



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«La forma in cavo di ciò che era la “festa”».  
Rappresentazioni letterarie nella narrativa  
europea tra l'Ottocento e il Novecento.*

Relatore  
Prof. Alessandro Metlica

Laureanda  
Laura Cadamuro  
n° matr.2017834 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023



# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo I. La festa: basi teoriche e parametri ermeneutici</b>	<b>5</b>
<i>Preambolo</i>	5
<i>1. La festa antica</i>	7
1.1 La collettività	9
1.2 La temporalità della festa	13
1.3 La dimensione performativa	22
<i>2. La festa moderna</i>	26
2.1 Ingresso: Jean Starobinski, la festa affronta la noia	30
2.2 Prima stanza: teorie influenzate dal marxismo	32
2.3 Il salone: Gadamer e Jesi	39
<i>Uscita: prime conclusioni</i>	48
<b>Capitolo II. La festa nelle rappresentazioni letterarie</b>	<b>51</b>
<i>1. E.T.A. Hoffmann: la festa interiore</i>	52
1.1 <i>La principessa Brambilla</i> : genere, struttura e contenuto	53
1.2 La festa interiore	58
1.3 La nostalgia individuale: <i>Il cuore di pietra</i>	65
<i>2. Raymond Radiguet: la società va in scena</i>	68
2.1 Contenuto dell'opera	69
2.2 La figura del conte Anne d'Orgel	70
<i>3. Curzio Malaparte: un tentativo di recupero della collettività</i>	78
3.1 «Un antieroe del nostro tempo». Accenni sulla ricezione italiana e francese	78
3.2 <i>Kultur</i> controriformistica	82
3.3 <i>Il ballo al Cremlino</i> : la falsa collettività	85
3.4 <i>La pelle</i> : moduli magico-religiosi in tempo di guerra	93

3.4.1 Struttura dell'opera	93
3.4.2 I banchetti	95
3.4.3 L'eruzione del Vesuvio	97
3.4.4 I rituali	99

<b>Conclusione</b>	<b>105</b>
--------------------	------------

<b>Bibliografia</b>	<b>109</b>
---------------------	------------

## *Introduzione*

Quando si approccia lo studio di discipline come la letteratura, lo si fa talvolta per imparare il modo giusto di interrogarsi e darsi risposte su argomenti il più universali possibile.

Questa tesi nasce un po' da un presupposto di tale specie; dalla volontà, cioè, di scovare un tema letterario che trovasse riscontro in un'esperienza a cui chiunque può rapportarsi. La festa è senz'altro uno dei temi che risponde a questa esigenza; inoltre, lo studio della festa, tanto quello delle scienze antropologiche quanto quello delle trasposizioni letterarie, riesce a rivelare i sintomi dei grandi cambiamenti di approccio alla realtà occorsi nella storia delle società umane. L'etimo della parola è un primo segnale delle radici profonde di questo evento come esperienza esistenziale. La radice \*fēs-, infatti, alla base tanto dell'aggettivo latino *festus* quanto del sostantivo *feriae*, sembra derivare dall'ampliamento del tema \*dhēs/\*dhās-, probabilmente indicante un oggetto o rito religioso, in ogni caso connesso alla sfera del sacro; non sono meno importanti poi le connessioni della stessa radice con il campo semantico della luce (divina) e del fuoco<sup>1</sup>.

Al di là di questa volontà, in ogni caso, la spinta a centrare l'analisi sulla festa è venuta in misura maggiore dall'interesse per la lettura che ne ha dato Aby Warburg. Nei suoi scritti, la festa – che rappresenta una di quelle possibili forme intermedie, ponti tra arte e vita – è eletta a campo di indagine privilegiato per il suo eclettico progetto di studio. È assistendo a una danza rituale di una popolazione indigena americana, infatti, che Warburg scorge la presenza di gesti e simboli che gli ricordano le feste rinascimentali studiate poco tempo prima, quando si trovava a Firenze. Accostando fenomeni che possono a prima vista sembrare tanto diversi – per collocazione geografica, temporale, per intenzioni – lo studioso tedesco arriva a teorizzare l'esistenza di «formule di pathos» comuni alle civiltà umane, che emergono nel tempo, come delle costanti. Il suo approccio

---

<sup>1</sup> E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione*, ed. it. a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, 1976, p. 385.

unisce alle istanze antropologiche quelle artistiche: l'osservazione di danze rituali e feste quattrocentesche non si discosta troppo dallo studio di affreschi o incisioni.

Anche solo a titolo di esempio, per mostrare il suo metodo, si possono accostare la descrizione della danza dell'Antilope, a cui aveva assistito in modo diretto durante il suo viaggio in America e quella degli Intermezzi messi in scena durante le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena.

A San Ildefonso, un *pueblo* in prossimità di Sante Fe e quindi già da molto sotto l'influenza americana, gli indiani si radunarono per la danza. Dapprima si sistemarono i musicisti, muniti di un grande tamburo. Li potete vedere in piedi, davanti a messicani a cavallo. Poi i danzatori si disposero in due file parallele e assunsero con la maschera e la postura sembianze di antilope. Le file di danzatori si muovevano in due maniere differenti: gli uni imitavano l'andatura dell'animale, mentre gli altri si muovevano sul posto appoggiandosi a due corti bastoni avvolti di penne, che fungevano da zampe anteriori. Aprivano ciascuna delle due file una figura femminile e un cacciatore. Quanto alla figura femminile, riuscii a sapere solo che era chiamata la *madre di tutti gli animali*. A lei rivolgono le loro invocazioni i danzatori che mimano gli animali<sup>2</sup>.

La stessa impronta si riscontra nel saggio sugli *Costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, basato sui resoconti e i disegni di due fiorentini dell'epoca, Bastiano de' Rossi e Bernardo Buontalenti. La creazione dei costumi viene riportata con dovizia di particolari, recuperati dai disegni che Warburg aveva potuto consultare a Firenze; ciò che invece le figure protagoniste degli Intermezzi, come le Sirene e la Necessità, compivano sulla scena, viene lasciato alla descrizione diretta che ne fa de' Rossi nel suo resoconto.

