

Elena Porciani

Dai balli alle feste da sballo

Materiali per la costruzione di una rete tematica



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

Ora vedevano quanto doveva esser bella quella festa che esse non avevano mai voluto, che avevano disprezzato tanto.

Il grammofono suona sempre, perché il più paziente dei compagni cambia il disco. Carla e Laura portano abiti larghi, con fiori e foglie, e tutti gli uscì sono aperti, dovunque si può ballare.

(Elsa Morante, *Festa da ballo*)

1. Questioni metodologiche

Negli ultimi trenta anni il ritorno della critica tematica ci ha insegnato, con una maggiore consapevolezza teorica rispetto al passato, a distinguere gli arcitemi, costanti secolari, se non millenarie, dell'immaginario umano, la cui letterarietà si intreccia con l'antropologia e la storia delle idee, dai temi che hanno un'estensione cronologica più ridotta, scandita dal progresso tecnologico, come mostrano le rappresentazioni letterarie del treno e della fotografia, ma legata anche a cambiamenti della mentalità e delle abitudini sociali, come nel caso della droga o del feticismo, prepotentemente impostisi nella letteratura degli ultimi duecento anni. Altro elemento caratterizzante della neotematica è la sensibilità verso quell'aspetto interpretativo che tradizionalmente è stato considerato il punto debole di questa metodologia critica e che adesso viene affidato alla costruzione di reti tematiche in cui il critico fa interagire gli aspetti retorici dei testi con la contestualizzazione storiografica. Di qui anche la fortuna del termine "tematologia", che definisce una prospettiva di studio non incentrata su un unico testo o, eventualmente, su un unico autore, ma più propriamente uno studio comparatistico e, nelle sue forme più *updated*, culturalista¹.

Nel momento in cui si mettono a contatto le questioni teoriche del rapporto tra le diverse tipologie tematiche con la geometria rizomatica delle reti appare particolarmente interessante l'evoluzione secondo-novecentesca del tema della musica, le cui prime manifestazioni possono essere rintracciate già nei testi fondativi della letteratura occidentale, come la Bibbia e i poemi omerici, e che costituisce peraltro solo uno dei possibili intrecci tra musica e

¹ Per una visione d'insieme sul ritorno della tematica cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia 2001; ROMANO LUPERINI (a cura di), *La critica tematica oggi*, «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 8-109; ALESSANDRO VITI, *Tema*, Napoli, Guida 2011; ELENA PORCIANI, *Sulla svolta ermeneutica dello studio letterario dei temi*, «Ermeneutica letteraria», VIII, 2012, pp. 165-175. Riguardo ai temi menzionati cfr. REMO CESERANI, *Treni di carta* (1993), Torino, Bollati Boringhieri 2002; FRANCESCO GHELLI, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori 2003; REMO CESERANI, *L'occhio della Medusa. Letteratura e fotografia*, Torino Bollati Boringhieri 2011; MASSIMO FUSILLO, *Fetici*, Bologna, Il Mulino 2012.

letteratura². Mi riferisco alla sempre più diffusa pratica da parte degli scrittori di inserire all'interno delle loro opere rimandi alla musica pop: dal menzionare il titolo di un brano all'eleggere una trasgressiva rockstar a protagonista di un romanzo o di un racconto, passando attraverso una casistica di situazioni tipiche dell'ascolto delle canzoni, che può essere individuale o collettivo, domestico oppure *on the road*, affidato a una tecnologia *vintage* o a sofisticate apparecchiature *hi-fi*. In tal modo tre macrocostanti tematiche si sono progressivamente composte nel panorama della narrativa degli ultimi cinquanta anni: quelle della produzione e della ricezione, nel caso che i personaggi facciano e/o ascoltino musica, e quella della citazione, quando i personaggi oppure il narratore riportano titoli e parole di una canzone o anche ne trascrivono la melodia.

Tuttavia, questa musicofilia letteraria non costituisce una lineare evoluzione dell'arcitema della musica, ma apre, al contrario, a inedite implicazioni sociologiche che hanno a che fare con la *popular culture* e ampliano di necessità lo sguardo critico in direzione degli studi culturali. Ad esempio, quando uno scrittore si spinge ad affermare che vorrebbe, lui 'scribacchino', «che il libro suonasse»³, non siamo di fronte solo a una *boutade* al crocevia dei diversi codici evocati, ma a una vera e propria crisi di identità della letteratura che nella seconda metà del Novecento si è trovata in una posizione spesso meno *appealing* rispetto alla musica pop, così come alla narrazione televisiva o al cinema, suoi principali rivali nella definizione dell'immaginario contemporaneo. Pertanto, studiare le tematizzazioni della musica pop significa anche porsi il problema del destino della letteratura: l'oggetto tematico analizzato acquisisce una valenza metacomunicativa di confronto tra linguaggi, in linea, peraltro, con i più recenti indirizzi intermediali della letteratura comparata.

Una simile indagine definisce l'orizzonte di ricerca al cui interno mi sono da tempo impegnata a considerare sistematicamente le macrocostanti del tema della musica pop, non solo per rendere conto della loro articolazione, ma anche per disegnare un panorama complessivo delle continuità e novità da esse espresse rispetto alla tradizione dell'arcitema musicale. In attesa di portare a compimento un simile percorso⁴, mi concentrerò qui su un'operazione per così

² Cfr. al riguardo ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci 2005, in particolare il primo capitolo *Lo studio musicoletterario*, pp. 11-28.

³ TIZIANO SCARPA, *Rap*, in *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi 2000, p. 64.

⁴ Segnalo, tra le tappe di questo percorso di ricerca ancora in atto, perlomeno ELENA PORCIANI, *Dal Leitmotiv al sample. Colonne sonore e insonore della postmodernità* (2003), in *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Soveria Mannelli,

dire propedeutica, prendendo in esame, all'interno della macrocostante dell'ascolto e, in particolare, di quello collettivo, alcuni testi significativi per mostrare la trasformazione della scena della festa da ballo di ottocentesca memoria nella 'festa da sballo' degli scrittori contemporanei imbevuti di cultura pop. Pur limitandomi in questa sede a presentare un itinerario ancora *in fieri*, un simile approccio mi sembra particolarmente utile dal punto di vista metodologico in quanto permette di pienamente apprezzare il dinamismo delle reti tematiche, che appaiono tese tra la contestualizzazione storiografica e la retorica testuale, ma anche tra i diversi livelli della situazione tipica, del motivo e della ricorrenza di elementi più marcatamente contenutistici.

2. La scena della festa da ballo

Sin dall'epoca antica le feste hanno trovato ospitalità nei testi letterari con il doppio volto di cerimonie sacre e celebrazioni profane, legate a eventi sia pubblici che privati: dai carmi in onore di dei e atleti alle rappresentazioni di banchetti, a loro volta suddivise tra la conversazione dotta, come nel *Simposio* platonico, e la manifestazione orgiastica, come nella Cena di Trimalcione del *Satyricon*. All'interno di questo sconfinato arcitema si può individuare la linea della festa danzante cui partecipano giovani, se non adolescenti, e di cui può offrire un punto di partenza la cornice del *Decameron* con le sue scene di ricreazione musicale; se però si è in cerca di un momento autenticamente fondativo, lo si può individuare nel ricevimento organizzato dai Capuleti in *Romeo and Juliet* (1595-96). In realtà, varie sono le opere di Shakespeare in cui la festa riveste un ruolo di primo piano, come *Much Ado About Nothing* e *Macbeth* - con una sorta di restituzione scenica della teatralità delle feste rinascimentali -, ma senz'altro, per la sequenza narrativa che ci interessa, la vicenda dei due giovani veronesi appare la più pregnante, dato che dal loro amore a prima vista prende avvio la festa da ballo come occasione non solo di incontri, ma anche di innamoramenti⁵.

