

Carnevale techno: genealogia del rave russo

Maria Redaelli

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 53-60 ◇

INTRODUZIONE

ALLA fine degli anni Ottanta nel Regno Unito nasce una nuova sottocultura giovanile legata alla musica elettronica: la *rave culture*. Il suo esordio è anche ricordato come “Second Summer of Love” e si diffonde rapidamente negli Stati Uniti e in Europa continentale, dando origine a una serie di pratiche culturali e sociali informali e non convenzionali. I *rave* sono eventi organizzati in luoghi insoliti, temporanei, spesso illegali, nei quali i partecipanti possono ballare per ore, talvolta giorni, in uno stato di libertà radicale da cui, dissolvendosi nella pluralità, emerge una nuova forma di socialità collettiva. Diversi studi hanno analizzato i *rave* come TAZ (Temporary Autonomous Zones, secondo la celebre definizione di Hakim Bey), ovvero come zone non riconoscibili o assorbibili dallo Stato o dal potere centrale, poiché sfuggono per definizione a ogni codifica istituzionale¹. Parallelamente, studi comparatistici e antropologici hanno messo in luce l’affinità tra *rave* e carnevale, inteso come momento rituale di rovesciamento dell’ordine, di sospensione delle gerarchie e di esplosione dell’energia collettiva². Entrambe le forme sono esperienze liminali,

profondamente corporee e radicali, capaci di generare una ‘comunità temporanea’ attraverso la musica, la danza e il travestimento.

Questo contributo propone di applicare tale chiave di lettura allo spazio sovietico negli anni del tramonto dell’Unione, e mostrare come i primi *rave* organizzati tra Leningrado e Mosca abbiano assunto tratti propriamente rituali, performativi e artistici, combinando da un lato le pratiche innovative e sperimentali dell’underground sovietico e dall’altro i codici spettacolari delle avanguardie europee e della *club culture* globale.

CARNEVALE TECHNO

Il confronto dei *rave* con il carnevale si basa sulla sovrapposizione di alcuni elementi rituali comuni. Questi possono essere tracciati in maniera suggestiva grazie ad alcune figure retoriche letterarie: l’iperbole, la ripetizione e l’ossimoro³. La creazione di una celebrazione spettacolare, l’utilizzo di strumenti volti a far quanto più rumore possibile, la ripetizione di gesti inconsueti, il travestimento dei partecipanti e il rovesciamento dei ruoli sono tutte caratteristiche affini ai due eventi.

Nella teorizzazione del carnevalesco, d’altronde, è imprescindibile considerare il pensiero di Michail

¹ Secondo Bey, infatti: “the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies”. H. Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, <https://theanarchistlibrary.org/libRARY/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> (ultimo accesso: 09.06.2025).

² Oltre alle pubblicazioni che trattano specificamente il caso di studio dei *rave*, si considerino alcuni testi teorici imprescindibili: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968; V.W. Turner, *The Ritual Process*, New York 1969; J. Laurent, *Le discours du carnaval*, “Littérature”, 1974, 16, pp. 19-36; I. Sordi, *Dinamiche del carnevale*, “La Ricerca Folklorica”, 1982, 6, pp. 21-36; V.W.

Turner, *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, Washington 1982; D. J. Crowley – P. Ghidoli, *Spettacolo e partecipazione nel carnevale: uno studio comparato*, “La Ricerca Folklorica”, 1982, 6, pp. 81-86; A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics*, in *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, a cura di A. Barker, Durham 1999, pp. 76-109; A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford 2005; A. Simonicca, *Gli eventi pubblici: l’antropologia alla prova del rituale*, “Lares”, 2006 (72), 3, 2006, pp. 583-616; T. D’Onofrio, *Rave New World. L’ultima controcultura*, Milano 2015; M. Meisel, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, New York 2016.

³ J. Laurent, *Le discours du carnaval*, op. cit., pp. 19-36.

Bachtin, secondo il quale “il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova”⁴. Tale dinamica trova un chiaro riscontro sul piano musicale nella “rimozione assoluta del passato che appartiene alla logica del *rave*”⁵, concepita come sospensione della memoria storica generata dalla reiterazione continua del tempo ritmico. In questo senso, la musica dei *rave* può essere vista come una forma di opposizione alle norme culturali rigide, pur discostandosi dalla concezione adorniana della funzione etica della musica, intesa come pratica di conservazione della memoria, poiché la sua struttura ciclica e ipnotica presuppone l’annullamento della dimensione storica⁶. Questa cancellazione non va però interpretata esclusivamente in senso negativo: al contrario, costituisce uno degli elementi che rendono possibile la trasformazione del *rave* in un’esperienza collettiva di tipo rituale, fondata sulla totale immersione nel presente e sulla sospensione delle coordinate temporali ordinarie, per cui, anche a causa del consumo di droghe, i *rave* mettono in scena una sorta di rito sciamanico moderno.

