

# KNOWWHERE

/rave party: anarchitettura

Politecnico di Milano  
Scuola del Design  
Interior and Spatial Design



**POLITECNICO**  
MILANO 1863

relatrice: prof. Conte Sara  
candidato: Semeraro Pierflavio  
a.a. 2024/2025



## INDICE

ABSTRACT	5
INTRODUZIONE	13
GRAZIE AL SOTTASS	18
KONTROKULTURA	
<i>Premesse semantiche e culturali</i>	30
<i>Rizomi</i>	32
<i>Breve e incompleta storia della Tekno</i>	35
ALTROVE	
<i>Nomadland</i>	42
<i>Rizomi</i>	43
<i>Eterotropie</i>	46
LE CITTÀ INVISIBILI	
<i>Urbanismo anarchico</i>	52
<i>Vivere diverso</i>	53
<i>La grande fuga</i>	56
TENSIONI	
<i>Tende</i>	60
<i>Tensegrali</i>	63
<i>Equilibrio magico</i>	66
STRUTTURE	74
CONCLUSIONI	86
BIBLIOGRAFIA	90
APPENDICE A: KNOWHERE	92



## ABSTRACT

Questa tesi prende avvio da un'inquietudine personale più che da un programma di ricerca predefinito. Partecipando in un agosto afoso a un teknival nella campagna leccese, l'autore si è trovato a osservare la spontanea autoorganizzazione di duemila persone in uno spazio privo di qualsiasi regia progettuale. La domanda che ne è emersa non riguardava la mancanza di comfort o di sicurezza, ma qualcosa di più strutturale: esiste una forma di progetto compatibile con un evento che, per sua natura, non vuole essere progettato? È a partire da questa contraddizione che il lavoro si sviluppa come un'indagine articolata sul rave party, riletto non come trasgressione marginale ma come laboratorio involontario di spazialità alternativa.

Il riferimento intellettuale da cui parte la ricerca è Ettore Sottsass, in particolare la sua serie di disegni e il testo *Il Pianeta come Festival*, pubblicato su *Casabella* nel 1972. In quella visione, Sottsass immaginava un futuro in cui la produzione industriale si era resa superflua, le città si erano dissolte nella vegetazione e gli esseri umani si muovevano come artigiani e artisti nomadi, costruendo strutture provvisorie legate a raduni, celebrazioni e sperimentazioni collettive. Ciò che colpisce non è il carattere utopico della proposta, ma la sua attualità: le logiche che Sottsass proiettava nel futuro sembrano essersi materializzate, in forma carsica e imprevedibile, nelle pratiche dei ravers europei degli ultimi trent'anni. Questo parallelismo non è soltanto suggestivo: diventa la chiave interpretativa attraverso cui l'intera tesi procede, collegando il pensiero del design radicale italiano (Archizoom, Superstudio, la mostra al MoMA del 1972 curata da Emilio Ambasz) alla genealogia culturale e spaziale dei free party.

La prima parte dell'elaborato ricostruisce la storia del movimento tekno attraverso fonti spesso difficili da reperire: fanzine, racconti di prima mano, saggi sociologici pubblicati ai margini dell'editoria accademica. Ne emerge un percorso che va dalle warehouse di Detroit e Chicago

degli anni Ottanta, dove la musica elettronica nacque come espressione di comunità afroamericane emarginate, fino ai teknival europei degli anni Novanta, passando per la scena acid house britannica e le sue battaglie legali con lo Stato. In Italia il fenomeno assunse connotazioni proprie, intrecciandosi con spazi abbandonati, reti di solidarietà informale e una diffidenza radicata nei confronti di qualunque forma di istituzionalizzazione. Ciò che accomuna queste esperienze geograficamente distanti è una stessa tensione verso l'autonomia: il rave esiste nella misura in cui sfugge alla logica del mercato, dell'autorizzazione, del marchio.

Si approfondiscono poi le dimensioni antropologiche e politiche di questa sottcultura. Servendosi di strumenti concettuali eterogenei (la liminalità di Turner e Van Gennep, la Zona Autonoma Temporanea di Hakim Bey, il rizoma di Deleuze e Guattari) l'elaborato mostra come il rave produca forme transitorie ma intense di comunità. I partecipanti condividono risorse, negoziano spazi, costruiscono gerarchie orizzontali fondate sull'affinità piuttosto che sul ruolo sociale. Il sound system, con la sua mole imponente e la sua fisicità quasi architettonica, non è soltanto una macchina per la musica: diventa un punto di convergenza simbolica, un'infrastruttura attorno a cui si organizza l'intero campo. Anche la dimensione rituale viene esaminata: la ripetizione ossessiva del ritmo tekno produce stati alterati di coscienza che diverse tradizioni antropologiche avrebbero riconosciuto come forme di trance, ponendo il dancefloor in una continuità inattesa con pratiche sciamaniche e cerimoniali di culture lontane. L'abbigliamento, infine, non è letto come costume ma come dispositivo identitario: cambiare aspetto per entrare nel rave equivale a sospendere temporaneamente il proprio ruolo sociale e ad abitare una soggettività alternativa.

Si arriva dunque al cuore progettuale della tesi. Prendendo atto che il rave non può essere normalizzato senza essere snaturato, il progetto propone non un allestimento ma un sistema: un insieme di elementi modulari basati sul principio

della tensegrity. Sviluppata da R. Buckminster Fuller e Kenneth Snelson, la tensegrity descrive strutture in cui elementi rigidi compressi galleggiano all'interno di una rete continua di cavi in trazione, mantenendo la forma non attraverso la rigidità ma attraverso l'equilibrio dinamico delle forze interne. Questo principio non viene adottato per ragioni puramente tecniche: esso incarna una filosofia. La stabilità che ne deriva non è imposta dall'esterno ma generata dall'interno del sistema, esattamente come la coesione di una comunità nomade non dipende da regole scritte ma da affinità elettive e accordi taciti. Il parallelo si estende anche al corpo umano (la biotensegrity, applicata alla biomeccanica muscolo-scheletrica, descrive lo stesso principio a scala organica) e a riflessioni sull'armonia come tensione tra opposti, quell'equilibrio dell'arco e della lira che non si spezza ma vibra.

Il risultato progettuale non ambisce a essere un format esportabile o una soluzione definitiva. Si presenta piuttosto come un vocabolario costruttivo: elementi leggeri, assemblabili senza competenze specialistiche, adattabili a contesti sempre diversi e destinati a essere smontati senza lasciare tracce permanenti. In questo senso il progetto è fedele allo spirito del fenomeno che studia: non propone un ordine, ma strumenti per inventarne uno ogni volta da capo. L'architettura dell'effimero che ne scaturisce non rinuncia al rigore, ma lo piega al servizio della mutevolezza, facendo della transitorietà non un limite da superare ma un valore da coltivare.

### *English version*

This thesis originates from a personal unease rather than a predefined research agenda. While attending a teknival on a sweltering August night in the Salento countryside, the author — a student of interior design at the Politecnico di Milano — found himself observing the spontaneous self-organisation of two thousand people in a space entirely devoid of any design intent. The question that arose was not about the lack of comfort or safety, but something more

structural: does a form of design exist that is compatible with an event which, by its very nature, resists being designed? It is from this contradiction that the work unfolds as a layered investigation into the rave party, reframed not as marginal transgression but as an involuntary laboratory of alternative spatiality.

The intellectual reference from which the research departs is Ettore Sottsass — specifically his series of drawings and the text *Il Pianeta come Festival*, published in Casabella in 1972. In that vision, Sottsass imagined a future in which industrial production had rendered itself redundant, cities had dissolved back into vegetation, and human beings moved as nomadic artisans and artists, building provisional structures tied to gatherings, celebrations and collective experimentation. What is striking is not the utopian character of the proposal, but its uncanny contemporaneity: the logic Sottsass projected into the future seems to have materialised, in a subterranean and unforeseen form, in the practices of European ravers over the past thirty years. This parallel is not merely evocative — it becomes the interpretive key through which the entire thesis proceeds, connecting the thinking of Italian radical design — Archizoom, Superstudio, the 1972 MoMA exhibition curated by Emilio Ambasz — to the cultural and spatial genealogy of the free party.

The first section of the thesis reconstructs the history of the tekno movement through sources that are often difficult to locate: fanzines, first-hand accounts, sociological essays published at the margins of academic publishing. What emerges is a trajectory stretching from the warehouses of Detroit and Chicago in the 1980s, where electronic music was born as the voice of marginalised African-American communities, through the British acid house scene and its legal battles with the state, to the European teknival circuit of the 1990s. In Italy the phenomenon took on its own character, intertwining with abandoned industrial spaces, informal solidarity networks, and a deeply rooted suspicion of any form of institutionalisation. What unites

these geographically distant experiences is a shared tension toward autonomy: the rave exists insofar as it escapes the logic of the market, of authorisation, of branding.

The second section explores the anthropological and political dimensions of this subculture. Drawing on a heterogeneous set of conceptual tools — Turner and Van Gennep's liminality, Hakim Bey's Temporary Autonomous Zone, Deleuze and Guattari's rhizome — the work demonstrates how the rave produces transient but intense forms of community. Participants share resources, negotiate space, and build horizontal hierarchies founded on affinity rather than social role. The sound system, with its imposing mass and near-architectural physicality, is not merely a machine for music: it becomes a symbolic convergence point, an infrastructure around which the entire encampment organises itself. The ritual dimension is also examined: the obsessive repetition of the tekno beat induces altered states of consciousness that various anthropological traditions would recognise as forms of trance, placing the dancefloor in an unexpected continuity with shamanic and ceremonial practices from distant cultures. Clothing, finally, is read not as costume but as an identity device: changing one's appearance to enter the rave is equivalent to temporarily suspending one's social role and inhabiting an alternative subjectivity.

The third section forms the design core of the thesis. Acknowledging that the rave cannot be normalised without being hollowed out, the project proposes not a stage set but a system: a collection of modular elements based on the structural principle of tensegrity. Developed by R. Buckminster Fuller and Kenneth Snelson, tensegrity describes structures in which rigid compressed elements float within a continuous network of cables under tension, maintaining their form not through stiffness but through the dynamic equilibrium of internal forces. This principle is not adopted for purely technical reasons — it embodies a philosophy. The stability it produces is not imposed from outside but generated from within the system itself, in much the same way that the

cohesion of a nomadic community depends not on written rules but on elective affinities and tacit agreements. The parallel extends to the human body — biotensegrity, as applied to musculoskeletal biomechanics, describes the same principle at an organic scale — and to Heraclitus's reflections on harmony as the tension between opposites: the balance of the bow and the lyre, which does not break but vibrates. The design outcome does not aspire to be an exportable format or a definitive solution. It presents itself instead as a constructive vocabulary: lightweight elements, assemblable without specialist skills, adaptable to ever-changing contexts, and intended to be dismantled without leaving permanent traces. In this sense the project remains faithful to the spirit of the phenomenon it studies: it proposes not an order, but tools with which to invent one anew each time. The ephemeral architecture that results does not abandon rigour, but bends it in service of mutability — treating transience not as a limitation to be overcome, but as a value worth cultivating.





## INTRODUZIONE

Il Politecnico di Milano è un'istituzione, indubbiamente il miglior ateneo di design in Italia, uno dei migliori in Europa e nel mondo, e il debito dei suoi studenti nei suoi confronti è immenso. Il metodo di studio e di selezione delle fonti appreso, l'etica e la fatica necessarie per raggiungere i migliori risultati, l'esercizio mentale per trovare la soluzione più congeniale, il senso critico ed estetico in ogni scelta intrapresa; qualità infinitamente valide per ogni progettista e per le quali non si può che ringraziare il Politecnico. Ciò che risulta difficile da digerire, soprattutto nella facoltà di design, è lo spirito che si cela dietro a molti progetti: la ricerca del trend, la caccia all'ultima innovazione, la collaborazione (spesso fittizia) con l'evento di punta, le scelte prese in nome di un maggiore profitto. Allo studente viene lasciata una risicata libertà espressiva, artistica. È facile stancarsi di progettare uffici. O co-working, co-living, multifunctional spaces... centinaia di parole in inglese che cambiano saltuariamente di significato e che suonano vuote (di forma e sostanza) nella testa di chi le usa. Non è un'idea isolata quella che ci si stia trasformando in renderisti per studi di architettura, incapaci di sviluppare sia l'estro creativo dell'artista sia la praticità dell'artigiano. È quantomeno strano che in cinque anni non capiti mai di progettare un mobile, un'installazione, una scenografia.

La scelta dell'argomento di tesi è quindi virata verso un tema al di fuori dei limiti — tema ricorrente nell'elaborato — imposti dai “soliti progetti istituzionali”. Del resto, è questa sana follia a differenziare un designer da un architetto. Il design, e in particolare in quello di interni, dà l'opportunità di creare qualcosa di proprio. Creare in greco antico si dice *poieo* e condivide la stessa radice con *poiesis*, il processo creativo, la poesia: una stretta commistione tra arte e creazione che affascina, come l'idea, un po' presuntuosa, di potersi esprimere come un dio demiurgo.

Chiedendo ai vari alunni della facoltà di Interni un ambito in cui il loro estro possa realizzarsi, in molti risponderanno

alludendo al mondo dello Spettacolo. Siano moda, concerti, teatro, le occasioni per esprimersi sono numerose, il pubblico vario, le location diverse, Rimanendo nell'ambito musicale un festival può essere enorme, come il Montelago Celtic Festival, il più grande festival celtico in Italia: una distesa di diecimila tende e tendoni, tanto da sembrare catapultati ai mondiali di Quidditch in Harry Potter. Cinque giorni di musica, attività, scoperte, convegni, alcol sotto i tendoni mentre un fiddle infervora l'atmosfera. Oppure può essere sotto il cielo della Calabria, Lamezia Terme, il lungo mare del ColorFest: concerti al tramonto, mercatini vintage e di autoproduzioni, una pineta sotto la quale cenare con gli amici, e Lucio Corsi sul palco con le sue chitarre glam a sconvolgere i presenti che lo credevano un cantante "family friendly".

Infine può manifestarsi come un evento che con lo Spettacolo, con la mercificazione di musica, corpi ed esperienze non vuole avere nulla a che fare. Può essere un moto di libertà nelle masserie Salentine o nei capannoni brianzoli. Possono essere duemila persone da tutta Italia per un evento che non si svolge da anni, radunate sotto cassa per un teknival. Un teknival è un rave che dura più giorni, e un rave, per una definizione provvisoria, su cui si tornerà, è un raduno non autorizzato in cui viene suonata musica elettronica. Le dinamiche che ruotano attorno ai rave party sono numerose e saranno approfondite nei capitoli successivi; per ora basta sapere che la parola "decoro" non appartiene a questi eventi. Il rave è per eccellenza il luogo della fuga, della sospensione, della libertà totale.

È in questa libertà totale e sfrenata che ci si sente destabilizzati. La completa disorganizzazione porta a chiedersi: "Come mai non è stato fatto meglio? Come fanno a mancare così tante cose di base per renderlo vivibile?". Cercando risposte, ci si imbatte in una verità: tentare di progettare un rave rischia di trasformarlo in qualcos'altro. Non lo si può ragionare in termini puramente architettonici, perché una delle sue caratteristiche principali, anche a causa delle infinite variabili che lo compongono, è l'unicità irripetibile di ogni occasione. Si può quindi solo ipotizzare, studiare il luogo, immaginare

eventualità, preparare scenari: un'attività sorprendentemente vicina alla metaprogettualità, ma priva di quelle sovrastrutture [immagine coordinata, branding, identità confezionate] che sterilizzano qualsiasi tentativo di unicità.

A questo punto si inserisce il cuore della ricerca. La tesi che segue nasce proprio dall'intenzione di indagare il rave come fenomeno culturale, spaziale e politico complesso, ben lontano dalla semplificazione che lo riduce a "evento musicale illegale". È un sistema effimero che mette in discussione categorie come pubblico e privato, legale e illegale, centro e margine, e che costruisce, seppur temporaneamente, forme autonome di convivenza. Comprendere come i rave generino spontaneamente una micro-urbanità libera e instabile significa interrogare anche il ruolo del progetto: cosa può fare l'architettura quando lo spazio rifiuta di essere fissato? Il progetto che accompagna questa riflessione non intende estetizzare il fenomeno, né normalizzarlo. Piuttosto, tenta di osservare come i rave producano strutture minime, assemblaggi improvvisati, infrastrutture leggere, e tradurre queste logiche in un sistema effimero di tensostrutture e moduli assemblabili. L'obiettivo non è creare un "format" replicabile, ma un insieme di strumenti flessibili, un kit do-it-by-yourself, che permetta di sperimentare soluzioni adattabili, scartabili e reinventabili ogni volta. La natura contro-culturale e instabile dei rave richiede infatti spazi trasformabili, aperti al fallimento, capaci di evolvere insieme al contesto che li genera.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro procede lungo tre direttrici: una ricostruzione critica del fenomeno attraverso fonti frammentarie, testimonianze e studi sociologici; un'analisi delle modalità con cui queste comunità temporanee configurano lo spazio; e una sperimentazione progettuale che si concretizza in un sistema leggero, modulare e riadattabile. Le tavole tecniche, i modelli fisici e le rappresentazioni finali non concludono una ricerca, ma ne mostrano le possibilità, mantenendo vivo il carattere visionario che, più di ogni utilità immediata, può generare nuove intuizioni.

La ricerca e il progetto vogliono riflettere questa mutevolezza, proponendo quindi più che un progetto una visione. L'idea di creare qualcosa solo per produrlo o commercializzarlo è avvilente: i maestri del design italiano non sarebbero tali se avessero ragionato solo in questi termini. In un mondo sempre più automatizzato e orientato al profitto, c'è bisogno, più che di soluzioni definitive, di idee diverse, radicali, visionarie: terreno fertile per futuri cambiamenti.

I piedi dell'autore durante una festa,  
@pierflavio semeraro



## GRAZIE AL SOTTSASS

È il momento dei ringraziamenti: voglio iniziare con Ettore Sottsass, che mi ha accompagnato durante tutto il mio percorso di studi. Ho sentito per la prima volta questo nome mentre nell'estate del 2020 mi preparavo molto alla buona per il test d'ingresso e ho sparato (sbagliando) il nome del designer che aveva progettato chissà quale libreria.

L'ho poi conosciuto, poi apprezzato ed, infine, amato studiando i suoi disegni, i suoi progetti, le sue idee: onnipresente, con un caso studio, una citazione, un mobile, un pattern. La prima volta che ho abbandonato ogni dubbio sulla sua genialità è stata, sfogliando una sua monografia, quando l'occhio mi è caduto su questo gigantesco fungo sparyluci, con un accampamento alla sua base e fumi colorati che inebriavano l'aria. Leggo la piccola didascalia scritta a mano: "il pianeta come festival: distributore di incenso, lsd, oppio e gas esilarante". Non ho mai sentito di parlare di quel progetto, né di molti altri, durante le lezioni e me ne sono pian piano dimenticato.

Scegliendo come tema di tesi il luogo ideale dove realizzare quel grandioso totem psichedelico mi sono subito messo a caccia di qualsiasi altro disegno ci fosse del "distributore di incenso, LSD, oppio e gas esilarante" ma dopo aver scovato solo immagini ripetitive mi sono concentrato sulla prima parte della didascalia: *Il Pianeta come Festival*. Prima di procedere vorrei fare una piccola considerazione: nel mio percorso di studi le volte in cui mi sono imbattuto per puro caso in articoli o progetti pertinenti alle mie ricerche è innumerevole: sarà il pensiero laterale o fortuna sfacciata?

Torniamo a Sottsass che tra il 1972 e il 1973 realizza una serie di disegni e scrive un articolo per Casabella: in poche righe descrive un futuro iper-automatizzato in cui il problema di «produrre non c'è più», dove le macchine lavorano da sé, la distribuzione è completamente decentralizzata e quindi i consumi diffusi: Le città come le conosciamo sono scomparse «mangiate dalla giungla» e il lavoro diviene una volontà e non

più un obbligo. Gli individui sono «artisti-artigiani nomadi», dotati degli strumenti per poter produrre autonomamente e iper-connessi, liberati dai centri di poteri stabili e liberi di poter sperimentare la propria soggettività creativa. Allo stesso modo l'architettura non prescrive più modi di fare ma è scritta dai soggetti, che creano strutture provvisorie, itineranti e legate a festival, raduni, meditazione, piacere.

La questione dell'abitare e la critica alla città contemporanea è centrale per il design radicale, o antidesign; basti pensare alla No-Stop City di Archizoom, al Continuous Monument di Superstudio, addirittura ai moduli ideati da Joe Colombo. Gruppi o progettisti che trovano il culmine della loro esperienza radicale nell'esposizione del 1972 al MoMA. L'ambiente della casa non viene più visto come un involucro rigido ma una rete di pratiche, spostabile e autoprogettata dagli utenti. L'idea della mostra curata da Emilio Ambasz, che mette in discussione il problema del vivere contemporaneo, viene da Sottsass spinta fino all'apoteosi della decentralizzazione, quasi una nuova antropologia di nuove forme di vita: il Pianeta come Festival è un manifesto visionario ed esprime una forte volontà di distacco, quasi disgustata, dal paradigma prodotto industria.

Il tema del nomadismo, dell'effimero rimane caro a Sottsass anche quando lo slancio del Radical Design sfuma in nuovi movimenti. Tra il 1972 e il 1979 realizza quella che è l'opera più metafisica, astratta e forse profonda della sua intera produzione, le *Metafore*: anch'esse onnipresenti tra i consigli di lettura dei vari laboratori al Politecnico, mostrano una serie di installazioni, interventi e fotografie legate al paesaggio e all'oggetto povero durante il suo pellegrinaggio nei Pirenei, accompagnato e aiutato dalla fidanzata Eulaia Grau.

*«Sentivo una grande necessità di visitare luoghi deserti, montagne, di ristabilire un rapporto fisico con il cosmo, unico ambiente reale, proprio perché non è misurabile, né prevedibile, né controllabile, né conoscibile... mi pareva che se si voleva riconquistare qualche cosa bisognasse cominciare a riconquistare i gesti microscopici, le azioni elementari, il senso della propria posizione.»* [E. Sottsass, 2002]

Le metafore mostrano Sottsass lavorare sull'analogico, sul fragile, sull'istantaneo: costruzioni effimere, risposta estetica e antropologica a un mondo da cui cerca di allontanarsi. Una pratica che si avvicina più alla poesia che all'architettura; lo stesso impulso contro la casa-macchina e le funzioni imposti che si legge nel Pianeta come Festival, prende forma nelle Metafore come performances provvisorie e riflessioni.

Le ragioni teoriche dei radicali rimangono spesso sospese tra il progetto come postulazione politica (uso del design per creare scenari critici) e il progetto come poesia materiale (quindi interventi situati, performativi). A differenza delle utopie radicali, il fenomeno del movimento tekno e dei rave party esiste davvero, uno dei pochi luoghi in cui la micro-urbanità si genera senza bisogno di un progetto autorizzato, una forma di controdesign spontaneo. La forte contestazione dell'oggetto come merce, degli interni come estetica della produttività e della forma come maschera dell'ideologia trovava risposta nei Radicali con sistemi astratti, utopie negative, scenografie effimere. I rave party sono un territorio dove queste tensioni si manifestano realmente e dove la progettazione istituzionale non ha ancora (fortunatamente) messo piede in modo organico.

Gli individui immaginati da Sottsass divengono nomadi perché liberati dalle strutture della produzione e del profitto, possono finalmente «fare da soli quello che gli pare». Questa libertà trova una messa in atto contemporanea nel movimento tekno: raduni stagionali, tende ovunque, costruzioni temporanee su terreni marginali. Sono letteralmente i «caravanserragli per raduni di tribù», le «architetture per festival», le «zattere per viaggi lungo il fiume» che Sottsass descrive come futuro possibile dell'architettura quando viene spezzata la gabbia della città prescrittiva. Il rave si propone come una forma concreta di queste architetture immaginate da altri che sorgono «nei prati», «lungo le strade di migrazione», «all'ombra di foreste sfrenate».

Le risposte che mi sono dato riguardo all'impossibilità di progettare (in senso stretto) un rave party coincidono con

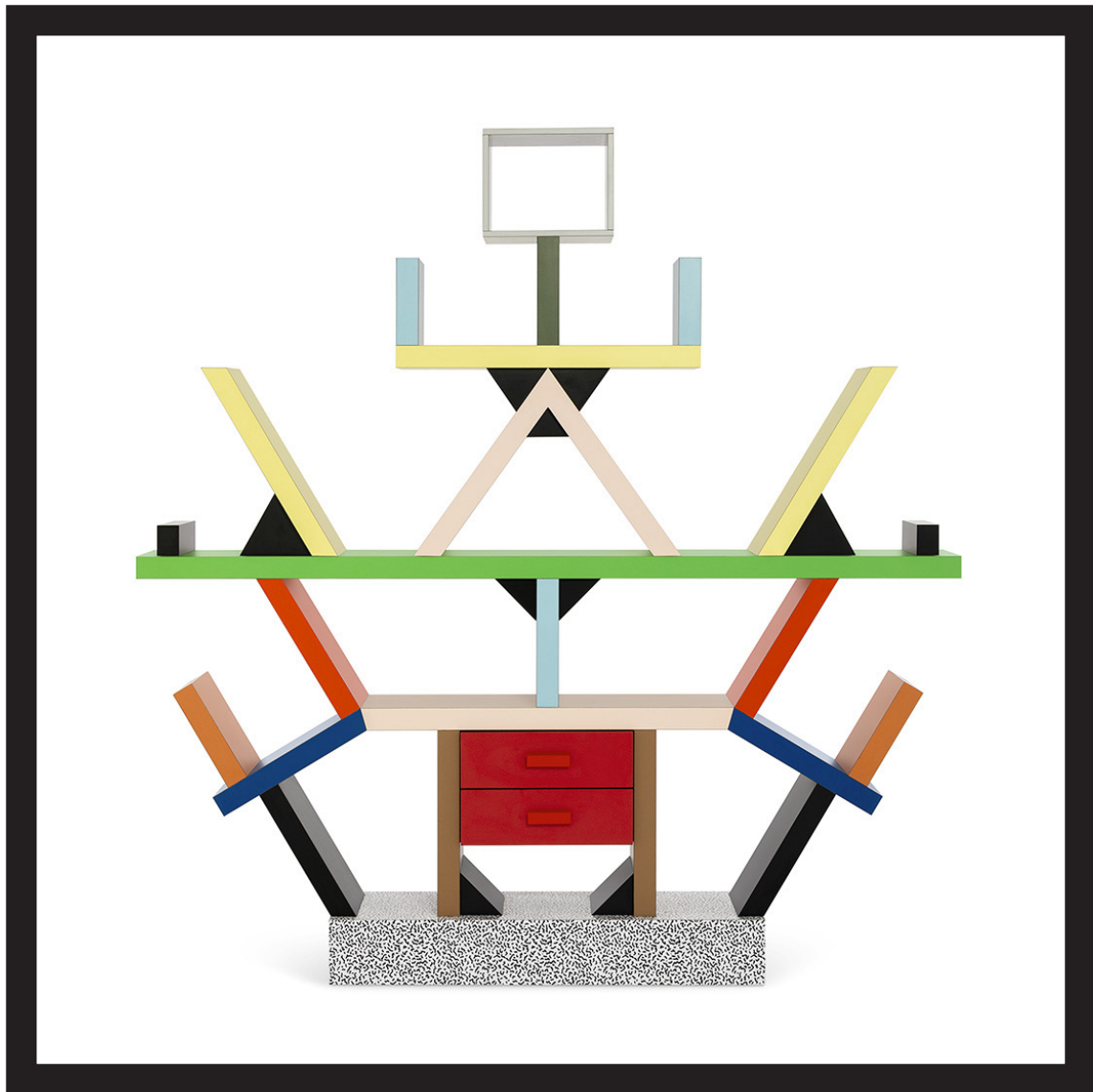
l'idea alla base del Pianeta come Festival: l'architettura non deve prescrivere ma deve aprire nuove possibilità; deve immaginare, non irrigidire. Si deve rifiutare l'idea di proporre «modelli alla società» ma pensare «architetture provvisorie da spargere come zucchero sul pianeta» che altri useranno diversamente, continuamente: progettare diventa un insieme di strumenti, un sistema necessariamente aperto lontano da format e tipologie imposti. Uno spostamento, molto "radicale", da oggetto a processo, da prodotto a dispositivo, da forma a comportamento.

Al fine di ottenere questo processo il metodo da me scelto si dirama su tre assi: una ricostruzione critica del movimento tekno, un'analisi dei topoi spaziali nei rave party e infine una buona dose di sperimentazione progettuale. E, continuando con le affinità tra questa tesi e il discorso sul design intrapreso in Italia tra anni 60 e 70, sono le stesse tre direttrici che Ambasz individua al MoMA per leggere il design radicale: postulation, commentary, counterdesign.

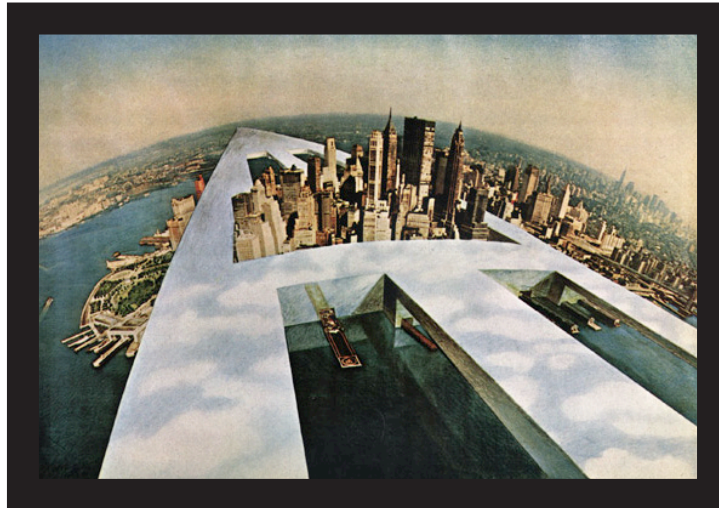
Se però Sottsass ha la facoltà di immaginare un mondo dove la tecnologia permette l'indipendenza totale, nel rave questa assume un ruolo analogo ma paradossale: i sound system sono spesso autocostruiti, le comunicazioni rapide e attraverso mezzi di comunicazione "grigi", il sapere e le responsabilità condivise, le infrastrutture leggere, i sistemi energetici improvvisati. Tecnologia minima, limitata dalla realtà che l'immaginario radicale può accantonare, ma sufficiente per generare l'autonomia ricercata. Realtà che stride anche con la situazione politica e sociale contemporanea. Il potere del futuro immaginato da Sottsass è «liquido o gassoso», decentralizzato, una condizione che solo nel rave trova espressione concreta: autorganizzazione, decisioni collettive, nessuna gerarchia formalizzata. Un laboratorio politico che a causa della sua insita incontrollabilità risulta anche lacerato, instabile e incoerente. Dove la teoria celebra la nomadizzazione, l'oggettività delle cose mostra precarietà e fragilità. Le visioni di Sottsass vanno testate nella realtà concreta dei comportamenti collettivi, non solo in disegni e racconti. Il rave diviene quindi la mia Metafora, un dispositivo

per guardare altrove, per mostrare che altre (particolari ed estreme) forme di convivenza esistono già: non si tratta di un esercizio nostalgico del radical design, ma una sua applicazione critica.

Non immaginerò un mondo senza città, osserverò gli spazi che già funzionano senza città; non inventerò architetture nomadi, analizzerò le comunità che già vivono (nel contesto del rave) nomadicamente. E soprattutto non postulerò libertà, ma la indagherò là dove si manifesta fragile e incontrollabile.