Rubbettino 2008, pp. 149-172; EADEM, *Le canzoni nei romanzi. Studiare il tema della musica pop nella narrativa contemporanea*, in ILARIA CROTTI, ENZA DEL TEDESCO, RICCIARDA RICORDA, ALBERTO ZAVA (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS 2011, vol. II, pp. 619-629; e EADEM, *Il rock, la morte e il diavolo nel romanzo della popstar*, «Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottonovecentesca», n. 2-3, 2011, <http://www.progettoblio.com/files/D.pdf>. Questi studi costituiscono il *background* dell'argomento qui più specificatamente affrontato e ad essi rimando per le coordinate tematiche in cui esso si inserisce.

⁵ La scena apre anche al *topos* del ballo in maschera, che procede contiguo alla scena del ricevimento danzante. Cfr. al riguardo e per una ricostruzione più generale del tema PAOLA

Tuttavia, è soprattutto nella narrativa ottocentesca che il ricevimento danzante diviene una scena topica, della quale alcuni elementi ricorrenti già si notano in *Pride and Prejudice* di Jane Austen (1813). Innanzitutto colpisce la formalità, persino in un borgo di campagna, di quello che costituiva un evento sociale di massimo livello, come dimostra il fatto che la famiglia Bennet riceva un invito in persona da parte da Mr. Bingley e le sue sorelle a partecipare al «long-expected ball at Netherfield, which was fixed for the following Tuesday»⁶. Così, nei giorni successivi madre e figlie sono eccitatissime; persino la composta Mary si è fatta coinvolgere dalla generale atmosfera di entusiasmo esclamando, consapevole dei doveri da assolvere verso la comunità, «Society has claims on us all»⁷, mentre le più vanesie sorelle minori appaiono allegramente consapevoli che «a ball was at any rate, a ball»⁸. In particolare, l'euforica attesa riempie le vuote giornate di pioggia: «If there had not been a Netherfield ball to prepare for and talk of, the younger Miss Bennets would have been in a pitiable state at this time»⁹.

Che il ricevimento costituisca poi una formidabile opportunità di accasamento per i giovani e le giovani in età da matrimonio lo sperimenta sulla propria pelle la ventenne protagonista del romanzo, Elizabeth, quando il cugino reverendo Collins, pur proponendosi, da vero *gentleman*, di ballare con tutte le sorelle Bennet, la impegna per i primi due giri di danza – ed è questa, al di là della trama di Austen, una testimonianza del cerimoniale che regolava le combinazioni dei ballerini, non improvvisate, ma scandite dagli inviti dei cavalieri. La prima reazione di Elizabeth è quella di un moto di sconforto – «She had fully proposed being engaged by Wickham [che considera il miglior pretendente] for those very dances: – and to have Mr Collins instead!»¹⁰ –, tanto più che si rende conto che l'engagement al ballo è il primo passo della strategia con cui Collins vuole arrivare a chiederle la mano; ancora peggio, però, si sentirà la settimana successiva al ricevimento, quando il dovere di mantenere l'impegno le procurerà «distress» e «mortification»¹¹ non solo per la cocente delusione dovuta all'assenza del bel Wickham, ma soprattutto perché, come nota con ironia la voce narrante, Collins è un ballerino goffo e «often moving

CONSENTINO, *Danza*, in REMO CESERANI, MARIO DOMENICHELLI, PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET 2007, vol. I, pp. 574-579.

⁶ JANE AUSTEN, *Pride and Prejudice*, London, Wordsworth 1999, p. 75. Scene di ballo sono presenti anche in altre opere di Austen, come *Northanger Abbey* (1803, ma pubblicato postumo) ed *Emma* (1815).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 78.

wrong without being aware of it, gave her all the shame and misery which a disagreeable partner for a couple of dances can give»¹².

Il termine *agreeable* sembra possedere un valore tecnico nell'indicare la concordia di spirito e passi che fa il felice assortimento di una coppia di danzatori; non a caso ritorna poche righe innanzi nelle parole dell'amica Charlotte, che cerca di consolare Elizabeth prima del ballo con il ben più capace Darcy: «I dare say you will find him very agreeable»¹³ - e la battuta ben si presta ad essere letta come un'allusione al seguito della trama. Quando poi «Darcy approached to claim her hand»¹⁴, ritroviamo la parola *claim* già pronunciata da Mary Bennet, a ribadire la valenza sociale dell'evento e, in particolare, dell'abbinamento delle coppie: per una ragazza bisognosa, in una società gerarchica e classista come quella inglese di inizio Ottocento, di fare un buon matrimonio per non rischiare di finire in povertà, ballare con un facoltosissimo possidente, membro di quella *gentry* che stava guidando l'Inghilterra nel suo precoce sviluppo economico, è comunque un segno di riconoscimento sociale; non a caso i presenti si voltano a guardare Elizabeth con «amazement»¹⁵.

Sembrerebbe che i doveri e gli stereotipi della festa da ballo fossero rispettati, senonché ci troviamo in un romanzo di Jane Austen e c'è da attendersi una qualche sottile infrazione del cerimoniale; in questo caso, l'intelligenza pungente e orgogliosa di Elizabeth che, sottraendosi alla passività riservata al suo sesso, prova gusto a provocare l'educatissimo, ma non meno orgoglioso Darcy:

'It is *your* turn to say something now, Mr Darcy. - I talked about the dance, and *you* ought to make some kind of remark on the size of the room, or the number of the couples. [...] Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones. - But *now* we may be silent.'

'Do you talk by rule then, while you are dancing?'

'Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together, and yet for the advantage of *some*, conversation ought to be so arranged as they may have the trouble of saying as little as possible.'¹⁶

Elizabeth è consapevole che l'evento possiede un suo galateo, ma, irritata com'è con Darcy, che considera presuntuoso e, inoltre, responsabile dell'assenza di Wickham, è così franca e diretta nella conversazione da finire

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 79.

«to hardly reply with tolerable civility»¹⁷. Tale è l'acredine nei confronti del suo partner che, a conferma della loro incompatibilità, gli fa persino notare che hanno provato vari argomenti «without success»¹⁸; di rimando, per imbastire un qualche dialogo, Darcy le domanda quali siano i suoi libri preferiti. Per tutta risposta Elizabeth replica che sicuramente non ci sono libri che entrambi abbiano letto e che comunque non li avrebbero letti con lo stesso spirito, dopodiché, di fronte alla lieve insistenza di lui - «We may compare our different opinions»¹⁹ -, sbotta in un definitivo «I cannot talk of books in a ballroom; my head is always full of something else»²⁰, a suggerire che il ballo, occasione di frivolezza e divertimento, non si confà a discussioni impegnative. Tuttavia, conclusosi freddamente il giro con Darcy, «the rest of the evening brought her little amusement»²¹, sia per la compagnia asfissiante di Collins che per le figure ridicole a cui si espongono la ciarliera madre e la sorella Mary, lanciata in una *performance* canora di dubbia qualità.

Proprio a partire dalle aspre parole di Elizabeth, che incrinano le regole della convenienza richiesta, vale la pena di notare che, sia per la presenza di uno specifico codice di comportamento sia per il distacco dalla normale quotidianità, il ballo partecipa di una delle più stabili caratteristiche antropologiche della festa, rappresentando per i suoi partecipanti un «mondo di eccezione»²². Ciò non significa, però, che il ricevimento di Netherfield raggiunga il livello di una qualche trasgressione o di un rovesciamento di valori; anzi, quando Collins nei giorni precedenti ha formalizzato l'invito a Elizabeth, si è premurato, dalla sua posizione di ecclesiastico, di rassicurarla di non ritenere affatto che «a ball of this kind, given by a young man of character, to respectable people, can have any evil tendency»²³. Tuttavia, una simile *evil tendency* è destinata ad accentuarsi man mano che gli scrittori dispiegheranno maggiore attenzione agli aspetti musicali e coreografici della festa, al contrario di Austen che non dimostra qui alcuna attenzione verso di essi: niente ci viene detto su che cosa si sia ballato a Netherfield e niente ci viene neppure riferito su chi suoni i brani, a dimostrazione che all'autrice interessano più l'aspetto sociale e l'avanzamento del *plot* che non i dettagli della musica o le figure delle danze.