Dai primi giorni di ottobre fino al principio di dicembre Oreto sarto con i suoi aiuti lavorò a mettere insieme i vestiarî delle Sirene per quindici cantanti della cappella di corte. [...] In ogni caso le Sirene erano le figure principali e bisognava dare grande importanza al loro acconciamento. [...] Come Sirene ricevertero perciò una sopravveste di penne e come Stelle l'emblema della relativa sfera sopra i capelli. Oltre di ciò ogni Sirena portava una sottana di raso colorata e sopra una sottanella dello stesso colore, sbiadito ricordo del pannello del *chiton* greco. Il viso era coperto da una maschera, fermata con bendoni, e nella acconciatura oltre l'emblema erano anche alcune penne e stelle. [...] Ma ancora più erudizione fu necessaria per inventare gli attributi della Necessità. [...] Ma lasciamone al Rossi stesso la spiegazione: «Stava la Madre Necessità nel Cielo all'apertura du mezzo, e sopra un seggio di color cenerognolo sedeva [...]»<sup>3</sup>.

La vicinanza tra le due analisi è tuttavia più chiara nelle conclusioni che Warburg trae dalle sue osservazioni, dirette o mediate nel tempo che siano. Nel rituale *pueblo*, «infilandosi durante la danza di caccia la maschera dell'antilope, i danzatori, per così dire,

---

<sup>2</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, ed. it. a cura di G. Carchia, F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998, pp. 28-29.

<sup>3</sup> La raccolta delle opere di Warburg più aggiornata è *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno, 2004. Ci si rifarà però qui all'edizione curata da Gertrud Bing; cfr. A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in *Id., La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 59-107; pp. 79-80.

si appropriano l'animale in anticipo nella mimesi dell'aggressione. [...] Quando ad esempio un indiano imita nel suo costume mimetico le sembianze e i movimenti di un animale, entra in esso senza finalità giocose»<sup>4</sup>. Allo stesso modo, nella Firenze di fine Cinquecento, «tutte quelle forme intermedie, ora estinte, fra la vita reale e l'arte drammatica, in cui compariva la processione mitologica o allegorica [...] davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure famose dei tempi antichi»<sup>5</sup>. L'approccio mimetico e di credenza collettiva sta alla base di entrambi i fenomeni, pur così distanti tra loro.

È rifacendomi in parte a questo metodo che analizzerò nella tesi il tema della festa, tenendo insieme fatti diversi, tanto più che il progetto è di indagine letteraria e non di stampo antropologico. Sebbene, infatti, il lemma “festa” possa accogliere esperienze molto diverse tra loro – dalle processioni sacre ai rituali pagani, dal Carnevale ai balli mondani – esse possono essere analizzate su un terreno comune partendo dal presupposto che nascano da una stessa radice, e che finiscano così per essere una forma di espressione della logica delle civiltà umane nel tempo.

Warburg, dunque, ha rappresentato un punto di partenza, ma c'è un altro studioso che ha fatto della festa un oggetto di analisi privilegiato: Furio Jesi. Il suo pensiero unisce campi del sapere diversi: etnologia, sociologia, antropologia, ma anche letteratura, come risulta chiaro già dal titolo del volume *La festa: antropologia, etnologia, folklore*. I testi di questa raccolta racchiudono contributi di studiosi di diversi ambiti, ma quelli di Jesi, posti in apertura e in conclusione, accostano a riflessioni di carattere antropologico grandi nomi della letteratura europea che hanno portato sulla pagina rappresentazioni di eventi festivi, come Marcel Proust o Thomas Mann, solo per citarne alcuni. Egli è quindi un secondo punto di riferimento per questa tesi: è in parte prendendo spunto da una delle sue riflessioni che è sorta la domanda centrale di indagine. Jesi, infatti, nel saggio *Conoscibilità della festa*, proclama l'impossibilità non solo della festa – intesa come festa antica, dotata di certe caratteristiche – ma anche della sua conoscibilità, dovuta in ultima istanza dall'approccio reificante introdotto dall'etnologia settecentesca; a supporto di quest'idea porta anche degli esempi letterari, come visto sopra<sup>6</sup>. La domanda che muove

---

<sup>4</sup> *Id.*, *Il rituale del serpente*, op. cit., p. 29.

<sup>5</sup> *Id.*, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, cit., p. 85.

<sup>6</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, in *Id.*, *La festa: antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, pp. 4-29.

questo progetto è quindi di ricerca di conferme: è vero che nella letteratura si trova rispecchiata l'impossibilità perfino della conoscibilità della festa, per lo meno dal Settecento in poi? Se è impossibile per gli etnologi conoscere la festa, essa è altrettanto inconoscibile sul piano letterario o ancora preserva alcune caratteristiche?

Per cercare una risposta a queste domande, ho pensato di strutturare la tesi dividendola in due sezioni: la prima, teorica, intende fornire dei parametri attraverso cui indagare il fenomeno festivo, mentre la seconda è dedicata all'analisi dei testi letterari. I parametri che ho individuato per dare conto delle caratteristiche della festa, così da riuscirne a tracciare i confini e seguirne l'evoluzione e in particolar modo la rottura, avvenuta con l'avvento della società moderna della razionalità illuministica, sono tre: la collettività, la temporalità e la dimensione performativa. Una volta definito il modo in cui vengono declinate nella festa antica prima e in quella moderna poi, l'analisi si sposterà sulla presenza di queste caratteristiche in alcuni testi selezionati di tre autori dell'Europa tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento: *La principessa Brambilla* e, in misura minore, *Il cuore di pietra* di E.T.A. Hoffmann, *Il ballo del conte d'Orgel* di Raymond Radiguet e *Il ballo al Cremlino* e *La pelle* di Curzio Malaparte.