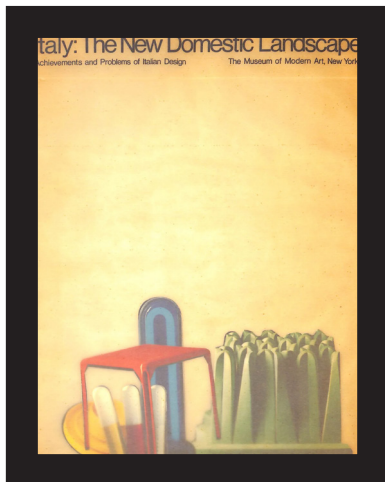
Libreria Carlton, Ettore Sottsass  
La prima opera che abbia mai visto del  
designer milanese



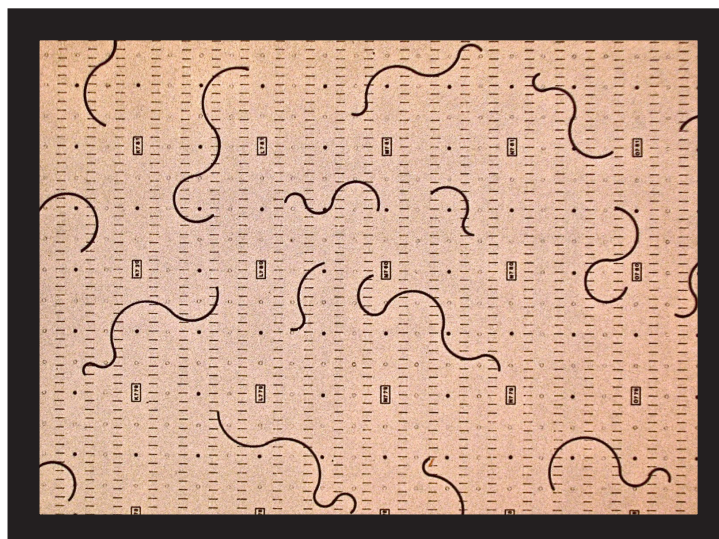
Archizoom, Continuous Monument



copertina del catalogo della mostra del 1972, dagli archivi del MoMA



Joe Colombo, Mini Kitchen



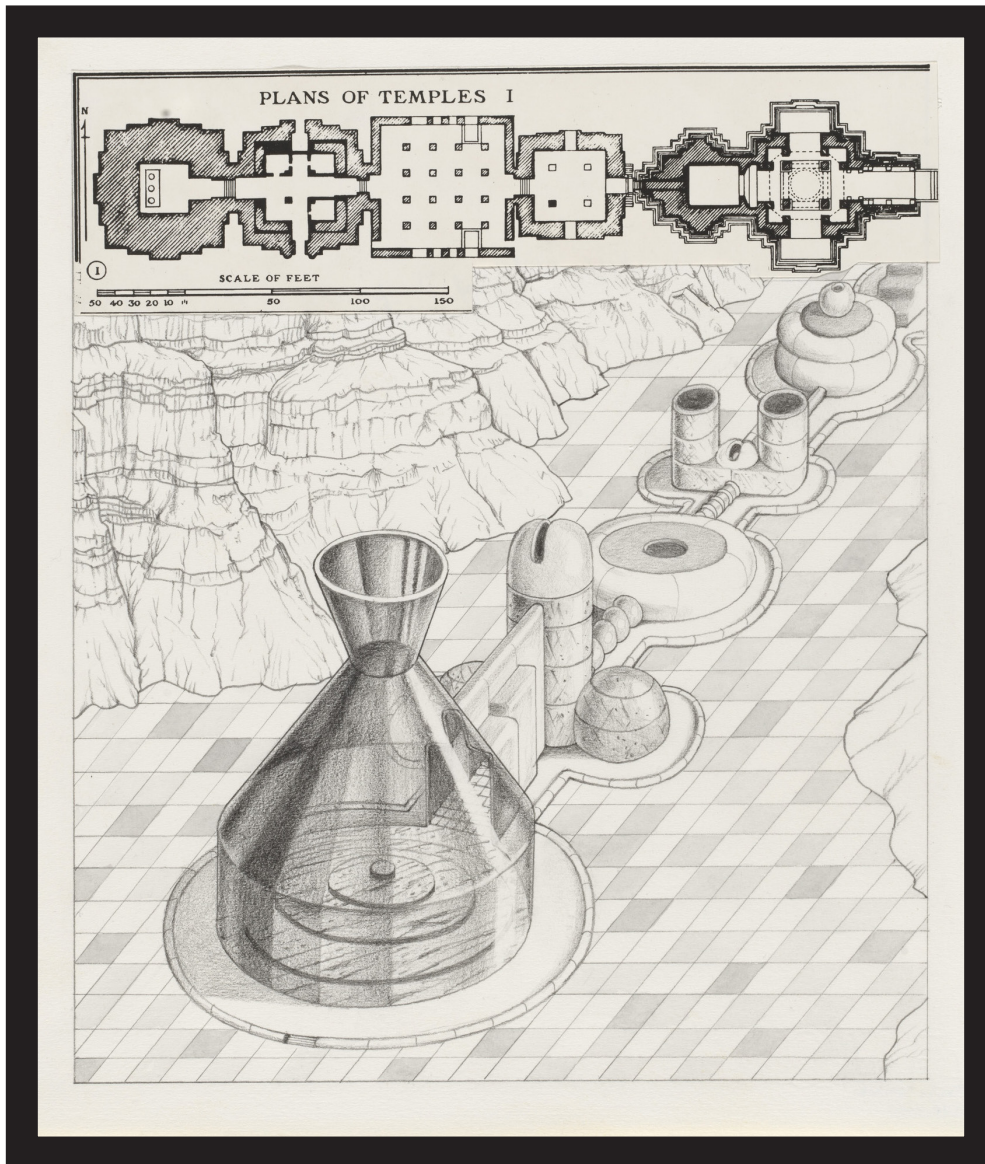
Supertudio, No Stop City





il fungo psichedelico immaginato da  
sottsass, dagli archivi del MoMA



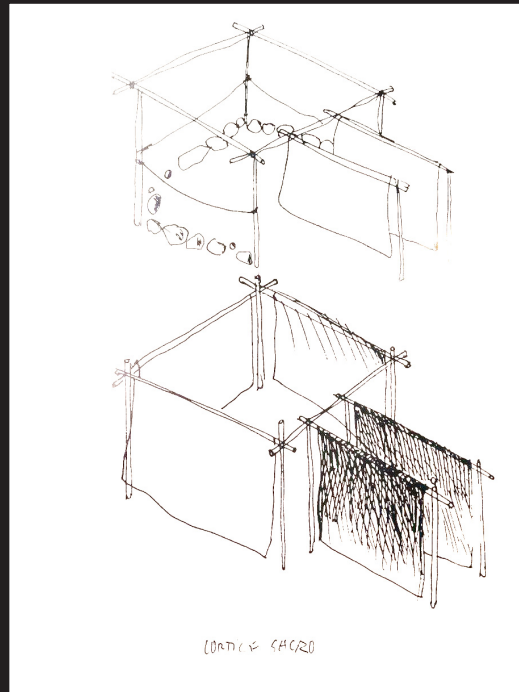
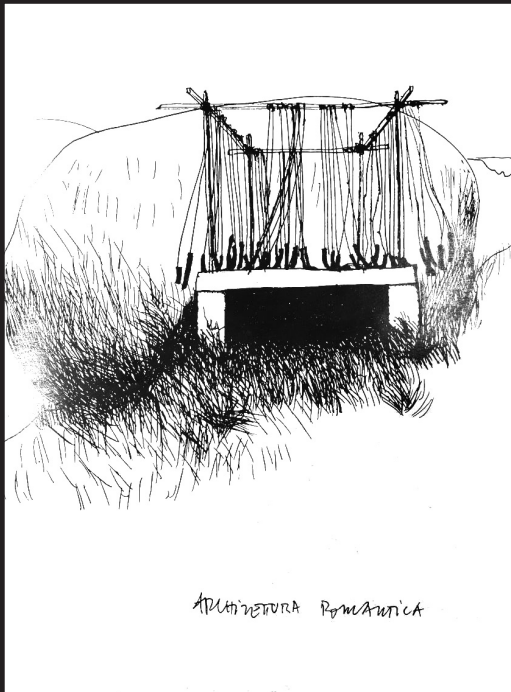
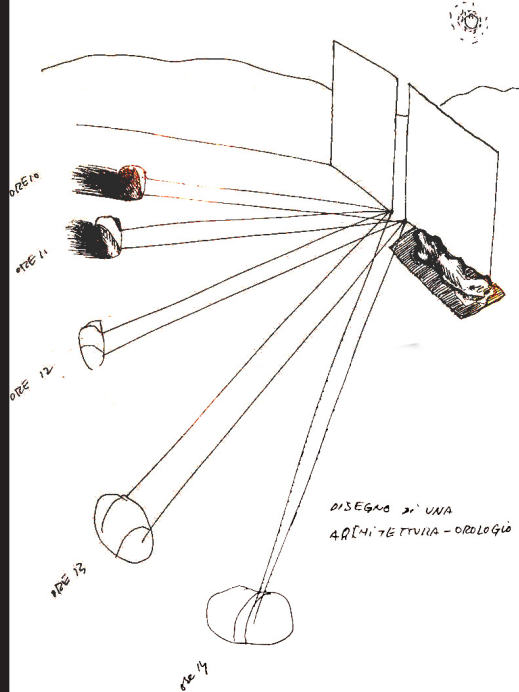


→ I Templi del piacere disegnati da Sottsass in *Il Pianeta come Festival*, sempre dagli archivi del MoMA

# ETTORE SOTTASS METAPHORES



Seuil





GRANDE COSTRUZIONE

## KONTROKULTURA

### *Premesse semantiche, culturali ed etiche*

Devo iniziare con due precisazioni questo viaggio all'interno del movimento tekno. La prima riguarda la definizione di rave e conseguentemente, e come sarà spiegato indissolubilmente, di raver. Sono termini lontani dalla realtà colloquiale italiana, spesso usati dalle istituzioni o dal giornalismo per cercare di definire questi eventi e il loro pubblico, prendendo spunto dal vocabolario inglese, che anche geograficamente (prima in America e poi in Inghilterra) è la culla del fenomeno. In Italia nessuno dei frequentatori si definisce raver, se non ironicamente, e quasi nessuno si riferisce agli eventi come rave: i termini convenzionali sono free party o feste, e di conseguenza il pubblico si definisce come quelli che vanno alle feste. Similmente a quanto fatto da Matteo Colombani in *Lo Spettro di Dioniso nella Cultura Underground (2019)*, continuerò ad utilizzare il termine rave e raver per facilità di utilizzo e comprensione.

La seconda nota riguarda proprio la questione bibliografica. La letteratura istituzionale è restia ad affrontare e a studiare il sistema, sia per una semplificazione del movimento che viene spesso perpetrata sia per una forma di "resistenza" opposta dal movimento stesso. Chi frequenta i rave non ha bisogno di una letteratura codificata per comprendere le dinamiche che lo compongono e conseguentemente chiunque di esterno si proponga di indagarne le cause e le manifestazioni viene subito riconosciuto dalla comunità che diviene scettica a condividere i propri segreti con chi cerca di effettuare un'indagine. Esempio è il caso del 2019, in cui il giornalista Luca Lunedì durante un rave organizzato in uno stabilimento industriale dismesso del livornese, viene invitato tra consigli e offese ad andarsene, non gradito. Gli viene intimato di spegnere la telecamera che sta registrando senza il consenso di nessuno, e si difende urlando: "è un mio diritto!", giustificando di fatto lo stesso ius con le quali le forze dell'ordine pretendono di sgombrare le

zone occupate, trasformando ontologicamente gli occupanti come prevaricatori e non come avversari. Cercare di capire il movimento senza farne parte, senza sospendere il proprio giudizio e i propri presupposti, diviene un mero esercizio descrittivo.

*«Un po' ovunque, in questo mondo, una minoranza di giovani, riuniti in gruppi informali, vive ai margini, sviluppa comportamenti aggressivi, attira l'attenzione del pubblico e degli osservatori attraverso strade che sono poste al di fuori dell'ordine costituito. Periodicamente il pubblico è informato dalla grande stampa. Si fanno conferenze sul malessere della gioventù, sulla sua rivolta senza ragione. Si pubblicano rapporti ufficiali sulla questione. Psicologi e sociologi fanno inchieste che permettono di accumulare le descrizioni senza tuttavia giungere a definire i fatti osservati e darne una ragione. Tutto dunque si svolge come se la società fosse ridotta a constatare il malessere e il disagio, e a mettere a punto mezzi di repressione.» (Lapassade, 1971)*

È però la stessa impermeabilità del movimento a renderlo tale e a fare dei rave «contenitori di anomalie, ricettacoli di eccedenze, crogioli di soggettivazioni riluttanti al potere» (Colombani M., 2019). La relazione tra potere e conoscenza è centrale nel pensiero di Foucault, che vede nel primo l'obiettivo non di "ridurre al silenzio", ma instaurare un discorso in cui la repressione trova ampiamente spazio, non prima però di aver costituito un sistema in cui produrre, normare, vigilare.

Sempre di ispirazione Foucaultiana è l'idea per cui il sapere non abbia lo scopo di comprendere, ma di prendere una posizione. La stessa indagine sul movimento diventa quindi una sorta di attacco alla sua autonomia. Inoltre i pluralismi che caratterizzano il movimento, l'impossibilità di tracciarne un quadro completo e unitario lo rende «irriducibile a qualsivoglia tentativo di indagine o analisi specifica, [...] in semplicistici, sterili e mai rappresentativi schemi di una metodologia accademica fine a sé stessa» (Natella A., 1996).

## *Rizomi*

Iniziamo. Innanzi tutto, quando si parla di rave non parliamo semplicemente di un “evento musicale illegale”, come viene spesso descritto e concepito dagli esterni. È una formazione sociale complessa, un’arena liminale in cui emergono nuove forme di convivenza, economie alternative, ritualità contemporanee e micro-urbanità temporanea. La tekno non si configura in una controcultura unitaria, identitaria, ma un movimento in grado di inglobare la soggettività dei singoli. E il rave non è un luogo od un evento. È una condizione.

La musica tekno è l’elemento caratterizzante dei rave party, e per cercare di comprendere le ragioni del movimento è interessante analizzare proprio l’origine del genere musicale. Nuove immissioni tecnologiche (synth, campionatori, drum machine) nel panorama musicale portano a inedite sperimentazioni, soprattutto negli interstizi di ciò che viene reputato musica o no. Allo stesso tempo gli artisti, proprio grazie alle nuove tecnologie non hanno più necessità di essere musicisti per formazione. Ciò ha portato alcuni autori, come D’Onofrio, a considerare la tekno, come il punk, un’espressione musicale popolare, «musica folk per techno-pagani» [D’Onofrio T., 2015].

L’ambiente socioculturale in cui questo genere si sviluppa è quello del margine, un quadro eterogeneo di trasgressione e legalità: afroamericani, gay, trans queer; e successivamente drogati, attivisti politici, criminali e sbandati. Tutte realtà che nella differenza di ideali, inclinazioni e intenzioni trovano campo comune nel rapporto subalterno e repressivo nei confronti della società. Se questo linguaggio espressivo non fosse stato rivendicato da chi era, politicamente o socialmente, lontano dall’industria musicale forse sarebbe divenuto espressione economica della stessa, eventualità che negli ultimi anni sta diventando sempre più concreta.

Altro aspetto peculiare della musica tekno è l’assenza di un canone musicale universalmente riconosciuto, ma al contrario si manifesta (eterogeneamente) come recupero, riutilizzo, frammentazione e lacerazione dell’esistente. Il campionario

in particolare permette l'isolamento di un qualsiasi suono, non strettamente musicale, dal suo contesto, e conseguentemente la sua libera manipolazione. Un nuovo modo di fare musica nel quale i generi musicali più disparati fra loro possono mescersi. Questa frammentazione e mescolamento del preesistente porta a una difficile identificazione culturale della tekno, che si manifesta propriamente come kaos. La convergenza più importante è quella del movimento hippie e quello punk: dal primo viene ereditato il nomadismo, le droghe lisergiche, l'alterazione degli stati di coscienza; dal secondo l'estetica, le droghe eccitanti, l'autoproduzione anche (soprattutto) dei sound system. Un'eredità che seppur innegabile non viene salvaguardata e curata (come nei canoni culturali istituzionali), ma invece viene riconfigurata, snaturata, modificata. Cambiano radicalmente le implicazioni politiche del peace & love, la droga non viene più vista come un rituale per pochi eletti ma si fa nutrimento per l'edonismo più sfrenato. Il sound system non è più uno strumento guidato dalle mani del musicista, anzi l'artista quasi sparisce e lascia spazio ai veri nuovi protagonisti: i ballerini.

La natura frammentata di questo fenomeno rende quasi impossibile ricreare una storiografia dello stesso: per Francesco Macarone Palmieri, in arte @lter8, uno dei primi psiconauti ed indagatori del fenomeno, i rimandi sono infiniti, un «fluido vitale esponenzialmente esploso» [Macarone Palmieri F., 2002]. E a causa della natura nomadica e sovversiva del fenomeno diventa quantomeno arduo ricostruire un racconto cronologico e geografico che rappresenti a pieno le storie, i protagonisti che crescono esponenzialmente più a fondo si decide di scavare. Figlio di altre forme di controcultura, espressioni del margine, il movimento tekno «non risolverebbe tali parzialità in una sintesi dialettica, ma le rimetterebbe continuamente in moto creando un movimento dialogico, polifonico e polisemico riluttante a ogni sedimentazione permanente». [Colombani M., 2019]

Quest'immagine orizzontale di stratificazione, in cui è difficile (o addirittura impossibile) trovare delle strutture, radici, inizio o fine è rappresentabile con un'anomalia botanica descritta da

Deleuze e Guattari: il rizoma è una modificazione dalla crescita orizzontale di un fusto sotterraneo, in cui l'espansione non segue logiche arborescenti ma reticolari. «Qualsiasi punto del rizoma può essere con qualunque altro, e deve esserlo. [...] Non si lascia codificare [...] Non abbiamo unità di misura ma soltanto molteplicità o varietà di misura» [Deleuze G., Guattari F., 1977]. Seguendo questa logica rizomatica diventa più semplice comprendere come mai il movimento tekno non è sottoscrivibile sotto una definizione univoca e non ha elementi fissi, stabili, condivisi da tutti i suoi partecipanti che proprio in virtù della soggettività e della libertà proprie del movimento avranno visioni ben differenti, anche in relazione alla vitalità dello stesso.

*«Tracciare una storia delle feste, più che difficile, è inutile. A parte gli snodi iniziali, gli Spiral Tribe che montano a Castelmorton nel '92, il Criminal Justice and Public Order Act nel '94, che spedi le tribe fuori dall'Inghilterra, e al limite la legge Mariani, che nel 2001 cercò di spedirle fuori dalla Francia, non è che si possono trovare altri momenti che da soli siano veramente cruciali. Forse il primo teknival, a Beauvois, nel '93, ma la storia delle feste si articola intorno a movimenti su un piano ampio e multidimensionale. Più approfondisci, più finisci nel locale. [...] E musicalmente come le metti su, delle gerarchie? Se stai a fare la storia del rock, bene, puoi affermare che i Beatles sono senz'altro più importanti dei, mettiamo, Vanilla Fudge. Ma puoi dire che i Metek sono più importanti dei Megatron di Cecina? Non con la stessa certezza, perché potrà sempre arrivare qualcuno a dirti che alla tal festa dei Megatron ha vissuto la più bella esperienza della sua vita e a quelle invece dei Metek è stato male, e tu dovresti tenerne conto, non solo perché come si diceva una volta il pubblico è la festa quanto chi suona: anche musicalmente, il succo della free tekno è che è musica popolare, e come un'orchestra a una festa di paese può far brutto se c'è del vino e la gente è presa bene, ugualmente anche una tribe o un dj senza particolare qualità può comunque dar vita a una festa clamorosa.» [Santoni V., 2015]*

Con queste parole Cleo, la protagonista del romanzo di Santoni, si rivolge al suo interlocutore, il narratore, che sta cercando di configurare una sorta di storia del movimento tekno. Non è banale però individuare dei percorsi, tracciati, che possano fornire degli elementi culturali in cui il movimento trova terreno fertile per poi affermarsi. Coerentemente con l'analisi fatta da Colombani, mi soffermerò (brevemente) sulla genesi della musica house, di cui la tekno è figlia illegittima, nella scena americana post-industriale a cavallo fra la fine degli anni '70 primi anni '80, e in seguito la sua influenza nel Regno Unito. Non verranno approfondite le eredità del punk, del reggae, degli hippy che pur costituiscono segmenti rizomatici importanti.

### *Breve e incompleta storia della tekno*

La musica house nasce negli Stati Uniti, come risposta ritmicamente più stimolante alla disco music di allora. Musica che accelera i bpm, enfatizza bassi e percussioni, e permette movimenti più intensi, disinibiti, facendo scatenare i ballerini in uno «stato di estatica danza ipnotica» [Attimonelli C., 2018]. Gli spazi dove questa musica viene sperimentata sono lontani dai circuiti eteronormati e bianchi, sono i luoghi di ritrovo della comunità afroamericana e queer, lontani dagli sguardi giudicanti della società dominante; aspetto che polarizza quella che è la produzione mainstream e invece la scena musicale underground. Chicago è l'epicentro di questa rivoluzione musicale: nel 1977 viene aperto il Warehouse, che diviene da subito non solo un luogo di ritrovo per appassionati del nuovo e sperimentale genere, ma per una comunità accomunata dalle stesse attitudini. Il termine scelto per questo nuovo genere musicale, reso possibile dai nuovi strumenti elettronici (spesso le meno fortunate, e quindi economiche, bass line, o drum machine) e che mixa e ripropone sonorità eterogenee e conosciute, è intrecciato di significati e istanze: house. House come abbreviazione del nome del locale dove questa musica prende piede. Ma anche a significare la produzione che può essa stessa essere fatta in casa (home made). E infine casa come porto sicuro dove le comunità emarginate e le minoranze possono ritrovarsi, esprimersi, essere se stesse

senza timore di giudizi o ritorsioni. «Un'idea di "casa" che non ha nulla da condividere con lo spazio domestico, casalingo, dentro il quale vengono celebrati i rapporti di potere della famiglia borghese» [Colombani M., 2019]. Ed è grazie alle peculiarità proprie della comunità queer e afroamericana che la sperimentazione della house trova terreno fertile: due comunità per cui il corpo ha un forte valore erotico e il ballo e il movimento disinibito assumono valore centrale e intrinseco con la musica stessa.

Contemporaneamente, cinquecento chilometri più a est, a Belleville, periferia di Detroit, tre ragazzi afroamericani iniziano a sperimentare col nuovo genere appena inventato una versione più "industriale" dello stesso. Le linee sonore prodotte digitalmente vengono accentuate, i bpm velocizzati ulteriormente e i fraseggi vocali ridotti all'osso o completamente eliminati. Il prodotto ha sonorità fredde, artificiali, ripetitive e ossessive, quasi ipnotiche. Sta nascendo la techno. Derrick May, Juan Atkins e Kevin Saunderson, "i tre di Belleville", creano un immaginario sonoro robotico, industriale intrinseco al paesaggio di Detroit, costellato di fabbriche, capannoni e rimesse. «Tribalismo high tech» come lo definisce Derrick May, o con le parole di Juan Atkins: «volevamo soltanto trasportare in musica le sensazioni che vivevamo quotidianamente. Quelle di chi osserva impotente il collasso di una delle più importanti realtà industriali del ventesimo secolo.

Con l'affermazione discografica della techno di Detroit si diffonde nel Regno Unito un genere musicale difficilmente differenziabile nei timbri e nei ritmi, ma con sonorità più sciolte, acide. L'acid house diviene fin da subito centro del dibattito politico e giornalistico, che con allarmismo si scaglia contro la diffusa assunzione di droghe psicoattive da parte degli appassionati del genere. In particolare, spopola una nuova droga, arrivata da Ibiza, che aumenta euforia, empatia, prestazioni fisiche e, soprattutto potenzia la sinergia dei movimenti con gli stimoli musicali: l'ecstasy. Nome comune per definire il confezionamento in pillole della sostanza MDMA riflette la libertà che viene ossessionantemente ricercata dai turisti inglesi sull'isola baleare e che viene presto importata

anche in madre patria, dove diviene una via di fuga alla dilagante disoccupazione e al conseguente sacrificio imposto dal governo Thatcher. I club iniziano a popolarsi di strani figure con occhi spalancati, braccia al cielo e che distribuiscono pillole che fanno entrare in connessione con l'universo, con un'estetica che ricorda i movimenti psichedelici e punk, ma che è prodotto dello scenario ipertecnologico ed edonista degli anni 80. Se da un lato si assiste all'appropriazione della classe bianca europea del genere musicale (che dimentica le sue tracce, sbiancato) contestualmente si assiste alla delineazione di quello che è definibile "movimento tekno".

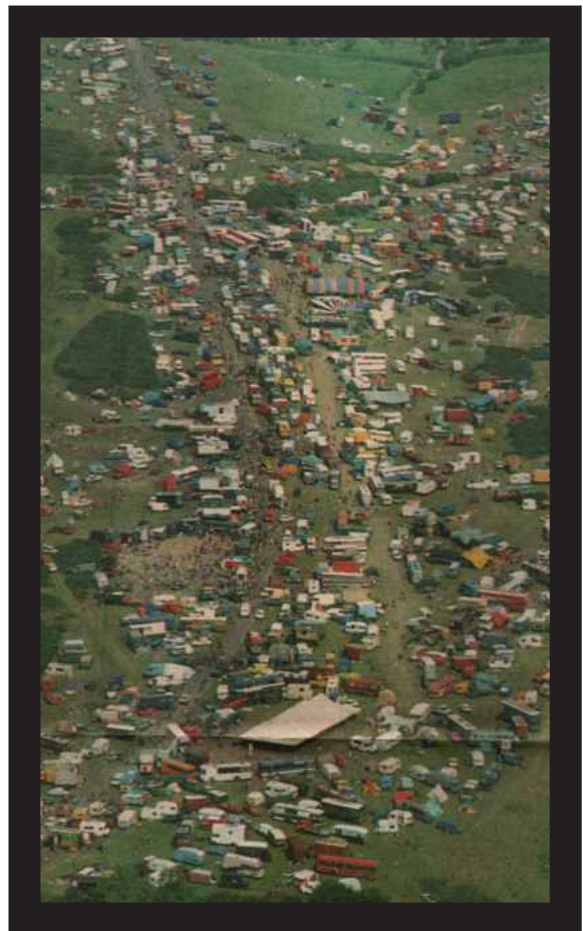
Le politiche di controllo che verranno attuate in Inghilterra per arginare il fenomeno porteranno una reazione che farà sconfinare i suoi fruitori consapevolmente e inevitabilmente verso l'illegalità. La sinergia tra musica e droga porta ad organizzare, più o meno abusivamente, eventi che sfuggivano dalle definizioni tradizionali: danze scatenate da notte fonda fino al pomeriggio successivo, magari per più giorni; e una generalizzata tendenza all'illegalità, con frequenti scontri con le forze dell'ordine e una generale condanna da parte dei grandi media. Dall'estate dell'88, chiamata da alcuni la *second summer of love*, fino all'autunno dello stesso anno si sarebbe potuto passare da un evento all'altro senza mai interrompere la festa. È in questo periodo che viene coniato il termine *rave party*. Il successo dell'acid house, corrispondente con lo spopolare della faccina gialla sorridente che la rappresenta, preoccupa le istituzioni inglesi che cercano di arginare il problema attraverso due strategie: la promozione di eventi legali, sorvegliati e controllati e la criminalizzazione di quelli abusivi, creando un apparato giuridico e poliziesco ad hoc. Una strategia usata dalle guerre dei contadini dell'Europa medievale e rinascimentale fino agli scontri sociali del Novecento. Una strategia fruttuosa, che l'autorità utilizza richiamando a sé, recuperando e donando legittimità ad alcuni elementi (governabili) e differenziandoli da coloro che (ingovernabili) non possono essere integrati e vanno quindi soppressi. Le stesse modalità utilizzate per reprimere i Bacchanali nel Sud Italia durante il II secolo a.C., che non furono vietati ma istituzionalizzati condannando

qualsiasi forma di ritrovo segreto ai vertici dello Stato. A preoccupare l'autorità non è solamente la promiscuità, l'abuso di sostanze stupefacenti, il volume assordante; è «il nuovo fanciottismo, lo spirito ottimista che si opponeva alla mentalità workaholic» [D'Onofrio T., 2015]. L'autorità inglese risponde prima con l'istituzione della Pay Party Unit, un'unità speciale delle forze di polizia; poi, con l'Entertainment Act rende burocraticamente impossibile organizzare eventi a chi non disponga di ingenti forme di denaro; infine il Criminal Justice Act, che ridefinisce la nozione stessa di spazio pubblico, che rende impossibile far uso di un terreno che non sia affittato o di cui si è proprietari. Addirittura viene definita la tipologia di musica criminalizzata, la "techno da rave party", che rende perseguibile per legge organizzare, partecipare o solo sospettare di partecipare a un rave. Una legge spietata che non viene approvata silenziosamente, ma anzi provoca una «vera e propria campagna d'odio» [Attimonelli C., 2018] che si traduce in manifestazioni, scontri, sabotaggi e la radicalizzazione dei gruppi militanti. Lo scontro con la legge diviene condizione ineluttabile. È da questo momento che si inizia a parlare più propriamente di movimento tekno, dove la K rappresenta tanto un genere musicale differente, immune alle dinamiche del profitto, quanto un'attitudine nei confronti del potere più ostile.