La sottocultura giovanile assorbe, prosegue e rielabora le tradizioni delle antiche culture esoteriche. La cultura contemporanea ha perduto una certa dimensione mistica, la ritualità e la cerimonialità proprie delle culture tradizionali. I rituali, in sostanza, servivano ad armonizzare il mondo interiore di una persona con l’ambiente circostante (naturale e sociale). [...] Oggi, tuttavia, osservando la club culture e il movimento *freak*, è possibile riconoscere proprio quella cerimonialità e ritualità all’interno del processo comunicativo, dinamico e in rapido sviluppo, che caratterizza la rinnovata socializzazione dei giovani⁷.

La funzione di ritualità e condivisione dei *rave* è sottolineata anche dalla critica d’arte Tat’jana Mogilevskaja, che spiega come l’organizzazione di queste feste non rappresenti solo l’occasione per entrare in contatto con un nuovo genere musicale e con innovativi effetti audiovisivi, ma costituisca anche

un’esperienza condivisa capace di generare forme di unione e di percezione comune:

I partecipanti alla festa diventano gli uni per gli altri, allo stesso tempo, punti di vista e schermi, trasmettendo informazioni su di sé attraverso il linguaggio del corpo, in questo caso la danza, cui sono associati significati e forme di comportamento sviluppatasi nel corso di millenni e leggibili dall’esterno. Questa è una delle ragioni che determinano quella sensazione di “unione”. Un’altra, strettamente legata alla precedente, è la sinestesia, vale a dire la creazione di un’immagine artistica dotata di una propria universalità spazio-temporale, che fa emergere le funzioni originarie dell’arte come strumento di conoscenza sensibile, rimandando alla dimensione arcaica e corporea dell’esperienza estetica⁸.

Queste osservazioni evidenziano come la dimensione partecipativa del *rave* non sia solo interazione musicale o visiva, ma una vera e propria totalità estetica, vissuta attraverso il confronto reciproco e la percezione condivisa⁹, in cui corpo e danza diventano strumenti di percezione conoscitiva. Ciò richiama direttamente le riflessioni di Bachtin, secondo cui il carnevalesco si manifesta nella possibilità di vivere la “coscienza come se inglobasse il mondo, se lo abbracciasse, e non come se fosse contenuta in esso”¹⁰. In tal modo, la festa collettiva realizza la sua idea, trasformando la comunità in un organismo creativo in cui arte, corpo e socialità si fondono in un unico processo esperienziale e rituale.

Nondimeno, è opportuno considerare il rovesciamento dell’ordine della realtà, che caratterizza sia gli eventi legati al carnevale sia i *rave*. Citando ancora Bachtin, “l’eccentricità è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo [...] essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile”¹¹. In questa prospettiva, l’estetica appariscente assume un ruolo centrale per i partecipanti a queste feste, una componente rilevante che si configura come una strategia per eludere il rigore dei costumi sovietici, intesi sia come modo di vestire che come modo di agire e pensare. Emblematica in questo senso è la figura di Vladislav Mamyshev-Monroe (1969-

⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit., p. 162.

⁵ A. Alfieri, *Minimalismo e Rave music attraverso Adorno. Ripetizione ed eterno ritorno dell’identico nella musica contemporanea*, “Rivista di estetica”, 2016, 61, pp. 3-16.

⁶ Cfr. Ivi.

⁷ M. Averkin – Ju. Matveeva, *Rol’ klubnyh subkul’tur v formirovanii prostranstva molodežnyh kommunikacij*, “Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačeskogo”, 2007, 4, pp. 203-209 (p. 208). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie – M.R.

⁸ T. Mogilevskaja, *Parti-mejking kak iskusstvo*, “Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal”, 1994, 5.

⁹ M. Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino 1988, pp. 33-39.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ Idem, *Dostoevskij*, op. cit., pp. 160-161.