## Capitolo I

### *La festa: basi teoriche e parametri ermeneutici*

#### *Preambolo*

Il primo capitolo di questa tesi sarà dedicato a tentare di delineare un'ossatura teorica sulla festa che possa essere utile nell'analisi dei testi letterari che prenderò in considerazione successivamente.

Abbozzare una storia complessiva della festa, o delle sue interpretazioni nelle varie epoche e nei diversi campi del sapere, sarebbe un progetto troppo vasto, né rientra negli scopi di questa tesi. Per iniziare a delineare il campo di indagine più ristretto, comincerò spiegando da dove derivino l'interesse e la fascinazione che mi hanno portata a intraprendere questo lavoro. La prima scintilla di curiosità è nata grazie agli scritti di Aby Warburg e alle riflessioni proposte in merito da Georges Didi-Huberman; in particolare, la festa è una di quelle forme intermedie che tanto avevano affascinato lo studioso tedesco, proprio per il loro statuto anfibio e mediano. In senso più ampio, invece, ciò che riesce senz'altro a suscitare attrazione è una nozione più generale collegata alle forme intermedie, ossia quella di intervallo. È studiando lo *zwischenraum*, quello «spazio intermedio senza il quale la civiltà non può esistere»<sup>1</sup>, che si può indagare quanto di aggrovigliato c'è di un popolo, di una cultura, di un'epoca, perché «prestare attenzione agli intervalli significava darsi un'opportunità di osservare come si abbracciano e si separano, come si combattono e si mescolano, come si allontanano e si scambiano gli elementi di un intrico»<sup>2</sup>. Guardare gli elementi di un intrico senza separali – che

---

<sup>1</sup> V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, in «Engramma», n. 151, 2017. Versione online consultata il 9/06/2023 [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3341](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3341)

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 460.

altrimenti, certo, perderebbero la loro essenza e vitalità – non solo è una sfida affascinante, ma è anche ciò che permette di rendere vivo quello che è stato e restituire il soffio vitale all’arte – alla letteratura in particolare – tanto del passato quanto del presente. Imparare a cogliere le tensioni, le contraddizioni o le polarità, se si vuole usare un lessico più warburghiano, non solo dei tempi addietro ma anche dei nostri è quello che può insegnarci un approccio di questo tipo. Questo, in breve, è il motivo per il quale ho scelto di affrontare il tema della festa, andando a indagare come essa venga rappresentata nelle opere letterarie tra l’Ottocento e il Novecento.

La festa, come si diceva, è stata nel tempo oggetto di studi che la hanno analizzata dalle prospettive più diverse: quella sociologica, antropologica, religiosa o estetica sono solo alcune di esse. Si potrebbe quindi svolgere questo discorso lungo tracciati diversissimi, da quello unicamente cronologico a quello solo sociologico e antropologico, a quello puramente estetico-letterario. Per creare invece una linea di sviluppo composita ed eterogenea, che possa essere più utile nel secondo tempo di questa tesi, ho pensato di proporre un percorso di questo tipo: una prima parte sarà dedicata a definire alcuni caratteri, tematizzati da diversi studi, che possano dare una fisionomia di quella che è la festa in un certo senso primitiva o, meglio, premoderna, non ancora intaccata dall’avvento della razionalizzazione (quindi, all’incirca, fino al Settecento); una seconda parte sarà invece dedicata a capire che tipo di scarto avvenga in epoca moderna e in particolar modo, poi, nel Novecento. In quest’ultima sezione ci si appoggerà soprattutto agli studi di Furio Jesi, che proprio nel parlare della festa nell’epoca a lui contemporanea ha coniato il fortunato termine di “festa crudele”, ossia un tipo di festa in un certo modo “impossibile”.

Prima di dare avvio alla trattazione, tuttavia, è bene apporre una premessa terminologica. Come ben sintetizza Paolo Apolito, curatore della voce “Festa” nell’Enciclopedia Treccani delle scienze sociali:

Il carattere ideologico dei discorsi sulla festa ha fatto sì che essa fosse più proclamata che definita, più agognata o esorcizzata che descritta, più evocata da rappresentazioni allusive che circoscritta in comportamenti identificabili e isolabili. Lo studio della festa ha sofferto di un mescolamento concettuale e tematico, di una indistinzione e sovrapposizione che hanno finito per limitarne la fortuna nelle scienze sociali. L’esempio più macroscopico è la confusione piuttosto generalizzata che si fa tra festa e rito. [...] Non per irrigidire nozioni il cui valore è operativo e non assiomatico, ma per individuare campi d’uso appropriatamente diversificati, sarà allora opportuno distinguere i due temi: mentre il rito è fondamentalmente una sequenza formalizzata di azioni, la festa è,

innanzitutto, un vissuto collettivo; se il rito è qualcosa che *si fa*, la festa è qualcosa che soprattutto *si sente*<sup>3</sup>.

Se si vorrà, si potrà tenere quest'ultima come distinzione tra i termini festa e rito, ma su un orizzonte puramente concettuale; potrà cioè capitare di utilizzarli in modo discreto e separato solo in questo primo capitolo teorico, ma verranno poi usati come sinonimi nell'analisi dei testi letterari. Proporre una separazione puntuale dei due termini per applicarli a quadri differenti non sarebbe infatti utile e adatto a questo lavoro, essendo questa un'operazione che potrebbe interessare più un'analisi sociologica o antropologica che una di carattere letterario. Fatto questo doveroso preambolo, è tempo di addentrarsi nel vivo della questione.