Il warehouse di Chicago, foto di S. Jefferson



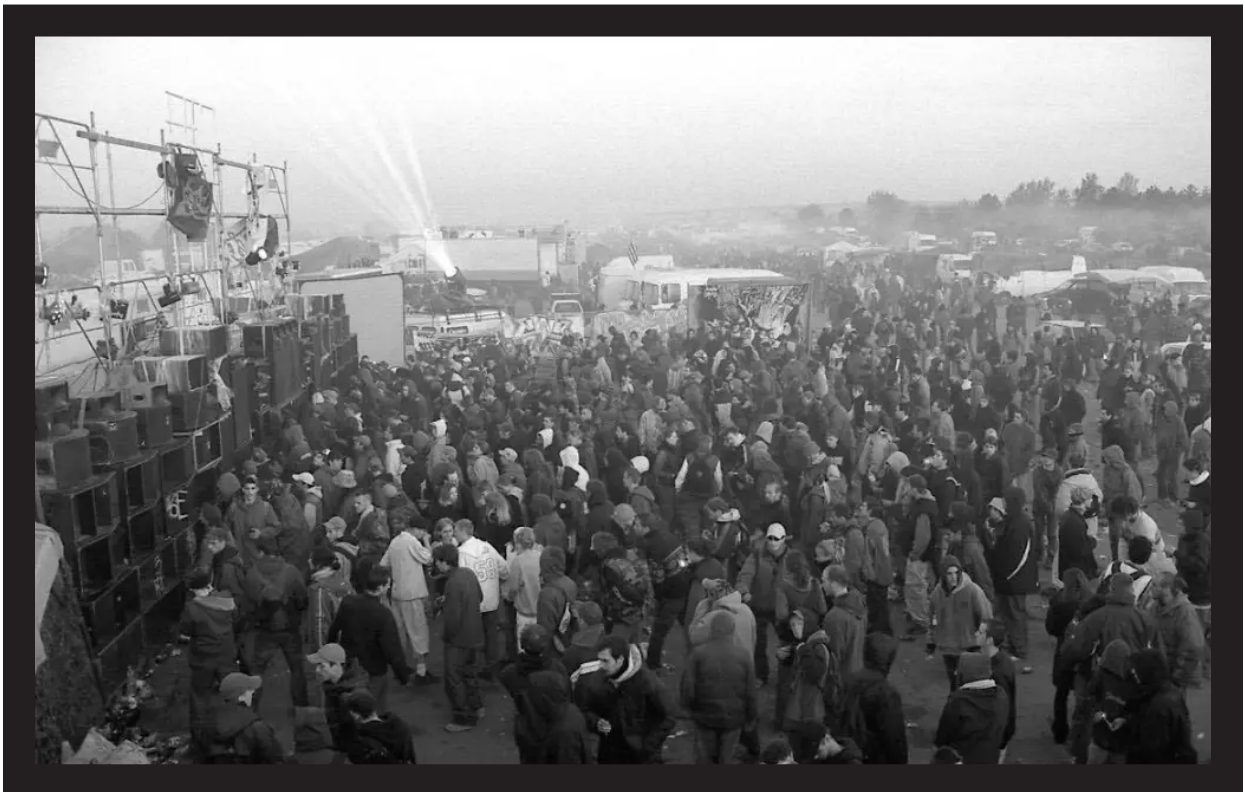
I "Belleville Three", foto di J. Doe



Il festival di Castelmorton (la causa dell'espulsione delle triba dal regno unito) del 1992, foto di A. Dunsmore



Il primo teknival, a Beauvois,  
Francia, foto di Ethan Cassidy



Il logo degli Spiral Tribe,  
una delle tribes più influenti  
nella storia del movimento



Logo dei Mutoids, una tribe punk che  
ha messo radici in Italia

I Metek sono tra i più  
influenti rappresentanti del  
genere in Francia



## ALTROVE

### *Nomadland*

Escluso e criminalizzato il movimento tekno inizia, volontariamente, a far perdere le proprie tracce rendendo la sua storiografia mutilata e incompleta. Quello a cui si assiste con certezza è la proliferazione, in Europa continentale, di feste illegali: Repubblica Ceca, Francia, Germania, Italia, Spagna. Una pandemia guidata dall'esodo dei gruppi radicali che dal Regno Unito esportano la loro lotta che viene poi rielaborata, mischiata e fatta propria dalle varie comunità locali che vanno ad incontrare. Nonostante già prima fossero presenti realtà dove la musica elettronica e lo sconfinamento della legalità creavano situazioni assimilabili ai rave party, è grazie al nomadismo dei gruppi d'oltre manica che queste realtà iniziano a intraprendere percorsi differenti, in relazione alla tribe incontrata: le neo-tribù, comunità organizzate che cercano di vivere sui camion e i camper che utilizzano per trasportare i sound system, i generatori, i palchi. È l'intima connessione che si instaura tra nomadismo e raver che permette la sua diffusione endemica in Europa.

In una condizione nomadica come quella delle tribes, la mancata territorializzazione garantisce una maggiore vitalità: il rave, nel momento stesso in cui viene rappresentato o mediato, tende a svanire per ricomparire altrove, rimanendo effimero perché irriducibile ai termini dello spettacolo. Si tratta, in questo senso, di una continua ricerca di spazi [geografici, sociali, culturali e immaginativi] che restino relativamente aperti. Viene proposto uno stile di vita e di comportamento che si colloca al di fuori delle regole e delle costrizioni dominanti, capace di ospitare tribes straniere e di offrire un inedito spazio dell'abitare: quello dei furgoni. I furgoni si trasformano in case, scuole, ristoranti improvvisati, negozi, uffici, o semplicemente in contenitori di strumenti musicali. Le feste diventano raduni periodici in cui la comunità si ricostituisce e si riconosce. La cultura rave genera nuovi nomadi, recupera i valori dell'erranza tradizionale e li integra nella complessità del presente, dove

le esigenze del vivere quotidiano si intrecciano all'uso sempre più massiccio e irrinunciabile delle tecnologie.

Se è quindi innegabile che l'aspetto nomadico del movimento tekno è fondamentale per la sua stessa esistenza, è anche vero che la scelta del nomadismo non è condizione necessaria per far parte del movimento. È la sovversione delle convenzioni stabilite, più che l'atto fisico del movimento, a definire la condizione nomadica del movimento tekno. Andare alle feste può essere una scelta radicale, di chi passa la vita in movimento sopra un camion dormendo tra sound system e console; o è l'accorrere di folle di sostenitori evento per evento. Folle di sbandati, emarginati, drogati, reietti. Errare, non a caso, non è solo il verbo di chi vaga senza tregua ma anche quello di chi sbaglia e di chi vacilla. Lo spazio del rave diviene così il luogo di confronto con ciò da cui si fugge o che si rifiuta nella quotidianità.

### *Limiti*

A livello antropologico, i rave party diventano manifestazione della liminalità, una rottura rispetto alle regole richieste per soggiornare nell'edificio sociale. Riassumendo le teorie di Van Gennep, si può mettere in parallelo la società con un edificio; vi si edificano pareti, stanze, corridoi, che escludono, includono e differenziano. Nel passare da una stanza all'altra si trova una terra di nessuno, una terra di mezzo in cui le convenzioni e le regole del mondo che si è lasciato e quello in cui ci si dirige non sono validi e alla quale vengono destinati quegli individui che non trovano spazio nelle altre stanze. Un costruito sociale liminare, che si pone ai limiti dell'edificio sociale stesso. Appaiono quindi due forme di socialità: la prima strutturata, ordinata, composta di regole, gerarchie, valutazioni in termini di più e meno; la seconda, definita *communitas*, in cui le gerarchie e i livelli scompaiono e gli individui, in quanto non più soggetti alle norme della stanza da cui provengono, vengono percepiti uguali. L'appartenenza a questo limbo può essere temporanea, rapida, addirittura impercettibile, o diventare condizione permanente nel momento in cui si manifesta come rifiuto della struttura

imposta. È in questo momento che la *communitas* diviene realmente accessibile, e conseguentemente la società applica giudizi definitivi e negativi al margine. Per Victor Turner «ciò che cade in uno spazio intermedio, tra confine e confine classificatorio, è considerato quasi ovunque contaminante e pericoloso» poiché «dal punto di vista di chi è interessato al mantenimento della struttura ogni manifestazione consistente di *communitas* deve apparire pericolosa e anarchica» (Turner V., 2001). Se la struttura ha carattere conoscitivo, un insieme di classificazioni, la *communitas* ha carattere esistenziale, considerando l'uomo nel suo rapporto con gli altri.

La natura dei rave, per Nicola Spineto, non è quella dello svago o della vacanza dal quotidiano, quanto «l'intento di sciogliere i vincoli sociali ordinari per accedere a un universo più autentico» (Spineto N., 2015). Lo stesso autore pone una riflessione molto vicina all'immaginario di Sottsass, teorizzando che si potrebbe pensare ad una realtà alternativa dei rave, dove l'interruzione è costituita dal ritorno alla realtà ordinaria. Al di là delle utopie su cui si fonda la retorica d'esordio del movimento tekno, una teorizzazione sul tema viene affrontata da Hakim Bey in *T.A.Z.* (1993), un manifesto politico-artistico, di tale importanza per il movimento tekno che l'acronimo TAZ (temporary autonomous zone) può essere utilizzato per parlare di un rave party. Il testo critica duramente la famiglia nucleare e il consumismo moderno, contrapponendo loro la struttura della banda e la ricerca di un'esistenza autentica. Attraverso una commistione di misticismo, filosofia radicale e controcultura cyberpunk, Bey invita a una ribellione spirituale e sociale immediata con l'obiettivo finale di realizzazione di enclavi dove l'individuo può sperimentare una libertà assoluta, seppur transitoria, nel cuore della società contemporanea. Il "nomadismo psichico" è descritto come un'attitudine volta alla trasformazione e al superamento delle identità fisse. Esso gioca un ruolo cruciale nella liberazione attraverso: l'abbandono delle identità rigide (rifiuto delle appartenenze familiari, nazionali, ideologiche e geografiche che limitano l'individuo; questo "cosmopolitismo sradicato" permette di esplorare nuove possibilità nella costruzione dei rapporti umani); la visione multiprospettica (l'individuo può muoversi tra

filosofia, mito e scienza, guardando il mondo attraverso “occhi diversi” e superando la tirannia dell’unità culturale imposta dal mercato]. Metaforicamente, il nomadismo psichico agisce come una forza attiva che attacca il “Consenso” sociale, trasformando l’individuo in una “macchina bellica” da soggetto passivo a “corsaro” o “virus” che opera nelle crepe del sistema. Bey introduce anche il concetto di anarchia ontologica, che non è un dogma politico, ma una consapevolezza che pone al centro il Caos come principio creativo e vitale. La sua funzione nella liberazione individuale è radicale: il flusso dell’anarchia ontologica porta alla realizzazione del *jiva mukti*, ovvero l’individuo auto-realizzato che diventa «monarca o padrone delle sue percezioni e relazioni» [Bey H., 2008]: in questo stato, l’unica società possibile è quella basata sull’amore e sull’affinità.

Poiché il Caos non può essere mappato o fissato, l’anarchico ontologico rifiuta ogni ideologia “fossilizzata” o sistema di controllo che cerchi di definire la realtà in modo definitivo. L’individuo utilizza tattiche come il “terrorismo poetico” o il “sabotaggio artistico” per distruggere le astrazioni che lo opprimono, puntando alla liberazione dell’immaginazione e alla creazione di momenti di intensità suprema. Queste attitudini sono la condizione necessaria per far “apparire” una TAZ, dove l’individuo può sperimentare la libertà totale prima che il sistema di controllo riesca a reagire. Bey si immagina una Tela di codici e informazioni, parallela e segreta allo Stato, in cui muoversi da un rave ad un altro, arrivando a definire gli stessi come «operazione di guerriglia che libera un’area [di tempo, di spazio, di immaginazione] e poi si dissolve per riformularsi in un altro dove, in un altro tempo, prima che lo Stato la possa schiacciare» [Bey H., 2008]. Tralasciando le implicazioni politiche di cui già [troppo a lungo] si è parlato in questa tesi, è interessanti soffermarsi sulla contiguità tra tempo e spazio delineata da Bey.

Difatti, nel luogo del rave il tempo subisce delle variazioni significative rispetto alla concezione ordinaria che si ha di esso. Durante le feste, in un discorso che può essere generalizzato a tutta la movida notturna, si ha un’inversione

prospettica del tempo della veglia e del tempo del riposo. La notte, oltre che momento di silenzio, sonno e tranquillità, porta con sé un notevole bagaglio di aspetti negativi: furti, delitti, trasgressioni, una zona franca dall'ordinario, popolata della propria fauna urbana e munita dei propri linguaggi. L'oscurità apre lo spazio all'attraversamento di molteplicità avversate dai diurni (accecanti) poteri costituiti. L'appropriamento di certe attitudini da parte di diversi gruppi ha portato allo slittamento della notte da momento ad attitudine, rompendo le classiche definizioni di luce-buio: abitare la notte è come indossare una disposizione mentale. Questo sfondamento del binomio giorno notte è fondativo del movimento tekno, con eventi che possono continuare per settimane intere. La rottura assoluta con il tempo tradizionale è uno degli elementi grazie al quale, secondo Foucault, possono prendere vita le eterotopie.

### *Eterotropie*

Il termine eterotopia segue lo stesso modello concettuale di utopia e distopia. Il prefisso deriva dal greco classico *héteros*, combinato con il morfema greco *tópos*, assumendo così il significato di "altro luogo", inteso come spazio che appartiene all'alterità. Un'utopia, al contrario, è un'idea o un'immagine non reale.

Le eterotopie sono definite da Michel Foucault nell'omonimo saggio (*Eterotropie, Mimesis, 2010*) come "spazi altri", ovvero luoghi reali ed effettivi che hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri spazi di una cultura, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi delineano o riflettono. A differenza delle utopie, che sono luoghi senza un luogo reale, che rappresenta una versione migliorata della società, come nell'opera omonima di Thomas More o nelle illustrazioni di Le Corbusier, le eterotopie sono "contro-luoghi" effettivamente realizzati, nei quali gli spazi reali della cultura vengono contemporaneamente rappresentati, contestati e sovvertiti. Non esiste cultura al mondo che non produca eterotopie; esse sono una costante di ogni gruppo umano. Tuttavia, assumono forme diverse: nelle società "primitive" prevalevano

le eterotopie di crisi (luoghi sacri o interdetti per individui in stato di crisi biologica, come partorienti o anziani), mentre nella società moderna prevalgono le eterotopie di deviazione (luoghi per individui il cui comportamento devia dalla norma, come prigioni, cliniche psichiatriche o case di riposo). Come accennato, le eterotopie sono spesso legate a una rottura con il tempo tradizionale. Esistono eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito, come i musei e le biblioteche (tipiche della modernità occidentale), ed eterotopie legate al tempo passeggero e precario, come le fiere o i villaggi vacanze. Vengono esaminati diversi esempi di "luoghi altri", tra cui cimiteri, giardini, prigioni, navi. Le eterotopie operano tra due poli estremi rispetto allo spazio reale che le circonda. Possono creare uno spazio di compensazione, ovvero un luogo reale così perfetto e regolato da far apparire il resto del mondo come disordinato e caotico, oppure creare uno spazio di illusione che denuncia ogni spazio reale come ancora più illusorio (come le case chiuse). Questi spazi non sono liberamente accessibili come un luogo pubblico; essi presuppongono un sistema di isolamento che li rende penetrabili solo attraverso obblighi, riti o purificazioni. Alcune eterotopie possono sembrare aperte a tutti ma nascondono esclusioni: si entra in esse con l'illusione di essere ammessi, pur rimanendo esclusi dal "cuore" del luogo. Il dialogo si estende, come spesso accade nella bibliografia per questa tesi, alla città e agli apparati collettivi, interpretati come strumenti di potere che regolano la produzione, il consumo e la normalizzazione sociale. La nave è l'eterotopia per eccellenza, un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo che vive per se stesso, un "serbatoio di immaginazione" che collega i porti e le culture. «Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura, i poliziotti i corsari». (Foucault M., 2008, p. 68).

Analogamente anche Bey trova una stretta commistione tra il mondo marittimo e quello dei rave party. Le utopie pirate fungono da modelli per le TAZ fornendo un precedente storico e concettuale di "enclavi libere" che operavano al di fuori del controllo statale. I pirati del XVIII secolo crearono intere "mini-società" che vivevano consapevolmente al di là

della Legge, decidendo di rimanervi anche se solo per brevi periodi di felice esistenza. Le utopie piratesche, come quelle sulla costa del Madagascar o nei Caraibi, occupavano zone che non erano ancora state reclamate da alcuna potenza imperiale, agendo come enclavi di libertà totale in spazi vuoti sulla mappa. Bey traccia un parallelo tra lo stile di vita dei pirati e gli esperimenti autonomi moderni (come la Repubblica di Fiume), notando una comune "economia pirata" basata sul vivere del surplus della sovrapproduzione sociale e sul rifiuto del lavoro convenzionale. Molte utopie piratesche erano destinate a essere temporanee; ad esempio, le vere repubbliche dei corsari erano spesso le navi stesse che navigavano sotto un contratto comune (gli "Articoli"). Questo carattere effimero è il cuore della TAZ, che deve dissolversi e riformarsi altrove per mantenere la propria integrità e alterità radicale come luogo liberato dove la verticalità del potere è sostituita da reti orizzontali di rapporti, fuggendo dalla "mappa chiusa" del controllo statale, trovando spazi invisibili o trascurati dallo Spettacolo. Si può immaginare l'utopia pirata come una piccola imbarcazione che naviga in mezzo a una flotta di navi da guerra imperiali: invece di cercare di affondare l'intera flotta (una rivoluzione permanente e potenzialmente fallimentare), l'imbarcazione sfrutta la propria agilità per infilarsi tra le crepe delle formazioni nemiche, godendosi la libertà nelle zone d'ombra dove i cannoni pesanti non possono colpire. L'immaginario marittimo e corsario di Bey diviene col tempo fondativo del movimento tekno, che fa della bandiera pirata e di simbologie affini il proprio stemma.

L'eterotopia diventa anche una strategia urbanistica: nel 2020 viene pubblicato lo studio *Designing the heterotopia*, dove vengono criticati i modelli tradizionali di pianificazione: si propone una visione in cui, attraverso una morfologia urbana composta da frammenti autonomi ma integrati, diversità e coesione convivono. L'eterotopia integra diverse formazioni socio-spaziali in un tessuto urbano coerente attraverso un approccio che rifiuta l'omogeneizzazione forzata dei masterplan tradizionali, puntando invece sulla coesistenza relazionale di frammenti autonomi. A differenza delle utopie classiche che cercano un'armonia totale e un controllo assoluto, l'eterotopia

accetta la molteplicità e persino il conflitto come stati naturali dell'essere urbano. L'eterotopia consente a diverse comunità di produrre la propria cultura e influenzare la forma spaziale all'interno di un contesto urbano più ampio. Invece di imporre un'immagine finale fissa, l'approccio eterotopico utilizza codici generativi e regole tipologiche semplici. Questo permette un'evoluzione dal basso [bottom-up] dove il "tutto" non armonizza i componenti fino a fonderli, ma li incastra rispettando la loro eterogeneità. Invece di un'unica visione estetica, il tessuto si compone di "micro-utopie" o "enclave ideologiche" che mantengono la propria coerenza interna pur essendo connesse tra loro.

Quale che sia la connessione tra *communitas*, *raver*, eterotopie e TAZ, l'assenza di canone del movimento tekno, propria della moltitudine degli attori che man mano vi partecipano, porta i rave ad essere un «rito senza obiettivi di potere, "un puro mezzo"» liminale, rivoltoso, illegale, resistente, uno dei pochi luoghi in cui i corpi, la danza, la musica non divengono strumenti di profitto. Come scrive Matteo Colombani, «non una casualità, ma una conquista». [Colombani M., 2019]

Foto di O. Voltolina. Si può notare come il codice di condotta condiviso si rifaccia molto all'immaginario pirata

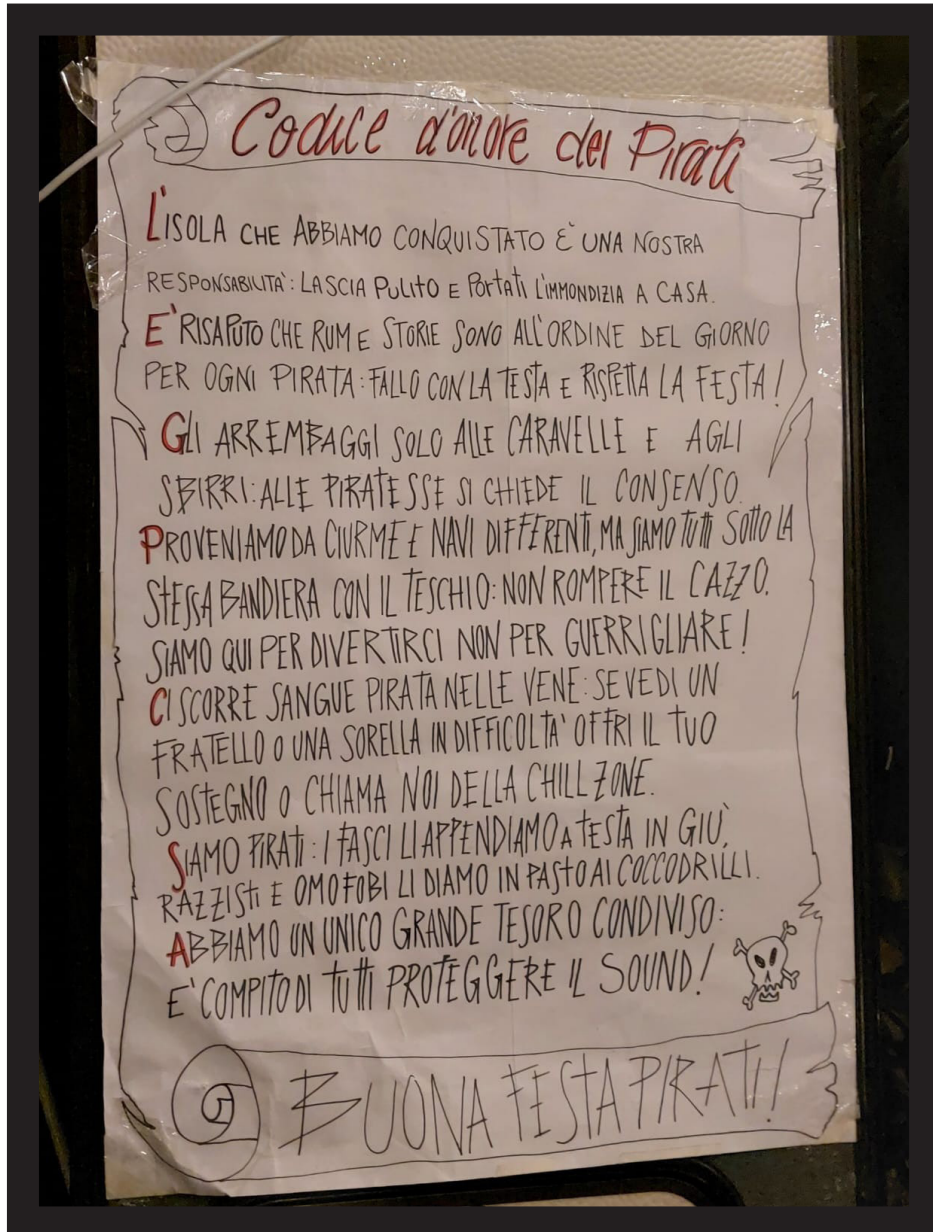




Image from Ceasefire Magazine illustrates different common T.A.Z that are visible (or not) in society

## LE CITTÀ INVISIBILI

### *Urbanismo Anarchico*

Il rave si presenta come un'anomia rispetto ai canoni sociali, architettonici e urbanistici contemporanei. Ciononostante, come in ogni città, villaggio o comunità, presenta dei topoi, intesi in senso stretto come luoghi comuni, che si ripropongono andando a delineare piazze, strade, connessioni e punti focali. Le città, militarmente fino alla conquista di Costantinopoli e praticamente fino al XVII secolo con l'avvento della rivoluzione industriale e la nascita degli Stati moderni, fanno delle loro possenti mura il limite definito della loro estensione e le porte si pongono gli unici accessi tra ciò che si pone al di fuori e dentro il limite. Nonostante nell'età contemporanea questa divisione non sia più necessaria, il concetto di superamento di un confine, sia questo architettonico o mentale, rimane fondamentale nella percezione che si ha di qualsiasi agglomerato urbano. Nei rave party, allo stesso modo, è centrale il tema della soglia: nel partecipare per la prima volta a un rave party si avverte un senso di smarrimento e di estraneità proprio nel momento in cui varchiamo questo limite e ci si trova catapultati in qualcosa di differente. Una sorta di rito iniziatico verso l'ignoto.

I luoghi dedicati ai riti, al sacro, sono imprescindibili nell'evoluzione urbanistica. Partendo da questo assioma architettonico, nei rave l'atto rituale avviene sotto cassa, dove i decibel sono più alti e la folla si accalca. Il palco, o il muro di casse, divengono poli magnetici a cui accorrere. Nello stesso modo in cui non si edifica un unico luogo sacro e riti e officianti differiscono (magari impercettibilmente fra loro) i sound system non sono necessariamente localizzati nello stesso punto. Il termine free party non definisce solamente la gratuità dell'evento, ma propone anche l'aspetto partecipativo al rave da parte di tutti i suoi partecipanti. Così chiunque è libero di installare i propri muri di casse e proporre generi differenti: il rave si popola così di altari, e gli accoliti si possono muovere liberamente al suo interno scegliendo, o

scoprendo, di volta in volta un'esperienza diversa.

Attorno ai sound system si va poi a costruire la tendopoli dove i partecipanti "alloggiano" durante l'evento. Si assiste ad un proliferare di sistemi ingegnosi e soluzioni disparate che prendono e riadattano elementi dai campi più vari (se devo fare una considerazione personale, la vela insieme, ovviamente, al campeggio sono gli ambiti prediletti da cui "rubare" elementi e dispositivi). Ridurre la micro-urbanità dei rave a un ammasso di tende e camper intorno a delle casse sarebbe fuorviante, come immaginarsi una città fatta solo di abitazioni senza considerare gli spazi dedicati al commercio, allo svago e al riposo, gli ospedali, i centri del potere e della legge. Questi ultimi due luoghi spariscono in virtù della voluta assenza di gerarchie e del codice di comportamento condiviso, necessario per la vita stessa degli eventi: rispetta te stesso, gli altri, il posto; esistono dei tabù, dei limiti non scritti a cui bisogna sottostare per garantire la continuazione della festa: tra i vari, si può citare l'intolleranza nei confronti dell'eroina, che viene malvista e allontanata. Riprendendo l'analogia urbana, nei rave si possono identificare delle zone che vengono dedicate alle varie attività, ma rifiutando qualsiasi imposizione o regola è impossibile geolocalizzarle in punti precisi o delineare norme che possano definirle. La natura partecipativa dei rave presuppone che chiunque possa dare il proprio contributo, di conseguenza si generano di volta in volta (anche durante lo stesso evento) nuovi luoghi di interesse con modalità e obiettivi che sono coerenti solamente con chi li mette in atto.

### *Vivere diverso*

Per Bey una delle condizioni che dà vita ad una TAZ è la proliferazione di un'economia pirata: l'aspetto economico diventa rilevante nella vita nomadica, quando l'assenza (o la precarietà) di un lavoro istituzionale spinge a cercare nuove forme di guadagno. Aggirandosi tra le tende abbondano oggetti, vestiti, costumi, dotati della propria identità e spesso autoprodotti da chi li mette in vendita. Il baratto diviene una forma di scambio consolidata ed attuata in quanto gli oggetti perdono di valore economico ma ne assumono di esoterici e

sentimentali. Il baratto si propone come strumento prediletto di scambio anche in contesti che esulano dai rave ma che nutrono una forte connessione col movimento tekno: ne è un esempio milanese il mercato del baratto che si tiene ogni domenica al Tempio del Futuro Perduto, che nei dintorni del cimitero Monumentale è diventato il primo centro sociale legalizzato dallo Stato ed è da anni punto di riferimento per gli amanti del genere. Negli Stati Uniti, dove i rave assumono tinte più colorate rispetto al fenomeno underground europeo, è molto popolare lo scambio di kandi. I kandi sono braccialetti, spesso di perline, che i raver americani indossano e scambiano durante gli eventi, a volte prodotti sul momento e personalizzati o recanti l'acronimo PLUR (Peace, Love, Unity, Respect). È evidente come queste forme di economia alternativa non riescano sempre a garantire una condizione economica sufficiente, ed è qui che entra in gioco lo spaccio. Senza citare nomi noti o legislazioni sul tema, racconterò un avvenimento personale: ben prima di avvicinarmi al movimento tekno viene ospite a casa mia un'amica di un mio vecchio coinquilino. È di ritorno dalla Spagna, dove ha girato tra i vari festival a detta sua vendendo accessori realizzati all'uncinetto e collane con pendenti in filo metallico e minerali. Durante la spiegazione, illogica e confusionaria, delle proprietà delle pietre accenna a una più che sostanziosa quantità di droghe varie (cocaina, ketamina, MDMA, cannabis...) stipata momentaneamente nella sua macchina parcheggiata di fuori. Ecco la vera natura dei tuoi traffici, mi viene da pensare, nascosti da una facciata di artigianato ed esoterismo. Ci si potrebbe fermare a questa considerazione, ma come si è già ripetuto per comprendere i rave party è necessario un allontanamento dalle logiche convenzionali: l'artigianato e l'autoproduzione diventano mezzi per esprimere la propria creatività, le fantasie e le allucinazioni; se tra le varie merci si trovasse anche della droga, tanto di cappello.

Le droghe sono un elemento imprescindibile dei rave party. Si assumono sotto cassa per continuare a ballare, o ci si allontana dal rumore per concentrarsi meglio o avere un attimo di distacco dal rumore incessante dei bassi. Nel piantare le tende e disporre i van ci si dispone automaticamente per

creare un luogo centrale, sociale, un filtro semipermeabile col mondo esterno: una kasbah psicotropa dove ritirarsi. Si assumono sostanze eccitanti, tranquillanti, psichedelici in grado di trasportare la mente in altri luoghi, ci si può semplicemente fumare una canna con gli amici nei (rari) momenti che vengono dedicati al cibo. Coerentemente con l'uso smodato di stupefacenti non sono rari i momenti in cui uno o più soggetti possono subire gli effetti negativi, come per esempio un bad trip da acidi o il famigerato K-hole da ketamina. Per prevenire e gestire determinate situazioni il metodo più efficace è indubbiamente l'informazione: in Italia ci sono associazioni come magliana80 a Roma o il progetto LAB57 a Bologna che fanno informazione attiva su effetti e rischi delle singole sostanze, attività vicina a quella dei Keep Smiling, un'associazione francese di ravers e teuffers. I suoi obiettivi sono la promozione delle arti e della musica elettronica e la promozione della salute e della sicurezza dei partecipanti nei club, alle serate tekno e nei free party. La gestione, o riduzione, del danno si manifesta anche nell'intervento di individui consapevoli ed informati che aiutano volontariamente i bisognosi: si allestiscono delle zone riparate, lontane dagli stimoli esterni, e si usano i mezzi a disposizione (che si manifestano spesso come tanta acqua e luoghi per stendersi) per far riprendere chi sta male.

Collegandosi all'utopia radicale immaginata da Sottsass, un terzo elemento chiave nei festival è la sessualità, intesa anche come rottura dalle norme pudiche della società. Il sesso non è un pilastro del rave, ma pratiche come i trii e le orge, o più in generale l'amore libero professato dalle correnti hippy, sono di per sé contro-culturali. L'erotismo è una componente della musica tekno e, come si è visto, la sua proliferazione è stata dovuta anche all'ecstasy, droga che ha tra i suoi effetti comportamenti più disinibiti e un aumento della connessione con gli altri individui. Se si cercasse un antenato storico dei rave ci si potrebbe collegare con estrema facilità ai culti dionisiaci e i baccanali, dove l'aspetto orgiastico era fondativo delle cerimonie stesse. Non esiste un luogo prediletto per il sesso: ci si può ritirare in tenda, si possono trovare spazi isolati, si può praticare in mezzo alla gente, vicino al muro di

casce, ritmati dalla musica che batte. Capita, talvolta, che vengano allestiti campi, tendoni dedicati alle pratiche sessuali.

### *La grande fuga*

Se l'analisi spaziale dei rave può definirsi conclusa (non nelle possibilità, sempre cangianti, quanto nell'individuazione dei luoghi e delle attività predominanti), quella dei flussi rimane problematica. Si escluda subito l'idea di categorizzare i movimenti in un rave: gli individui si muovono liberamente nello spazio, identificando secondo la propria soggettività i luoghi di interesse in base alle proprie attitudini ed ai propri bisogni. Certo, si assisterà ad un ammassamento nei confronti del main stage, conseguentemente ci si potrebbe immaginare una densità minore attorno ai palchi secondari, e la presenza nei pressi della folla di tende, bancarelle e teli adorni di oggetti e vestiari. Le tende e i furgoni si disporranno conseguentemente, ora vicine ora lontane, isolate. Queste considerazioni hanno importanza limitata quando si deve far fronte all'unico vero flusso che incide in un rave: quello del confronto e della fuga dalle forze dell'ordine che verranno (letteralmente) a rovinare la festa.