¹⁷ Ivi, p. 78.

¹⁸ Ivi, p. 82.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 88.

²² ROGER CAILLOIS, *Teoria della festa* (1939), in DENIS HOLLIER (a cura di), *Il collegio di sociologia. 1937-1939*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 367.

²³ JANE AUSTEN, *Pride* cit., p. 76.

Da questo punto di vista costituisce già un passo avanti la lunga sequenza del ballo che in *Le rouge et le noir* (1830) si svolge nel sontuoso palazzo del signor de Retz. Protagonisti sono Julien Sorel e Mathilde de la Mole, i cui pensieri e impressioni il narratore alternativamente riporta, indugiando invero più sui turbolenti pensieri della seconda, che abbiamo già incontrata nel pomeriggio prima della *soirée*, quando, appena rientrata dalla Provenza, è in preda a un irrequieto *ennui* in cui prende vita il suo interesse per Julien:

Et pourtant j'ai dix-neuf ans! pensait-elle: c'est l'âge du bonheur, disent tous ces nigauds à tranches dorées. [...]

Ces yeux si beaux, où respirait l'ennui le plus profond et, pis encore, le désespoir de trouver le plaisir, s'arrêtèrent sur Julien. Du moins, il n'était pas exactement comme un autre.

- Monsieur Sorel, dit-elle avec cette voix vive, brève, et qui n'a rien de féminin, qu'employaient les jeunes femmes de la haute classe, monsieur Sorel, venez-vous ce soir au bal de M. de Retz?²⁴

Con Mathilde e Julien il conflitto tra la giovinezza e il mondo circostante è già entrato nei territori del romanzo di formazione, all'interno dei quali è destinato sempre più raramente a trovare una soluzione costruttiva, specie se si è donne e destinate a essere consorti piuttosto che a vivere in un autonomo orizzonte esistenziale; per questo, a più di centottanta anni dalla pubblicazione del romanzo, la nota sul tono imperioso, poco femminile, della voce da fanciulla dell'alta società non può non evocarci, al di là delle intenzioni di Stendhal, una problematica di genere. La secca risposta di Julien - «Mademoiselle, je n'ai pas eu l'honneur d'être présenté à M. le duc»²⁵ - è in linea con il suo carattere scontroso e orgoglioso, travagliato dalla consapevolezza di essere giovane in un periodo che non permette più gli eroismi e le ascese sociali possibili nell'epoca napoleonica. Tuttavia, Julien andrà al ballo, per imposizione di Mathilde, alla quale, subordinato, non può dire di no, ma anche per inconfessata curiosità:

Le soir, en arrivant au bal, il fut frappé de la magnificence de l'hôtel de Retz. [...]

Cet ensemble parut extraordinaire à notre provincial. Il n'avait pas l'idée d'une telle magnificence; en un instant son imagination émue fut à mille lieues de la mauvaise humeur.²⁶

²⁴ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*, Hatier, Paris 2004, p. 341.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 343.

Il lusso del palazzo ha facile presa sull'immaginazione del 'provinciale' che per tutto il tempo si mantiene in precario equilibrio tra il disprezzo e la fascinazione per le manifestazioni tangibili dell'aristocrazia, apparentemente tornata ai fasti dell'Ancien Régime; di qui la prolungata conversazione con il conte d'Altamira, nobile e giacobino, che indirizza parole di fuoco ai suoi pari grado riuniti nel consesso, ma soprattutto il dispregio verso Mathilde, da cui pure si sente incuriosito e attratto, con «un plaisir que la robe fort basse des épaules de Mathilde augmente bien vite, à la vérité d'une manière peu flatteuse pour son amour-propre»²⁷. Sennonché Mathilde gli chiede con apparente frivolezza se non concordi con lei che «ce bal est le plus joli de la saison»²⁸ e che «ce quadrille de Coulon [...] semble admirable et ces dames le dansent d'une façon parfaite»²⁹; Julien, subito incupitosi, risponde che non può esprimere un'opinione giacché passa il suo tempo a scrivere - «c'est le premier bal de cette magnificence que j'aie vu»³⁰ -, sino a risentirsi del tutto quando lei lo paragona al *parvenu* Rousseau: «Sa bouche prit l'expression d'un dédain un peu exagéré peut-être»³¹.

Mirabile è la finezza con cui la voce d'autore, inframezzando i propri commenti ai pensieri dei personaggi, rende la psicologia turbata, ma ancora inconsapevole di Julien, predisponendolo - al pari di Mathilde, che a sua volta sta innamorandosi di lui o, meglio, dell'ideale che in lui vede realizzato - allo sviluppo distruttivo della sua ambizione. In entrambi i personaggi, in realtà, è attivo lo schema triangolare del desiderio esposto da René Girard, contraddittoriamente nutrito, per quanto riguarda Julien, di rancore di classe da un lato e di ammirazione per il fasto nobiliare dall'altro:

Julien était au comble du bonheur, ravi à son insu per la musique, les fleurs, les belles femmes, l'élégance générale, et, plus que tout, par son imagination qui rêvait des distinctions pour lui et la liberté pour tous.

- Quel beau bal! dit-il au comte, rien n'y manque.

- Il y manque la pensée, répondit Altamira.³²

Se Julien è, *malgré lui*, ammaliato dagli onori che a parole avversa, non minore è l'inquietudine fantasticante di Mathilde. Essa osserva i mediocri rappresentanti della sua classe sociale, che le appaiono tanto più smidollati e noiosi quanto più si lasciano da lei soggiogare temendo l'«explosion de quelque

²⁷ Ivi, p. 345.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 358.

mot piquant et de réponse difficile»³³, e si ingegna a ricercare l'autentico valore di un uomo nella condanna a morte, «la seule chose qui ne s'achète pas»³⁴, al contrario di titoli e gradi, di tutto ciò che, insomma, fa solo l'apparenza della grandezza. Eppure chi stima superiore – il conte di Altamira e Julien – sembra non considerarla, cosicché, in un accesso di narcisismo ferito, Mathilde decide di tornare al suo ruolo di primadonna:

Puisque je suis une femme comme une autre, eh bien! il faut danser. Elle céda aux instances du marquis de Croisenois, qui depuis une heure sollicitait un galop. Pour se distraire de son malheur en philosophie, Mathilde voulut être parfaitement séduisante, M. de Croisenois fut ravi.

Mais ni la danse, ni le désir de plaire à l'un des plus jolis hommes de la cour, rien ne put distraire Mathilde. Il était impossible d'avoir plus de succès. Elle était la reine du bal, elle le voyait, mais avec froideur.³⁵

I *claims* sociali prevedono che Mathilde, in quanto donna, si diverta alla festa, ma lei non è una donna come le altre, e lo dimostra la parola pungente non meno di quella di Elizabeth Bennet; così, essere la regina del ballo non fa che acuire la sua insoddisfazione: «quels avantages le sort ne m'a-t-il pas donnés: illustration, fortune, jeunesse! hélas! tout, excepté le bonheur»³⁶. Così, l'opulenza vacua del palazzo diviene ai suoi occhi un lusso che maschera il nulla soggiacente, ma senza che questa coscienza mini il suo orgoglio, anzi di fronte ad Altamira che continua a ignorarla, reagisce con adontato sarcasmo: «Un conspirateur au bal, c'est un joli contraste»³⁷ – ed è notevole la ricorrenza del termine *joli*, riferito al ballo, al giovane che danza con lei e infine alla stessa contrapposizione tra la festa e la realtà, identificata con l'intelligenza indefessa dell'agitatore politico: a suggerire di nuovo come la dimensione tragica di Mathilde sia alimentata dal fatto che il suo desiderio di felicità rimane imprigionato nell'orizzonte (melodrammatico) della sua educazione e dei suoi intrattenimenti³⁸.