## 1. La festa antica

Partendo con ordine, anche cronologico se si vuole, l'attenzione andrà dedicata in primo luogo alla festa così come aveva luogo in epoca premoderna. Non potendo tuttavia affrontare una storia dalle origini della festa – che sarebbe quasi impossibile – terrò come punto di partenza e come centro gravitazionale della riflessione un momento particolarmente rilevante come il Rinascimento italiano. La scelta, naturalmente, non è casuale; il Quattrocento e l'Italia erano stati individuati come un tempo e un luogo rilevanti per l'evoluzione della festa da Warburg, sulla scorta del suo maestro Jacob Burckhardt<sup>4</sup>. Altro momento chiave sarà poi il Seicento barocco, zona soglia per eccellenza<sup>5</sup>, periodo che ancora eredita e vive nella temperie del passato – in una certa

---

<sup>3</sup> P. Apolito, "Festa" in *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*, vol. 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1994, pp. 63-69; p. 63.

<sup>4</sup> Si fa qui riferimento a J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa, 6ª ed., Firenze, Sansoni, 1980 e a saggi di Warburg che hanno sottolineato l'importanza del periodo storico del Rinascimento, quali *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* e *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *Id.*, *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit.

<sup>5</sup> Zona soglia intesa qui proprio come *schwelle* benjaminiana. Anna Lazzarini, in *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, in «Intersezioni», n. 1, aprile 2016, pp. 49-69, definisce la *schwelle* in un modo particolarmente calzante per la riflessione che si sta qui proponendo: «La nozione di soglia appare dunque costitutivamente abitata da una tensione: andare e stare, passaggio e sosta. [...] Un'esperienza liminale, uno spazio-tempo in cui la persona si trova in uno stato di sospensione fra prima e dopo, dentro e fuori, fra una condizione che si appresta a lasciare e una che non le appartiene ancora. La soglia è uno spazio di indecidibilità [...] che dischiude un mondo intermedio, gravido di immagini e simboli, ma anche incerto e labirintico».

misura forse ancora più intensamente che nelle epoche precedenti, proprio perché ne sente la fine imminente – ma che ha già *in nuce* elementi della modernità settecentesca, e anzi prepara per lo slancio verso essa.

Come impostare quindi questa prima parte teorica di descrizione della festa? Per far convergere contributi di ambiti diversi, tutti ugualmente essenziali per costruire l'ossatura concettuale, ho individuato alcuni caratteri comuni alle diverse riflessioni, i nuclei su cui si poggiano analisi provenienti da sfere differenti (ché non è poi forse lo scopo dello studio abbattere i confini delle discipline?)<sup>6</sup>.

Sembrano essere tre gli aspetti che uniscono le valutazioni di diversi studiosi sulla festa: la collettività, la riflessione sulla temporalità propria della festa e la dimensione performativa. Quest'ultima è un ponte che collega la festa in senso ampio tanto alla storia del teatro quanto alla messa in scena di elementi rituali, tra i quali ha particolare importanza l'elemento del mascheramento, che viene spesso sottolineato e tenuto in grande considerazione. Questi tre caratteri, dunque, riescono in qualche modo a definire per sommi capi cosa si intenda per festa. Tuttavia, se si traessero delle conclusioni in modo immediato dopo aver considerato la triade concettuale che si è proposta, si perderebbe un importante passaggio: ciò che impedisce la disgregazione del quadro generale è la connessione con l'arte. È così che la festa ottiene la sua importanza, proprio in quanto forma intermedia warburghianamente intesa; essa è un ponte, «un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte»<sup>7</sup>. Ritengo che sia questo l'elemento che non solo permette di tenere insieme il composito profilo teorico che si andrà delineando, ma anche che potrà essere l'orizzonte entro cui iscrivere le riflessioni della seconda parte, quella novecentesca, che non risparmierà critiche di decostruzione all'impianto precedente.

Si può quindi iniziare ora a osservare un po' più da vicino questi tre caratteri, partendo proprio da quello della collettività.

---

<sup>6</sup> Ci si rifarà a diversi autori, sia in modo diretto, sia tenendo sotto traccia le loro idee, teorie, pensieri, senza citarli in modo esplicito. Ci si appoggerà dunque per la prima parte alle teorie del *Collège de Sociologie*, a Warburg, Gadamer, Kerényi; nella seconda a pensatori di impronta neomarxista come Guy Debord e Byung-Chul Han, per riflessioni più vicine all'attualità, ma anche, nuovamente, a Gadamer e alle idee proposte da Furio Jesi.

<sup>7</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, op. cit., p. 370.

## 1.1 La collettività

Quando si parla di collettività in questo contesto ci si riferisce a una comunità, intesa come spazio di riferimento in cui si inserisce l'esperienza festiva. Il rapporto tra le due, tra festa e collettività, è in un certo senso bidirezionale: se da una parte la festa ha luogo all'interno della comunità, dall'altra quest'ultima viene fondata anche dall'esperienza festiva stessa.

D'altra parte, anche solo affidandosi al senso comune, non appena si pensi a un evento festivo, risulta inevitabile contestualizzarlo all'interno di un gruppo. Ma naturalmente le cose non sono così semplici e immediate; infatti, non è un gruppo casuale quello cui si fa riferimento, ma una comunità, nozione che presuppone a sua volta il concetto di identità e identificazione. Non è un caso, che il carattere collettivo dei rituali festivi sia in genere quello maggiormente evidenziato da sociologi e antropologi. Paolo Apolito, per esempio, mette in luce come la capacità di unificare e di rifondare il patto sociale sia l'elemento chiave nella definizione della festa, con Rousseau prima e con Durkheim poi. Secondo lo studioso, infatti, «la linea Rousseau-Durkheim, fondamentale nella concezione olistica della festa, ha creato una identificazione tra festa e unità sociale: la festa è il luogo di rappresentazione del sacro, che è a sua volta la base fondante della collettività»<sup>8</sup>.