La sopravvivenza di un rave è indissolubilmente legata alla sua capacità di permanere in uno stato di indefinibilità e invisibilità radar, poiché, come suggerisce il solito Hakim Bey, nel momento esatto in cui una TAZ viene nominata o mediata dallo Spettacolo, essa deve svanire per potersi riformare altrove, lasciando dietro di sé soltanto una corteccia vuota. Per ritardare questo inevitabile processo di cattura, risulta fondamentale un'azione di sabotaggio preventivo che agisca sulle infrastrutture logistiche e comunicative del potere, integrando la raffinatezza metafisica della secessione sociale con la pragmatica brutale contenuta in manuali d'azione diretta come l'*Anarchist Cookbook* di William Powell del 1971. È possibile, ad esempio, paralizzare la mobilità dei reparti mobili attraverso l'immobilizzazione dei loro veicoli, ottenibile in pochi istanti mediante l'asportazione di componenti critiche o l'introduzione di sostanze estranee, quali sabbia o zucchero, nei serbatoi del carburante, operazione che garantisce

la distruzione meccanica del motore in tempi rapidissimi. Parallelamente, come consigliato da più utenti sul subreddit / anarchism, si può pensare alle forze dell'ordine come ad una contemporanea testuggine romana, che fa della linea unita il suo punto di forza. Se separati, gli agenti non godono più di un vantaggio e, in minoranza numerica, devono quanto meno aspettare di ricompattarsi. L'utilizzo di barricate mobili e oggetti comune da utilizzare per respingere lacrimogeni e fumogeni e disorientare gli agenti. L'impiego di tattiche di "teatro di guerriglia" non solo interrompe la disciplina della carica, ma ha spesso l'effetto ironico di provocare una reazione sproporzionata del potere, la quale finisce paradossalmente per alienare la simpatia pubblica verso le autorità e rafforzare la solidarietà tra gli insorti, e possono conferire alla TAZ quella dilatazione temporale necessaria affinché l'intensità festiva possa pienamente dispiegarsi.

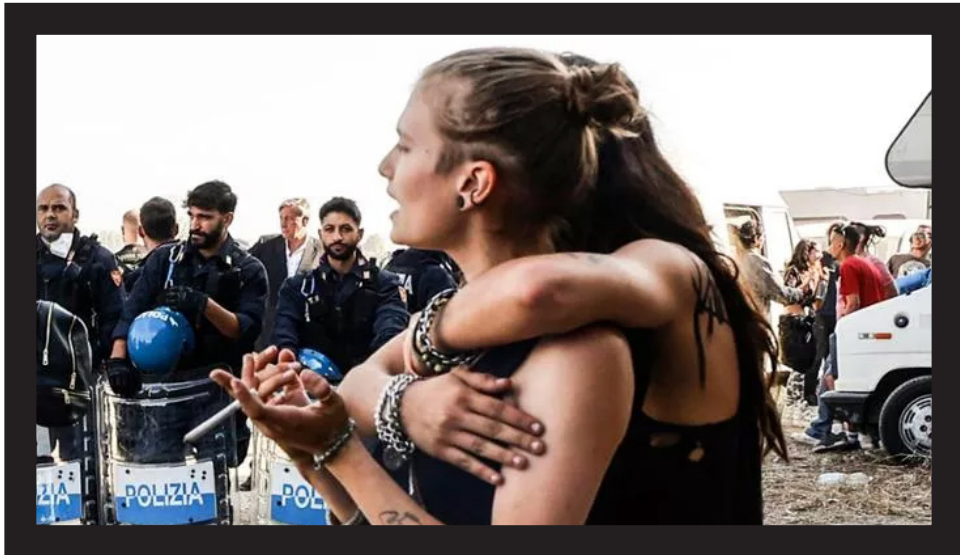
Qualora il contatto con la "polizia delle qualità" diventi imminente, la strategia di resistenza non deve mai indulgere nella formazione di un corpo solido e vulnerabile su cui l'apparato possa concentrare la propria forza d'urto, bensì deve privilegiare una configurazione "nebulosa ed elusiva". Riprendendo la lezione del collettivo anarchico Tiqqun in *Introduction to Civil War*, l'insurrezione deve agire come una nuvola scura che colpisce e si dissolve, preferendo "rosicchiare i bordi" del nemico piuttosto che affrontarne il nucleo. Al cuore di questa elusività risiede il concetto di "sciopero umano" (human strike). Consiste nel rifiuto sistematico di fornire la reazione attesa dall'apparato, sia essa il tono contrito di fronte a un agente o l'indignazione spettacolare, permettendo così al partecipante di "scivolare via" dal controllo e di saturare il funzionamento della macchina biopolitica. Diventando una "singolarità qualunque" e abbandonando i predicati sociali imposti (lo "studente", il "professionista", il "cittadino"), i corpi creano zone di opacità offensiva dove il contatto reciproco sfugge alla trasparenza imposta dallo Spettacolo.

Tali zone, tuttavia, non devono mai essere intese come possedimenti permanenti; la loro efficacia risiede nella pianificazione preventiva di molteplici vie di fuga che sfruttino

la psicotopologia del territorio, come (in contesti urbani) la vicinanza a stazioni della metropolitana per una dispersione rapida o l'uso di mappe di utilità pubblica per muoversi attraverso condotti sotterranei. In un rave si garantisce la fuga del maggior numero di partecipanti non attraverso l'opposizione frontale, ma abitando lo scarto tra il mondo e la sua rappresentazione, trasformando il corpo in un "tempio della carne viva" che rimane, per sua stessa natura, ingovernabile poiché incomprendibile alla logica binaria del potere.

La concomitanza di queste riflessioni, che spaziano tra la guerriglia urbana alla postulazione metafisica, offre spunti interessanti sull'applicazione pratica, e non violenta, in contesti più vicini all'argomento di questa tesi. Come si può ritardare l'intervento di una carica della polizia? Esistono dispositivi in grado di creare vie di fuga unicamente per i partecipanti? Ed è possibile continuare la festa dopo che le forze dell'ordine l'hanno appena interrotta?

Frame dal film *Sirat*, 2025,  
diretto da Oliver Laxe



Ansa, due ragazze aspettano mentre la polizia  
cerca di sgombrare un rave

## TENSIONI

### *Tende*

La tenda, nonostante non sia stato il primo riparo dell'essere umano, può essere considerata la sua prima forma di architettura: questo stesso termine deriva dalle parole greche *arché*, comando, e *tekton*, artigiano, artista, parola che affonda le sue radici nel concetto stesso di tessitura. La tenda è un elemento centrale per le religioni Semitiche, dall'Esodo quarantennale ebraico nel deserto egiziano (si ricordi che Yahweh originalmente è dio beduino delle mandrie), alle scritture dei Vangeli (Giovanni utilizza il verbo *skenoo*, piantare una tenda, per simboleggiare la venuta di Cristo tra gli uomini, e la prima cosa che si offrono di fare i discepoli durante la trasfigurazione sul monte Atos è di piantare tre belle tende), senza dimenticare le culture musulmane che più di tutte ancora mantengono vivo l'intrinseco rapporto con il nomadismo. Torvald Faelgre in *Tents, architecture of the nomads* offre un'eshaustiva e indagata prospettiva sull'abitare nomade, mostrandone le implicazioni culturali e tecnologiche e scoprendo collegamenti tra popolazioni distanti tra loro un oceano e più.

Per le culture nomadi, la tenda non rappresenta semplicemente un riparo funzionale, bensì un organismo vivente e un dispositivo simbolico complesso, capace di racchiudere l'identità, la memoria e la struttura sociale di un intero popolo. Essa incarna un'idea di libertà radicale, fondata sulla mobilità e sull'assenza di un legame permanente con il suolo, ponendosi in netto contrasto con la concezione sedentaria dell'abitare, spesso percepita dai nomadi come una forma di costrizione o di vera e propria schiavitù. L'atto stesso di abitare non coincide con la fissazione in un luogo, ma con la capacità di instaurare una relazione armonica e reversibile con il paesaggio. Dal punto di vista abitativo, la tenda nera beduina, nota come *beyt al-sha'r* ["casa di pelo"], rappresenta un equilibrio raffinato tra ambiente naturale e costruzione umana. Essa non è concepita come un oggetto statico, ma

come un sistema dinamico, adattivo e collaborativo, la cui costruzione e manutenzione coinvolgono attivamente l'intero nucleo familiare. La struttura viene descritta attraverso una terminologia che richiama esplicitamente l'anatomia umana: il fronte è il "volto", il retro la "nuca", i pali laterali assumono il ruolo di arti, mentre il palo centrale rappresenta il "capo". Questa trasposizione linguistica e simbolica trasforma la tenda in un'estensione del corpo collettivo della famiglia, rafforzando l'idea di un'architettura vivente.

Lo spazio interno della tenda è organizzato secondo un rigido ordine sociale e simbolico. Una cortina decorata, la sahar, divide l'area pubblica maschile da quella privata femminile, definendo una concezione della privacy che non è individuale, ma comunitaria. La tenda, infatti, non stabilisce una separazione netta dall'esterno: il confine con il deserto rimane permeabile, favorendo un dialogo costante con l'ambiente circostante. Ciò che viene realmente protetto non è l'individuo, ma l'onore, la reputazione e la coesione della tribù. In questo contesto, il ruolo della donna assume un'importanza centrale: sono le donne a filare, tessere e montare la tenda, trasformando materiali elementari come il pelo di capra e la lana in un'abitazione funzionale ed esteticamente compiuta. La casa, nella cultura nomade, è dunque anche espressione di un sapere femminile stratificato e tramandato nel tempo.

Accanto alla dimensione sociale, la tenda possiede una profonda valenza spirituale. Numerose tradizioni nomadi la descrivono come uno spazio sacro, al punto che un proverbio kirghiso afferma che "la tenda di un uomo è come il tempio di un dio". Il suo orientamento è spesso determinato da criteri religiosi: in alcune regioni l'ingresso guarda verso sud, mentre in altre è rivolto verso la Mecca, integrando il rito della preghiera nel quotidiano domestico. La tenda diventa così un dispositivo che connette la vita ordinaria con una dimensione cosmica ed eterna. A differenza delle architetture monumentali delle società sedentarie, destinate a permanere e a lasciare tracce materiali nel tempo, la tenda incarna un rapporto ciclico con l'esistenza. Essa "nasce" con la formazione di una nuova unità familiare e, se non viene più curata o se la

famiglia si estingue, è destinata a deteriorarsi e a scomparire, senza lasciare segni permanenti nel paesaggio. Questa impermanenza non è segno di precarietà, ma espressione di una concezione dell'abitare che accetta la transitorietà come valore.

L'opposizione tra nomadi e sedentari affonda le sue radici in conflitti culturali e simbolici antichissimi, spesso richiamati anche nelle narrazioni bibliche, come nel contrasto tra Caino, agricoltore, e Abele, pastore. Per il nomade, la sedentarietà implica una perdita di libertà e di dignità: essere "legati alla terra" equivale a una forma di dipendenza. Non a caso, un detto tuareg afferma che "la zappa porta vergogna sulla casa". La possibilità di smontare la propria abitazione e spostarsi rappresenta, in questa visione, l'unica autentica forma di autonomia politica e personale, soprattutto di fronte a poteri centrali o dominazioni esterne. La scelta della sedentarietà comporta dunque sanzioni sociali profonde, sebbene spesso invisibili. Essa implica una perdita di onore e di identità, conducendo a quella che può essere definita una condizione di anonimato culturale. I nomadi sedentarizzati, spesso per imposizione statale, finiscono ai margini delle città, privati del loro ruolo sociale e dei legami di solidarietà tribale. A ciò si aggiunge l'erosione di un patrimonio intangibile di conoscenze — dalla medicina tradizionale alle tecniche di tessitura e allevamento — e la dissoluzione del ruolo centrale della donna come architetta dello spazio domestico. La tenda, intesa come organismo familiare, cessa di esistere, segnando simbolicamente la "morte" del nucleo all'interno della comunità.

Lontane dall'essere strutture primitive, le architetture nomadiche hanno anticipato di secoli numerosi principi oggi considerati innovativi nell'architettura contemporanea. La tenda nera, così come la yurta, il tipi o la yaranga, rappresenta un esempio avanzato di architettura tensiva e leggera, basata su un uso estremamente efficiente dei materiali. Le sperimentazioni di architetti come Frei Otto mostrano evidenti affinità con questi sistemi tradizionali, dimostrando come la leggerezza, la flessibilità e la portabilità non siano conquiste

moderne, ma saperi antichi.

Le tende nomadi utilizzano inoltre materiali “intelligenti” ante litteram. Il pelo di capra, ad esempio, reagisce alle condizioni climatiche: quando è asciutto favorisce la ventilazione, mentre con l’umidità si gonfia, chiudendo la trama e rendendo la copertura impermeabile. Le forme delle tende, perfezionate nel corso dei secoli, rispondono a principi aerodinamici che consentono di resistere a venti intensi e ambienti estremi. A ciò si aggiunge un approccio radicalmente sostenibile all’abitare: la tenda occupa il suolo senza modificarlo, lasciando il paesaggio intatto una volta rimossa, secondo quella che può essere definita un’“etica della non-permanenza”. Nel contesto contemporaneo, questi principi stanno conoscendo una nuova attualità. Fenomeni di seminomadismo stagionale, la diffusione di yurte adattate all’uso occidentale e le sperimentazioni di designer come Bill Coperthwaite dimostrano come i modelli nomadi possano offrire risposte concrete alle esigenze abitative attuali. L’architettura prefabbricata e temporanea riprende elementi fondamentali della yurta, pareti circolari, bande di tensione, anelli di compressione e tetti conici, integrandoli con materiali e comfort moderni.

La tenda nomade si configura come l’antitesi della città: laddove l’architettura sedentaria ricerca la permanenza, il confine e il controllo, l’abitare nomade celebra la mobilità, l’impermanenza e la simbiosi con l’ambiente. In questo senso, le strutture nomadiche non rappresentano un residuo del passato, ma un patrimonio culturale e progettuale di straordinaria attualità, capace di offrire modelli alternativi e sostenibili per il futuro dell’abitare.

### *Tensegrali*

La tensegrità, termine derivato dall’unione delle parole inglesi *tensional* e *integrity*, indica un principio strutturale fondato sull’equilibrio tra elementi compressi isolati e una rete continua di elementi in trazione. In tali strutture, le componenti soggette a compressione, generalmente aste o

barre, non sono mai in contatto diretto tra loro, ma risultano stabilizzate spazialmente esclusivamente dall'azione di cavi o tendini precompressi. La stabilità complessiva dell'insieme non dipende quindi dalla rigidità dei singoli elementi, bensì da uno stato di autotensione che coinvolge l'intero sistema.

Il termine "tensegrity" viene coniato negli anni Sessanta da Buckminster Fuller, anche se la paternità concettuale del principio è condivisa con lo scultore Kenneth Snelson, il cui contributo risulta fondamentale nello sviluppo formale e sperimentale delle prime strutture. Le caratteristiche distintive della tensegrità risiedono nella leggerezza visiva, nell'efficienza strutturale e nella capacità di trasmettere le forze lungo percorsi ottimizzati. Dal punto di vista percettivo, tali strutture appaiono quasi sospese nello spazio, dando origine a una trasparenza formale che ne enfatizza l'aspetto dinamico. Dal punto di vista ingegneristico, l'uso combinato di trazione continua e compressione discontinua consente di ottenere un'elevata resistenza meccanica con un impiego minimo di materiale, rendendo la tensegrità un paradigma di ottimizzazione strutturale. Un aspetto particolarmente rilevante del principio è la sua rispondenza a modelli presenti in natura. In ambito biologico, il concetto di biotensegrità descrive il modo in cui il corpo umano e gli organismi viventi mantengono la propria stabilità attraverso una rete di tensioni continue. In questo modello, le ossa agiscono come elementi compressi, mentre muscoli, tendini e tessuti connettivi costituiscono il sistema di trazione che distribuisce le forze sull'intera struttura corporea. Studi condotti da Stephen M. Levin e successivamente approfonditi da Donald E. Ingber hanno dimostrato come tale principio sia applicabile non solo alla scala macroscopica del corpo umano, ma anche alla scala cellulare, dove il citoscheletro può essere interpretato come una struttura tensegrale.

Le origini storiche della tensegrità affondano le radici nelle avanguardie artistiche del primo Novecento. Un ruolo pionieristico è attribuito a Kārlis Johansons, artista costruttivista di origine lettone, che già nel 1921 presentò a Mosca le sue strutture "Simplex", sistemi autotensionati

che anticipavano chiaramente i principi fondamentali della tensegrità moderna. Tuttavia, è con Kenneth Snelson che il concetto assume una piena maturità espressiva: la sua X-Piece del 1948 e, soprattutto, la celebre Needle Tower del 1968 dimostrano come elementi compressi apparentemente disgiunti possano generare strutture stabili, slanciate e di grande impatto visivo. Buckminster Fuller, affascinato dalle sperimentazioni di Snelson, formalizza il principio, lo denomina e ne esplora le potenzialità geometriche e strutturali, applicandolo anche allo sviluppo delle cupole geodetiche. Nel corso della seconda metà del Novecento, il principio della tensegrità trova progressiva applicazione in ambito architettonico e ingegneristico. In particolare, esso si rivela estremamente efficace nella realizzazione di grandi coperture leggere, capaci di coprire ampie luci con masse strutturali ridotte.

Tra i primi esempi significativi si annovera l'arena Spodek di Katowice, progettata negli anni Sessanta da Maciej Gintowt e Maciej Krasiński, considerata una delle prime applicazioni su larga scala di concetti riconducibili alla tensegrità. Successivamente, David Geiger utilizza principi analoghi nella copertura della Seoul Olympic Gymnastics Arena, mentre il Georgia Dome di Atlanta e il Tropicana Field rappresentano ulteriori esempi di cupole sostenute da sistemi di cavi e aste in equilibrio tensionale. Oltre alle grandi coperture, la tensegrità ha trovato applicazione nella progettazione di ponti e passerelle pedonali, dove la leggerezza strutturale consente interventi rapidi e minimamente invasivi. Il Kurilpa Bridge di Brisbane, attualmente il più grande ponte tensegrale al mondo, dimostra le potenzialità di questo approccio in termini di efficienza e comportamento dinamico. Parallelamente allo sviluppo delle strutture tensegrali, l'architettura del secondo Novecento è profondamente influenzata dalla ricerca sulle strutture leggere condotta da Frei Otto. Sebbene non direttamente riconducibili alla tensegrità in senso stretto, le sue sperimentazioni sulle reti di cavi, sulle superfici a doppia curvatura e sulle strutture a membrana rappresentano un riferimento fondamentale per l'ingegneria della leggerezza. Le celebri coperture per le Olimpiadi di Monaco del 1972,

basate su maglie di cavi e superfici traslucide, costituiscono un modello progettuale che ha influenzato numerose applicazioni successive.

Le prospettive future dell'architettura tensegrale appaiono particolarmente promettenti. L'impiego di materiali ad alte prestazioni, quali fibre di carbonio e kevlar, consente di incrementare ulteriormente la resistenza e la durabilità di strutture già intrinsecamente efficienti. Inoltre, il comportamento elastico e dissipativo delle strutture tensegrali le rende particolarmente adatte a resistere a sollecitazioni sismiche e ambientali estreme. La possibilità di smontaggio, riconfigurazione e adattamento dinamico apre infine la strada a un'architettura reversibile e sostenibile, in grado di rispondere alle esigenze mutevoli della società contemporanea. La tensegrità non rappresenta soltanto una soluzione tecnica, ma un vero e proprio cambio di paradigma progettuale, in cui struttura, forma e funzione convergono in un sistema integrato fondato sull'equilibrio, sulla leggerezza e sull'intelligenza delle forze.

### *Equilibrio Magico*

In ambito antropologico e spirituale, il concetto di tensegrità viene ripreso e reinterpretato dallo scrittore e antropologo Carlos Castaneda per descrivere un insieme di pratiche corporee rituali attribuite agli sciamani dell'antico Messico. Castaneda inizia la sua ricerca andando a indagare le pratiche sciamaniche centroamericane, trovandosi poi catturato dalla saggezza e dalle usanze di Don Juan, il suo mentore, che per sei anni gli fornirà materiale per la sua tesi magistrale che una volta pubblicata diventerà uno degli scritti più interessanti e completi dell'esoterismo psichedelico, *Gli insegnamenti di Don Juan*. In questo contesto, il termine perde il suo significato strutturale e ingegneristico per assumere una valenza simbolica e funzionale, riferita non a sistemi statici ma a sequenze dinamiche di movimenti e posture, definite dallo stesso Castaneda come passi magici. Tali pratiche si configurano come una forma di disciplina corporea assimilabile a una danza rituale, in cui il corpo diventa il luogo privilegiato

di integrazione tra dimensione fisica, mentale e spirituale.

Secondo gli insegnamenti attribuiti alla figura di Don Juan Matus, maestro sciamano e guida di Castaneda, la tensescrità rituale si fonda sull'equilibrio tra forze opposte e complementari. Questo equilibrio non è inteso come immobilità, bensì come una condizione dinamica risultante dalla costante interazione tra autocontrollo e abbandono. Tale dualità richiama, in chiave simbolica, il principio strutturale della tensescrità architettonica, in cui la stabilità nasce dall'azione simultanea di trazione e compressione. Nel contesto sciamanico, questa relazione si traduce in un atteggiamento esistenziale che richiede al praticante di saper coniugare audacia e avvedutezza: la capacità di osare e di aprirsi all'ignoto deve essere sempre bilanciata da una vigilanza consapevole, indispensabile per non perdere il controllo del proprio centro fisico e psichico. Il corpo assume così un ruolo centrale come strumento di conoscenza e trasformazione. La flessibilità corporea, più che la forza o la resistenza, viene considerata una condizione essenziale per il benessere fisico e l'equilibrio mentale. Un corpo flessibile è in grado di sostenere e redistribuire le tensioni senza irrigidirsi, mantenendo una continuità funzionale tra le sue parti. In questa prospettiva, il movimento rituale non è fine a sé stesso, ma rappresenta un mezzo per educare il corpo a gestire le sollecitazioni interne ed esterne, rendendolo capace di "avanzare nell'ignoto" senza spezzarsi, né fisicamente né simbolicamente.

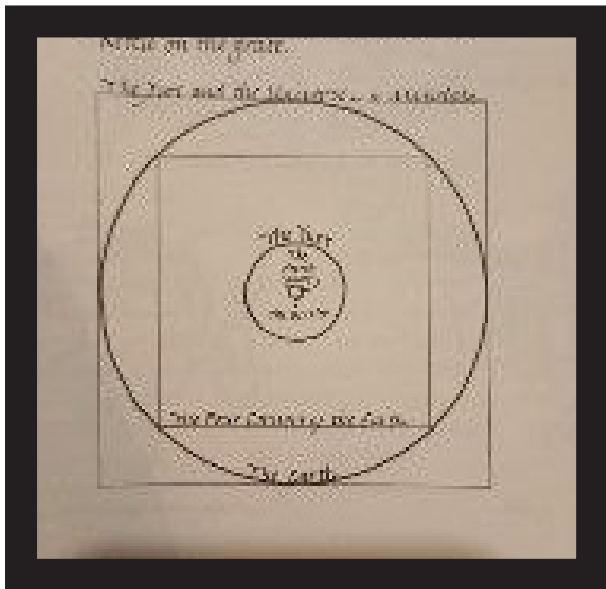
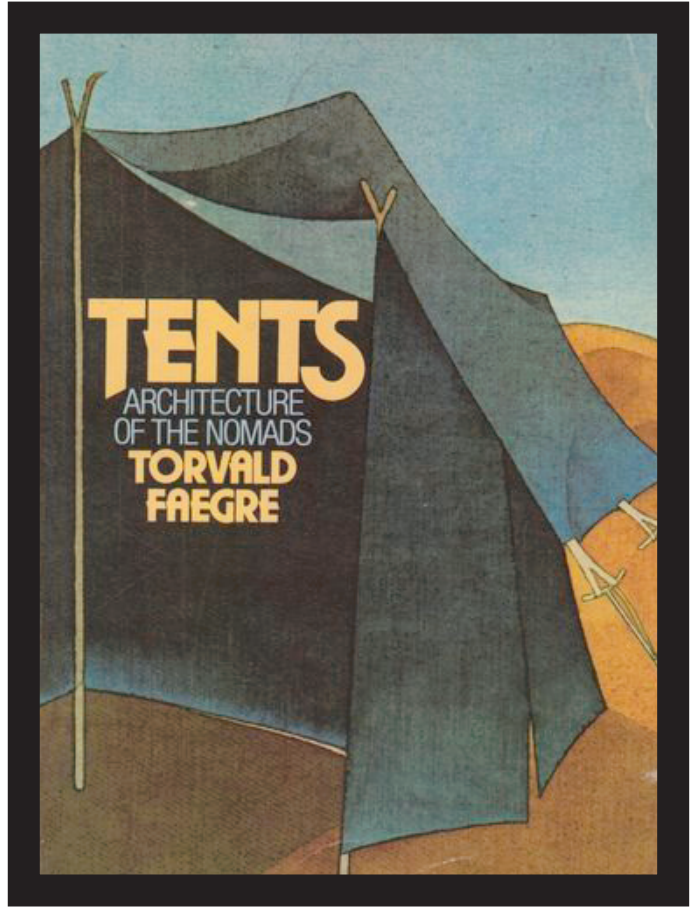
Uno degli obiettivi principali della pratica della tensescrità sciamanica è il cosiddetto silenziamento del dialogo interiore. Attraverso la ripetizione disciplinata dei movimenti e il raggiungimento di un equilibrio fisico profondo, lo sciamano mira a svuotare la mente dai processi discorsivi ordinari. Questo stato di quiete mentale viene descritto come una condizione necessaria per accedere a livelli di percezione differenti, che permetterebbero il contatto con entità spirituali o l'esperienza di "viaggi" simbolici nel tempo e nello spazio. L'equilibrio corporeo diventa quindi il presupposto per un equilibrio cognitivo e percettivo, in cui il corpo non è più un semplice supporto della mente, ma un agente attivo della conoscenza.

Il confronto con altre tradizioni sciamaniche mette in luce la specificità di questo approccio. In alcune pratiche africane, ad esempio, il viaggio dell'anima è affidato prevalentemente all'uso di sostanze rituali, mentre lo sciamano mantiene una funzione di custodia del corpo del paziente. Nel caso descritto da Castaneda, al contrario, è il movimento stesso a costituire il veicolo della trasformazione, suggerendo una concezione del corpo come sistema integrato di forze in equilibrio, piuttosto che come entità passiva da proteggere. Da un punto di vista teorico, questa visione anticipa in modo sorprendente alcuni principi della biotensegrità sviluppati in ambito scientifico nel tardo Novecento. L'idea che il sistema muscolo-scheletrico umano funzioni come una rete continua di elementi in tensione e componenti compressi trova un parallelo concettuale nella descrizione sciamanica del corpo come insieme unitario, in cui ogni parte contribuisce alla stabilità e all'efficacia dell'intero organismo. Sebbene i contesti epistemologici siano profondamente differenti, emerge una convergenza significativa nell'interpretazione del corpo come struttura dinamica, adattiva e relazionale.

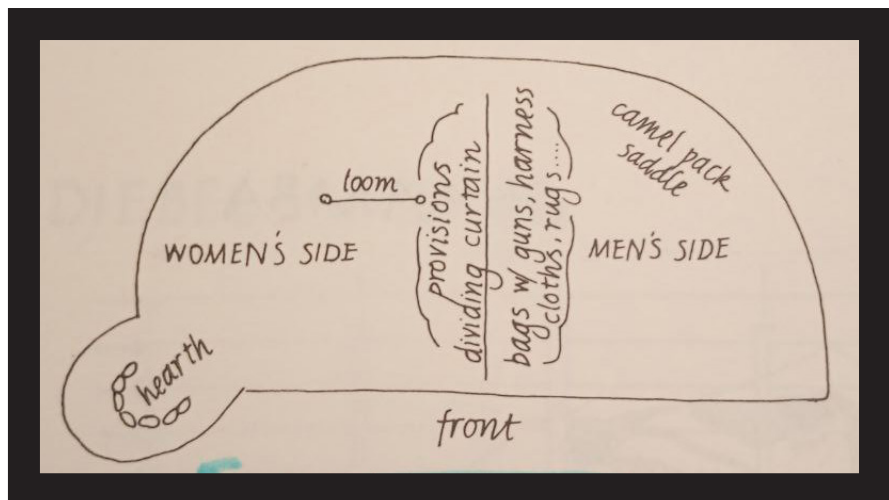
L'equilibrio fisico non coincide semplicemente con la capacità di mantenere una postura stabile, ma rappresenta una gestione consapevole delle tensioni corporee, emotive e percettive. Attraverso questa gestione, il corpo diventa uno strumento raffinato di percezione e azione, capace di sostenere processi di trasformazione che coinvolgono simultaneamente il piano fisico, mentale e simbolico. Questo continuo movimento, necessario al raggiungimento della stabilità, richiama il pensiero di Eraclito di Efeso, secondo il quale pólemos, il conflitto, è padre di tutte le cose. Tuttavia, tale conflitto non genera caos, bensì un principio ordinatore capace di produrre armonia: non a caso, nella tradizione mitologica, Armonia è figlia di Ares, divinità della guerra, e di Afrodite, simbolo dell'amore. Si tratta di un equilibrio dinamico, paragonabile a quello di un arco o di una lira, in cui la tensione tra estremità opposte non conduce alla rottura, ma rende possibile l'atto stesso del suonare. In questo senso, come osservava Eraclito, il mondo si manifesta attraverso un'armonia di tensioni contrarie, una verità che traspare in tutte le cose e in ogni ambito dell'esperienza;

le strutture tensegrali, fondate sull'interazione costante di forze opposte, offrono architettonicamente una traduzione materiale e contemporanea del suo pensiero.