2013)¹², artista performativo noto per la pratica del travestimento. Il suo nome d'arte deriva infatti dalla consuetudine di vestire i panni di Marilyn Monroe, attrice americana che egli non solo era solito impersonare, ma di cui assumeva anche il nome. Nella sua pratica artistica Mamyshev-Monroe interpretava una pluralità di personaggi celebri, sia femminili sia maschili, appartenenti tanto all'immaginario popolare quanto alla storia, da Greta Garbo e Ljubov' Orlova fino a figure come Caterina II, Elisabetta I e gli zar Nicola II e Pietro I. Questa costante oscillazione identitaria l'ha reso una figura di riferimento, e in molti casi un vero e proprio eroe culturale, per la comunità gay e non solo, incarnando una forma di resistenza simbolica e creativa alle norme identitarie dominanti¹³.

Nel contesto culturale in questione, l'abbigliamento rappresenta dunque un mezzo per comunicare la propria identità, travalicando la mera performatività o messa in scena artistica. Com'è noto, il modo di vestire definisce un determinato gruppo sottoculturale poiché adottare abiti fuori dalla 'norma' permette di esprimere ideali condivisi da una cerchia affine di persone; riferendosi all'uso di abiti inusuali ai *rave* russi, lo studioso Alexei Yurchak descrive tale pratica come una forma di "creatività simbolica" fondata sull'"appropriazione creativa" di elementi che attingono contemporaneamente alla cultura ufficiale e a quella non ufficiale¹⁴. In questo senso il travestimento, così come nel carnevale, è un modo per mostrarsi all'interno di un "gioco del continuo entrare ed uscire dal ruolo"¹⁵.

Pur considerando che la depenalizzazione dell'omosessualità in Russia arriverà solo nel 1993, possiamo affermare che già in questi ambienti comin-

ciava a emergere una marcata fluidità di genere e di orientamento sessuale, a prefigurare la più tarda scena della *queer art*.

I BURRASCOSI ANNI NOVANTA

Il periodo storico preso in esame in questo articolo va dalla metà degli anni Ottanta fino alla nascita della nuova realtà federale attraverso la dissoluzione dell'URSS. Oltre un decennio di cambiamenti rapidi e profondi – non solo politici ed economici, ma anche sociali e culturali – ridefinisce la vita quotidiana, in cui l'ideologia sovietica convive con l'influsso dei nuovi modelli occidentali. Svetlana Boym sostiene che l'incontro dell'URSS con l'Occidente ebbe come esito una "delusione reciproca"¹⁶, e ricorda che

La Russia post-sovietica era uno dei luoghi più controversi, eccitanti e contraddittori del mondo, in cui la libertà radicale, l'imprevedibilità e la sperimentazione sociale coabitavano con il fatalismo, la sopravvivenza di istituzioni politiche sovietiche, il ritorno alla religione e ai valori tradizionali¹⁷.

Gli anni Novanta in Russia sono ricordati come anni "selvaggi" ("лихие девяностые")¹⁸, sebbene il critico d'arte Andrej Kovalëv osservi come, almeno sul piano artistico, essi possano essere definiti in termini meno severi, vale a dire "burrascosi" ("бурные")¹⁹. Tale definizione non rimanda tanto a un vuoto culturale quanto a una fase di profonda instabilità e riorganizzazione, in cui, come in altri ambiti della Russia post-sovietica, viene meno un quadro di riferimento unitario e normativo. Nella sfera artistica e culturale, questa condizione non si traduce semplicemente in un'assenza di identità condivisa, ma piuttosto nella coesistenza e nella

¹² Per approfondire la biografia e l'attività artistica di Vladislav Mamyshev-Monroe si veda il catalogo della mostra retrospettiva: *Vladislav Mamyshev-Monroe. Archiv M.*, a cura di E. Selina – A. Geusa, Moskva 2015.

¹³ La sua pratica è tipica della tendenza parodica dell'epoca post-sovietica. A proposito del cross-dressing di Mamyshev-Monroe si veda: A. Bryzgel, *Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West*, in *Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture Between Past and Present*, a cura di B. Beumers, Bristol 2013, pp. 83-98.

¹⁴ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 78.

¹⁵ I. Sordi, *Dinamiche del carnevale*, "La Ricerca Folklorica", 1982, 6, pp. 21-36 (p. 21).

¹⁶ S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski – M. Sznajderman, Milano 2003, pp. 1-88 (pp. 80-81).

¹⁷ Ivi, p. 79.

¹⁸ L'espressione, coniata dallo scrittore Michail Veller nel suo romanzo *Kassandra*, è ormai consolidata nel linguaggio corrente per definire il periodo. Si veda M. Veller, *Kassandra*, Sankt-Peterburg 2002, p. 342.