Questa linea di interpretazione sociologica è incentrata sul tema dei riti collettivi e sulla loro capacità di dare struttura a un'unità sociale, anche quando ci sia il tentativo di rifondarla da capo; non è difficile capire e immaginare che queste riflessioni abbiano come loro perno la festa rivoluzionaria del 1790, col suo tentativo di distruggere e ricreare dalle fondamenta un'intera società. Proprio Rousseau, tuttavia, aveva fin da subito compreso come fosse assolutamente necessaria anche una dimensione emozionale a cui l'individuo potesse aderire per sentirsi parte di una comunità; celebre è a tal proposito la sua frase «Piantate in mezzo a una pubblica piazza un palo coronato di fiori, ponetevi intorno un popolo, e otterrete una festa»<sup>9</sup>. Cosa significa questa affermazione? Ciò che ci

---

<sup>8</sup> P. Apolito "Festa" in *Enciclopedia Treccani*, cit., p. 64.

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam 1758, ed. critica a cura di M. Fuchs, Lille-Genève 1948 (tr. it. in: *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1971), p. 269, citato in P. Apolito, "Festa", cit., p. 63.

sta dietro è l'esemplificazione del funzionamento della logica festiva: la creazione di un simbolo sul quale trasferire significati altri, ma che è importante siano condivisi dalla comunità affinché si crei unità sociale. Si deve riconoscere, infatti, che la festa rivoluzionaria può essere presa come modello generale proprio perché si mostra un'adesione degli individui spontanea, entusiasta e per di più all'unanimità a una dimensione di socialità collettiva, cosa che può essere considerata come caratteristica costitutiva dei processi festivi in generale<sup>10</sup>. A tal proposito, poi, l'eredità della linea Rousseau-Durkheim sarà raccolta da un'importante scuola come quella del *Collège de Sociologie*, soprattutto attraverso la figura di Roger Caillois; con loro la festa, studiata agli albori della Seconda guerra mondiale, diverrà lo strumento di opposizione alla società tecnologica dell'individuo che andava profilandosi<sup>11</sup>.

Beninteso, questa dimensione di condivisione collettiva, questo momento di unione intenso e capace di creare coesione identitaria non è stato notato o approfondito solo in relazione a un episodio della storia europea particolare come la Rivoluzione francese. Tra gli studi più proficui ci sono quelli relativi alle comunità cosiddette "primitive", tra cui rientra, giusto per portare un solo ma significativo esempio – e per rimanere fedeli alla rosa di studiosi fin ora citati – uno degli scritti warburghiani più noti al grande pubblico, *Il rituale del serpente*; anche nel dipanarsi di questa conferenza, infatti, il tema della collettività emerge fin dall'inizio, quando viene spiegato come i riti vengano svolti dalla comunità intera e a beneficio della stessa.

Ci sono poi altri studi, relativi a diverse epoche e a diverse situazioni che ancora una volta mettono in luce tra i primi elementi la dimensione collettiva dell'evento rituale festivo. Naturalmente farne una cernita o sondarle anche solo in maniera approssimativa non sarebbe possibile in questa sede, né tanto meno sarebbe in linea con gli scopi qui perseguiti; c'è tuttavia un ultimo studioso che vorrei citare a proposito, proprio per tenere fede al progetto iniziale di concentrare questa prima parte su due piani temporali, quello del Rinascimento e quello del Barocco: Jacob Burckhardt. Nel suo testo più famoso, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, pubblicato per la prima volta nel 1860, Burckhardt dedica addirittura un intero capitolo alla vita sociale e alle feste, che evidentemente ritiene

---

<sup>10</sup> N. Righi, *Un objet pour tous: la fête*, in «Le Philosophoire», vol. 17, n.2, 2002, pp. 149-169; p. 156

<sup>11</sup> A. Piette, *L'intervallo festif. Hypothèses théoriques et problématique de recherche*, in «Cahiers Internationaux de Sociologie», vol. 85, 1988, pp. 325-342; pp. 331-332.

fondamentali per comprendere la vera essenza di un determinato periodo storico e di una determinata cultura e civiltà. In particolare, egli identifica la Firenze del XV secolo<sup>12</sup>, come il luogo e il tempo di massima fioritura della festa – tesi con la quale concorderà anche Warburg, che di Burckhardt d'altra parte era discepolo, come risulta particolarmente evidente dall'attenzione da lui dedicata a questo tema, per esempio nel famoso saggio su *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*<sup>13</sup>. Ma sicuramente una delle innovazioni più evidenti e delle intuizioni più fortunate dello studio di Burckhardt è la comprensione della connotazione rituale della festa, che, in particolar modo nel Quattrocento italiano, si rivela essere non un vuoto momento di svago ma, al contrario, una forma sociale di particolare importanza. Le feste sono infatti tessere di un mosaico più ampio, e la complessità che le caratterizza – che si esprime anche tramite apparati fastosi, costumi sontuosi, banchetti o spettacoli di corte grandiosi e scenografici – si può spiegare con le forti ragioni sociali che sono loro connaturate, anche e soprattutto dal momento che i simboli utilizzati venivano compresi e codificati da tutti, poiché facevano parte di un terreno culturale comune<sup>14</sup>; proprio per questo motivo vengono descritte come una forma ponte tra l'arte e la vita.

La festa, a dimostrazione di ciò, non è stata presa in considerazione e studiata approfonditamente in modo esclusivo da sociologi e antropologi, ma pare ricoprire un ruolo importante anche in altri campi, come per esempio quello dell'estetica. Un filosofo del Novecento di primo piano come Hans Georg Gadamer, per esempio, si è occupato tra le altre cose proprio di questo tema, mettendo la festa in relazione con l'origine della creazione artistica in un importante saggio che risale agli anni Settanta, *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa*. È un testo al quale ci si appoggerà soprattutto in seguito, poiché vi viene presa in considerazione la questione della temporalità della festa

---

<sup>12</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, op. cit., p. 371.

<sup>13</sup> A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, cit.