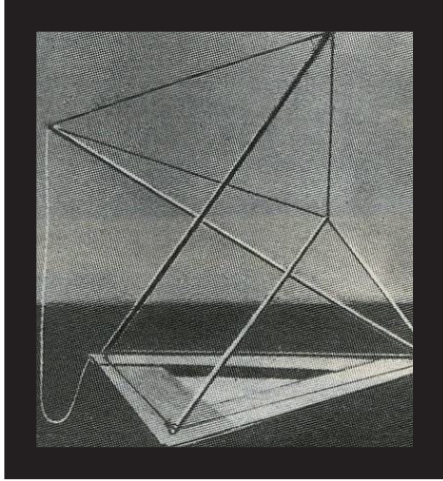
Copertina dello studio contotto da Torvald Faegre



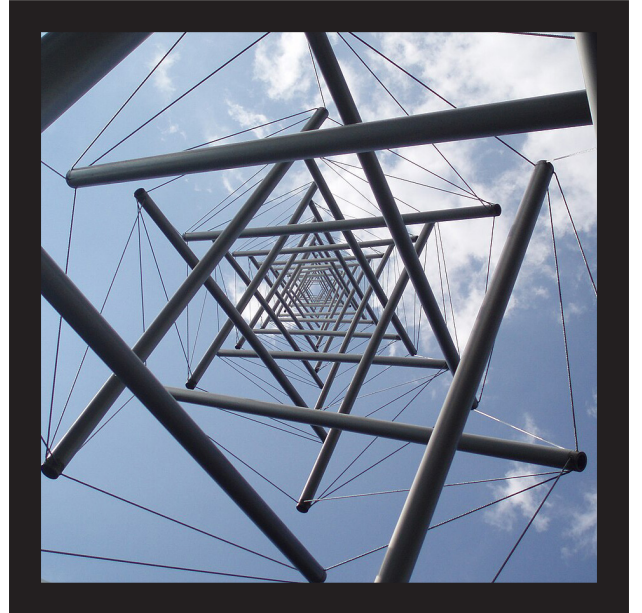
Torvald Faegre, la Yurta e l'universo



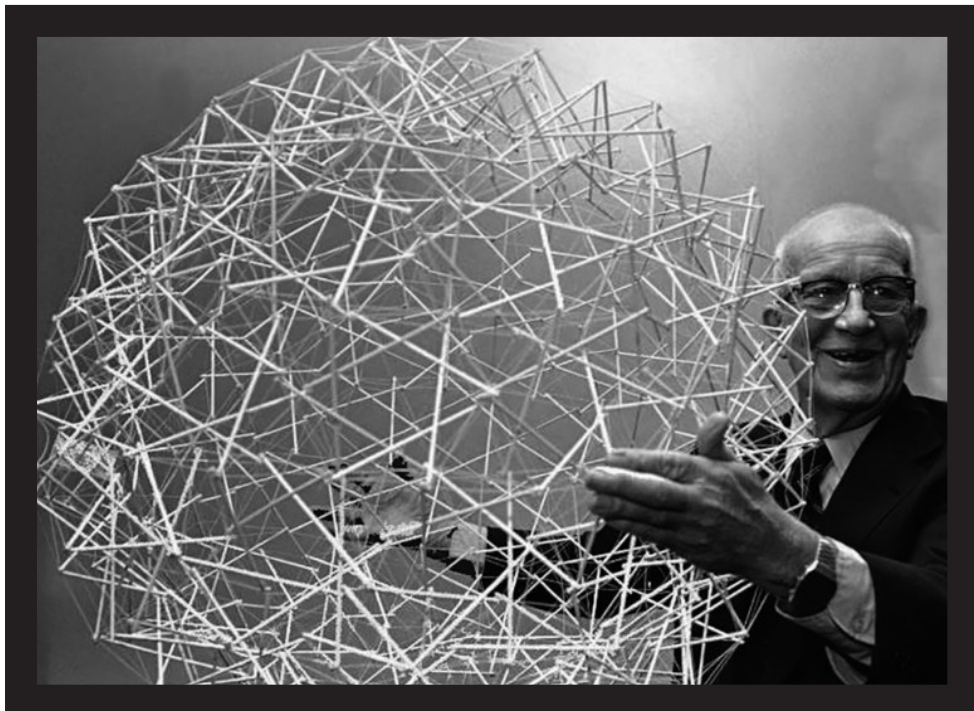
Torvald Faegre, divisione spaziale di una tenda nera algerina



Il modulo simplex di Karlis Johansons

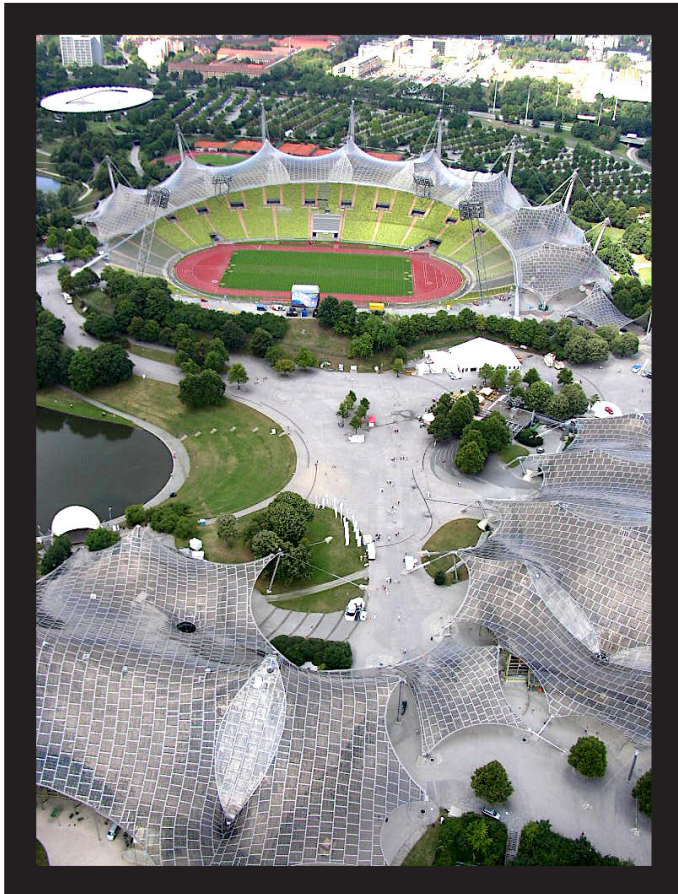


La needle tower di Kenneth Snelson,  
fotografia di K. Smith



Buckminster Fuller orgoglioso di fronte  
a una sua creazione, foto da Flickr

Il Kurilpa Bridge di Brisbane, foto di F. K. Jones



Il Georgia Dome fotografato da M. Rosser

Olympic Stadion di Monaco, progetto di Frei Otto, foto di D. Morris



→ La copertina del Time dedicata a Castaneda

## STRUTTURE

### *Teoria*

Per fare fronte alle necessità e le volontà di un rave è stato progettato un modulo che possa fornire sia da tendone che da elemento scenografico. Quello che si presenta qui non è un semplice sistema di copertura: è una struttura tensegrale, composta da quattro elementi compressi e dodici elementi tesi, in costante equilibrio reciproco.

La flessibilità di questo sistema è una delle sue qualità più interessanti. Variando la disposizione e la lunghezza degli elementi, la struttura si presta a configurazioni anche assai diverse tra loro: le aste compresse possono definire due quadrilateri sghembi che sottendono due tele sovrapposte, oppure una sola vela rettangolare può fare da copertura mentre le rimanenti aste tese assolvono la loro funzione stabilizzatrice rimanendo a vista. Il progetto ha voluto tenere aperte queste possibilità, indicando diverse varianti senza tradire l'impianto strutturale del modulo base T4. Nei disegni allegati si intuisce come le potenzialità del sistema vadano ben oltre la soluzione individuata per il progetto.

Il punto di partenza intellettuale per questa struttura è stato lo studio condotto da Zhang, Guest, Ohsaki e Connelly in *Multi-stable Star-shaped Tensegrity Structures*, che ha fornito la suggestione progettuale iniziale. Lo studio presenta una struttura tensegrale a forma di stella caratterizzata da una simmetria diedrale a 4 pieghe, la cui peculiarità risiede nella multistabilità, ovvero la capacità di assumere diverse configurazioni stabili invece di tornare sempre a quella originale come accade nelle strutture "super stabili". La struttura è composta complessivamente da 10 nodi (8 nodi di bordo e 2 centrali distribuiti su due piani paralleli), collegati da 4 puntone soggetti a compressione, 4 cavi verticali e 8 cavi radiali. Dal punto di vista delle forze, l'equilibrio in ogni nodo di bordo è garantito dalla complanarità tra un puntone e i due cavi ad esso collegati; in questo stato di

auto-equilibrio simmetrico, tutti i cavi sono in trazione e tutti i puntoni sono in compressione. La stabilit  locale   determinata dalla matrice di rigidezza tangente, che deve essere definita positiva: i calcoli dimostrano che questa condizione dipende strettamente dal rapporto geometrico tra altezza e raggio  $[H/R]$ , risultando stabile solo quando tale rapporto   maggiore di 0,5. Per l'analisi numerica del sistema sono stati utilizzati valori specifici di densit  di forza (rapporto tra forza assiale e lunghezza), pari a -1,0 N/m per i puntoni, 1,0 N/m per i cavi verticali e 1,414 N/m per i cavi radiali. Il comportamento energetico della struttura durante la transizione tra configurazioni viene valutato calcolando l'energia di deformazione, dove la forza assiale e la lunghezza del membro sono le variabili determinanti. L'analisi rivela che nella configurazione iniziale ( $\theta=0^\circ$ ) l'energia si trova in un minimo locale, garantendo un auto-equilibrio stabile. Applicando una rotazione forzata, l'energia aumenta fino a raggiungere un picco dove il gradiente   nullo; in questa fase la struttura   in auto-equilibrio ma instabile, trovandosi su un massimo energetico. Superato tale picco, il sistema evolve verso una seconda configurazione asimmetrica a circa  $\theta=45^\circ$ : sebbene questa non rappresenti un minimo energetico naturale, la struttura viene stabilizzata meccanicamente dal contatto fisico tra i puntoni, che funge da vincolo impedendo un ulteriore calo dell'energia e bloccando la struttura in una nuova forma stabile.

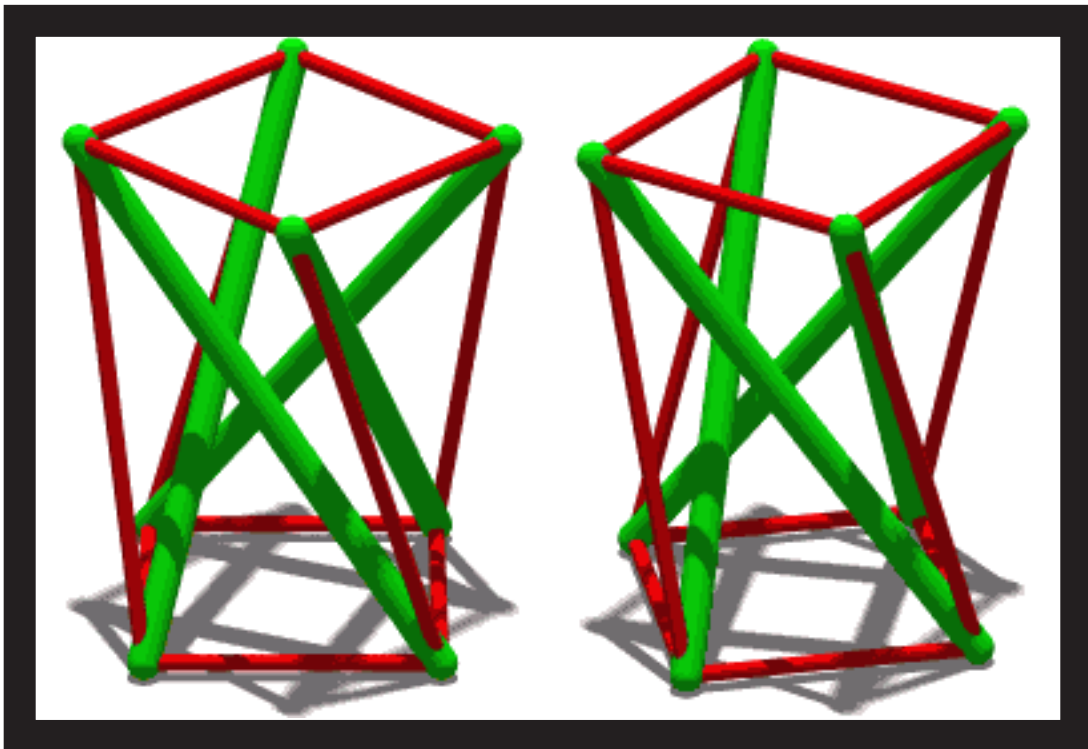
Ci  che rende questi studi davvero preziosi, al di l  della precisione analitica,   l'aver individuato organizzazioni del modulo a quattro aste con sistemi di cavi tesi in fogge completamente nuove rispetto ai noti schemi delle tensegrity tradizionali — schemi capaci di aprire possibilit  inattese di automontabilit  e cambiamento di forma, con adattamenti suggestivi a diverse dimensioni e organizzazioni spaziali del modulo base.

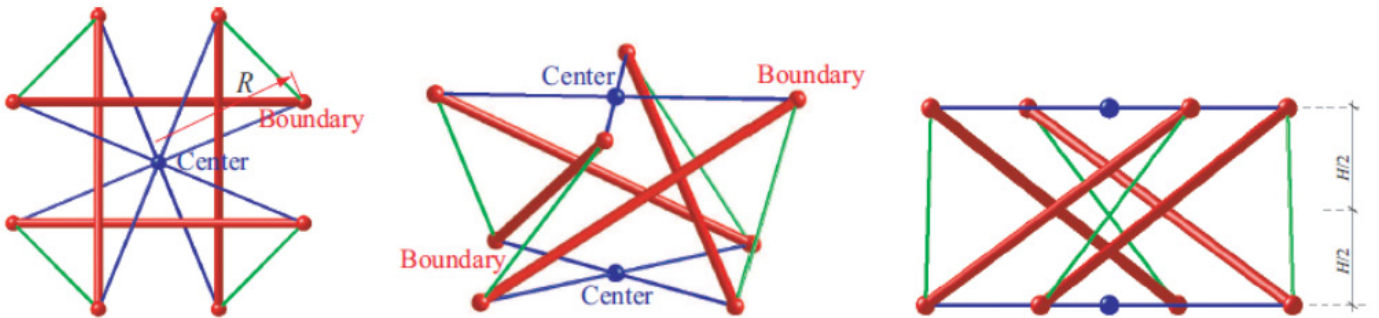
Ed   proprio qui che il discorso tecnico si ricollega a quello pi  ampio che attraversa tutta la tesi. I meccanismi di autotensione necessari a raggiungere l'equilibrio dell'insieme sono stati utilizzati per pensare questa struttura come

automontabile: può essere eretta semplicemente dallo scorrimento dei cavi che, nel momento stesso in cui vengono tensionati tramite martinetti per conferire l'equilibrio statico alla tensegrity, sollevano e danno forma all'intero edificio. Una struttura che si costruisce da sola, quasi per forza interna, esattamente come le comunità che questo progetto cerca di servire.

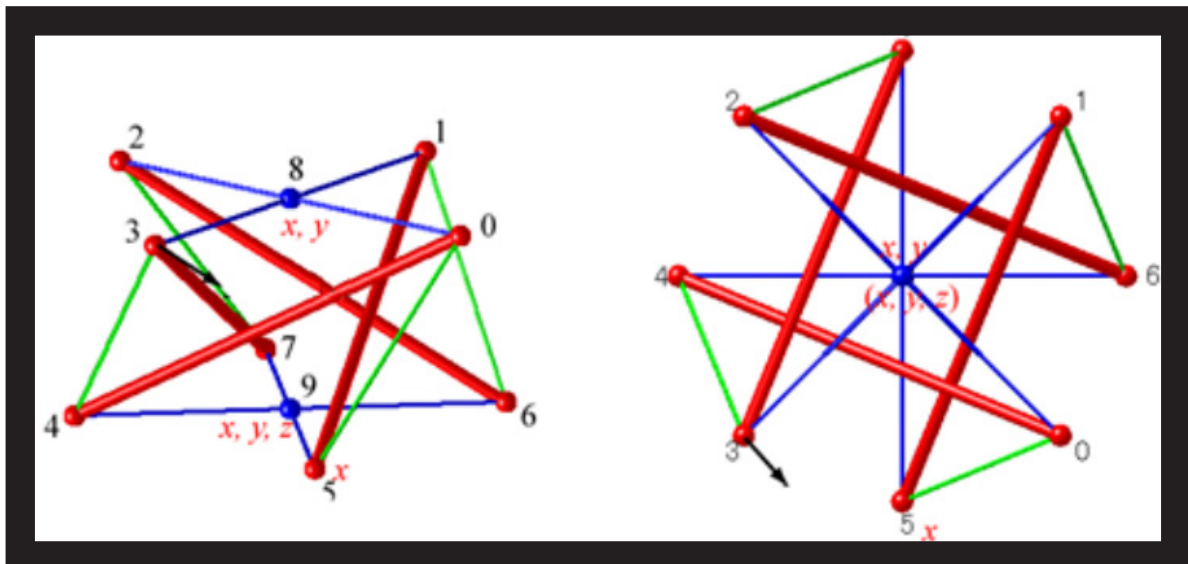
La struttura tensegrale più semplice (un prisma T3).  
 Ognuno dei tre elementi in compressione (in verde) è simmetrico rispetto agli altri due ed è simmetrico anche rispetto alle proprie estremità. Ogni estremità è collegata a tre cavi (in rosso), che forniscono la tensione e definiscono con precisione la posizione di quell'estremità.

Modello di Cmglee, da Wikimedia





Zangh e altri: struttura a stella con quattro aste



Vengono applicati vincoli staticamente determinati: il nodo 9 è completamente vincolato, il nodo 8 è vincolato a giacere sull'asse  $z$ , e il nodo 5 è vincolato a non muoversi perpendicolarmente al cavo 9-5 (che definisce l'asse  $y$  negativo). @zhang e altri

## *Pratica*

Le aste della struttura tensegrale, con la loro luce di dieci metri (misura scelta per rendere i moduli sufficientemente spaziosi), pongono una sfida tecnica che va oltre la semplice scelta del materiale: il bambù, scelto per la sua coerenza con i principi dell'autoproduzione e del riuso che attraversano tutta questa ricerca, è un ottimo materiale strutturale, ma richiede un approccio attento soprattutto nelle giunzioni, che rappresentano il punto critico dell'intero sistema.

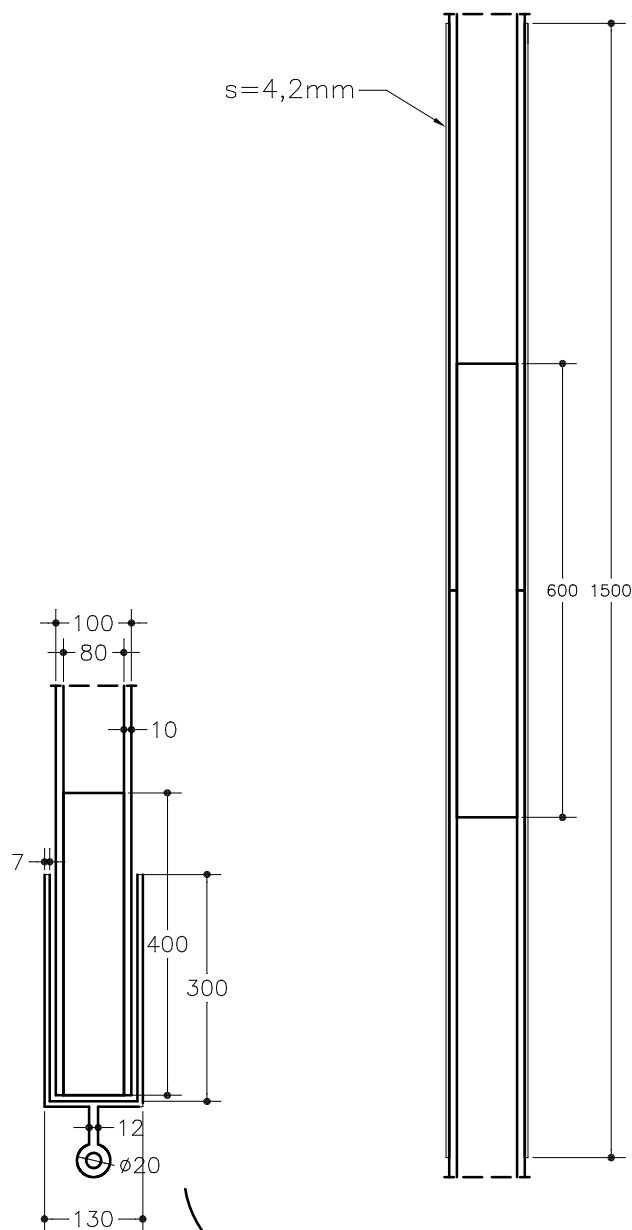
Per ottenere aste della lunghezza necessaria unendo canne più corte, la soluzione più efficace (e già collaudata in contesti analoghi, dai ponti alle impalcature tradizionali asiatiche) è la giunzione con manicotto esterno e sovrapposizione lunga, eventualmente rinforzata da un tassello interno. Il principio è semplice: due canne vengono sovrapposte per una lunghezza significativa, idealmente tra 1,2 e 1,5 metri per aste di questa dimensione, e il tutto viene consolidato con un manicotto esterno in tubo metallico o PVC rigido, incollatura strutturale epossidica e fasciatura in corda o fibra. L'inserimento di un tassello interno in legno duro o bambù pieno, lungo almeno 60-80 centimetri, porta le prestazioni della giunzione vicino a quelle del bambù continuo, garantendo una trasmissione dei carichi efficace e una risposta elastica (non fragile) sotto sforzo. La regola di progetto da rispettare è che la lunghezza della giunzione sia almeno pari a venti volte il diametro della canna, con un posizionamento che eviti i primi due metri dal piede e le zone di massima curvatura. Per il dimensionamento delle aste, il problema dominante non è la resistenza del materiale ma la stabilità: aste snelle di questa lunghezza sono soggette all'instabilità per carico di punta, descritta dalla formula critica di Eulero  $N_{cr} = (\pi^2 EI) / (KL)^2$ , con  $L = 10$  m e  $K = 1,0$  per vincoli a cerniera.

Adottando per il bambù strutturale maturo un modulo elastico  $E$  di 15 GPa e ipotizzando un carico di esercizio combinato di circa 5 kN per asta (comprensivo della pretensione della membrana e del carico equivalente da vento) il diametro esterno ottimale risulta compreso tra 90 e 110 millimetri,



→ sezione dell'asta assemblata

con uno spessore di parete di circa 10 millimetri. Con questi valori il carico critico si attesta tra 25 e 30 kN, garantendo un fattore di sicurezza contro l'instabilità di circa 5-6: un margine coerente con la natura sperimentale del sistema e con la necessità di tollerare le imperfezioni inevitabili in una costruzione autoprodotta.

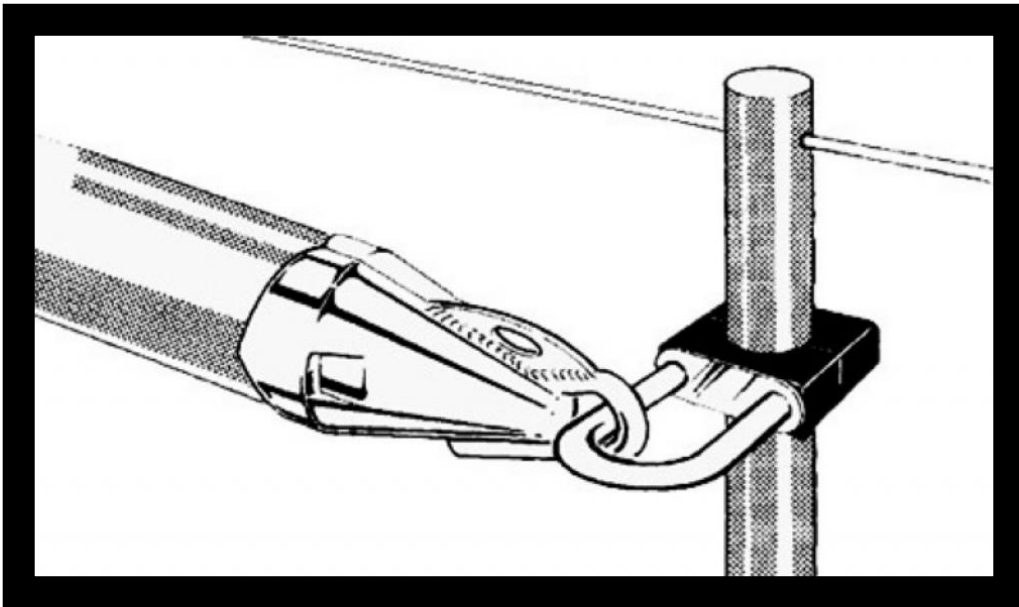


Scala 1:10  
quote in mm

→ Dettaglio in sezione quotato del "bicchiere" e dei giunti interni nell'asta

Il giunto a terra è il nodo più delicato dell'intero assemblaggio. L'asta deve poter ruotare liberamente (la T4 funziona solo con cerniere reali al piede) ma deve anche trasferire compressione, taglio e momento accidentale senza che il bambù venga mai in contatto diretto con il perno o con il suolo. La soluzione adottata prevede un bicchiere metallico in acciaio S235, con diametro interno di 102-105 millimetri, altezza di circa 300 millimetri e spessore di parete di 4-5 millimetri, dotato di fondo chiuso su cui scaricare la componente di compressione. All'interno del bicchiere viene preventivamente incollata un'anima in legno duro o bambù pieno, lunga 300-400 millimetri, che distribuisce il carico, evita l'ovalizzazione della canna e consente il serraggio degli anelli esterni. La cerniera è realizzata tramite due anelli metallici collegati da un perno di diametro 20 millimetri, posizionato 80-120 millimetri sopra il fondo del bicchiere: in questo modo il momento al piede è nullo e il comportamento della struttura corrisponde alle ipotesi di calcolo. La base plate di ancoraggio al terreno, 200×200 millimetri con spessore di 10 millimetri e quattro tirafondi M12-M16, completa il giunto. Le verifiche numeriche confermano la bontà del sistema: la pressione sul fondo del bicchiere si attesta intorno a 1-1,5 MPa, ampiamente inferiore alla capacità del bambù, mentre il perno da 20 millimetri ha una capacità a taglio di 30-40 kN a fronte di un'azione orizzontale di progetto di circa 2 kN.

Ciò che conta, al di là dei numeri, è che questo sistema di connessioni è pensato per essere realizzato con strumenti minimi, materiali reperibili e competenze non specialistiche: la stessa logica del fare da soli che anima le comunità a cui questo progetto si rivolge. La complessità tecnica non è un ostacolo, ma una sfida che il kit può assorbire, distribuendo il sapere costruttivo in istruzioni chiare e componenti standardizzati, senza per questo perdere la flessibilità che è il valore principale dell'intero sistema. ostacolo, ma una sfida che il kit può assorbire, distribuendo il sapere costruttivo in istruzioni chiare e componenti standardizzati, senza per questo perdere la flessibilità che è il valore principale dell'intero sistema.

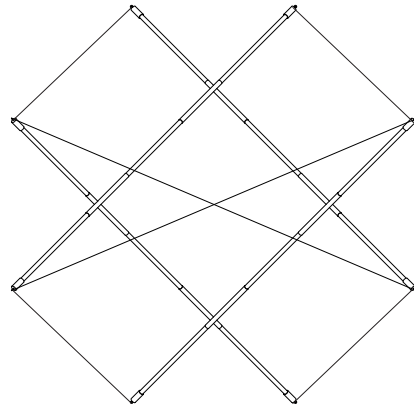
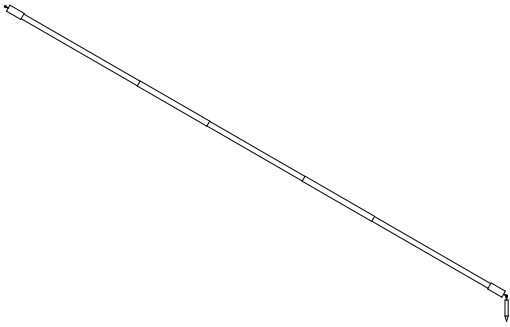


Da questo disegno di DW Osculati SRL si intuisce il metodo di fissaggio dei perni che verrà utilizzato per le aste. Il meccanismo viene preso dalla vela che lo utilizza per staccare rapidamente il tangone, l'albero mobile del Genoa

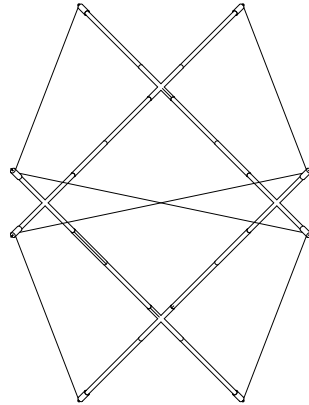
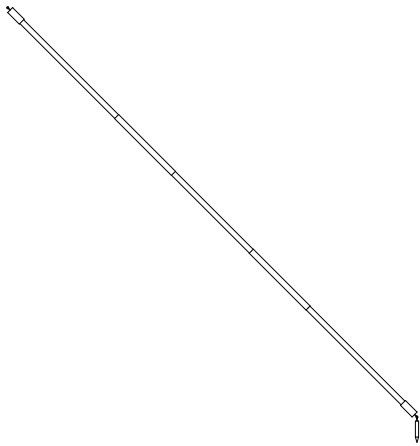




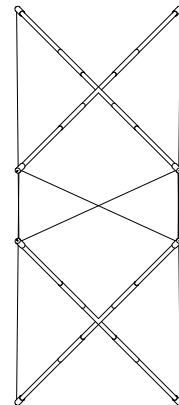
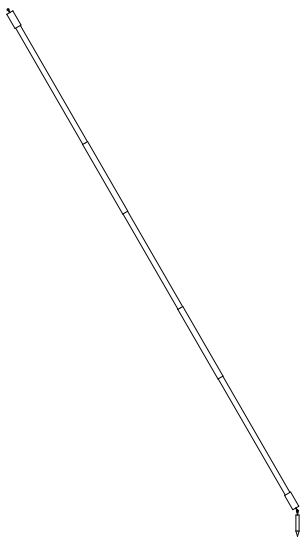
**MODULO A: 30'**



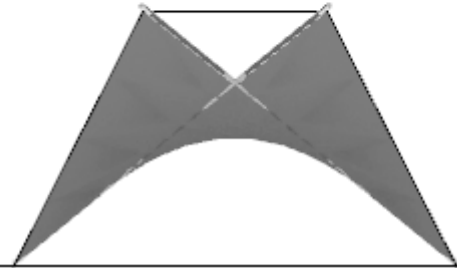
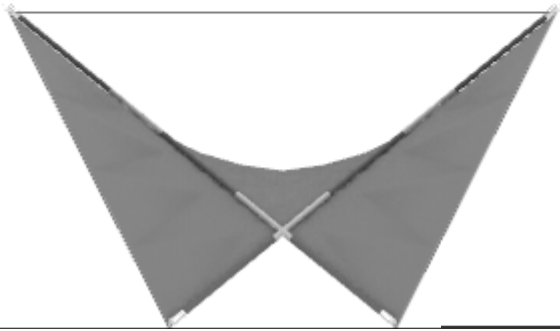
**MODULO B: 45'**



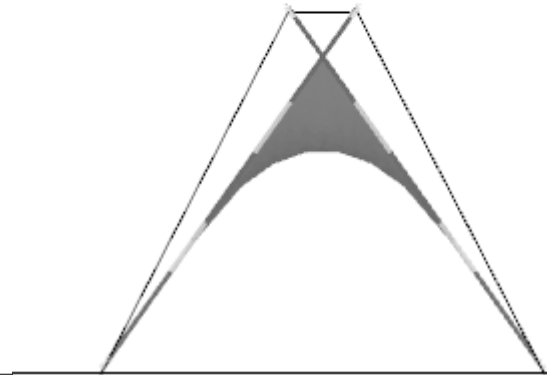
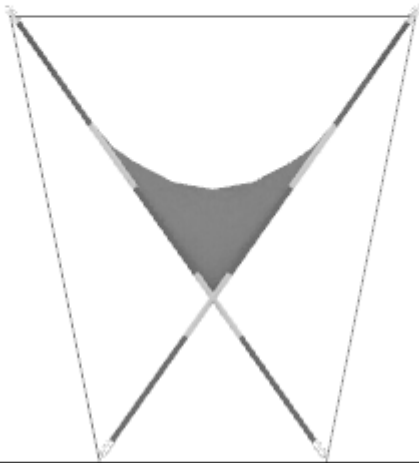
**MODULO C: 60'**



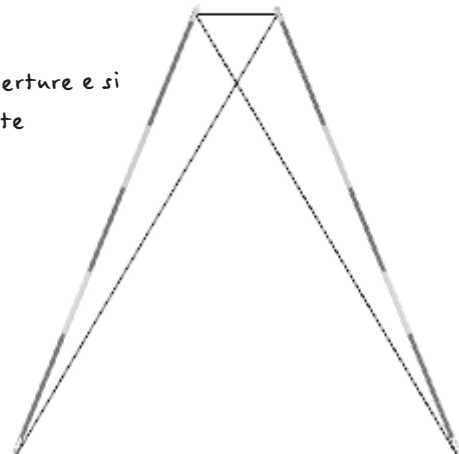
Il modulo A garantisce la maggior superficie ombreggiata, ma è accessibile solo in un senso e la copertura non è troppo alta

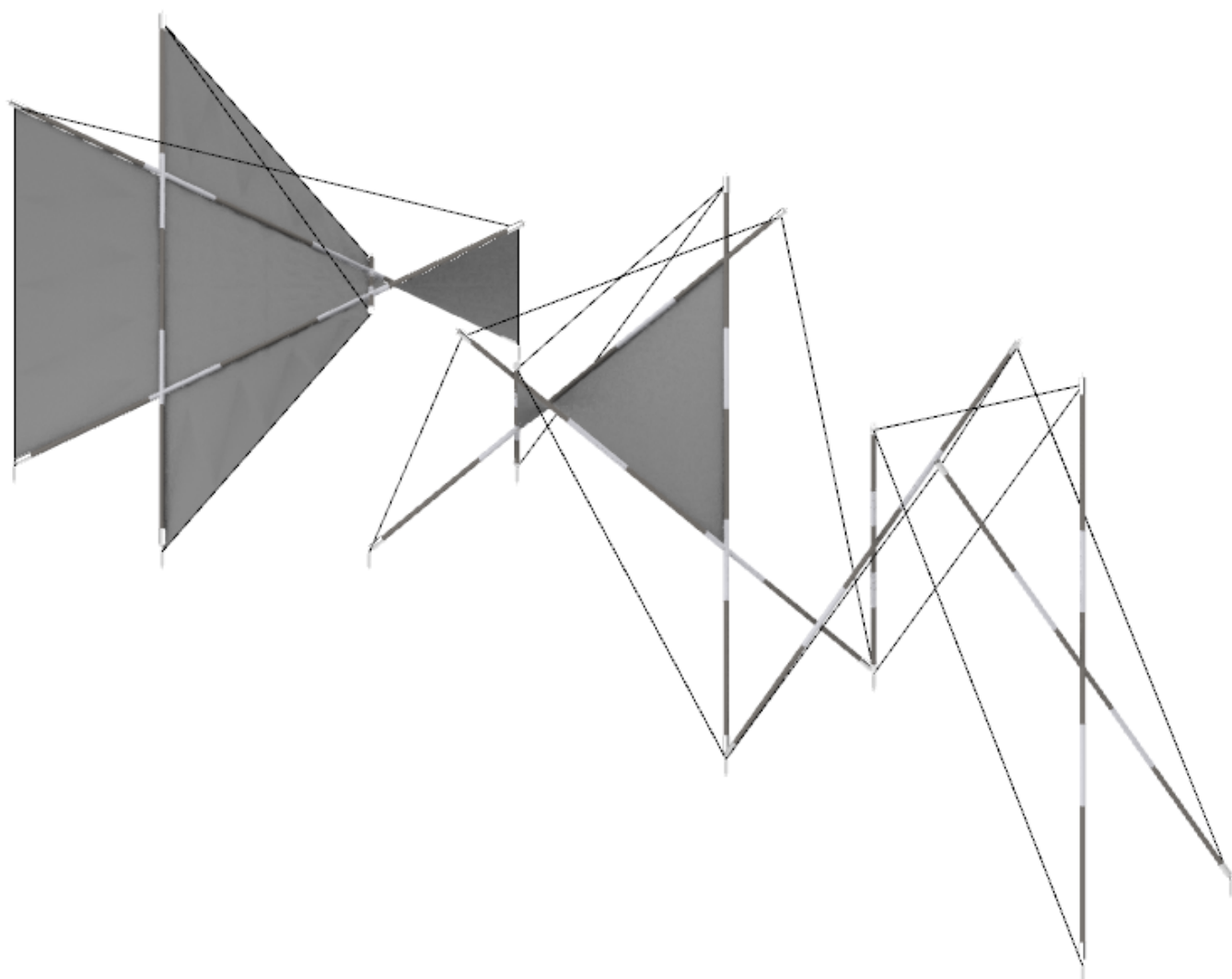


Il modulo B, a 45°, si pone come via di mezzo tra tendone coprente e elemento scenografico



Il modulo C non supporta coperture e si sviluppa verticalmente





## CONCLUSIONI

Sono arrivato alla fine di questo percorso con la stessa sensazione di chi lascia un rave all'alba: stanco, trasformato, e con la certezza che qualcosa di importante sia accaduto, anche se è difficile da spiegare a parole.