¹⁹ A. Kovalëv, *Installirovanie devjanostych/Installing the '90s*, in *Rekonstrukcija 1990-2000/Reconstruction 1990-2000*, a cura di A. Obuchova, Moskva 2013, pp. 18-39 (p. 38).

competizione di modelli diversi, spesso contraddittori. Già negli anni Ottanta l'arte ufficiale sovietica non è più un dogma, e l'arte non conformista cessa di essere tale. L'arte russa si trova a un punto di svolta cruciale. Da un lato si assiste a un ritorno dei modelli prerivoluzionari, dall'altro ci si orienta verso l'esperienza occidentale e nazionale degli ultimi decenni e dell'avanguardia. Si formano così a Leningrado gruppi di giovani artisti che testano diversi linguaggi, sfruttando l'inconsueta possibilità di autonomia espressiva determinata dalla mancanza di una direzione artistica tanto ufficiale quanto non ufficiale.

L'artista Andrej Chlobystin al riguardo racconta che

Sin dai primi anni Ottanta a Leningrado la sottocultura giovanile si fuse con l'underground artistico, e per la prima volta in molti decenni le forme d'arte nazionale coincisero con il "processo artistico mondiale". Questa cultura sviluppava arti visive proprie, una propria musica, letteratura, cinema, moda, che esistevano senza alcun mercato, con un approccio di puro entusiasmo, in un contesto di pressione autoritaria²⁰.

Questo contesto di sperimentazione può essere inteso anche come una forma di *bricolage*, secondo la definizione di Claude Lévi-Strauss²¹ poi ripresa da John Clarke. Le sottoculture, secondo Clarke, si fondano sulla "trasformazione e la ridisposizione di quanto già dato (e 'preso in prestito') all'interno di un pattern che porta un nuovo significato, con la *traduzione* in un nuovo contesto e il suo *adattamento*"²². Applicando questa prospettiva al contesto sovietico, possiamo comprendere come le sottoculture giovanili emerse negli ultimi anni dell'Unione Sovietica riutilizzassero elementi della cultura ufficiale e non ufficiale, rielaborandoli in chiave nuova, con-

ferendo ai vecchi simboli e valori un senso inedito e funzionale alla creazione di nuovi spazi sociali e identitari.

È chiaro, dunque, che l'avvento della cultura *rave* in URSS non avviene in un vuoto culturale, ma si innesta su un terreno già ricco di sperimentazione artistica e di tensioni giovanili represses. In particolare, la scena di Leningrado – crocevia di musica, moda, arte concettuale e cultura underground – costituisce una vera e propria matrice pre-*rave*. È qui che la *club culture* assume inizialmente la funzione di spazio 'altro', in cui si cominciano a delineare i tratti dell'identità post-sovietica in divenire, articolata in forme ibride, giocose, queer, ironiche e rituali.

Come ha mostrato Yurchak²³, i primi *rave* russi non erano solo eventi musicali, ma veri e propri spazi di condivisione e ricerca collettiva, spazi liminali in cui la frontiera tra arte e vita veniva continuamente messa in discussione. I club, spesso ricavati da ex *kommunal'ki* abbandonate e occupate²⁴, funzionavano come contenitori multidisciplinari: concerti, installazioni, performance e danza si intrecciavano in eventi totali che prefiguravano nuovi modelli di comunità post-ideologica. Va però sottolineato che la funzione dei *rave* come spazi esperienziali e laboratori non è un fenomeno esclusivo del periodo tardo-sovietico, altre subculture e contesti storici hanno prodotto dinamiche simili di condivisione e sperimentazione. Ciò che distingue la scena russa è la combinazione di precarietà sociale, assenza di strutture culturali ufficiali e contesto storico, che conferisce ai *rave* un'intensità e un carattere innovativo particolarmente pronunciati.

Alla luce di ciò, il *rave* in Russia si configura come un gesto politico-culturale, prima ancora che musicale: è un'esplosione carnevalesca che rompe la cappa del conformismo tardo-sovietico e apre a un nuovo immaginario, fondandosi su eccesso, alterazione percettiva, travestimento e intensità affettiva, secondo una logica affine a quella del carnevale

²⁰ A. Chlobystin, *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka*, Sankt-Peterburg 2017, p. 22.

²¹ Claude Lévi-Strauss definisce il *bricolage* come una "ricostruzione che si avvale dei medesimi materiali, sono sempre vecchi fini a sostenere la funzione di mezzi; i significati si trasformano in significanti e viceversa" (C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964, p. 34). Con questo termine descrive un modo creativo di lavorare con ciò che si ha a disposizione, trasformando oggetti, segni e pratiche già esistenti in nuovi strumenti, spesso in modi sorprendenti e inattesi.