<sup>14</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, op. cit., pp. 370-372. Certo all'epoca, e in parte lo è tutt'oggi, era insolito prestare attenzione a forme artistiche effimere come le scenografie, dichiarando che «l'architettura decorativa, che venne in aiuto a queste feste, merita una pagina speciale nella storia dell'arte [...]». È il segno di un interesse a forme non canoniche ma che vengono riconosciute come elementi che possano veramente far comprendere un'epoca; le feste non sono quindi solo manifestazioni artistiche ma forme che rendono visibile, per così dire, l'essenza di una società intera, dal momento che la magnificenza delle feste stesse, come detto da Burckhardt dall'incipit del suo capitolo, «non fu raggiunta che mediante quella stessa convivenza di tutte le classi».

in relazione alla creazione artistica, ma è di sicuro significativo che abbia inizio con questa frase:

Se qualcosa è legato all'esperienza della festa, allora ciò è proprio il fatto che essa impedisce ogni isolamento di un elemento rispetto a un altro. La festa è comunanza, ed è la rappresentazione di questa comunanza nella sua forma più completa. La festa è sempre di tutti<sup>15</sup>.

La festa quindi non è elitaria, non è esclusiva e non divide in base a ricchezze, mestiere o classe di appartenenza. La festa è per definizione un momento caotico e di sovvertimento dell'ordine quotidiano, senza che questo sovvertimento sia percepito come falso o non serio. L'aspetto trasgressivo, caotico, ambivalente e di mescolanza di elementi che tra loro possono anche essere opposti è una caratteristica messa in luce da moltissimi studiosi: Isambert, Freud e Caillois stesso, per il quale la festa può essere interpretata come un momento di confusione universale, poiché nella festa non sono messi freni ai comportamenti e anzi, nell'ottica della trasgressione, l'eccesso e il superamento dei limiti sono quasi d'obbligo<sup>16</sup>. Per non citare poi, naturalmente, lo studioso che più di tutti è diventato celebre proprio per le sue considerazioni – nel campo delle opere letterarie – sul sovvertimento dell'ordine naturale e quotidiano durante gli eventi festivi, e in particolare durante il Carnevale: Michail Bachtin, cui, com'è noto, si deve la risemantizzazione del termine “carnevalesco” nel campo della teoria del romanzo.

Rimane ora un ultimo aspetto connesso alla collettività che prende parte agli eventi rituali collettivi, ed è quello della partecipazione. Sarà questo un tema che tornerà poi nel terzo tempo di questa prima sezione sulla festa premoderna, poiché inevitabilmente connesso alla dimensione performativa. L'evento festivo presuppone infatti dei partecipanti e, a partire da un certo momento in poi, anche degli spettatori; questa dicotomia, tuttavia, diventerà realtà solo quando effettivamente inizierà ad esserci una parte che non partecipa ma si fa solo pubblico, cosa che però stravolge completamente l'impianto festivo. Fino al Barocco, infatti, tutta la comunità partecipava al momento di festa; il perché è spiegato in maniera chiara in un passaggio del capitolo che Alessandro Metlica dedica alla festa in *Lessico della propaganda barocca*:

Terra di frontiera tra Rinascimento e modernità, il barocco è uno spazio di soglia dove le vie della tradizione, prima di perdersi poco più oltre, vengono ancora battute. Diversamente da quanto

---

<sup>15</sup> H.G. Gadamer, *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa*, in *Id., L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, ed. italiana a cura di R. Dottori, Genova, Marietti, 1986, pp.3- 57; pp. 42-43.

<sup>16</sup> A. Piette, *L'intervallo festif*, cit., pp. 328-332.



accadrà nel secolo dei Lumi, gli spettacoli secenteschi sono modellati su quelli del Rinascimento e ne conservano l'impronta sacrale; di conseguenza, a dispetto delle spinte contrarie esercitate dall'incipiente secolarizzazione, *alla collettività barocca è ancora accessibile il tempo della festa*<sup>17</sup>.

Per fornire un esempio pratico di questa realtà, si potrebbero portare i casi delle messe in scena di balletti o spettacoli con forte valore politico che ancora avvenivano alla corte di Luigi XIII di Francia, di cui si ha testimonianza non solo grazie alle relazioni stese all'epoca, ma anche tramite incisioni e acqueforti che ritraggono i reali francesi mascherati e in atto di danzare<sup>18</sup>. Quello che è significativo e che emerge dallo studio di questi documenti è l'assenza di frontiere e, in parte, dell'idea di attori e spettatori divisi da un palco, che crei uno spazio "al di qua" e uno spazio "al di là"; lo spazio, così come l'esperienza, sono condivisi e immersivi.

## 1.2 La temporalità della festa

La seconda componente utile a delineare i bordi della festa è quella della temporalità. Tuttavia, prima di arrivare al cuore della questione, c'è un altro aspetto che si impone all'attenzione, ossia quello della connessione al sacro, elemento citato anche nella sezione precedente, ma senza essere approfondito in modo adeguato. Esso non è però un fattore da trascurare, al contrario; potrebbe infatti essere visto non solo come un ponte tra la parte appena conclusa, quella sulla collettività, e questa che si andrà a descrivere ora, ma anche come un pilastro nell'orizzonte descrittivo generale. Il sacro, si è visto prima nel compendio che ne fa Apolito, è stato considerato nella concezione olistica della festa portata avanti soprattutto dal *Collège de Sociologie* «la base fondante della collettività»; ma per capire che significato dare a questa affermazione bisogna tornare indietro di qualche riga, nel punto in cui si spiega che Durkheim, nei suoi studi sulle società primitive australiane, nota un alternarsi tra fasi individuali e fasi di incontri collettivi durante i quali viene percepito «un livello di realtà diverso da quello consueto,

---

<sup>17</sup> A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 70-71. Corsivo mio.