Quello che queste pagine hanno cercato di fare non è una catalogazione fredda di una sottocultura o una rassegna tecnica di tipologie architettoniche minori. È qualcosa di più ambizioso e, forse, di più ingenuo: un tentativo di capire se sia possibile abitare lo scarto, il margine, l'instabilità; non come condizioni da correggere, ma come punto di partenza per una libertà che il design istituzionale non riesce, o non vuole, immaginare.

Questa libertà si manifesta prima di tutto nel nomadismo, e non intendo lo spostamento fisico da una coordinata geografica all'altra. È un'attitudine più profonda, psichica e politica: il rifiuto delle identità rigide, delle appartenenze preconfezionate, di quella sedentarietà che le tribù tekno percepiscono non come sicurezza ma come gabbia. Quando le tribù beduine, i konvoi dei sound system europei e le zone autonome temporanee di Hakim Bey si incontrano in questo discorso, non è per nostalgia esotica: è perché condividono tutti la stessa intuizione, ovvero che la casa non deve essere un involucro immutabile, ma una rete di pratiche (il furgone, la tenda, il modulo assemblabile) capaci di sottrarsi alla mappatura del controllo e di abitare l'impermanenza come valore, non come mancanza. È qui che le tensostrutture e il principio della tensegrità smettono di essere soluzioni ingegneristiche e diventano qualcosa di più. L'equilibrio tra elementi compressi isolati e una rete continua in trazione non è solo un sistema costruttivo efficiente: è un paradigma. Una forma che non viene imposta dall'alto ma nasce dall'autotensione interna del sistema, esattamente come la micro-urbanità di un rave nasce dall'interazione caotica e spontanea dei suoi abitanti.

La stabilità, in entrambi i casi, non è rigidità: è la tensione

dinamica tra forze opposte che permette alla struttura di restare in piedi senza spezzarsi. Questa tensione si ritrova anche nel rito, nella danza, nel sound system che diventa monolite sacro. Il rave non è solo un evento musicale: è uno spazio liminale in cui il suono e il movimento funzionano come dispositivi di trance collettiva, capaci di sospendere le gerarchie ordinarie e aprire un'altra dimensione del tempo. L'abbigliamento degli "iniziati alla danza", la disposizione dei corpi intorno alle casse, la trasformazione di una masseria o di una fabbrica abbandonata in polo magnetico: tutto questo costruisce un rituale che non ha bisogno di autorizzazioni per essere autentico.

A tenere insieme tutto c'è l'autoproduzione: il fare da soli non come ripiego economico, ma come gesto politico. Costruire il proprio sound system, montare le proprie strutture, barattare e riusare ciò che la società industriale ha scartato significa rifiutare la mercificazione della cultura e restituire al partecipante il ruolo di artigiano-artista. In questi spazi il denaro perde centralità, le gerarchie formalizzate si dissolvono, e quello che resta è una rete orizzontale di affinità e cura reciproca: una micro-urbanità che funziona secondo regole proprie, invisibili dall'esterno. Queste sono le eterotopie di cui parla Foucault: luoghi altri, contro-luoghi, dove la realtà ordinaria viene sospesa, contestata, reinventata. Che siano raduni nei prati o nelle periferie industriali, la loro forza sta proprio nella transitorietà: nel momento in cui vengono nominate, codificate, trasformate in format, devono svanire per riformarsi altrove. È questa natura elusiva e ingovernabile che le rende irriducibili a qualsiasi tentativo di progettazione tradizionale, e che ha reso questa tesi un esercizio di equilibrio costante tra il desiderio di capire e il rischio di sterilizzare ciò che si vuole capire.

Il progetto che accompagna questa ricerca non vuole estetizzare il fenomeno, né offrire soluzioni definitive. Vuole fare quello che, a mio avviso, il design dovrebbe fare più spesso: aprire possibilità invece di prescrivere modi di fare. Il kit di tensostrutture accetta la transitorietà come valore e la vulnerabilità come forza, e non lascia tracce permanenti nel

paesaggio ma, forse, semina qualcosa nel pensiero.

Non una ritirata, ma una conquista: di spazio, di tempo, di libertà.

Un Altrove che non è utopia astratta ma possibilità concreta, nascosta nelle pieghe del sistema, pronta a manifestarsi Ovunque ci sia la volontà ostinata, un po' folle, di sciogliere i vincoli dell'ordinario e danzare sull'orlo del baratro.



## BIBLIOGRAFIA

Attimonelli C., *Techno, Ritmi Afrofuturistici, edizione riveduta e aumentata*, Meltemi, Milano, 2018

Bey H., *T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonome*, Shake, Milano, 2008

Caliskan O., Chihanger Ribeiro D., Turturk O., *Designing the Heterotopia: Morphologies of Urban Social Diversity*, 2019, <https://link.springer.com/article/10.1057/s41289-019-00101-w> [20/02/2026]

Castaneda C., *Tensegrità: i sette movimenti magici degli sciamani dell'antico Messico*, Milano, BUR, 2010

Colombani M., *Lo Spettro di Dioniso nell'underground, prolegomeni a una trance contemporanea*, Mimesis, Milano, 2019

Deleuze G., Guattari F., *Rizoma*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977

De Seta C., Le Goff J. [a cura di], *La città e le mura*, Laterza, Roma-Bari, 1989

D'Onofrio T., *Rave New World. L'ultima controcultura*, Agenzia X, Milano, 2015

Eraclito, *Frammenti. Testo Greco a fronte*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, 2013

Faelgre T., *Tents, architecture of the nomads*, New York: Anchor Press, New York, 1978

Foucault M., *Eterotopia*, Mimesis, Milano, 2002

Jáuregui V. G., *Tensegrity Structures and their Application to Architecture*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cantabria, Cantabria, 2010

Lapassade G., *Il mito dell'adulto. Saggio sull'incompiutezza dell'uomo*, Guaraldi, Bologna, 1971

- , *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla trance*, a cura di De Martino G. Urra, Milano, 2008

Macarone Palmieri F. @lter8, *Free Party, Tecnoanomia per delinquenza giovanile*, Meltemi Roma, 2002

Nantella A., Tinari S. [a cura di], *Rave Off. Scintille di pubblico disordine: il movimento dei rave party illegali fuori dalle discoteche, tra contagio sociale e repressione*, Castelvecchi, Roma, 1996

Powell W., *The Anarchist Cookbook*, Barricade Books, New Jersey, 1971

Santoni V., *Muro di casse*, Laterza, Roma-Bari, 2015

Scarr G., *Biotensegrity: the Structural Basis of Life*, Handspring, Fountainhall, 2014

Skelton R. E., de Oliveira M. C., *Tensegrity Systems*, Springer Science & Business Media, 2009

Sottsass E., *Il Pianeta come Festival*, in *Casabella* #365, 1972, pp. 41-47

-, *Metafore*, Skira, Milano, 2002

Spineto N., *La festa*, Laterza, Roma-Bari, 2015

Tiqqun, *Introduction to Civil War*, GOG Edizioni, Roma, 2022

Turner V., *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia, 2001

Van Gennep A., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981

Xsephone, *Tecnologia, Tribalismo e forme di nomadismo metropolitano. Un'analisi sociologica dei rave illegali*, 2011, <https://www.drekkode.net/PageContents/Articoli/Tesi%20Raveparties/Tesi%20rave%20parties%20indice.htm> [20/02/2026]

**APPENDICE A**

**KNOWHERE**

Ippolita si guarda intorno un po' straniata, tra la polvere che vola nell'aria e qualche arbusto spaurito che, qua e là, indica quella che un tempo doveva essere una strada sterrata.

Aaron è andato a pisciare, cercando senza grande successo di nascondersi dietro a un rovo poco più in là.

—Fra quanto arriviamo?— chiede la ragazza dal finestrino; poi ripete la domanda a voce più alta, infine urla, finché Aaron non si toglie le cuffie e fa spallucce. Carter russa profondamente nel retro del furgone, ignaro e indifferente alla loro posizione.

—Non lo so, Pippi. Hanno detto di proseguire e che a una certa lo capiamo quando siamo arrivati.—

Il ragazzo si allaccia la patta, sbatte con forza la portiera e dà gas.

I tre sono in viaggio, verso un luogo che dal flyer non si capisce bene dove sia, ma verso cosa sì: Knowhere è un nuovo teknival, gli organizzatori li conoscono tutti e le aspettative sono molto alte. Sono passati all'MD a fare scorta di acqua, barrette energetiche e succhini di frutta. Carter, prima di collassare, ha detto di aver bisogno di ritirare; ha proclamato che per lui sarà praticamente un campeggio e che non esagererà, poi è tornato dallo sportello dell'ATM con il doppio dei soldi che aveva annunciato di voler prendere.

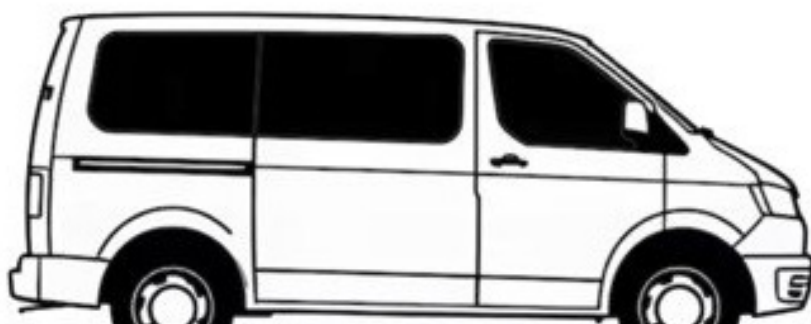
Avanzano da chilometri, circondati dalla campagna brulla; di tanto in tanto spunta qualche casupola contadina che testimonia la presenza di qualcuno prima che la siccità bruciasse tutto. Per Aaron, che sa un sacco di cose, tutti quei terreni devono essere in enfiteusi, una sorta di diritto feudale usato dai Borboni, e nessuno verrà a rompere il cazzo fin laggiù. Ippolita lo ascolta distratta, rollando una canna per passare il tempo.

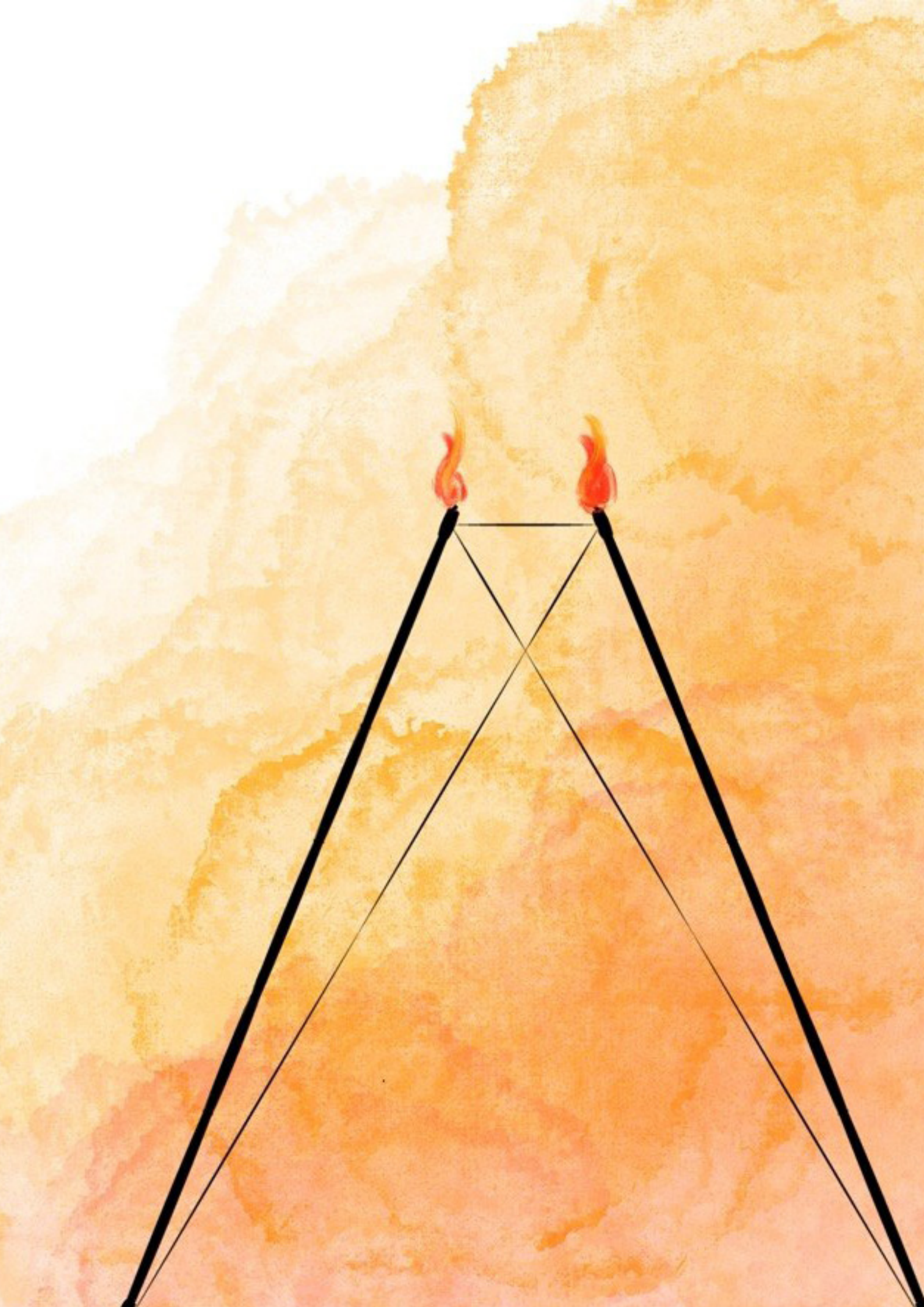
Nel pieno dell'ora d'oro, in lontananza vedono spuntare due piccole luci sospese nel cielo. Proseguono finché le luci si staccano dal rosso dell'orizzonte, rivelandosi vampe di fuoco sospese sopra un portale maestoso e invisibile allo stesso tempo. Sarà alto come una casa di tre piani, ma le uniche cose che lo tengono in piedi, quasi per magia, sono quattro pali molto lunghi e dei cavi. In cima, due bracieri sparano fiamme e un telo sporco, con sopra il nome del rave, dichiara che sono infine giunti alla meta.

—Sarà sicuro?— chiede Ippolita mentre si avvicinano all'ingresso pirotecnico.

—Ma chi se ne frega, l'importante è essere arrivati— dice una voce da dietro, mentre, come uno zombie, Carter si ridesta dal suo sonno. —Voi cercate un posto per piazzarci, io vado a vedere chi è già arrivato.—

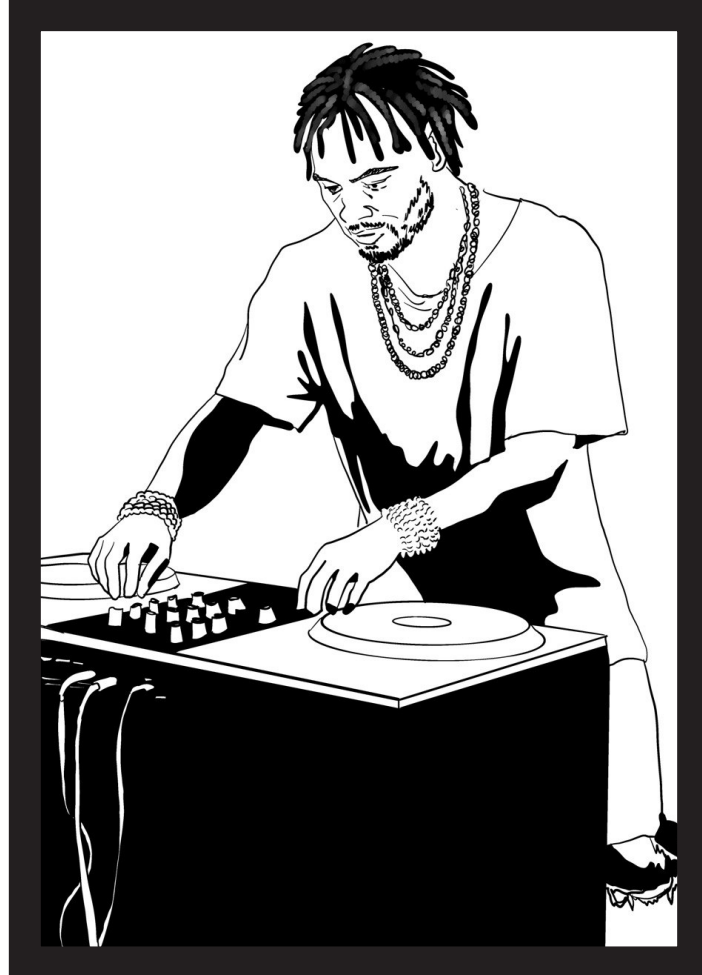
E mentre i suoi amici lo riempiono di insulti e cercano di ricordargli che lì il telefono non prende, lui, scalzo, si avvia tra la gente.





Carter non aveva bisogno di sapere dove avrebbero parcheggiato il van. Aveva con sé tutto quello che gli serviva, come quasi sempre: uno zaino sgualcito, qualcosa da bere, qualcosa da fumare, un po' di contanti. Erano vent'anni che andava alle feste — prima in Francia, dove i suoi si erano trasferiti prima ancora che nascesse, in una di quelle cittadine nel sud dove il sabato sera non c'era nient'altro da fare, tipo Nîmes ma non Nîmes, più piccola, con una piazza e due bar e un tabaccaio aperto a giorni alterni. Poi aveva smesso di stare fermo: Bali, Messico, Goa, Marocco, posti che nella sua memoria si mescolavano in un unico paesaggio fatto di polvere, casse, cieli aperti. Prima suonava anche lui, e suonava bene. Adesso no, o quasi — dipendeva da come stava.

Si tolse le scarpe prima ancora di essere sceso dal van [era un'abitudine che non sapeva spiegare bene neanche a se stesso], saltò giù a piedi nudi e sentì subito la terra sotto le soles — secca, granulosa, ancora calda dal sole del pomeriggio anche se il sole stava rapidamente calando. Si diresse a piedi verso il punto in cui stava prendendo forma il sound system, riconoscibile anche da lontano per il caos ordinato di cavi e furgoni aperti. Tra le braccia indaffarate trovò Billy, mezzo nascosto nel retro del suo furgone a finire di mixare qualcosa con le cuffie calate sul collo, una Red Bull aperta sul pavimento e un laptop che scottava sul sedile del passeggero. Si salutarono come ci si saluta quando ci si conosce da anni e non ci si vede abbastanza: una pacca, mezzo abbraccio, poche parole.



Carter disse qualcosa sul viaggio, Billy disse qualcosa sul mixer che faceva i capricci, poi si fermarono tutti e due un secondo senza parlare nel modo di chi non ha bisogno di riempire il silenzio. Billy gli allungò una canna già accesa, Carter la accettò senza fare domande.

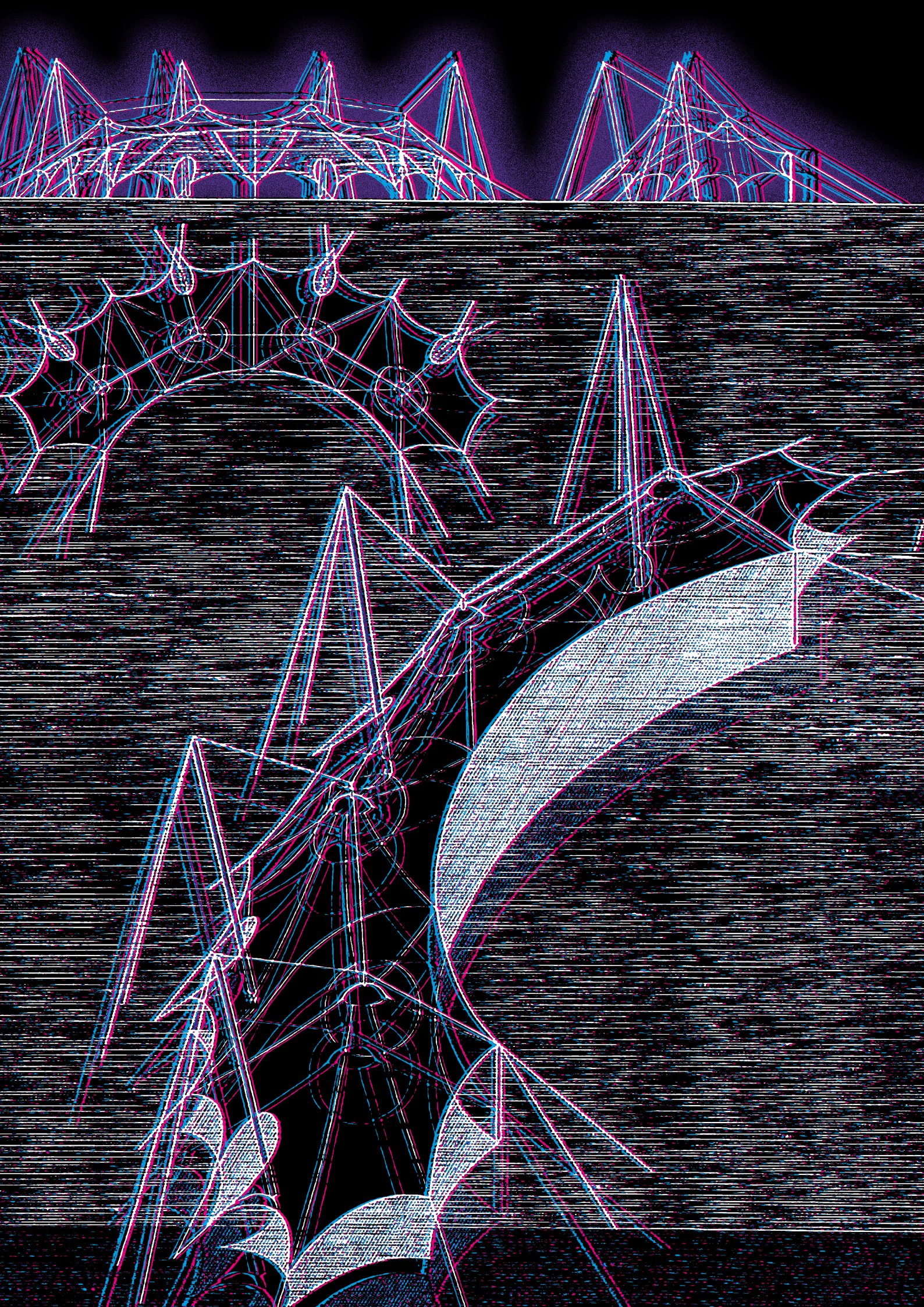
— C'è da dare una mano?

— Sempre.

C'era da tirar su dei tendoni dietro alle casse, poi bisognava piazzare i proiettori in posizione prima che scendesse il buio. Carter disse di sì, era abituato a dare una mano, era parte del modo in cui stava alle feste. Si tolse lo zaino e lo appoggiò alla ruota del furgone, sperando di ricordarsi dove l'aveva lasciato.

Mentre aspettava che gli dicessero da dove cominciare, lo sguardo gli cadde su un mucchio di aste e cavi appoggiati contro la fiancata del furgone. Li aveva già visti da qualche parte, era sicuro. Cercò di ricordare dove. Forse era a quello psy in Baviera, una roba grossa, tanta gente, bella festa anche se pioveva tanto e nessuno aveva le scarpe asciutte dal secondo giorno.

Billy spiegò la storia. Qualche mese prima, un tizio su Reddit — nick @3culi, Carter non lo conosceva — aveva caricato una serie di progetti open source per costruire tensostrutture con materiali reperibili ovunque: legno, tubi innocenti, cavi di acciaio, qualche raccordo stampato in 3D. Aveva pubblicato le istruzioni, qualche foto delle prove, uno schema di assemblaggio scaricabile. Se lo avesse inventato lui o lo avesse copiato da qualche altra parte non era dato saperlo. Il gruppo di Billy aveva deciso di provarci. Ne avevano montate un paio nel garage di qualcuno, un garage a Milano vicino alla tangenziale, e sembrava reggere. Dicevano che bastassero due persone e un paio d'ore se sapevi quello che facevi, tre o quattro se non lo sapevi.



— E funziona? — chiese Carter.

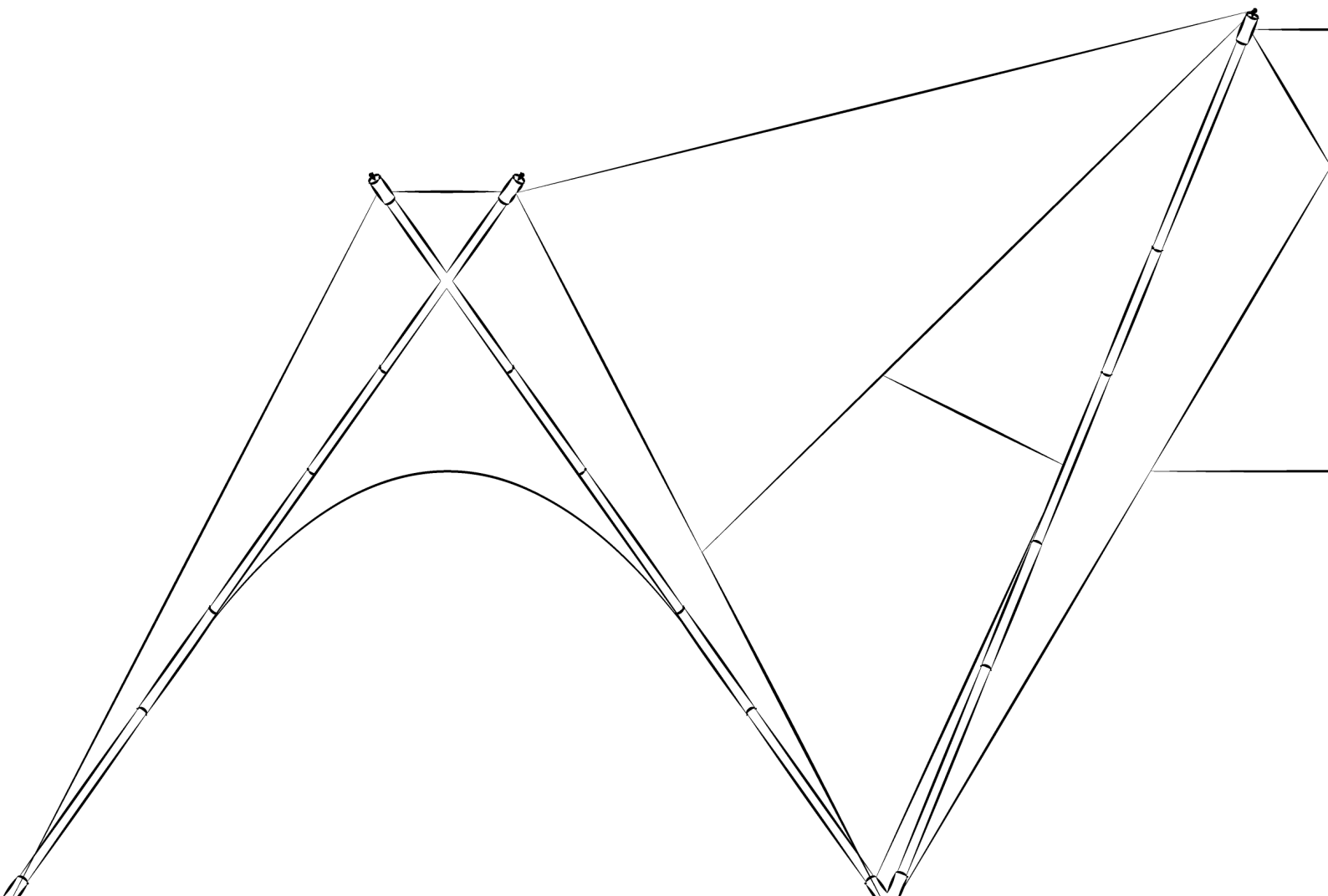
— Finora sì — disse Billy. — Toccando ferro.