²² J. Clarke, *Stile*, in *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, a cura di S. Hall – T. Jefferson – L. Benvegna, Anzio-Lavinio 2017, pp. 203-220 (pp. 206-207).

²³ A. Yurchak, *Everything Was Forever*, op. cit.

²⁴ Forma tipica di coabitazione urbana nell'URSS, le *kommunal'ki* erano appartamenti condivisi da più famiglie non imparentate con cucina e bagno in comune; dagli anni Sessanta, con la possibilità per molte famiglie di trasferirsi in abitazioni unifamiliari, molti di questi alloggi rimasero vuoti.

tradizionale.

REJV-PATI

La diffusione della musica techno e dei *rave* in Unione Sovietica è legata alla scena artistica e culturale di Leningrado delineata poc'anzi. I *reju-pati* (rave parties) vengono importati in modo quasi leggendario da Timur Novikov²⁵ e dalla sua cerchia di amici e artisti.

All'inizio degli anni Ottanta, i Nuovi Compositori (Novye Kompozitory)²⁶ cominciano a registrare tracce sonore che riproducono il collage che i Nuovi Artisti (Novye Chudožniki) praticavano già a livello visivo, definendo questo tipo di sperimentazione come una 'ricomposizione'. Tale innovativo approccio in campo musicale trova riscontro nel 1985, quando Sergej Kurëchin, Georgij Gur'janov e il gruppo Kino²⁷ fanno conoscenza a Riga con il DJ tedesco

WestBam (Maximilian Lenz), il quale stava lavorando all'idea di comporre musica a partire da melodie già esistenti (secondo la diffusa pratica del *remake* o *remix*).

A questa importante e concreta occasione di scambio concettuale tra artisti, si lega un elemento mitico: Novikov si autoproclama inventore del *rave* russo, propone di continuare la ricerca sperimentale in ambito musicale e di introdurre un nuovo tipo di vita notturna in Unione Sovietica.

Poi, quando nel 1988 sono andato per la prima volta all'estero e sono stato nei club, mi è sembrato che fosse proprio questo l'aspetto più interessante di ciò che mancava in Russia. Ho iniziato a studiare lo stile dei club, la musica, la moda, i comportamenti, e ne ho frequentati moltissimi. È capitato che gli itinerari delle mie mostre e dei concerti coincidessero con i centri della vita notturna. Ho vissuto a Los Angeles, in Florida, e a Miami. Ho vissuto a New York per un paio d'anni, e ho visitato anche Parigi, Berlino, Londra e Amsterdam. [...] QUESTA CULTURA mi piaceva così tanto che desideravo che accadesse qualcosa di simile anche da noi; così, nel 1989, insieme a Georgij Gur'janov abbiamo deciso di organizzare la prima festa con un DJ²⁸.

Secondo il racconto autobiografico di Novikov, la prima festa con musica elettronica viene organizzata alla Casa della cultura Kirov (Dom kul'tury im. S.M.Kirov). In quell'occasione sono invitati DJ Janis, amico di WestBam, e William Röttger, uno degli iniziatori della techno tedesca. Oltre alla musica house e techno, viene allestito e presentato anche un piccolo spettacolo dal titolo *Golos alt'ernativnoj pevicy* [La voce di una cantante alternativa] con il celebre Vladislav Mamyshev-Monroe, Alla Pugačeva (divenuta una delle cantanti sovietiche e poi russe più popolari) e Sandra, rinomata cantante tedesca. L'evento diventa così un momento emblematico di libera e spontanea espressione creativa, in cui mainstream e underground si incontrano e si fondono, mentre artisti sovietici e internazionali condividono lo stesso spazio creando un vero e proprio laboratorio culturale e artistico.

Per quanto significativa, occorre però rilevare che al di là di questa esperienza pionieristica, lo sviluppo delle feste e della vita notturna come vero e proprio fenomeno culturale in URSS prende avvio con l'atti-