³³ Ivi, p. 350.

³⁴ Ivi, p. 347.

³⁵ Ivi, p. 350.

³⁶ Ivi, p. 351.

³⁷ Ivi, p. 349.

³⁸ Si può leggere in parallelo con la figura di Mathilde quella di Émilie de Fontaine, la protagonista di *Le Bal di Sceaux* di Balzac, non a caso pubblicato nello stesso anno del romanzo di Stendhal (1830) e ad esso legato dalla comune tematica del rapporto tra aristocrazia e borghesia, per quanto Balzac scelga un registro da (amarissima) commedia di costumi. Cresciuta in un ambiente ultrarealista, la giovane desidera come marito un Pari di Francia e, quando scopre che il misterioso giovane di cui si è innamorata dopo averlo conosciuto a un ballo, è un 'bottegaio' borghese, non esita, pur soffrendo enormemente, a interrompere i

Bonheur è parola chiave anche in *Madame Bovary* (1857), solo che quanto a Mathilde appariva la maschera fastosa della vanità aristocratica, acquista invece per Emma, provinciale al pari di Julien, il gusto di una felicità mai assaporata. La delusione di Emma dopo il matrimonio, infatti, nasce dal non riuscire a capacitarsi che «cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques»³⁹ si fosse tramutata nella «calme où elle vivait»⁴⁰, troppo diversa dalla sua immaginazione romantica che, piuttosto, avrebbe associato la felicità a luoghi di montagna pittoreschi, tramonti emozionanti, ville panoramiche e «un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes»⁴¹. Nella noia della sua quotidianità di giovane sposa di un bonaccione ottuso come Charles Bovary, l'invito del marchese d'Andervilliers – che ha notato la particolare finezza della giovane – giunge come un dono inaspettato e mette Emma a contatto con lo stile di vita, al contempo fastoso e poetico, da lei vagheggiato.

Una volta giunta insieme al marito nel palazzo del marchese, Emma prova una serie di forti emozioni già durante il pranzo, sia perché gusta per la prima volta lo champagne e «le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs»⁴², sia soprattutto perché tra i commensali si trova il suocero del padrone di casa, la cui decrepitezza non offusca il passato avventuroso: «Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines!»⁴³. Tuttavia, è il ballo il momento di maggiore splendore: salita in camera ad abbigliarsi e imposto al marito di non esporsi – e non esporla – al ridicolo danzando senza saperlo fare, Emma si precipita al piano inferiore non appena sente la musica che inizia a risuonare nei saloni e persino deve farsi forza per non correre, tale è l'impazienza di buttarsi nelle danze e, infine, vivere:

Le coeur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut; et, se balançant en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le brut clair des louis

rapporti con lui; a niente vale, contro il suo smisurato orgoglio sociale, scoprire che in realtà il giovane si è sacrificato per permettere l'ascesa nobiliare del fratello. L'epilogo è beffardo: mentre Émilie, per probabile desiderio di autopunizione, va in sposa al settuagenario zio, il giovane, in seguito a una serie di impreviste circostanze, viene nominato Pari di Francia.

³⁹ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Aubry 1945, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 53.

⁴³ *Ibid.*

d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables; pour tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s'abaissaient devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.⁴⁴

È il tripudio. L'opulenza degli ambienti, la folla dei presenti, la varietà dei divertimenti sembrano dare vita agli ideali romanzeschi di cui Emma si è nutrita negli anni di collegio, tingendosi di una sfumatura erotica evocata dai dettagli fisici che il narratore accuratamente registra: il cuore che batte, le mani e gli sguardi che si intrecciano, il sorriso liberatorio, è tutto un turbine di sensazioni e leggerezza, accentuato peraltro dal serrato ritmo delle frasi giustapposte per asindeto. L'acme è però raggiunto nel dopocena quando un visconte insiste nell'invitare Emma a ballare un valzer con lui:

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient: tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon; leurs jambes entraient l'une dans l'autre; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.⁴⁵

L'afflato sensuale della scena è evidente, con un crescendo che allude a un amplesso (per ora) non consumato. L'adulterio, però, è solo una questione di tempo, ora che Emma ha sperimentato il gusto di quella vita che amerebbe condurre al posto del suo scialbo *ménage* di signora Bovary. Rientrata a Tostes, non riesce a dimenticare l'ebbrezza provata alla festa: «Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes»⁴⁶. Invano ripone le vesti sfarzose nel cassettone, perché il pensiero ritorna sempre al ballo: «Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant: "Ah! il y a huit jours... il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais!" [...]»⁴⁷. Mentre le sorelle Bennet, guardando al futuro, contavano i giorni che le separavano dalla festa, per Emma lo scorrere dei giorni non fa che alimentare il rimpianto di un evento irrimediabilmente consegnato al passato, con la

⁴⁴ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁵ Ivi, p. 56.

⁴⁶ Ivi, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*

conseguenza che il suo destino si è già in qualche modo fissato: «quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta»⁴⁸.

Anche in questo caso la sequenza del ballo impone una decisa svolta alla trama, ribadendo la sua natura di *topos* romanzesco, enfatizzato dalla sua stessa ricchezza scenografica: come la festa rappresenta un momento alternativo alla quotidianità, le feste da ballo dei romanzi sembrano occupare uno spazio privilegiato rispetto al resto dell'intreccio, un momento di (apparente) sospensione che prelude alla successiva accelerazione degli eventi. Vi precipitano gli snodi destinali dei personaggi: in un registro da commedia negli equivoci che sostengono l'orgoglio e il pregiudizio di Elizabeth e Darcy; nell'inconsapevole incamminamento dei protagonisti verso il loro fato nella dialettica tra melodrammatico e tragico che caratterizza le vicende dei protagonisti di Stendhal e Flaubert.

Si notano poi perlomeno altri due aspetti interessanti. Innanzitutto, come già in Shakespeare, il ballo si conferma luogo di incontri e, se non di innamoramenti a prima vista, di turbamenti e sensualità, specie in *Madame Bovary*, in cui la più articolata descrizione dei balli collabora alla definizione dell'erotismo dell'atmosfera: se in Stendhal il *galop* e la quadriglia di Coulon non erano più che menzionati, il narratore flaubertiano, invece, fa emergere dalle agili movenze dei ballerini la sottesa *evil tendency* che permea le danze. Osservando come Emma aspiri a pieni polmoni l'energia fisica del ballo, sentendosene quasi tramortita, ci stiamo già volgendo verso la rappresentazione di quelle feste che, per quanto rivolte alle *respectable people* di cui parlava il cugino Collins, esplicitamente tematizzano la sensualità perturbante associata alla danza senza più confinarla nei bassifondi romanzeschi del piacere, come bettole e trivi⁴⁹. In secondo luogo, presenta non poche implicazioni metaletterarie il carattere *kitsch* dell'immaginazione di Emma: la rappresentazione realistica della piccola borghese di provincia si nutre della degradazione del romance, ridotto all'ebbrezza e al lusso di una serata danzante. Si intuisce allora come l'ultimo brano che prenderò in esame in questo paragrafo, tratto da un romanzo storico come *Guerra e pace* (1865-69), lasci intravedere quanto le tematizzazioni del ricevimento danzante 'rispettabile' saranno sempre più affidate a testi che rappresentano il passato o, al limite, un

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Esempio da questo punto di vista *The Fiddler of the Reels* di Thomas Hardy (1893). Invano la giovane Car'line Aspent cerca di costruirsi una vita familiare rispettabile, perché ricade nella malia del misterioso violinista che l'aveva sedotta e messa incinta: ritrovatolo per caso a suonare in un'osteria, essa non può resistere alla diabolica tentazione di mettersi a ballare sfrenatamente sino a perdere i sensi; una volta ripresasi, scoprirà che non solo il violinista è scomparso, ma anche ha rapito la figlia.

presente cristallizzato nei riti (aristocratici) del passato, come sta simbolicamente a dimostrare la vicenda di Emma Bovary.