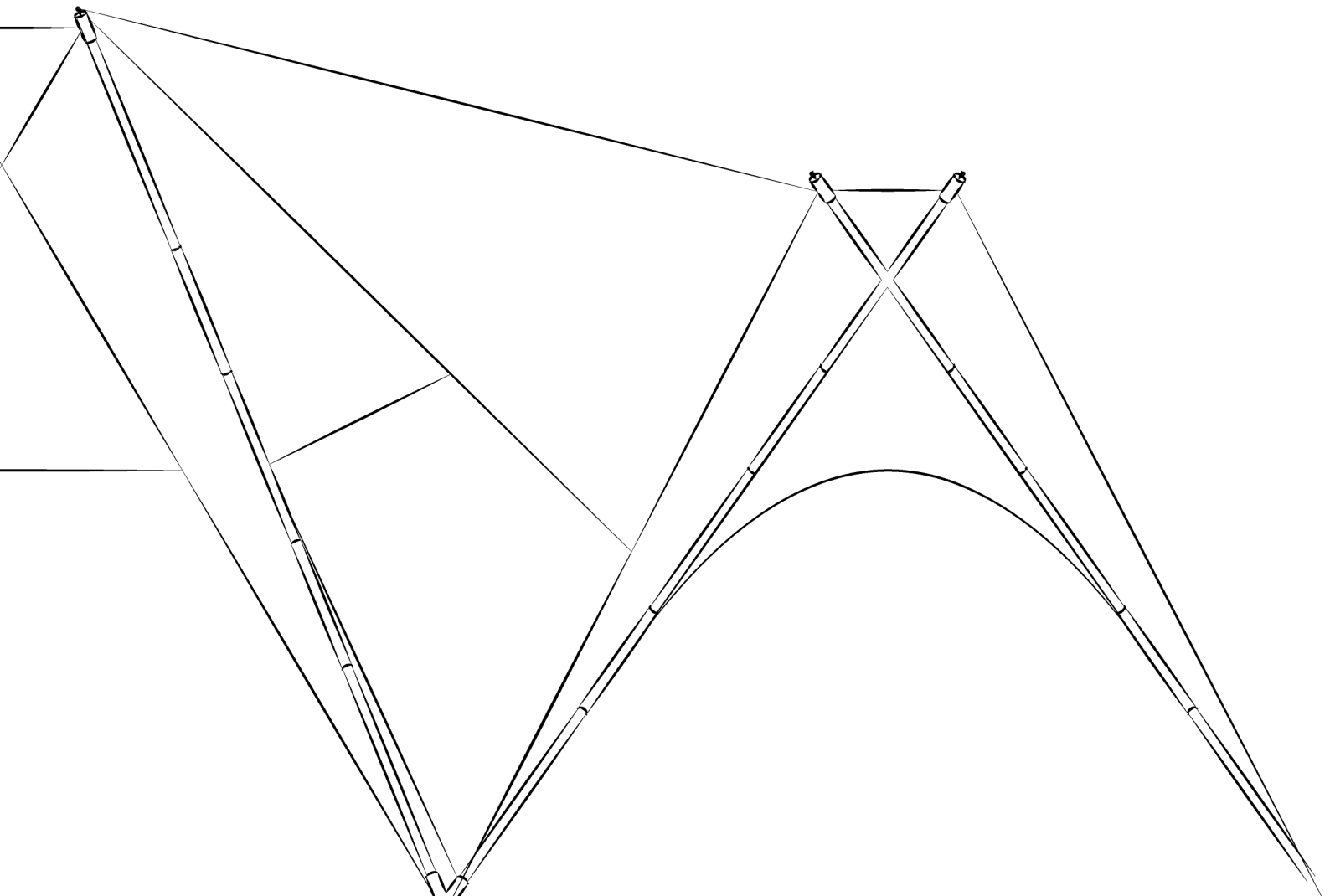
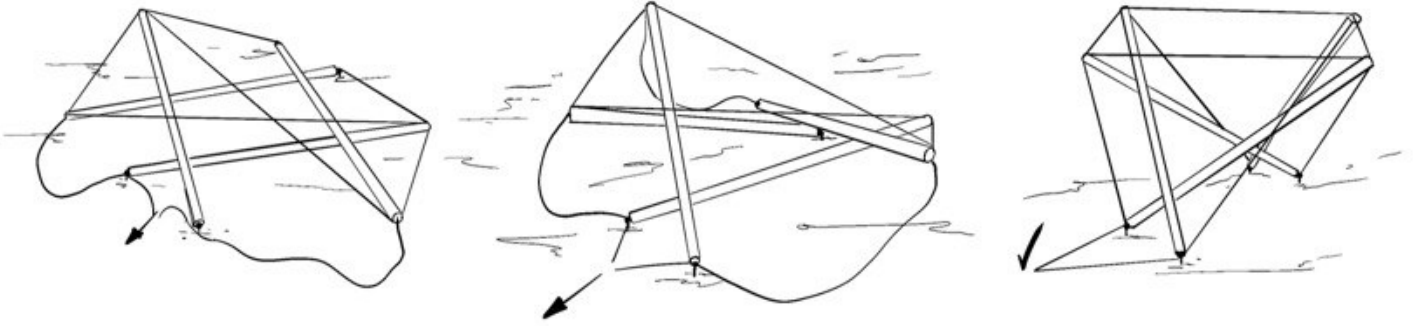
— Partiamo da qui — disse qualcuno.

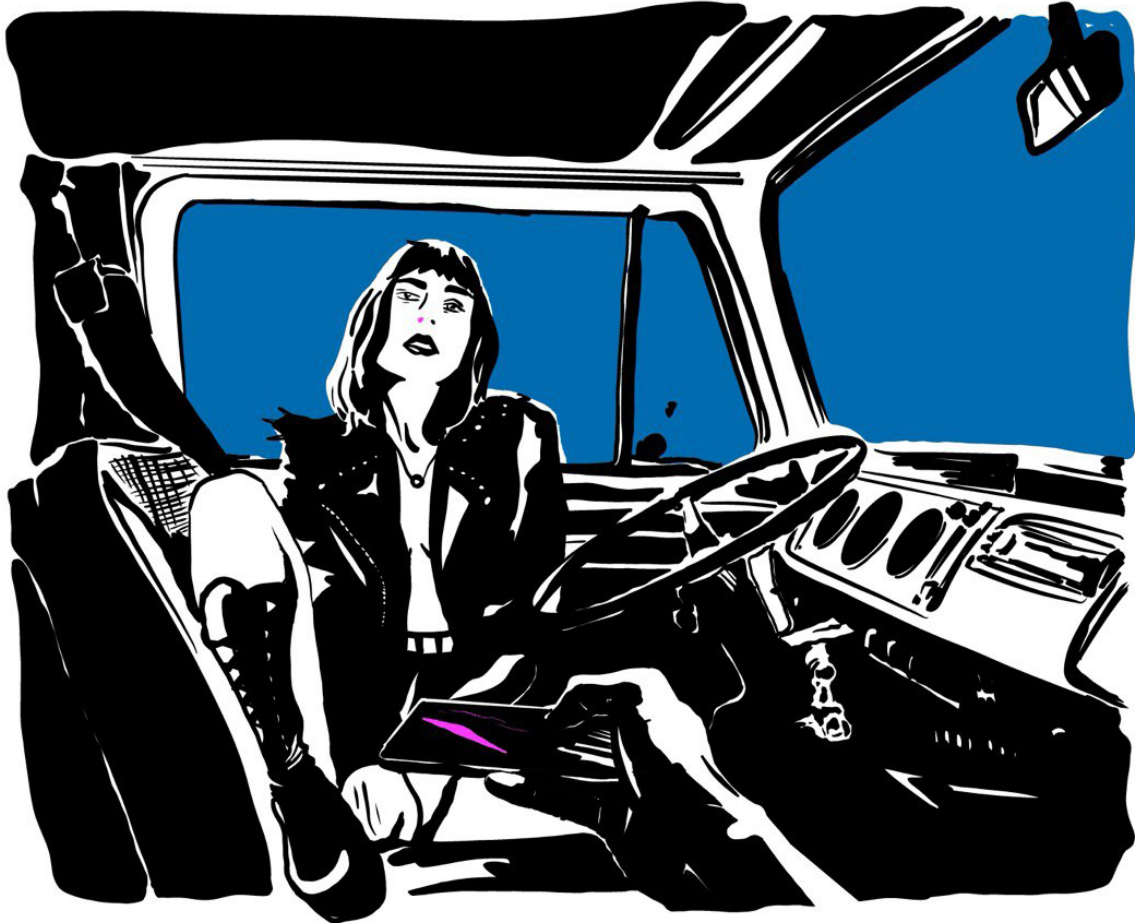
In due cominciarono a montare. Carter teneva un cavo, poi un'asta, poi un altro cavo. All'inizio sembrava non avere senso: elementi che non toccavano niente, tensioni che si incrociavano. Ogni tanto qualcuno diceva "no, aspetta" e si rifaceva un passaggio. Nessuno sembrava davvero sicuro, ma nessuno si fermava. Dopo un po' qualcosa prese forma. Non perfetta, non simmetrica, ma stava su. Abbastanza. Quando si allontanò per guardarla da qualche metro più in là, Carter pensò che non fosse male. Non perché fosse bella, ma perché funzionava. Billy era gasatissimo, e si appese a una delle aste. Con grande stupore di Carter, che già si prefigurava la struttura crollata a terra, quella resse.

— Cazzo — disse.

— Lo so — disse Billy.







Aaron stava cercando di capire dove parcheggiare senza investire nessuno. Ippolita era già scesa e stava girando intorno al furgone con una sigaretta spenta in bocca che non accendeva. Aaron manovrava avanti e indietro. Non sembrava in difficoltà, sembrava solo che volesse farlo nel modo giusto. Ippolita aveva insistito per parcheggiare lei — il furgone era suo, questo era il punto, e il punto restava valido anche se Aaron aveva già fatto metà della manovra.

— Qua puoi stare — disse Carter indicando uno spazio tra due furgoni accampati, uno dei quali doveva essere di Fabiola e Kappa.

— Lo vedo anch'io — disse Ippolita.

Lui scese, lei salì, e rifece la stessa manovra quasi uguale muovendo il mezzo avanti e indietro con una concentrazione sproporzionata rispetto alla situazione, la lingua appena tra i denti, gli occhi sullo specchietto. Aaron stava in piedi fuori ad aspettare. A un certo punto un tipo con un cane passò troppo vicino al paraurti posteriore e Aaron aprì la bocca per dire qualcosa ma Ippolita aveva già suonato il clacson una volta, breve, senza alzare la testa dallo specchietto.

Una volta piazzata, si era accesa la sigaretta. Finalmente.

— Apri la tenda — disse ad Aaron con un gesto vago della mano, come se fosse ovvio che toccasse a lui.

Aaron aprì la tenda. Ippolita fumava in piedi appoggiata al furgone, canticchiando qualcosa a bassa voce che non era riconoscibile come canzone specifica — più un'intonazione, un giro melodico che si ripeteva e cambiava leggermente ogni volta. Le braccia conserte, la sigaretta tra le dita.

Il mozzicone era già mezzo spento quando tirò l'ultima boccata profonda, lo buttò a terra. Poi ispirò forte — le narici, il petto, la pancia — e disse solo:

— Andiamo.

C'era già parecchia gente in giro. Ippolita li scorse uno ad uno mentre si facevano largo tra i furgoni e le tende: la Marti con quella felpa arancione che portava sempre, Dannu e Fra Cipolla che stavano litigando su qualcosa con l'aria di chi litiga sempre sulle stesse cose, Gioele, Massi, Fra Melone, Anto che stava mangiando qualcosa di poco identificabile da un vasetto, la Nina, Sofia, Dora, Fra Insalata che non si vedeva da mesi. Più in là, lontana abbastanza da poter far finta di non vederla, anche la Sandra — ma con quei napoletani con cui veniva adesso, meglio lasciar perdere. Aaron non conosceva metà di quella gente e lo faceva stare bene, stava per dirlo ad alta voce ma poi non lo disse.

Orientarsi non era semplice. Lo spazio era attraversato da una serie di strutture improvvisate — pareti, divisori, teloni appesi a cavi — che spezzavano le linee di visuale e creavano una specie di labirinto morbido. Su alcune erano stati appesi dei volantini, altri erano stati disegnati a mano direttamente sulla superficie con pennarelli di spessori diversi. Sembrava che qualcuno avesse cominciato ad aggiungere cose senza un piano preciso e che altri avessero continuato ad aggiungere altre cose sopra e di fianco, per accumulo e necessità, fino a che non fosse rimasto quasi nessuno spazio vuoto. Poco più avanti, i bassi cominciarono a farsi sentire sotto i piedi prima ancora che nelle orecchie. Ippolita rallentò un po' il passo, come si fa quando si sente qualcosa che piace.

— È bello — disse.

Aaron non sentì, o non rispose.





Il sole era quasi del tutto sparito quando cominciarono a ballare. I piedi battevano sulla terra secca e i corpi si aggiustavano, trovavano il ritmo o sbagliavano e lo ritrovavano. Le luci — poche, colorate, sospese in alto con qualche metodo non subito chiaro, forse cavi, forse aste — si mescolavano al fumo che saliva da qualche parte a destra. Il sound system stava al centro di tutto come un monolite: nero, cubico, assurdo nella sua imponenza. Carter era già lì, piazzato davanti al sistema con l'aria di chi non aveva intenzione di spostarsi presto e ci aveva già pensato su. Mostrava a grandi gesti l'impalcatura dietro al sound.

— Lo hai fatto tu? — chiese Ippolita urlando un po'.

Carter annuì soddisfatto.

— E regge? — gridò Ippolita.

— Regge — disse Carter urlando un po' di più.

Ippolita si fermò un po' più indietro, trovando il suo spazio — quella distanza esatta dalle casse che le permetteva di sentire senza essere capita dal suono. Aaron avanzò fino alla cassa, si tolse le cuffie, le arrotolò intorno al collo, e appoggiò entrambe le mani sulla superficie che vibrava. Stette così un momento, gli occhi chiusi, la fronte quasi appoggiata alla cassa. Poi si raddrizzò e tornò dagli altri.

A un certo punto Carter si spostò di lato, cercando un margine meno affollato dove sedersi o stare in piedi senza essere spinto in continuazione. C'era un pezzo di tela stesa a terra dietro il perimetro più caldo della pista e lui si piazzò lì, le gambe incrociate. Lo raggiunse prima Ippolita, poi Aaron, che si stese sull'erba bruciata con le braccia sotto la testa e rimase in silenzio per un po' guardando il buio sopra di lui. Carter stava raccontando qualcosa — uno di quei viaggi, una di quelle feste in posti lontani, stava facendo i nomi di posti che suonavano come nomi inventati o comunque come posti che non ci si aspettava di sentire in quel contesto — e Ippolita rideva bevendo acqua da una borraccia di metallo ammaccata. Aaron a un certo punto chiuse gli occhi, solo per un attimo.

Si svegliò con Ippolita che lo scuoteva per un braccio, la mano chiusa sull'avambraccio a muoverlo ritmicamente. Aprì gli occhi. Il cielo era diverso da prima — o forse no, forse era lo stesso cielo.

— Quanto ho dormito?

Gli dissero che erano quasi mezz'ora che provavano a richiamarlo. Aaron rimase un secondo senza rispondere, poi riaccese le cuffie a conduzione ossea — un aggeggio modificato che usava al posto dell'apparecchio acustico, due pezzi di plastica nera incollati alle tempie come cicatrici tecnologiche — e finalmente riuscì ad abbinare un suono alle bocche che si muovevano intorno a lui. Ippolita e Carter stavano guardando la maschera che portava sul mento, quella che sembrava uscita da un film di fantascienza anni Settanta, quella che aveva da qualche mese e che ogni volta che la portava qualcuno chiedeva spiegazioni.

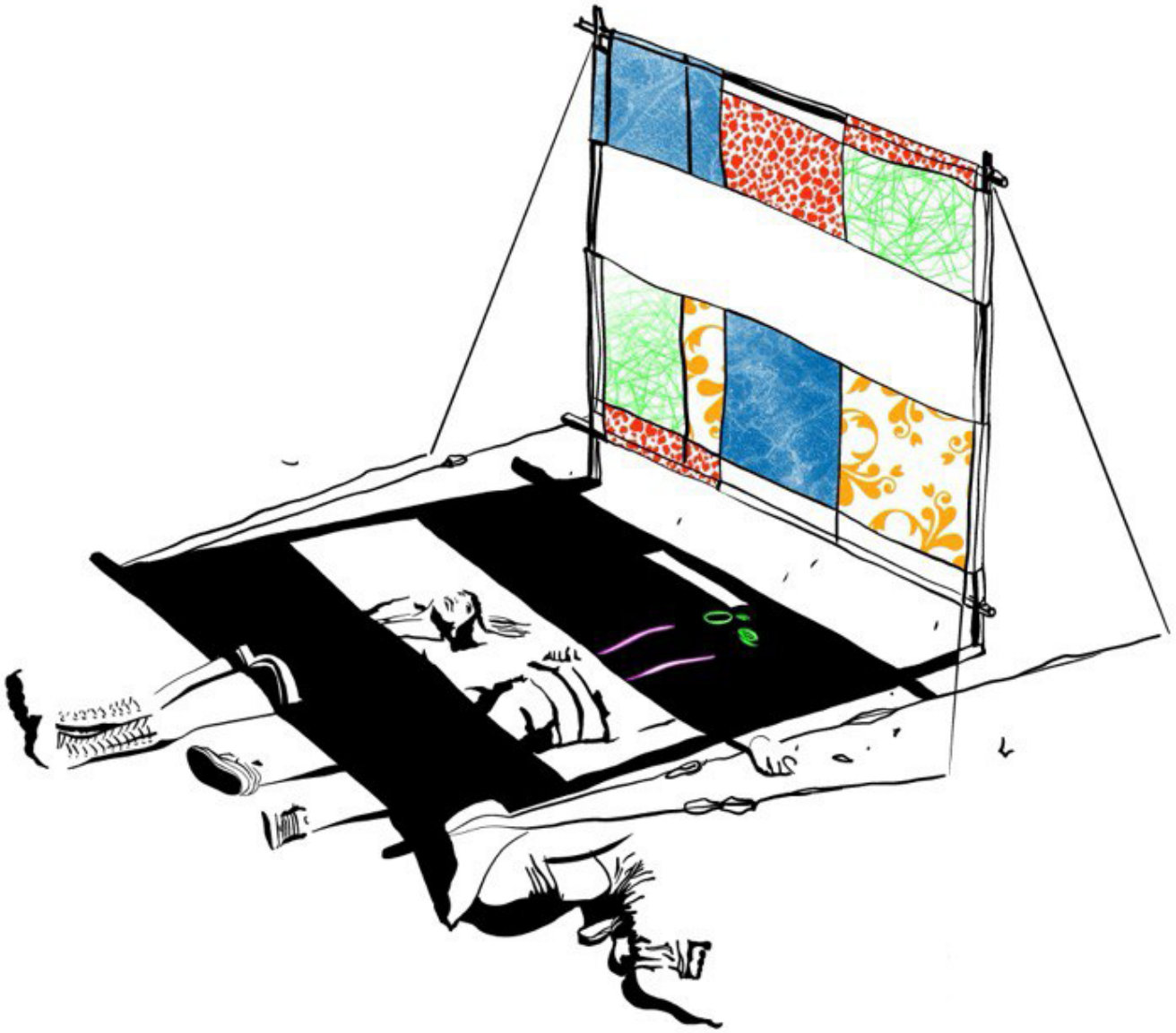
Con il tono di chi comunica una notizia di interesse generale, prima che qualcuno facesse domande, Ippolita fece notare a tutti che era già giorno.

— Davvero? — disse Aaron.

— Guarda su.

Aaron guardò su.

— Ah — disse.





Soddisfacendo la curiosità generale, spiegò la maschera. Aveva preso una vecchia maschera antigas — non disse dove l'avesse trovata, rispose in modo un po' vago quando Ippolita lo chiese direttamente, disse qualcosa su un mercatino, poi su un altro mercatino, poi smise di rispondere a quella domanda specifica — aveva rimosso il filtro dell'aria e al suo posto aveva installato un piccolo inalatore modificato, al quale avvitava una boccetta di lucido da scarpe. Quando aveva voglia di farsi una botta, premeva e respirava. Semplice.

I suoi amici si misero a ridere — prima piano, poi più forte, soprattutto per come l'aveva raccontato, con la stessa serietà con cui si leggono le istruzioni di un elettrodomestico o si spiega il funzionamento di un'aspirapolvere. Era una cosa che Aaron faceva, spiegare le cose con quella voce piatta e precisa che rendeva tutto ugualmente credibile e ugualmente assurdo.

— Ma funziona? — disse Carter.

— Sì.

— E non sei sempre tutto fatto?

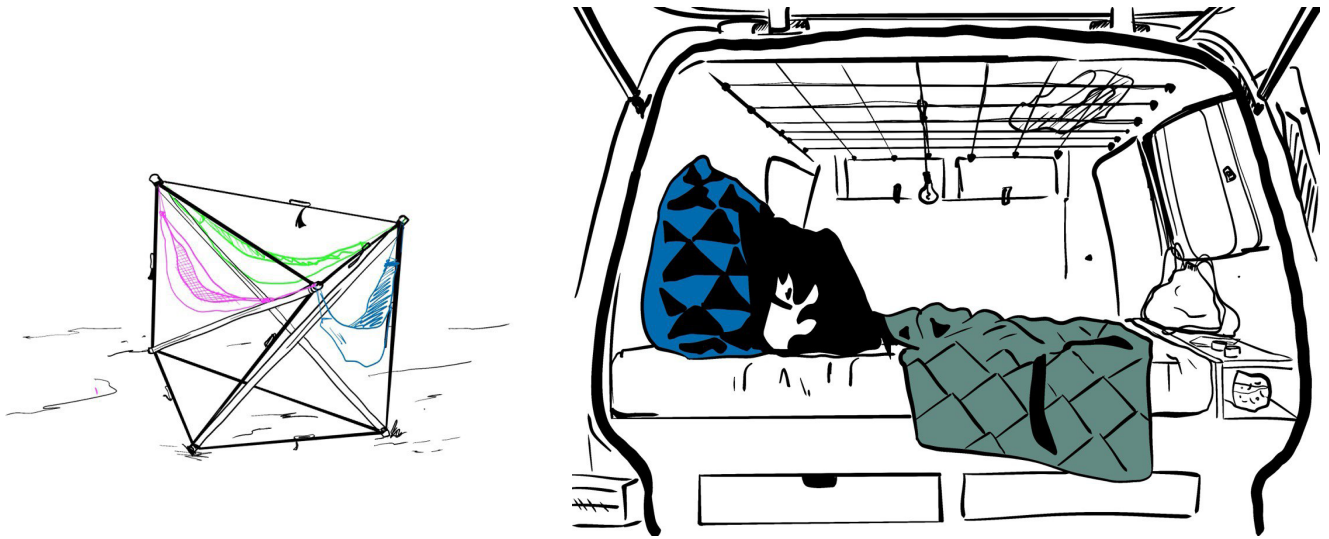
— Meno di altre cose.

— Questo non risponde alla domanda.

Aaron ci pensò.

— No, non risponde alla domanda.

Ippolita chiese anche delle bretelle led che si era messo, delle strisce luminose che gli attraversavano il petto e la schiena. Disse che se le era costruite lui, come quasi tutto quello che portava con sé. Ogni oggetto che lo accompagnava aveva una storia di trasformazione, materia scartata reinterpretata, spazzatura industriale reimpressa in circolo con una nuova funzione. Non perché ci credesse in modo esplicito — Aaron non avrebbe mai usato certe parole — ma per abitudine, per gusto, per la soddisfazione concreta di prendere qualcosa che era rotto o finito e fargli fare qualcos'altro.



Carter propose di passare al furgone a fare rifornimento. Gli altri due erano d'accordo.

Arrivati al van, Ippolita aprì il portello posteriore e si distese sul materassino come se stesse tornando a casa dopo un turno lungo. Aaron camminava intorno al mezzo senza una meta precisa, bevendo da una bottiglia che aveva tirato fuori dallo zaino. Carter si guardò in giro, valutò l'unico ulivo secco nel raggio di dieci metri — un albero piccolo, storto, con la corteccia screpolata e quasi nessuna foglia — ragionò un attimo in silenzio e poi annunciò che avrebbe montato le amache.

— No — disse Ippolita dal fondo del furgone.

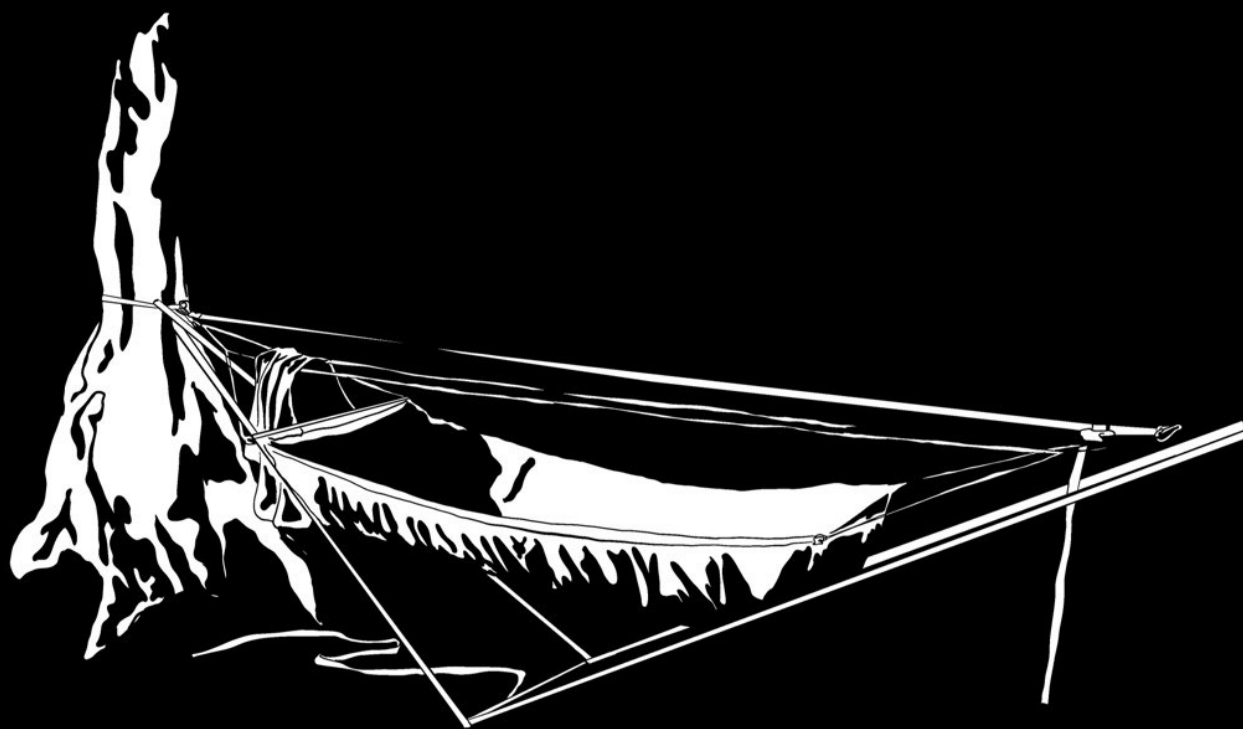
— Ho sentito — disse Aaron.

— Avete voglia di fare l'amaca tripla come quella volta al Tikk?

— No — disse Ippolita.

— No — disse Aaron.

Carter non sembrò particolarmente deluso. Tirò fuori una corda dallo zaino, la annodò intorno all'ulivo a un'altezza che sembrava sbagliata ma poi risultò quella giusta, fece un secondo giro con una tecnica un po' contorta, e infine ci salì sopra con la cautela di chi non è del tutto sicuro di aver fatto il nodo nel modo giusto. L'amaca resse. Si sistemò, incrociò le caviglie, e aprì gli occhi verso il cielo che stava diventando più chiaro.



Si misero a chiacchierare passandosi l'acqua e delle banane. Seduti o sdraiati nell'ombra corta del furgone, nel silenzio relativo di quella parte del campo lontana dal palco principale. A un certo punto tornò fuori il ricordo della prima volta che si erano incontrati — un convento abbandonato in montagna, il sound era terribile nella parte alta della chiesa ma bello nel chiostro, e la volta della navata sembrava sul punto di cedere da un momento all'altro, o almeno così sembrava a chi guardava su. Ma qualcuno, un pazzo completo, si era arrampicato sul campanile nel buio — non si sapeva come, probabilmente con una scala che aveva trovato da qualche parte — e aveva piazzato lassù un proiettore girevole che squarciava la notte con fasci di luce irregolari, come se stesse cercando qualcosa nel cielo. Carter e Ippolita erano arrivati insieme, quasi per caso, nello stesso momento in cui Aaron — un esoscheletro luminescente addosso e un casco da astronauta in testa, dove lo avesse trovato non si era mai capito — aveva cominciato a ballare davanti all'altare come se stesse officiando qualcosa. Tutti e tre concordavano, ancora adesso, che fosse stata un'esperienza quasi religiosa. Non lo dicevano spesso, ma quando tornava fuori il ricordo lo dicevano ogni volta.

- Però il sound faceva schifo — disse Carter.
- Il sound faceva schifo — confermò Ippolita.
- Nella navata — disse Aaron. — Nel chiostro era passabile.
- Nel chiostro si stava bene.

Da quel momento, ogni volta che potevano, radunavano il loro piccolo culto e andavano a fare festa. Non sempre insieme, non sempre tutti e tre nello stesso momento — a volte si trovavano già lì, a volte si cercavano per un'ora senza trovarsi, a volte uno di loro arrivava due giorni dopo gli altri. Ma quasi sempre ci riuscivano.





Ippolita dopo un po' si mosse, disse che voleva farsi un giro. Aaron aveva voglia di venire. Carter disse che per il momento rimaneva lì, aveva un libro da guardare, non da leggere, da guardare — e si sistemò nell'amaca con la stessa serenità con cui ci si mette a letto.

— Un libro da guardare — disse Ippolita.

— Un libro da colorare — disse Carter. — Per bambini. L'ho trovato in Vietnam.

Ippolita e Aaron si avviarono tra la gente.