<sup>18</sup> Sono interessanti, per esempio, la relazione di Michelangelo Buonarroti il Giovane sulle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, avvenute per procura a Firenze nel 1600, durante le quali erano stati messi in scena spettacoli a tema mitologico, ma anche il famoso *Ballet de la Délivrance de Renaud*, messo in scena nel 1617 con chiaro scopo politico: Enrico XIII lo utilizzò per mandare un messaggio di forza alla madre e regina reggente Maria de' Medici.

ciò che per Durkheim costituisce il sacro, contrapposto al profano della vita di tutti i giorni. Il sacro fonda la socialità e la festa è la sua dimensione costitutiva, oltre che lo strumento di rifondazione, di riconferma e rafforzamento della solidarietà sociale»<sup>19</sup>. In base a questa analisi si apre dunque una contrapposizione tra sacro e profano, cosa che spinge l'indagine anche nel fecondo campo della storia delle religioni – sebbene, come si vedrà, sarà una contrapposizione che non mancherà di essere criticata. Essendo la festa espressione di un momento di sacralità, essa viene analizzata per la sua pregnanza di significati anche negli scritti di grandi storici delle religioni, da Mircea Eliade a Károly Kerényi. Quest'ultimo, in particolare, rappresenta una figura chiave perché sarà un punto di riferimento e confronto anche per Furio Jesi.

Ma per quale motivo iniziare una discussione sulla temporalità dal concetto di sacro? In cosa il concetto di sacro può tornare utile in questa analisi? Che cosa permette di connetterlo alla riflessione sulla temporalità della festa? La risposta più immediata potrebbe essere questa: il sacro, dal momento che rientra nell'ambito del divino, trasporta in una dimensione di astrazione dal tempo quotidiano, in una dimensione di atemporalità, o comunque di temporalità differente da quella del tempo inteso in senso comune; tale dimensione è propria anche della festa, momento di sospensione del tempo di tutti i giorni. Questa risposta immediata, va da sé, deve tuttavia essere articolata in un ragionamento più esauriente; per farlo ci si rivolgerà proprio agli studi degli storici delle religioni che si sono occupati tanto dell'elemento del sacro quanto di quello della festa, legati da un'intrinseca connessione che le rende l'una un tipo e un momento di manifestazione dell'altro.

Tra essi due importanti nomi che si sono occupati del tempo straordinario della festa – nel senso letterale di essere fuori dall'ordinario – sono di sicuro Kerényi ed Eliade. Può sembrare strano accostare questi due studiosi, che sotto molti aspetti si trovano in forte contrasto tra di loro; tuttavia, limitandosi al tema del tempo della festa, si possono notare le differenze di interpretazione ma anche alcuni importanti punti di contatto che proiettano l'esperienza festiva nel mondo dell'arte, creando proprio la connessione che interessa analizzare in questa sede. Un altro nome che entrerà poi in gioco, e che è già

---

<sup>19</sup> P. Apolito, "Festa", cit., cita É. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Paris 1912 (tr. it.: *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963); p. 64.

stato messo sul campo in precedenza, è quello di Gadamer; anch'egli mette in luce i legami tra festa e arte, proponendo una via di indagine ancora alternativa. Com'è naturale, non si pretende qui di analizzare dettagliatamente o di compendiare le proposte di questi studiosi, perciò mi sono soffermata su pochi testi significativi, consapevole che non sarà una prospettiva del tutto esauriente. Inoltre, data la complessità delle teorie degli studiosi qui presi in esame e per restituire maggiore chiarezza all'esposizione, ho scelto di procedere in modo un po' più schematico, presentando gli autori in successione.

Dunque, per iniziare a dare un ordine e capire innanzitutto perché l'approfondimento della tematica del tempo sia importante nella comprensione della festa, è necessario dare uno sguardo alla base di partenza, ossia alle feste del tempo antico. Una descrizione ad ampio respiro ma allo stesso tempo piuttosto concisa la offre Claudio Bernardi nell'introduzione del saggio *La festa e le sue metamorfosi*:

Nella storia occidentale l'affermazione del teatro e dello spettacolo va di pari passo con la decadenza del rito e della festa, sottoposti a un lungo processo di svuotamento del sacro e di secolarizzazione da parte del pensiero giudaico-cristiano che introduce una concezione del tempo messianica. Il tempo cristiano è lineare e irreversibile. [...] Ben differente era la concezione del tempo delle religioni non monoteiste. La liturgia delle feste calendariali arcaiche è «ciclica», fuga dal tempo come fattore di corruzione e immersione rigenerante nel non tempo degli dèi o «eterno ritorno»<sup>20</sup>.

La descrizione di Bernardi parte dal legame tra la festa e il rito con l'affermazione del teatro, dal momento che è quello il punto focale della sua analisi; si lascerà qui da parte per un momento questa connessione per concentrarsi invece su ciò che Bernardi afferma sul tempo. Lo storico del teatro, nel riconoscere la ciclicità come la caratteristica propria delle feste arcaiche prima dell'affermarsi del tempo lineare e messianico della visione giudaico-cristiana, si appoggia alle riflessioni di Mircea Eliade; non resta quindi che dare uno sguardo a cosa lo studioso romeno propone nella sua analisi. Per farlo ho preso in considerazione uno scritto fortunato anche a livello di pubblico per la sua relativa facilità di lettura rispetto ad altri studi sullo stesso argomento (come quelli di Kerényi, per esempio): *Il sacro e il profano*<sup>21</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1957. Ho prestato particolare attenzione al secondo capitolo, dedicato al tempo sacro e ai miti.

---

<sup>20</sup> C. Bernardi, *La festa e le sue metamorfosi*, in G. Davico Bonino, R. Alonge, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I. Torino: Einaudi, 2000, pp. 1101-1119; p. 1101. Se si volesse approfondire in modo più dettagliato il tema, un testo recente e interessante è *Chronos. L'Occidente alle prese con il tempo*, di F. Hartog, pubblicato per Einaudi nel 2022.