Il romanzo di Tolstoj è ambientato all'inizio del secolo XIX: in corrispondenza con le guerre napoleoniche, ma anche più o meno negli stessi anni in cui Elizabeth Bennet si reca al ballo di Netherfield. Non potrebbero essere più diversi gli ambiti romanzeschi in cui le vicende prendono corpo: non solo per la data di pubblicazione e per il genere di appartenenza, ma anche per l'opposizione del microcosmo della campagna inglese, così distante dagli accadimenti che all'inizio dell'Ottocento stavano mutando l'Europa, al vastissimo orizzonte storico e geografico dell'opera-mondo di Tolstoj; eppure la partecipazione di Nataša ai balli sembra ispirata a una trepidazione e una impazienza non molto diverse da quelle delle sorelle Bennet. Memorabile è la scena del grande ballo a Pietroburgo alla presenza dello zar, che costituisce il suo vero debutto in società e sancisce, a ennesima dimostrazione della funzione chiave della scena nell'intreccio romanzesco, l'inizio del suo amore con il Principe Andrej. Celebri sono le pagine che descrivono l'emozione della sedicenne Rostova all'ingresso al ballo: «non vedeva nulla distintamente, il suo polso aveva cento battiti al minuto e il sangue le pulsava nel cuore»⁵⁰; tuttavia, in questa sede mi soffermerò su un'altra sequenza, di tre anni precedente nella trama, dato che, proprio per la minore ambizione narrativa rispetto all'altra, permette di rilevare meglio alcune costanti già tipiche della festa da ballo:

I balli di Jogel erano i più allegri di Mosca. Lo dicevano le mamme, guardando le loro *adolescents* che facevano i passi imparati allora allora; lo dicevano le stesse *adolescentes* e gli *adolescents* che ballavano fino a non poterne più; lo dicevano le ragazze più grandi e i giovanotti che venivano a quei balli con l'idea di abbassarsi e ci trovavano il maggior gusto del mondo. In quell'anno vennero combinati due matrimoni a quei balli. [...] a quei balli andava soltanto chi aveva voglia di ballare e di divertirsi, come ce l'hanno le ragazzine di tredici o quattordici anni che per la prima volta mettono i vestiti lunghi. [...] Qualche volta le allieve migliori ballavano perfino il *pas de châte*, e fra esse la migliore era Nataša, che si distingueva per la sua grazia; ma a quell'ultimo si ballarono soltanto la scozzese e l'inglese e la mazurca, venuta di moda proprio allora.⁵¹

Il passo compendia le caratteristiche della scena con cui ci siamo già familiarizzati: l'intrattenimento danzante, gli incontri amorosi, i matrimoni combinati, le coreografie spettacolari... In questo quadro di allegria generale, che si affaccia sull'abisso imminente della catastrofica campagna di Russia napoleonica, a conferma dell'antitesi tra pace e guerra programmatica sin dal titolo del romanzo, si inserisce, al colmo del suo splendore adolescenziale,

⁵⁰ LEV TOLSTOJ, *Guerra e pace*, Torino, Einaudi 1990, vol. I, p. 532.

⁵¹ Ivi, p. 387.

l'entusiasmo di Nataša che «per la prima volta aveva il vestito lungo ed era a un vero ballo, era ancora più felice»⁵² e che «fu innamorata dal momento che entrò al ballo. Non era innamorata di nessuno in particolare, ma di tutti. Chiunque ella guardasse, in quello stesso momento se ne innamorava»⁵³. Finché, convinto il refrattario Denisov a ballare una mazurca con lei, si ritrova partner di uno scatenato ballerino che, forse anche per conquistarla, «percorreva come di volo la metà della sala, su di un piede solo, senza far rumore, e pareva che non vedesse le sedie che aveva davanti a sé e ci andasse proprio contro»⁵⁴. Egli trascina con sé nel vortice dei passi la stupefatta ragazzina finché,

[...] fatta lestamente girare la dama davanti al posto di lei, batté gli speroni, inchinandolesi. Nataša non gli fece nemmeno la riverenza. Stupita, lo guardò fisso, sorridendo, come se non lo riconoscesse.

- Che cos'è mai questo? - disse.⁵⁵

Per quanto non vengano meno l'educazione e il galateo aristocratici, lo stupore di Nataša lascia intravedere quanto la forza erotica del ballo si sia insinuata nella cornice dell'alta società moscovita; in particolare, la giovanissima Nataša si è librata in una festa del corpo che, *a posteriori*, riconosciamo come il punto di partenza del suo lungo e doloroso percorso di formazione, non certo minore di quello sperimentato dal futuro marito Pierre Bezuchov. Le pagine finali del romanzo, infatti, che la ritraggono madre di famiglia, ne danno un'immagine matura e malinconica, così distante dall'esuberante adolescente che amava cantare e che così entusiasta - del ballo e della vita - appare nella mazurca scatenata della festa di Jogel. E in questo declinare dell'allegria di Nataša si presente il crepuscolo dei balli dei romanzi ottocenteschi.

3. Dal ball al party

Nel momento in cui ci trasferiamo nel Novecento, possiamo aspettarci due ordini di cambiamenti rispetto alle costanti emerse nei 'giganti' ottocenteschi presi in esame, il primo dei quali legato alla maggiore fluidità sociale e al carattere dionisiaco⁵⁶ del ventesimo secolo: i ricevimenti danzanti con quadriglie, valzer e mazurche vengono confinati negli spazi desueti

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 389.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cfr. al riguardo MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino 2006.

dell'aristocrazia e nell'ufficialità delle corti mentre l'*evil tendency* esce dai loschi confini di bettole e bordelli per propagarsi nei ritrovi delle persone abbienti. Non è un caso, quindi, che, mentre i romanzi incentrati sulla contemporaneità prendono altre strade, si ritrovano feste da ballo come quelle a cui ci hanno abituato gli scrittori ottocenteschi in autori del primo Novecento attenti alla rappresentazione della nobiltà o di quell'alta borghesia ottocentesca che ha manifestato la propria ascesa sociale appropriandosi dei riti aristocratici, come il Thomas Mann dei *Buddenbrook*, oppure nel romanzo storico, di cui *Il gattopardo* (1958), con la lunga scena del ballo immortalata dal film omonimo di Visconti, fornirà un sublime esempio. La seconda differenza che possiamo attenderci deriva invece dal profondo mutamento delle modalità della diffusione della musica, dovuto, proprio all'incrocio tra Otto e Novecento, all'invenzione del fonografo. Non sono più i personaggi che si muovono verso la musica e i luoghi della sua esecuzione, ma è la musica che si muove verso di loro, come testimonia un passo dell'ultimo capitolo di *Der Zauberberg* (1924), nel quale vediamo Hans Castorp improvvisarsi 'capo-festa': una sorta di pioneristico deejay che, durante una delle feste che scandiscono la vita del sanatorio, si mette a cambiare i dischi al grammofo, prima arie d'opera e canzoni popolari, poi brani ballabili che gli altri pazienti mostrano di gradire.