²⁵ Timofej (Timur) Petrovič Novikov (1958-2002) è stato un artista eclettico, la cui carriera è esemplificativa della ricerca identitaria dell'arte russa nel passaggio dalla *perestrojka* al periodo post-sovietico. Ha fondato vari gruppi artistici: comincia nel 1982 con i Nuovi artisti (*Novye chudožniki*) i cui modelli di riferimento erano l'avanguardia e l'esperienza dei contemporanei occidentali; crea poi nel 1989 la Nuova accademia di belle arti (*Novaja akademija izjaščnych isskustv*) che promuoveva il ritorno alla ricerca del Bello in arte, e verso la fine degli anni Novanta concepisce il Nuovo classicismo russo (*Novyj russkij klassicizm*), parossismo dei valori della Russia prerivoluzionaria. Animando la scena culturale e artistica di Leningrado e San Pietroburgo, la sua figura è stata centrale per l'emergere di una vera e propria sottocultura giovanile. Per approfondire si veda: A. Stodol'ski, *Čto umiraet so smert'ju russkogo nonkonformista? Konstruirovanie 'epoch' v nekrologach Timura Novikova (1958-2002)*, in *Istorija i povestvovanie*, a cura di G. Obatnin – P. Pesonen, Moskva 2006, pp. 543-575; A. Stodol'ski, *A 'non-aligned' intelligentsia: Timur Novikov's neo-avantgarde and the afterlife of Leningrad non-conformism*, "Studies in East European Thought", 2011 (63), 2, 2011, pp. 135-145; E. Andreeva, *Vse i ničto. Simvoličeskie žigury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka*, Sankt-Peterburg 2011; A. Kotlomanov, *Timur Novikov i "nulevyje". Peterburgskoe sovremennoe iskusstvo v poiskach identičnosti*, "Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta", 2012 (15), 2, pp. 173-183; M. Redaelli, *Timur Novikov. L'attualità del passato*, in *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*, a cura di G. Argan – M. Redaelli – A. Timonina, Venezia 2020, pp. 313-330.

²⁶ Gruppo di musica elettronica fondato a Leningrado nei primi anni Ottanta da Valerij Alachov e Igor' Veričev.

²⁷ Sergej Kurëchin (1954-1996) e Georgij Gur'janov (1961-2013) sono stati artisti e musicisti di Leningrado. Oltre a suonare nella band Pop Mechanika fondata da Kurëchin, sono stati anche parte dei Kino, uno dei più celebri e influenti gruppi rock sovietici. Sul tema si veda: A. Troitsky, *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*, London 1988.

²⁸ T. Novikov, *Kak ja pridumal rejuv*: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/kak-ya-pridumal-rejuv> (ultimo accesso: 15.06.2025).

vità regolare di Tancpol' a partire dal 1990²⁹. Situato in via Fontanka 145, Tancpol' è uno squat (ovvero una ex *kommunal'ka* occupata) che i fratelli Chaas (Andrej e Aleksej) insieme a Miša Voroncov, adibiscono a club indipendente con materiali ed espedienti molto semplici: le luci vengono dipinte e vengono installati tubi fluorescenti rubati dalle facciate dei palazzi della città. Questo "spazio utopico"³⁰ diventa il luogo ideale per sperimentare con la musica e gli effetti luce, provare originali modi di vestire e nuovi stili di ballo, offrendo ai giovani artisti un'occasione di esposizione e di interazione stimolante tra intrattenimento e sperimentazione estetica³¹.

Poco dopo, nel 1991, apre anche il TaMtAm, iconico club alternativo pietroburghese (1991-1996), fondato dal violoncellista della rock band Akvarium³², Vsevolod Gakkel. Modellato sul celebre CBGB di New York, il TaMtAm si ispira allo spirito underground e sperimentale del locale americano, in particolare alle serate dedicate al punk e all'hardcore, e diventa rapidamente un punto di riferimento per

il circuito alternativo della città. Il club si distingue per la sua atmosfera DIY, multiculturale e radicalmente inclusiva, in cui diverse subculture, dai punk agli skinhead, dagli hippy ai reggaemen, coesistono e interagiscono³³.

I primi *rave* non sono semplicemente eventi di intrattenimento, ma luoghi privilegiati per la creazione di forme alternative di produzione culturale, capaci di anticipare e talvolta sostituire le nuove organizzazioni dedicate all'arte contemporanea, segnando profondamente la scena artistica e giovanile russa di quel periodo. Yurchak³⁴ rimarca come la cultura dei club e delle feste attecchisca nel contesto culturale descritto proprio con una forte impronta artistica:

Each night dance party was treated as an important cultural event for which everyone waited impatiently and in which great artistic resources were invested. The phenomenon grew so big that in 1991-92 most art exhibition ceased in St. Petersburg, having been replaced by the night parties as the most serious, carefully prepared, and massive artistic projects³⁵.

Oltre a offrire uno spazio di socializzazione e ritualità collettiva, queste feste costituiscono vere fucine di sperimentazione artistica, in cui si sviluppano nuovi linguaggi visivi, performativi e musicali, segnando l'emergere di pratiche creative inedite e collettive.