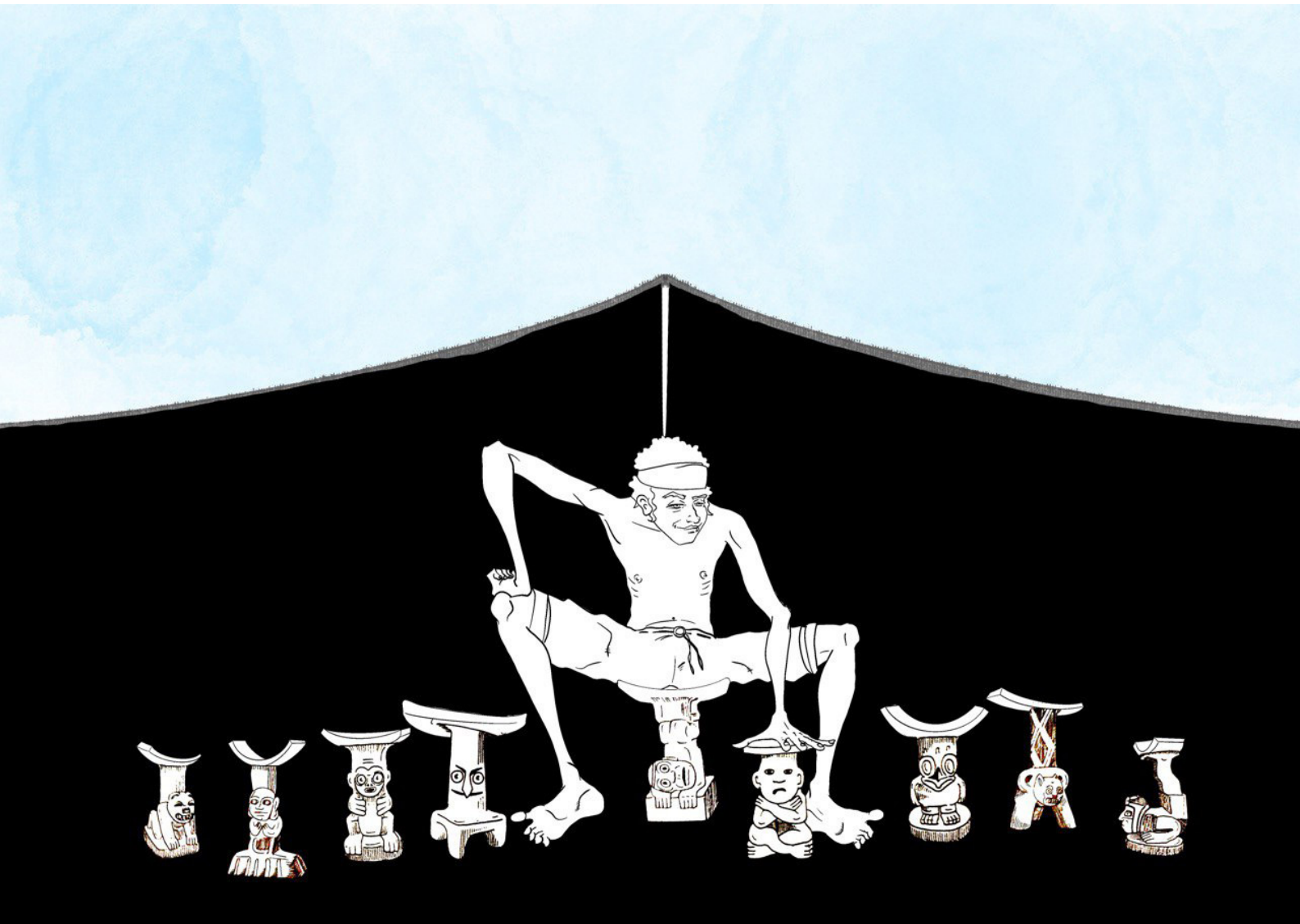
Si fermavano qua e là a salutare facce conosciute, scambiando qualche parola, perdendo e ritrovando la direzione. Aaron aveva rimesso le cuffie, ma basse, in modalità ascolto parziale, quella soglia in cui sente le cose ma con un ritardo di mezzo secondo che a volte lo faceva rispondere fuori tempo. Passarono vicino a un banchetto dove una ragazza vendeva collane fatte con pezzi di cose che erano state altre cose — bottoni, circuiti, anelli di alluminio ricavati da lattine. Ippolita si fermò a guardare senza comprare. Poi passarono vicino a un altro banchetto, teli stesi per terra carichi di occhiali con lenti colorate, cappelli modificati, giacche ricucite con toppe e specchietti, oggetti che sembravano venire da posti diversi e lontani e erano finiti tutti lì, in quel campo, come per deriva. Ippolita camminava con le mani in tasca e un'andatura un po' laterale, come chi sta ancora trovando il ritmo della serata o come chi ce l'ha già ma lo nasconde.

Passando vicino a Sandra, le due si scambiarono un saluto senza fermarsi — un cenno, mezzo sorriso, la traiettoria che si chiude prima che si apra davvero. Aaron non capì chi fosse ma annuì lo stesso per inerzia.

— Chi era?

— Sandra.

— Ah.



A un certo punto si ritrovarono davanti a una tenda bassa e larga, quasi rasoterra, con l'apertura appena abbastanza alta da entrarci chinandosi. Dentro, una luce calda e un ragazzo seduto su un tappeto che stava vendendo degli sgabelli. Li guardava arrivare senza fretta, senza fare il gesto di alzarsi o di avvicinarsi, come se aspettasse che fossero loro a decidere se entrare o no.

Entrarono. Il ragazzo raccontò, con la calma di chi ha già raccontato la stessa cosa molte volte e ci crede ancora, di aver preso ispirazione durante un viaggio in Africa. Non disse dove, esattamente — disse il nome di un paese poi cambiò idea a metà, o forse disse solo una parte del nome, non era chiaro. Cominciò a mostrare i pezzi uno per uno: sgabelli bassi e torti, con le gambe asimmetriche, intagli geometrici sul sedile, forme che sembravano sbagliate ma stavano in piedi. Il legno era chiaro in certi punti e più scuro in altri dove le mani avevano lavorato di più. Aaron si chinò a guardarne uno più da vicino, girandolo un po' per vedere come erano fatte le gambe.

— Stanno in piedi? — chiese.

— Siediti — disse il ragazzo.

Aaron si sedette. Lo sgabello era stabile, o quasi stabile, oscillava appena quando si spostava il peso ma senza cedere.

— Bene — disse Aaron restando seduto ancora un momento prima di alzarsi.



Carter stava nell'amaca, che oscillava appena. In mano aveva un libro da colorare per bambini — molti angoli delle pagine strappati, chi non lo conosceva avrebbe potuto pensare che qualcuno lo avesse già usato a lungo prima di lui o come se fosse passato per molte mani prima di arrivare alle sue. Non stava colorando. Sfogliava le pagine senza fretta, guardando le illustrazioni — dinosauri, foreste, treni, un circo con un elefante — con la stessa attenzione distratta con cui si guarda fuori dal finestrino. Poi, quasi distrattamente, portò un angolino di carta, uno dei pochi ancora integri, alla bocca e se lo mise sotto la lingua. Rimase con gli occhi aperti qualche minuto. Poi li chiuse. Poi si accorse che la schiena non si trovava più a pochi centimetri da terra. Stava salendo — piano, poi sempre più in alto, attraverso il rame dell'alba che cominciava appena a disegnare i contorni delle cose, su e su, sempre più in alto, fino a quando la terra non fu solo una curva azzurra lontana e lui si ritrovò in quello spazio enorme dove non c'era niente da fare e niente da decidere e niente a cui rispondere. Pensiero: ristabilire un rapporto fisico con il cosmo. L'unico ambiente reale, diceva, proprio perché non è misurabile né prevedibile né controllabile. Lì dentro, dondolando nell'amaca con la polvere intorno e i bassi che arrivavano attutiti da qualche parte nel campo, Carter sentiva quella cosa nel corpo — non come concetto ma come peso specifico, come pressione sullo sterno. Da lassù, in quella quiete enorme, distinse in lontananza un pianeta che non aveva nome. Aveva il netto presentimento — con quella certezza silenziosa che certi momenti portano con sé senza che si possa spiegare perché — che anche Aaron, da qualche parte nel campo, stesse per partire.

Ippolita si era allontanato dall'intagliatore senza aver comprato nulla. Aaron era rimasto a guardare ancora un po', o forse stava ancora trattando, non era chiaro. Aveva l'intenzione vaga di trovare qualcosa da mangiare. Fu allora che arrivò Sandra, chiamando Ippolita per nome da qualche metro di distanza — lo sentì anche Aaron anche se non si girò subito. Le chiese se voleva venire con lei, i suoi amici stavano organizzando una cena, una cosa speciale, non aveva senso perderla. Ippolita esitò un secondo, guardò Aaron, poi gli sgabelli, poi Sandra. — Dai, vieni anche tu — disse ad Aaron. Aaron scosse la testa. Disse che la raggiungeva dopo. Ippolita e Sandra si avviarono, e lui rimase solo davanti alla tenda dell'intagliatore, con una mano appoggiata allo sgabello storto e l'aria di chi non ha ancora deciso niente. Dall'interno della tenda il ragazzo lo guardava senza dire nulla.

Il tendone era basso, chiuso, diverso da tutto il resto del campo. Ippolita entrò con Sandra e le altre, lasciando fuori la luce e il rumore. Ci volle un momento per abituarsi al buio interno — le candele erano poche e posizionate in basso, vicino al suolo, e facevano le ombre crescere verso l'alto invece che verso il basso come di solito. Dentro c'era un cerchio di persone sedute. Qualcuno cominciò a battere sulle mani di uno speaker grande, lento, con un ritmo semplice e costante che lasciava spazio al silenzio tra un colpo e l'altro. Ippolita si sedette dove c'era spazio, che era accanto a una ragazza con i capelli bianchi e una giacca di jeans con toppe ovunque che sembrava non accorgersi di lei.

A turno, una ciotola passò di mano in mano. Un liquido scuro, dall'odore aspro e ferroso. Quasi nessuno la annusò prima di bere. Ippolita non era il tipo da fare domande in certi momenti — bevve, fece una smorfia involontaria, passò la ciotola.

Seguì del cibo — pane, qualcosa di saporito che non riuscì a identificare nel buio — poi un liquore forte che sapeva di grappa cattiva e bruciava un po' scendendo, poi l'incenso, un fumo denso che usciva da qualche parte che non vedeva e rimaneva basso nell'aria, come se non avesse intenzione di disperdersi. Ippolita stava seduta con la schiena dritta anche se il pavimento del tendone non era piano e stava in una posizione leggermente scomoda che dopo un po' non sentì più. Il tamburo non era più solo nelle orecchie. Era anche nel petto, nella gola, nelle dita. Era una sensazione che non sapeva come descrivere — non fastidiosa, non piacevole, solo precisa, come se il ritmo avesse trovato



qualcosa in lei da far vibrare. Attorno c'era gente che ballava, gente che stava ferma con gli occhi chiusi, una ragazza che piangeva tranquillamente senza che nessuno le badasse in modo speciale. Le luci sembravano muoversi — non quelle esterne che filtravano dall'apertura del telo, ma qualcosa di interno, come se le ombre avessero cominciato a girare per conto loro senza aspettare che ci fosse qualcosa a muoverle. Sentì caldo. Poi sentì freddo. Poi non sentì più il confine tra dentro e fuori, tra il rumore del tamburo e il rumore del campo, tra il suo respiro e quello di chi le stava accanto. Poi si lasciò andare, che era l'unica cosa rimasta da fare.



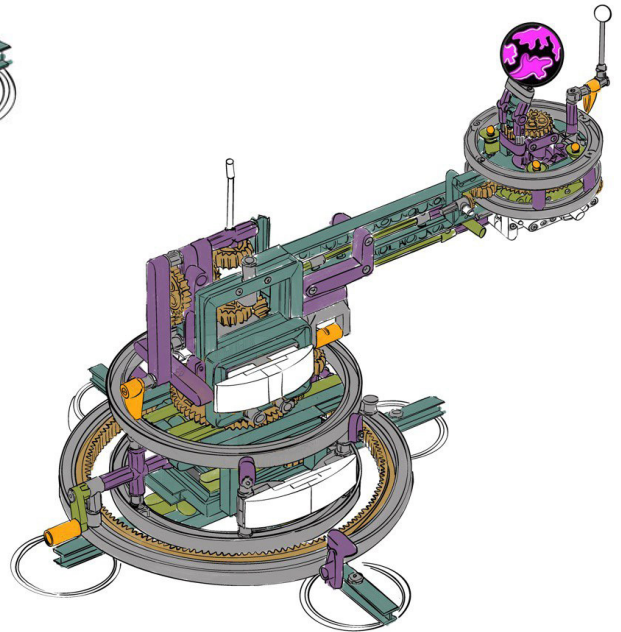
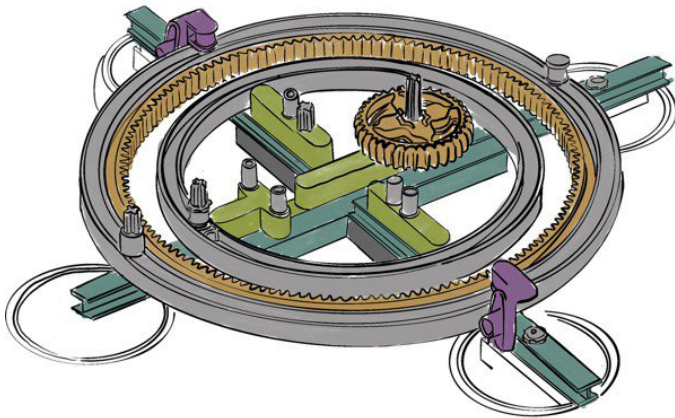
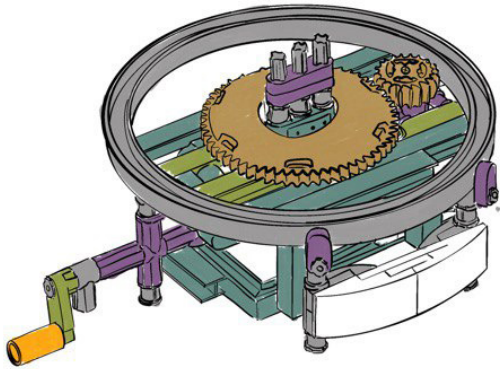
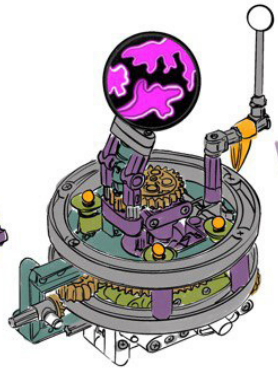
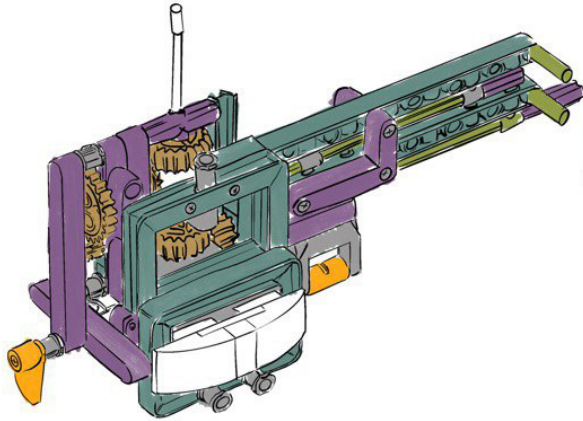
Aaron comprò lo sgabello. Non sapeva perché, ma lo comprò. Poi si era messo alla ricerca di Ippolita. Poi aveva visto le luci. Venivano da fondo al campo, colorate e in movimento, e aveva cambiato direzione senza pensarci, che era il modo in cui si muoveva di solito in questi posti. Si ritrovò davanti a un piccolo gruppo di ragazzi asiatici intenti a saldare qualcosa — tre di loro, forse quattro, le maschere sollevate sulla fronte e le scintille che cadevano nel buio intorno alle loro scarpe. Stava fermo a guardare. Nessuno gli disse niente, nessuno gli chiese cosa ci faceva lì. Al centro di quello che stavano costruendo c'era una torre di ingranaggi — rottami raccordati insieme con una logica che non era subito chiara, bulloni che sembravano troppo grandi o troppo piccoli fino a che non si vedeva perché erano lì — con al vertice tre sfere di dimensioni diverse, collegate da bracci metallici separati. Un sole, una terra, una luna. Aaron rimase a guardare senza avvicinarsi per un minuto, forse due. Poi uno di loro alzò la testa.

— Vuoi vedere com'è fatta?

— Sì — disse Aaron.

Spiegarono, nella misura in cui si poteva spiegare qualcosa che era ancora in costruzione e di cui alcune parti erano ancora decise a metà. Aaron fece qualche domanda tecnica sugli ingranaggi, sulle giunture. Risposero. Poi gli domandarono se voleva provare.

— Provare cosa?

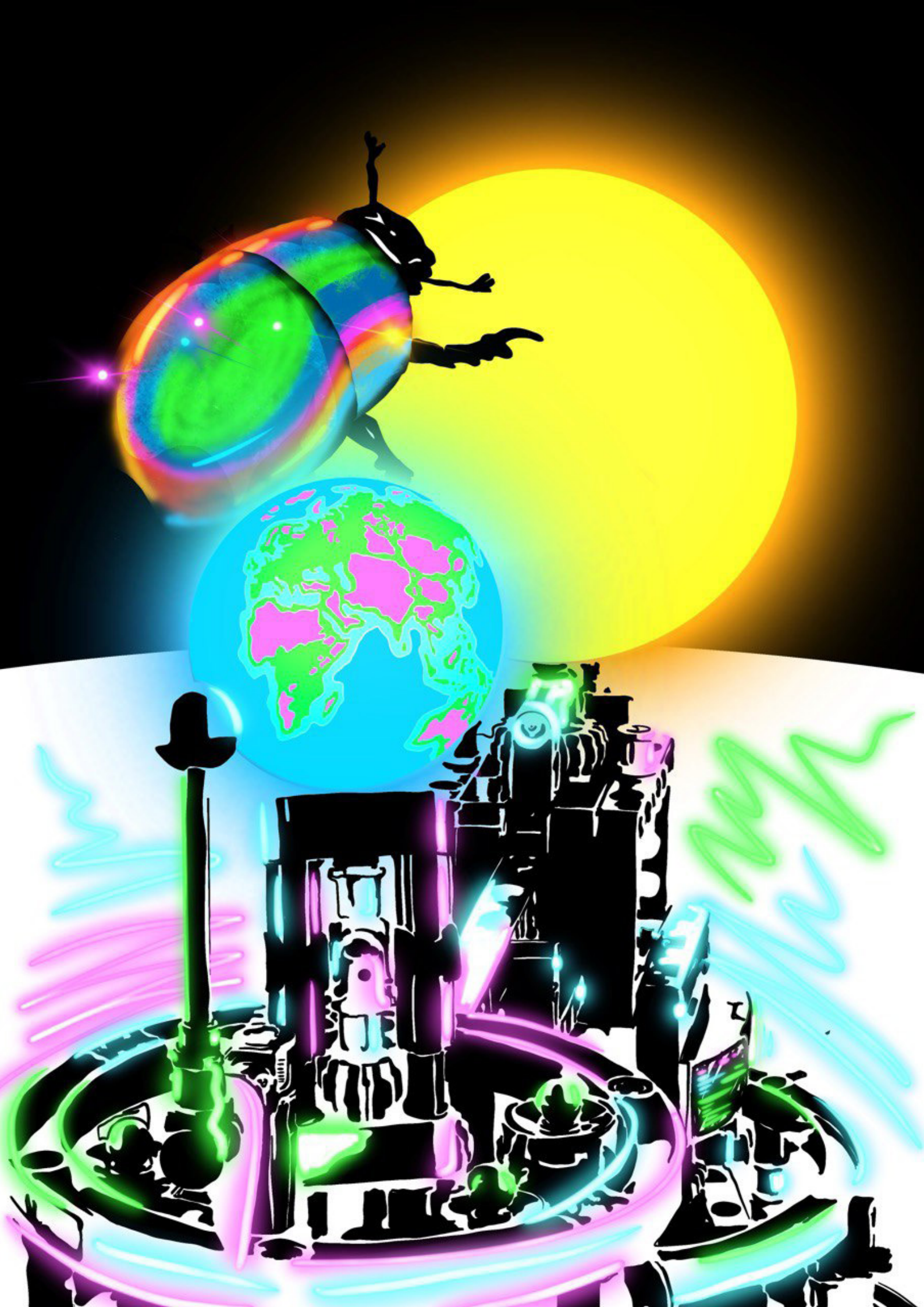


Indicarono la macchina. La misero in moto. Gli ingranaggi presero a girare con un suono basso e regolare, non meccanico nel senso industriale ma meccanico nel senso preciso — ogni dente che entrava nel dente successivo con la stessa forza e lo stesso tempo. Le tre sfere cominciarono la loro orbita lenta. Quando la luna arrivò all'altezza del suo viso, uno di loro indicò un bocchino ricavato dalla sfera e fece un gesto eloquente. Aaron guardò il bocchino. Guardò le sfere che giravano. Guardò il bocchino di nuovo.

— Ok — disse.

Aspirò. Si distese sull'erba come gli era stato suggerito, la schiena sulla terra, lo sgabello storto che teneva ancora in mano, e chiuse gli occhi.

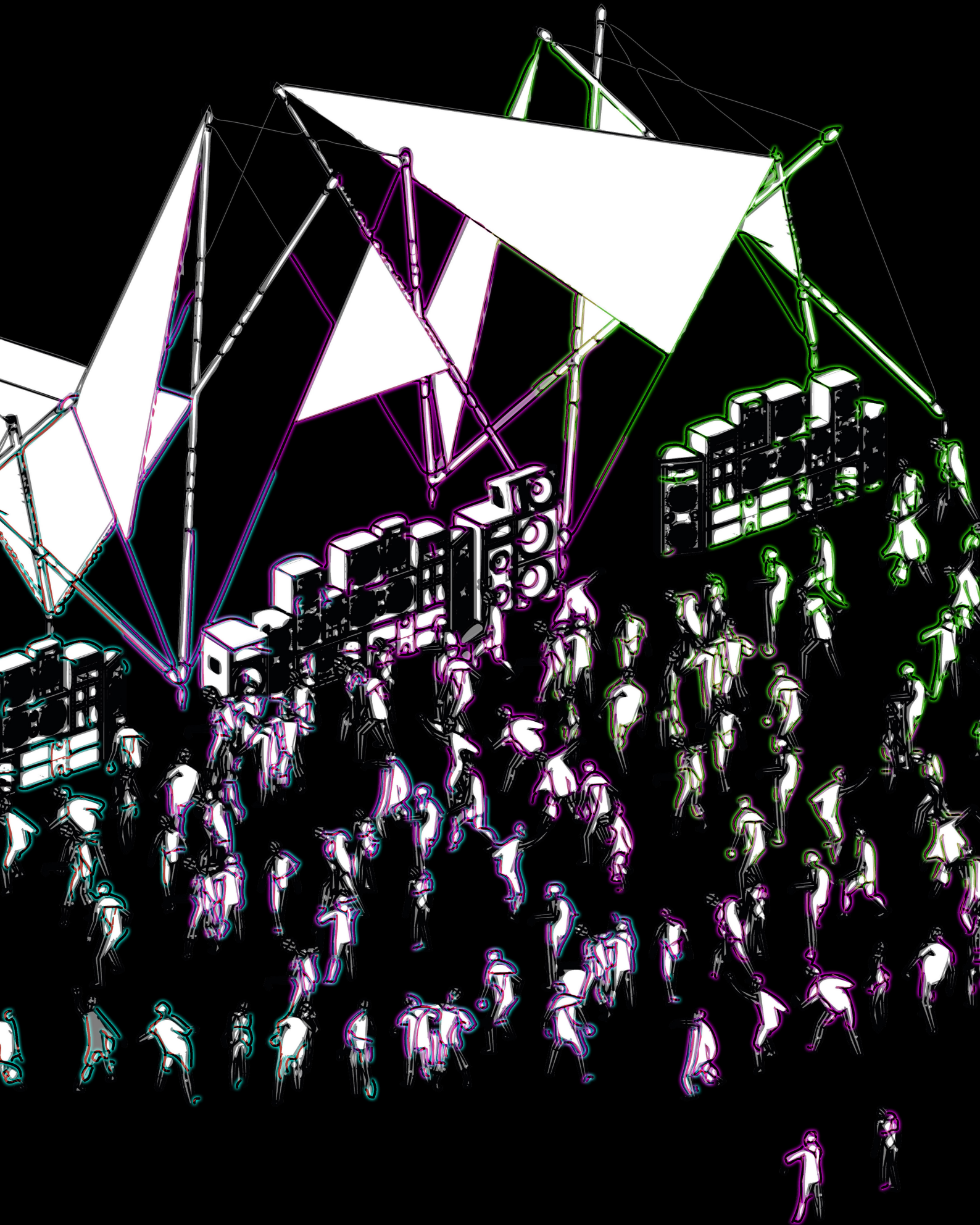
Vide prima i colori, poi le geometrie — spirali che si aprivano e si richiudevano con una pazienza non umana. Poi il buio si aprì su qualcosa di deserto, grande, sotto un cielo di un bianco che non era il bianco delle nuvole. C'era uno scarabeo che spingeva una pallina. La pallina cresceva, diventava grande quanto una casa, poi quanto un palazzo, poi si rivelò essere qualcosa che ruotava, e Aaron stava ruotando con lei, trascinato dall'orbita, e non c'era verso di capire dove stava andando né aveva senso cercare di capirlo. Era la stessa cosa dell'amaca di Carter, anche se Aaron non lo sapeva — due posti diversi, la stessa direzione. Quando aprì gli occhi le sfere stavano ancora girando e il cielo era diventato completamente chiaro. Si alzò. Teneva ancora lo sgabello in mano. Lo guardò. — Perché ho questo? — disse a voce alta, non a qualcuno in particolare. Poi si avviò verso il sound, perché era convinto che avrebbe trovato Carter.



Uno dopo l'altro, senza essersi accordati, tutti e tre si ritrovarono davanti al palco. Carter con lo zaino sulle spalle e le scarpe in mano, scalzo dalla notte. Aaron con lo sgabello storto che non aveva ancora deciso dove mettere. Ippolita arrivò con Sandra qualche minuto dopo — avevano fatto pace su qualcosa che non venne spiegato e probabilmente non aveva bisogno di esserlo. I quattro si guardarono, poi guardarono il palco, poi si guardarono di nuovo. Carter e Aaron avevano due sorrisoni lunghi, gli occhi di chi ha visto cose che è difficile raccontare e non c'è fretta di provarci.

Il muro di casse era acceso. Ballarono a lungo, con quella qualità di movimento che viene quando si è stanchi ma si sta bene — i corpi che trovano il proprio spazio senza doverlo negoziare, i piedi che fanno quello che devono fare senza che ci sia bisogno di pensarci. La musica teneva tutto insieme — il ritmo, il campo, la gente, le luci che si mescolavano al primo sole, gli odori di cibo e fumo e terra bagnata di rugiada che arrivava dall'esterno del campo dove nessuno era andato. Non c'era verso di sapere che ore fossero. Non era un'informazione necessaria.

Fu Ippolita a dire che doveva andare in bagno. I due la accompagnarono, facendosi largo tra la gente che stava ancora ballando o che era seduta a bordo campo o che dormiva appoggiata ai furgoni.



Erano quasi arrivati quando la videro: una ragazza stesa per terra vicino a un palo del tendone, una siringa nel braccio, la testa di lato, gli occhi semiaperti. Qualcuno le stava già parlando — un ragazzo inginocchiato, con le mani sulle sue spalle — ma lei non rispondeva bene, o non rispondeva affatto.

I tre non si dissero niente. Non ci fu una decisione, ci fu solo quello che successe: la presero e la portarono, cercando con gli occhi qualcuno che potesse aiutare. Fu Max — che era lì per caso, stava passando con una coperta sotto il braccio — a indicare la direzione. La Bambulanza, laggiù, quella vecchia ambulanza tutta dipinta parcheggiata sotto un tendone con le luci accese. Fuori c'era gente seduta per terra, acqua, preservativi, kit di riduzione del danno su un tavolino di plastica. Una ragazza con guanti di lattice stava già in piedi, aveva già capito cosa stava succedendo prima ancora che arrivassero. Lasciarono la ragazza lì, in quelle mani, e tornarono indietro.



Si fermarono. Non avevano voglia di tornare a ballare, o forse avrebbero potuto ma non sembrava il momento. Si misero in disparte, seduti su quello che c'era — Aaron aveva ancora lo sgabello, lo posò per terra e ci sedette sopra; resse. Stavano a guardare la festa da lontano — le luci, il fumo, i corpi, i bassi che continuavano a battere come se niente fosse. Lontano, oltre il portale di fuoco che lì aveva accolti la sera prima, la campagna brulla dormiva sotto il sole che stava salendo, ignara e indifferente. Qui invece tutto era vivo e instabile e provvisorio — le strutture che tenevano in piedi solo per la tensione dei cavi, il suono che esisteva solo finché qualcuno lo produceva, la gente che era lì solo perché aveva deciso di esserci. Speravano che la ragazza stesse bene. Speravano che non si mettesse a piovere, anche se il cielo non lo lasciava presagire. Carter rimise le scarpe, finalmente. Ippolita non disse niente per un po'. Aaron girava lo sgabello tra le mani, guardandone le gambe asimmetriche, il sedile intagliato, le forme che sembravano sbagliate e invece stavano in piedi. — È bello — disse alla fine, senza che fosse chiaro a cosa si riferisse esattamente. — Sì — disse Ippolita. Carter guardò lo sgabello, poi il cielo, poi il portale di fuoco da cui le fiamme avevano smesso di uscire ma i pali erano ancora lì. — Sì — disse.



Detto fatto. Da lontano, sull'orizzonte, una nuvola di polvere sale densa e verticale; poi, dentro quella nuvola, i lampi intermittenti delle luci blu. Le macchine erano ancora piccole quando il sound si fermò di colpo. Il silenzio che seguì fu più assordante di qualsiasi basso.

I poliziotti scesero dai furgoni con la cadenza meccanica di chi ha fatto quella cosa molte volte, qualcuno con un altoparlante che intimava la dispersione con il tono piatto e assoluto di chi non si aspetta repliche. Il campo si mosse come un organismo, non nel panico, ma con quella fluidità silenziosa che appartiene a chi lo sapeva possibile fin dall'inizio, o che lo aveva già vissuto. C'è una clausola implicita in certi spazi: esistono finché nessuno li nomina ad alta voce.

Ippolita, Aaron e Carter si ritirarono senza dirla, senza guardarsi. Si piazzarono ai margini. Poi, da un lato del campo, qualcosa si inceppò.

Un gruppo di ragazzi non si era mosso. Stavano fermi davanti agli agenti con quell'ostinazione muta di chi ha deciso che questa è la volta. Le forze dell'ordine avanzarono compatte.

— Cazzo — pensò Aaron. — Adesso sì che sarà un bel problema.

Ma la formazione si bloccò. Ippolita girò la testa cercando di capire, e allora lo vide: i tendaggi. Quelle strutture che al suo arrivo le erano sembrate semplici divisori — roba estetica, forse decorativa — adesso si rivelavano qualcosa d'altro. I cavi, i pali, le tele tese tra punto e punto formavano un intrico che le file serrate degli agenti non riuscivano ad attraversare senza disgregarsi. Era la geometria dello spazio che si difendeva da sola, come certi materiali che resistono meglio se lasciati lavorare liberamente piuttosto che irrigiditi dall'esterno.

Da qualche parte partì un fumogeno, poi un secondo. Il fumo si mescolò alla polvere e ai lampeggianti in una confusione cromatica che per un momento sembrò quasi deliberata. Qualcuno resisteva, qualcuno si dileguava, qualcuno smontava in silenzio come se l'urgenza non lo riguardasse.

I tre fecero le cose in fretta e male, buttarono tutto nel van alla rinfusa, e partirono. Dall'interno del furgone, nei pochi secondi prima che la polvere li inghiottisse, videro le strutture cedere — i pali che si piegavano, le tele che scivolavano a terra con una resa quasi gentile. Quello che fino a un momento prima era un mondo tornava a essere un mucchio di materiali: anonimo, trasportabile, pronto a diventare altro da qualche altra parte.

Carter guidò a lungo senza una direzione, soltanto via, finché la strada non si aprì su una piazzola ai margini di un campo abbandonato. Spense il motore. Il silenzio aveva una consistenza diversa da quello del campo, più vuoto, meno teso.

— Ce l'hanno fatta? — chiese Ippolita.

Nessuno rispose. Il telefono non prendeva. Presero a inveire contro la polizia con la stanchezza rituale di chi lo fa per abitudine più che per convinzione, frasi già dette mille volte lanciate nel buio per il puro bisogno di fare rumore. Poi anche quello finì.

Carter aprì il portello posteriore senza dire niente. Tirò fuori la cassa piccola, quella portatile che teneva sempre in fondo alla sacca, la sistemò su una superficie piana, attaccò i jack. I bassi ricominciarono a suonare tra gli ulivi morti.

— Non ci trovano subito qui? — disse Ippolita, scrutando la strada. — Dovremmo tornare. Vedere come stanno gli altri. Aaron era seduto per terra, la schiena contro la ruota del van. Rispose senza aprire gli occhi, con la lentezza di chi sceglie le parole o è semplicemente esausto.

— Stanno ballando da qualche parte. Lo sai.

Pausa.

— È più importante che lo facciamo anche noi.

Ippolita rimase ferma ancora un momento. Carter ballava da solo tra gli alberi con gli occhi chiusi, le braccia lungo i fianchi, i piedi che si muovevano appena sulla ghiaia. Aaron tamburellava le dita sul cemento seguendo qualcosa che sentiva solo lui.

Si guardò intorno: la strada buia, il fumo lontano che ancora colorava il cielo, gli ulivi contorti che nel buio sembravano figure. Poi smise di guardare e cominciò a muoversi.