Il nuovo tipo di diffusione della musica si abbina al rinnovamento dei balli e delle modalità di organizzazione delle feste, come mostra il caso di Francis Scott Fitzgerald. Grandi ricevimenti si trovano sia in *The Great Gatsby* che in *Tender is the Night*, ma vorrei qui prendere in esame un pregnante racconto del 1926, *The Dance*, ambientato nei primi anni del proibizionismo in una piccola città del Sud degli Stati Uniti, caratterizzata dalla «consciousness that there was a whole hidden life, a whole series of secret implications, significances and terrors, just below the surface, of which I knew nothing»⁵⁷. La storia è raccontata, anni dopo, da una giovane di ottima famiglia del Nord degli Stati Uniti: siamo nel 1921 e l'io narrante trascorre un periodo di vacanza a Davis, dove si innamora di un giovane già fidanzato e per questo decide di tornare quanto prima a New York. Il sabato che precede la partenza si reca al consueto ballo del *country club* dove un'orchestra di colore intrattiene i rampolli delle famiglie in vista della città; la serata sembrerebbe svolgersi come sempre, sennonché avviene un delitto di cui proprio lei sarà in grado, a distanza di tempo, di fornire la chiave risolutiva. Il meccanismo del giallo

⁵⁷ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Dance*, in FRANCIS SCOTT AND ZELDA FITZGERALD, *Bits of Paradise. 21 Uncollected Stories*, selected by SCOTTIE FITZGERALD SMITH AND MATTHEW J. BRUCCOLI, London, The Bodley Head 1973, p. 140.

appare però più che altro un pretesto per mettere in scena una atmosfera in cui «courtesy is combined with violence, fanatic moralism with corn-drinking recklessness»⁵⁸:

The room was now crowded; the tables had been removed and dancing was general. At that time, just after the war, all Southern boys had a way of agitating their heels from side to side, pivoting on the ball of the foot as they danced, and to acquiring this accomplishment I had devoted many hours. There were plenty of stags, almost all of them cheerful with corn-liquor; I refused on an average at least two drinks a dance. Even when it is mixed with a soft drink, as is the custom, rather than gulped from the neck of a warm bottle, it is a formidable proposition. Only a few girls like Catherine Jones took an occasional sip from some boy's flask down at the dark end of the veranda.⁵⁹

L'abbinamento illegale tra ballo e alcool 'sdogana' l'associazione di festabene ed eccesso che segnerà il passaggio secondo-novecentesco dal *ball* al *party*, oltre ad aprire a quel filone *socialite* della narrativa segnata da autori come Capote e, in Italia, Arbasino, oltre che dall'Ottieri dei *Divini mondani* (1968); qui, però, nella città del Sud dei primi anni venti il gusto dell'infrazione è ancora rispettoso del perbenismo di facciata e ogni sregolatezza deve avere termine entro la mezzanotte del sabato «as dancing was forbidden on Sunday morning»⁶⁰. La narratrice, comunque, è troppo snob per bere o semplicemente è disinteressata al fascino della bottiglia, a differenza di Catherine Jones, una ragazza del luogo che tuttavia le piace «as a curious personality»⁶¹: non solo Catherine cambia ragazzo in continuazione, anche se è innamorata dello scavezzacollo che ha sorpreso a baciarsi con un'amica, ma ha studiato danza e recitazione e per questo offre spesso ai convenuti al ballo uno spettacolino, come accade anche quella sera. Verso le undici e mezzo, infatti, fatto spazio sulla pedana, l'orchestra comincia a suonare

[...] a tune accompanied by a curious drum-beat that I had never heard before and simultaneously Catherine Jones appeared upon the platform. [...] her face, stained yellow with powder, looked out at us with rolling eyes and a vacant negroid leer. She began to dance.

I had never seen anything like it before, and until five years later I wasn't to see it again. It was the Charleston. I remember the double drum-beat like a shouted '*Hey! Hey!*' and the unfamiliar swing of the arms and the odd knock-kneed effect. She had picked it up, heaven knows where.

Her audience, familiar with negro rhythms, leaned forward eagerly - even to them it was something new, but it is stamped on my mind as clearly and indelibly as though I had seen

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 146.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

yesterday. The figure on the platform swinging and stamping, the excited orchestra, the waiters grinning in the doorway of the bar, and all around, through many windows, the soft languorous Southern night seeping in from swamp and cottonfield and lush foliage and brown, warm streams.⁶²

Il nuovo ballo è un vero e proprio *shock* per la narratrice che è come se vedesse materializzarsi davanti a sé, nel ritmo indiatolato dell'esecuzione e nei movimenti frenetici del corpo della danzatrice, il senso di minaccia incombente avvertito durante la serata, giocato tutto sull'evocazione di una natura calda e insinuante, irriducibile all'apparente civiltà del circolo e dei compagni dell'alta società cittadina: qualcosa di tribale e perturbante sta facendosi largo sul palco e il volto inespressivo di Catherine, come rapito in un rito ancestrale, non fa che enfatizzare la sinistra atmosfera dell'esibizione. Di fronte a questo crescendo di intensità, non c'è da sorprendersi che alla fine dello spettacolo si senta uno sparo e che poco dopo un'altra ragazza venga trovata cadavere, proprio quella che Catherine aveva scoperto a baciarsi con il suo innamorato; solo in seguito si scoprirà che è stata proprio la ballerina di *charleston* ad avere commesso l'omicidio e ad avere ingegnato un piano per incolpare un'altra persona. In tal modo i vari spunti tematici del testo si ricongiungono: la qualità dionisiaca del ballo, oscuramente percepita dalla narratrice durante la *performance*, si è rivelata un rito sacrificale che ha riportato alla luce l'istinto barbarico del Sud sepolto sotto le buone maniere – e non sarà casuale, in questa prospettiva, la ricorrenza dell'aggettivo *curious* che accomuna la personalità di Catherine e il ritmo della musica.

Se si confronta il racconto di Fitzgerald con il rigore ottocentesco del ricevimento danzante, si nota facilmente come, fatta salva l'occasione sociale di incontri e intrighi amorosi, qui forniti di deriva delittuosa, il cerimoniale si sia allentato: non ci sono più le regole che scandivano i giri di danza e le donne sembrano aver assunto un ruolo più attivo, meno supinamente volto ad attendere gli inviti con l'unica alternativa di accettare o non ballare per l'intera serata. Soprattutto, al di là del fatto che la nostra sensibilità postcolonialista possa percepire l'opposizione delle aree semantiche del bianco e del nero come non così corretta politicamente, l'irruzione perturbante del *charleston* – anch'essa evocata, peraltro, da una pregnante opposizione lessicale: *familiar* (per il pubblico di sudisti) vs. *unfamiliar* (per la narratrice che viene dal Nord) – prelude all'origine *black* della *popular music* secondo-novecentesca, destinata a deflagrare prima con l'avvento del jazz, poi, nell'euforia postbellica, con il rock'n'roll e quello che, tramite Elvis the Pelvis e la commercializzazione della controcultura degli anni sessanta, è seguito nell'industria musicale.

⁶² Ivi, p. 147.

In altre parole, letto a più di ottanta anni dalla sua uscita, *The Dance* dimostra una profetica capacità di indicare la perturbante connessione, nell'immaginario occidentale, della radice nera della musica con la qualità dionisiaca della sua trasmissione, che comprende, sul versante della produzione, i tanti eccessi che hanno caratterizzato non solo le popstar, ma anche i musicisti indipendenti e, sul versante della ricezione, i riti collettivi dell'ascolto, *in primis* concerti e feste in cui la fruizione della musica si accompagna al consumo di stupefacenti e alcool. Si intuisce che è in questo contesto tematico che avviene la decisiva trasformazione letteraria del *ball* in *party*, di cui due fautori di primo piano sono stati i quasi coetanei Thomas Pynchon (n. 1937) e Don DeLillo (n. 1936). Del primo si può ricordare il racconto giovanile *Enthropy* (1960), che narra di un *party* a base di musica e stupefacenti protrattosi oltre la quarantesima ora, mentre, per quanto riguarda il secondo, si staglia nel panorama delle tematizzazioni novecentesche della musica *Great Jones Street* (1973), nella cui trama dai meandri paranoici e satirici si segnala un capitolo dedicato a un surreale e psichedelico *last party*.