GAGARIN PARTY

Se le prime feste assumevano ancora la connotazione di feste intime (cosiddette *hauz-večerinki*, letteralmente: feste in casa), un primo evento su più ampia scala viene organizzato nel 1991 al Planetario: la *kosmičeskaja večerinka* [festa cosmica]. L'evento attira l'attenzione di due moscoviti, Ivan Salmaksov e Evgenij Birman, intenzionati a realizzare qualcosa di simile anche nella capitale. Tuttavia, nell'autunno del 1991, in Russia non erano

²⁹ L'atmosfera del locale è resa nel cortometraggio *Tanzpol (Fontanka 145)* di Evgenij Kozlov (2017) disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=0ntnJHNYU30> (ultimo accesso: 15.06.2025).

³⁰ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 87.

³¹ A tal proposito è opportuno menzionare che nell'appartamento occupato in via Fontanka 145 iniziarono le riprese del famoso progetto di videoarte *Piratskoe televidenie* (Rete TV pirata), ideato da Timur Novikov e Juris Lesnik. PTV è stato un programma d'avanguardia andato in onda dal 1989 al 1992, il cui nome è dovuto al fatto che veniva sfruttata la connessione cablata delle emittenti televisive ufficiali. L'innovazione del progetto risiedeva proprio nella sua stessa presentazione come parodia di un programma televisivo ufficiale. Similmente a quanto stava accadendo con i primi *rave*, la creazione di un falso canale televisivo rappresentava la volontà di sostituirsi alla cultura ufficiale e dominante, riprendendone parodicamente linguaggio e struttura. Un valido esempio è il reportage fittizio *Naučnaja Fantastika* (Fantasia scientifica) registrato durante la serata al Planetario, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=FPrs9TaDja0> (ultima accesso: 10.06.2025). Nella serie di interviste assurde, l'umorismo nasce dall'assenza di contenuto. Queste presentano risposte interrotte e non inerenti alle domande, nonché l'uso delle voci falsate, con interventi anche in italiano e in tedesco. Ancora, in riferimento alle feste, si veda proprio il reportage con le interviste ai protagonisti e ai partecipanti al Gagarin Party con l'integrazione di riprese della serata e l'inserimento di immagini digitali, disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=W4-IiR4EZxA> (ultimo accesso: 10.06.2025).

³² Uno dei primi gruppi rock sovietici, fondato nel 1972 a Leningrado su iniziativa di Boris Grebenščikov e attivo fino al 1991. La formazione stabile comprendeva, oltre al fondatore, i musicisti Michail Fajnštejn, Djuša Romanov e Vsevolod Gakkel.

³³ Bisogna tuttavia sottolineare come questa vivacità culturale convive con la notorietà del club per gli scontri che spesso si verificano nei dintorni, per la presenza di figure criminali e per l'uso di sostanze proibite all'interno dello spazio, elementi che riflettono la natura caotica e anarchica della Pietroburgo degli anni Novanta. Nonostante la sua breve esistenza, il TaMtAm lascia un'impronta duratura sulla musica alternativa russa e costituisce un modello per lo sviluppo di altri locali indipendenti nella città e in Russia.

³⁴ A. Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, op. cit., p. 88.

³⁵ Ivi, p. 96.

ancora in molti a conoscere la nuova musica elettronica e gli eventi dei club. Per questa ragione, i due si rivolgono agli artisti di San Pietroburgo che, grazie all'esperienza di Tancpol', avevano acquisito maggiore dimestichezza nell'organizzazione di feste con DJ, anche internazionali. Nasce così il Gagarin Party, ancora una volta a tema cosmico-spaziale. L'evento si svolge il 14 dicembre 1991 (alcuni giorni prima della dissoluzione ufficiale dell'Unione) in un contesto ufficiale, ovvero al padiglione Cosmo al VDNCh (*Vystavka dostiženij narodnogo chozja-jstva* – Esposizione delle conquiste dell'economia nazionale). Il tema dello spazio sovietico si rivela perfettamente in sintonia con la scena elettronica che stava emergendo allora, e l'evento si stabilisce come gesto artistico che glorifica la nuova cultura techno sullo sfondo delle conquiste dell'astronautica. All'evento vengono invitati anche i cosmonauti Georgij Grečko e Aleksej Leonov.