Tuttavia, sono gli autori nati negli anni cinquanta e cresciuti ascoltando musica pop che hanno permesso la sua definitiva libera circolazione nei testi letterari, non disdegnando di rappresentare scene di feste caratterizzate, oltre che dalla musica e dal ballo, da ubriacature e 'stonature'. Questa svolta ha rilevanti conseguenze metodologiche per chi voglia studiarla anche in relazione alle tematizzazioni musicali precedenti, in quanto essa necessariamente conduce sotto la lente del critico - o della critica - testi che per qualità intrinseca e rilevanza storiografica non possono certo competere con classici entrati ormai in pianta stabile nel canone occidentale; non di meno, si tratta di scandagliare anche i territori meno luminosi della narrativa contemporanea se si mira, pur senza rinunciare al giudizio di valore, a ricostruire il tessuto connettivo su cui si espandono le costanti dell'immaginario letterario. Pertanto, il primo brano che ritengo sia opportuno citare in quanto rappresentativo dell'evoluzione della macrocostante della ricezione e, in particolare, della scena della festa in cui ragazzi e ragazze partecipano per socializzare e ascoltare musica, nonché per ballarla, è tratto da un caso editoriale italiano di metà anni settanta, *Porci con le ali* (1976) di Rocco e Antonio alias Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, che oggi mostra molti limiti - specie nella caratterizzazione troppo colta e mentale della quindicenne Antonia -, ma mantiene una sua freschezza linguistica e rappresentativa:

Che cazzo ci sono venuto a fare. Vorrei proprio sapere che porco cazzone ci sono venuto a fare a questa porca festa. E il peggio è che lo so benissimo perché ci sono venuto: per non far dire che non voglio incontrare Antonia, che mi sturba vederla libera in mezzo agli altri che sono geloso e tutte queste segate qua. Tutti pronti come iene a

ironie sciacallesche sul maschio latino e possessivo. Quelle stronze delle amiche sue per prime. E quegli stronzi degli amici miei per secondi. Che cazzo ne sanno loro. E cosa cazzo me ne frega a me di quello che dicono. Ma evidentemente me ne frega, se sono finito a questa festa allucinante. Neanche a dire che sto un quarto d'ora e me ne vado. È fuggito, non ce l'ha fatta proprio. Poveretto. Si va be' ma è stronzo. Eh, lo so, ma fa pena lo stesso così innamorato. Che vadano a cacare. Il problema è fare i disinvolti. Ci riuscirò, ci riuscirò, per dio. Il saluto non è andato tanto male, nonostante i venti paia di occhi fissati senza parere su di noi. Ciao bello, come stai. Ciao piccolina non c'è male e tu. Poi via nella pazza folla. Si fa per dire. Solite zolle di terra fatte passare per roba. Solito rinfresco di merda perché dar da mangiare roba decente pare sia poco di sinistra. Radio libere di sfondo. Dai, prendi la 105 che è meglio. La 103 no che sono reazionari. Gli menerei.⁶³

È Rocco a parlare, *teen ager* di metà anni settanta, messo in scena da un autore nato nel 1948, forse identificabile col Marco intellettuale ventisettenne che, nella medesima festa, avrà un rapporto sessuale con Antonia, non così adulto, cioè, da non saper credibilmente rappresentare in prima persona il rito adolescenziale della festa a casa di amici, dove si ascolta musica, si balla, si beve, si fumano spinelli, si fa sesso e magari ci si innamora. Da questo punto di vista l'ingresso nella stanza del disperato e arrabbiato Rocco non potrebbe essere più esemplificativo con il suo turpiloquio e il suo risentimento, nonché con i *cliché* già consolidati della borghesia di sinistra post-sessantottina (il 'fumo', il cibo, le bevande scadenti...) e la nuova presenza di sottofondo delle radio libere, uno dei fenomeni culturali più rilevanti, non solo per la diffusione della *popular music*, degli anni settanta. Tuttavia, più degli autori di *Porci con le ali*, lo scrittore veramente rappresentativo per cogliere l'evoluzione giovanilistica della festa con musica è Pier Vittorio Tondelli, del quale si può ricordare come la sua unica opera teatrale si intitoli significativamente *Dinner party* (1984-86). Interessante per noi è però soprattutto una scena che si trova nel racconto eponimo del libro di esordio, *Altri libertini* (1980), ambientato alla vigilia del Natale, quando gli amici sono tutti di nuovo al paese. La festività non impedisce di incontrarsi e cercare avventure:

La notte la facciamo poi dall'Annacarla, nella sua soffitta di Piazza Bonifazio Asioli dove in questi anni ci si è sempre ritrovati a tirar mattino tanto da farla diventare un'istituzione del nostro giro, un po' come lo Sporting. E in quelle stanze piene di spot arancioni e paralumi violacei è successo un po' di tutto e non c'è nessun fricchettino che sia passato

⁶³ ROCCO E ANTONIA [MARCO LOMBARDO RADICE, LIDIA RAVERA], *Porci con le ali*, Milano, Mondadori 1996, pp. 108-109.

da queste parti che non abbia trovato ospitalità tra gli Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt'intera la collezione dei Classici dell'Arte Rizzoli [...]⁶⁴

Segue una enumerazione di collane e titoli che, nel tentativo di emulare Gadda via Arbasino, definisce il canone dei giovani degli anni settanta – perché, seppure uscito nel 1980, *Altri libertini* è sostanzialmente un libro sul decennio precedente –: «non c'è stato nessun intellettuale di provincia che qui non sia venuto a rovistare fra le centinaia di dischi e la selva di poster e manifesti e gigantografie accatastate e usate come seggiole»⁶⁵, per non nominare i souvenir indiani e tibetani e le immagini degli attori e sportivi *cult* del tempo. Quello che colpisce, comunque, non è tanto l'effetto *vintage* che più di trenta anni dopo ci fa l'elenco dei *must* dell'Annacarla quanto l'elezione della soffitta a luogo di feste e bagordi mischiati a letture e ascolti:

[...] così nella mansarda ci prepariamo a far un cenone che qualcuno ha portato una stecca di fumo da Bologna e non bisogna mica farla invecchiare quella roba. Così ci facciamo uno spino e l'antipasto col prosciutto, poi un cilum e gli spaghetti biologici conditi con la verdura bleah, eppoi una pipata e un bicchiere di vino. Prima della carne in scatola una fumatina tanto per non trascurare il ritmo e alla fine insieme ai dolcetti della Raffy un ultimo joint avanti dello svacco di là, nell'altra stanza che vi ho già detto, a sentirci vecchiaroba ma ottima dei Jefferson Airplane e Soft Machine, qualcosina dei Gong e degli Strawbs e qualcos'altro di Lou Reed tanto per non scontentare il Miro. Poi altri spinelli insieme a Trespas dei Genesis che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo quindicenni e poco più e anche se capivamo poco di musica ci piaceva la gente colorata e chiassosa, certo piaceva perché si trovava sempre un hippetto con cui limonare nelle gallerie del Palasport o fare intorto o cicaluccio nei sottopassaggi.⁶⁶

Il menù bio-stupefacente dei libertini della provincia emiliana è provvisto di un'adeguata musica di sottofondo; intanto lo straniero di turno – l'Andrea, il «bel lombardo»⁶⁷ – è oggetto delle mire concupiscenti di donne e uomini, finché «Raffy mette sul piatto Bob Marley e nessuno riesce più a star fermo»⁶⁸. Il quadro della perfetta festa 'fricchettona' – o fricchettina – è così completo: spinelli, sesso, musica e ballo.

Si capisce anche da un passo come questo la rilevanza storico-letteraria di Tondelli che effettivamente appare un pioniere delle potenzialità giovanilistiche al tempo ancora inespresse della narrativa italiana. Tanti sono stati i suoi

⁶⁴ PIER VITTORIO TONDELLI, *Altri libertini*, in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di FULVIO PANZERI, Milano, Bompiani 2000, pp. 111-112.

⁶⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 113-114.

⁶⁷ *Ivi*, p. 114.

⁶⁸ *Ibid.*

continuatori, come l'Enrico Brizzi di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994), che con lui hanno in comune, al di là della trasgressività – vera o presunta – dei comportamenti, il sostanziale romanticismo con cui la musica è trattata: il cugino Collins potrebbe incarnarsi in uno scandalizzato coetaneo ciellino e rimproverare a Pier e agli altri di condurre al massimo grado la *evil tendency* delle feste, ma in ogni caso c'è ancora fiducia nel fatto che la musica contribuisca alla formazione della personalità degli individui. In altri termini, la musica fa da colonna sonora alle esperienze dei personaggi: è una componente costruttiva di identità in divenire e marca di riconoscimento del gruppo e la festa non fa che confermarlo⁶⁹.

L'*Erlebnis* musicale è presente anche in autori anglosassoni appartenenti alla stessa generazione di Tondelli: inglesi come Hanif Kureishi, Nick Hornby, Jonathan Coe ed americani come Michael Cunningham e Jeffrey Eugenides⁷⁰. Di diverso tipo è invece l'uso del tema musicale e, nello specifico, la rappresentazione del *party* in Bret Easton Ellis, che si può riconoscere come il corifeo della musica come colonna insonora, intendendo con questa locuzione l'insieme di pratiche di ascolto che non contribuiscono più alla formazione dell'individuo, ma casomai riaffermano la sua serialità e la sua indistinzione. Già procede in questo senso il libro d'esordio *Less than Zero* (1984), nel quale i patinati giovani protagonisti considerano la musica al pari di un qualsiasi gadget firmato da esibire per mostrare la propria ricchezza e la propria coolness, ma ancora più radicale è il romanzo successivo, *The Rules of Attraction* (1987) che, lungi dall'essere una mera riproposizione di situazioni del precedente, avvia quel processo di disidentificazione dei personaggi destinato a culminare in *American Psycho* (1991) e *Glamorama* (1999).

La vicenda è ambientata nel campus dell'Università di Camden nel New Hampshire e protagonista è un gruppo di studenti che passano il tempo ad andare ai *party*, ubriacarsi e drogarsi, fare sesso occasionale con sconosciuti/e che la maggior parte delle volte non riconoscono; tra di loro il californiano Sean Bateman:

⁶⁹ In questa veste la ritroviamo anche in un recente romanzo italiano che ha avuto una certa eco: *Riportando tutto a casa* di Nicola Lagioia (2010), che contiene una sequenza di una festa di metà anni ottanta che, nel ricordo delle 'ponciate', delle ubriacature e dei conflitti tra gusti musicali diversi, contribuisce a ricostruire l'ambientazione storica della formazione del protagonista.

⁷⁰ Vale la pena di notare la particolare declinazione funerea della festa danzante nei due autori americani. In *A Home at the End of the World* (1990) di Cunningham, al party organizzato dai genitori muore in maniera rocambolesca il fratello maggiore di uno dei protagonisti, che rimarrà per sempre segnato dal trauma; in *The Virgin Suicides* di Eugenides (1993), invece, durante la festa delle cinque sorelle Lisbon avviene il primo suicidio.

SEAN Lauren Hynde was standing with friends on the stairs. She was holding a cup of grain alcohol punch that was being served from a trashcan by this fat girl who was almost naked. Lauren was wearing a toga also (probably because I had mentioned it this afternoon) and it was cut low and her shoulders were brown and smooth and I got a rush, it knocked me out, from seeing that much skin. Suddenly, I wondered if she was a dyke. Standing there with Tony, watching her, her back, her legs, her face, hair, she was talking to some girls – ugly, undistinguished compared to her. Tony kept talking to me about his new sculpture and had no idea I was staring at this girl. He was only wearing underwear and had a mattress strapped to his back.⁷¹

A Sean piace Lauren ed è convinto di essere ricambiato, quando in realtà lei non fa altro che pensare al suo ex-ragazzo Victor che è in Europa, cosa che comunque non le impedisce di andare a letto con altri compagni di università, come veniamo a sapere dai segmenti testuali in cui è lei a raccontare. La struttura del romanzo si presenta infatti come un caleidoscopio di narrazioni in prima persona che spesso forniscono versioni contrastanti sugli stessi avvenimenti con il risultato, al contempo umoristico e destabilizzante, di minare l'attendibilità non tanto di uno o più personaggi quanto della trama stessa nel suo insieme. Così, Sean pensa che al *The Dressed To Get Screwed Party* Lauren indossi una toga su suo suggerimento, ma in realtà lei ha continuato a pensare a Victor tutto il tempo e l'ha persino chiamato dal *party*: «I had one number left that he said he might be in New York, and like an idiot I stood in the phone booth downstairs in Wooley, crying».⁷²

Il *party*, peraltro, in linea con il suo titolo, procede con trovate pornografiche che però i partecipanti non sembrano notare granché: «Centerfolds from porno magazines were glued to the walls everywhere and there was a movie being projected on the ceiling in the living room above the *dance floor*, but the girls in it were fat and too pale and it wasn't sexy or anything»⁷³. Non ci sono più sale da ballo o pedane, ma un vero e proprio dance floor in cui potrebbero materializzarsi, attraverso la danza, le allusioni erotiche sino a quel punto disseminate, ma tutto sembra avvenire senza alcuna partecipazione emotiva: non solo non ci sono più i sarcasmi di una Elizabeth o di una Mathilde, l'orgoglio di un Julien o i batticuori di una Nataša, per non parlare della felicità di Emma, ma nemmeno c'è traccia delle parolacce straziate di Rocco o delle baruffe a casa dell'Annacarla. Ci sono solo gli anni ottanta nella loro forma più plastificata e disincantata, sottolineata dalla anodina paratassi con cui viene resa la successione delle azioni:

⁷¹ BRET EASTON ELLIS, *The Rules of Attraction*, London, Picador 1988, pp. 171-172.

⁷² Ivi, p. 163.

⁷³ Ivi, p. 172.

[...] and then we went to the living room and she wanted to dance, but I couldn't dance very well, so I watched her dance to some song called 'Love of the Common People' but then I got nervous that some jerk would start to dance with her if I didn't step in, so when 'Love Will Tear Us Apart' by Joy Division came on, I moved in. But it wasn't the Joy Division version, it was someone else and it was pepped-up and ruined, but I danced to it anyway since we were flirting like mad and she was so insanely beautiful that I couldn't understand why I hadn't fucked her before.⁷⁴

Il passo rivela appieno come la scena, nella sua impersonalità, conduca al supremo obiettivo di un *fucking* in cui il desiderio è ridotto alla meccanicità di un sesso seriale e anaffettivo. Anche gli eccessi avvengono nella più totale vacuità: l'ostentazione pornografica, l'alcool, due amici che vogliono far bere una bottiglia di Heineken piena di urina a un'amica troppo ubriaca per accorgersene, «some dramafag [who] started to go crazy and did this wild solo dance in his underwear when 'Dancing With Myself' came on»⁷⁵. La *evil tendency* ha perso ogni aura di vitalità in questa sorta di *party* post-umano; per cui l'immagine di Sean che, mentre il *jerk* ancora balla, esce dalla sala con Lauren – ma sarà andata proprio così? –, acquista il valore di un metanarrativo congedo da quella combinazione di ballo e giovinezza che ha alimentato due secoli di letteratura:

[...] the whole party on the sides screaming and clapping and dancing, someone even threw him a banana and that was when I grabbed her arm and ran, heading out the door, onto the cool dark lawn, leaving the party behind.⁷⁶

Elena Porciani

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ivi*, p. 173.

⁷⁶ *Ibid.*