A differenza delle iniziative di Leningrado, quella organizzata a Mosca ha la possibilità di utilizzare materiali tecnici e allestitivi adeguati, grazie al supporto finanziario fornito dalla compagnia Krin, attiva nel settore alimentare. L'ufficialità dell'evento, unita alla disponibilità della sede e dei mezzi, ne fa l'ultima esperienza realmente autonoma. Il grande afflusso di partecipanti è dovuto in parte anche a una svista nella comunicazione: in un servizio della tv nazionale viene infatti annunciato che chi si fosse presentato all'evento in abiti eccentrici non avrebbe pagato l'ingresso. L'esito è talmente positivo che nella primavera del 1992 viene organizzato anche un secondo Gagarin Party³⁶.

CONCLUSIONE

I primi *rave* russi configurano un punto di convergenza tra arte visiva e performativa, politica e ritualità. In un momento di disgregazione istituzionale e di assenza di riferimenti ideologici condivisi,

questi eventi hanno offerto una nuova liturgia giovanile non più imposta dall'alto, ma costruita dal basso, in maniera effimera, autonoma, intensamente collettiva.

L'analogia con il carnevale, pur non nuova, risulta particolarmente significativa in Russia. Come nel carnevale descritto da Bachtin, nei *rave* si assiste a una sospensione temporanea dell'ordine sociale, a una mescolanza di linguaggi e ruoli, a una festa totale in cui la comunità si reinventa. In questa prospettiva, i *rave* diventano un vero rito di cambio generazionale, consentendo ai partecipanti di annullare la propria identità, sperimentarne di nuove e reinventarsi, trasformando l'esperienza condivisa in un laboratorio di possibilità sociali, culturali e artistiche.

Questi eventi non sono semplicemente un'importazione occidentale adattata localmente, ma una risposta autoctona, creativa, ironica e rituale a un contesto culturale in rapido mutamento. Se oggi molte di quelle feste sono state assorbite dal mercato o rese inoffensive dalla commercializzazione, ciò non toglie che in quel breve intervallo storico abbiano incarnato una delle forme più radicali e vivide di produzione culturale giovanile. Così come il rito del carnevale accoglieva l'arrivo di una nuova stagione, i *rave* celebrano un nuovo ordine sociale e un passaggio generazionale cruciale. Pertanto, pur essendo anche in Occidente spazi di innovazione musicale, artistica e identitaria, nonché di creazione di collettivi e comunità alternative, nel contesto russo questo fenomeno assume un impatto particolarmente intenso. La congiuntura storica e sociale amplifica la funzione rituale, creativa e trasformativa dei *rave*, conferendo loro un peso storico e artistico probabilmente superiore a quello osservato in Occidente.

³⁶ Per proseguire nella narrazione degli eventi si veda: K. Plotnikov, *Elektronnaja muzyka v kontekste kul'turnoj žizni Rossii v 90e gg. XX veka*, "Čelovek v mire kul'tury. Regional'nye kul'turologičeskie issledovanija", 2017 (21), 2/3, pp. 189-193; A. Chaas, *Korporacija sčas't'ja. Istorija rossijskogo rejsa*, Sankt-Peterburg 2018; O. Tobreluts – N. Margiev, *Andeground 90-ch: chudožniki na tancpole*, Sankt-Peterburg 2020.

◇ *Techno Carnival: Genealogy of the Russian Rave Scene* ◇

Maria Redaelli

Abstract

The article delves into the emergence of the rave culture in Russia contextualizing the phenomenon within broader transformations in youth subcultures, artistic practices, and political landscapes during the years that marked the passage from perestroika to a new federal reality. The study interprets the first Russian rave events as performative and ritualistic practices akin to both the Bakhtinian concept of carnival and the Temporary Autonomous Zones theorized by Hakim Bey. These techno gatherings, particularly in Leningrad and Moscow, are examined as liminal spaces where collective identity could be reimagined through music, dance, costume, and synesthetic experience. These events are presented as a dual force, enabling the evolution of new generational rituals while empowering young artists seeking identity and creative outlets.

Keywords

Rave Culture, Carnival, Club Culture, Soviet Culture, Post-Soviet Culture.

Author

Maria Redaelli is a postdoctoral research fellow for the project CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society) at Ca' Foscari University of Venice, where she obtained a Ph.D. in History of the Arts in 2022 with a thesis on New Media Art in Russia. At the same university, she acts as coordinator of the scientific secretariat of the Centre for Studies in Russian Art (CSAR). Her research interests include artistic practices that explore the intersection of art with science and technology, alongside a focus on Russian and Soviet art and visual culture. Recently, she worked as assistant curator for the exhibition "Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto" (Venice-Florence, 2024) and for the new set-up of the State Museum of Arts of Karakalpakstan named after I.V. Savitskii (Nukus, 2024-2025).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Maria Redaelli