<sup>21</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, 3<sup>a</sup> ed., Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Quello che si capisce immediatamente da una prima lettura è un procedere che si potrebbe definire dialettico del pensiero di Eliade: l'autore fa in modo che il lettore si trovi sempre a ragionare su divisioni contrapposte, che si trovi sempre di fronte a un *aut aut*. Il tempo è sacro o profano e in base alla sua attitudine verso questi due tempi, l'uomo si distingue in religioso o non-religioso; l'uomo poi, ma solo l'uomo religioso, ha la possibilità di passare da un tempo all'altro per mezzo dei riti, ma i due tempi vengono trattati come realtà nettamente divise<sup>22</sup>. Il tempo sacro viene lanciato nella sfera della a-storicità e della a-temporalità:

È un tempo ontologico per eccellenza, "parmenideo": sempre uguale a sé stesso, non muta né si esaurisce. [...] L'uomo religioso vive quindi in due specie diverse di Tempo, la più importante delle quali, il Tempo sacro, ha l'aspetto paradossale di un Tempo circolare, reversibile e ricuperabile, una specie di eterno presente mitico reintegrato periodicamente attraverso i riti<sup>23</sup>.

D'altra parte, poi, si riconosce che anche l'uomo non-religioso moderno esperisce dei tempi di sospensione dal Tempo profano, quotidiano, del lavoro, ma essi non vengono vissuti con la stessa intensità, e non rappresentano che un'interruzione che non presuppone in alcun modo la presenza divina. Il Tempo sacro, che per Eliade è di fatto il tempo della festa, è quel momento in cui si riattualizza il mito, compiendo da capo, ma ogni volta come se accadesse in quello stesso momento, il gesto originario di creazione; questa riattualizzazione è ciò che permette all'uomo religioso di avvicinarsi agli dèi, «cosicché, periodicamente, l'uomo religioso diventa contemporaneo degli dèi, nella misura in cui egli riattualizza il Tempo primordiale durante il quale le opere divine hanno avuto luogo»<sup>24</sup>. Si potrebbe continuare a citare l'interessante saggio di Eliade, ma è forse meglio non dilungarsi troppo per concentrarsi invece sulle idee principali che emergono dalla sua analisi. La divisione in due fuochi che separa il tempo sacro e quello profano – che pur si trovano in connessione tra loro, dal momento che uno non esisterebbe senza l'altro e viceversa – sembra creare una sorta di doppio livello temporale. Al contrario infatti di quanto affermato sulla circolarità del tempo esperita dall'uomo religioso quando vive il tempo sacro, questa visione pare risentire proprio di quella concezione temporale lineare e messianica, che porta a pensare a un tempo "al di qua", storico, e un tempo "al di là", eterno, in una certa misura astratto e astorico.

---

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 47-49.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 48-49; p. 58.

È d'altra parte per questa divisione (forse troppo) netta che Eliade viene criticato da Kerényi<sup>25</sup>, le cui idee sulla festa trovano spazio nel terzo capitolo del suo scritto più famoso, *Religione antica*<sup>26</sup>. Il pensiero dello studioso ungherese si fonda su due grandi idee: quella dei tempi trasfigurati e quella del senso di festività. Come per Eliade, anche le riflessioni di Kerényi nascono all'interno della ricerca delle origini delle religioni; in questo contesto, dunque, il sacro, la dimensione divina della creazione originaria ricoprono un ruolo di prim'ordine. È questo un presupposto importante da tenere a mente, dal momento che la sua indagine sulle religioni antiche parte proprio dalle feste, «tempi trasfigurati – “momenti sublimi” –, che conservano sempre qualcosa del calore, della spontaneità e dell'originarietà del momento creativo»<sup>27</sup>. Ciò che però Kerényi aggiunge nella sua analisi, e che rappresenta un punto di rottura col pensiero di Eliade, è appunto il concetto di *sensò di festività*; attraverso questa formula gli è possibile introdurre l'elemento del sacro ma senza renderlo avulso dal contesto ordinario, cosa che invece rimproverava allo studioso romeno. Ma cosa intende esattamente Kerényi con questa espressione? Nell'enunciarla, la descrive in questi termini:

Per dirla in breve, definiamolo *sensò di festività*. Per chi ne fa esperienza esso è altrettanto reale del senso di certezza che il mondo esiste. Il carattere festivo, che contraddistingue determinate suddivisioni temporali, investe ogni cosa entro la sfera della festa, e per gli uomini coinvolti in essa e nella sua atmosfera – gli uomini festivi – rappresenta una delle realtà psichiche più significative e piene. Fra le realtà psichiche la festività sta a sé e non può essere confusa con nessun'altra. Può essere distinta con sicurezza da ogni altra ed è essa stessa un segno di discriminazione assoluta<sup>28</sup>.

Nella sua riflessione, dunque, Kerényi sottolinea in modo più marcato una dimensione vitale, più concreta e meno astratta. Sembra risiedere qua la differenza più grande tra i due studiosi nei riguardi del concetto di festa e della temporalità ad essa connessa: se per Eliade la distinzione tra Tempo profano e Tempo sacro proietta

---

<sup>25</sup> Le critiche più esplicite si trovano soprattutto in *Il rapporto con il divino*, anche per questioni cronologiche. Lo scritto di Eliade è del 1957 mentre le idee principali di Kerényi esposte nella *Religione antica* hanno una gestazione che risale alla fine degli anni Trenta del Novecento. *Il rapporto con il divino* è invece del 1985 e per questo racchiude sia una limatura di alcuni lavori precedenti di Kerényi che le critiche allo studioso romeno. Così a pagina 72: «Una suddivisione di tale materiale in “sacro” e in “profano” e la costruzione di una scienza delle religioni sull'insieme degli elementi “sacri” avulsi dal loro contesto è un'impresa sbagliata in partenza: dovrebbe averlo notato pure chi l'ha tentata, anche al di là delle difficoltà metodologiche che derivano dalla disomogeneità di un materiale acquisito in tal modo». Si cita da K. Kerényi, *Il rapporto con il divino*, ed. it. a cura di M.A. Massimello, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>26</sup> K. Kerényi, *Religione antica*, trad. it. di D. Sassi, Milano, Adelphi, 2001.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 49.

quest'ultimo in una dimensione storica, per Kerényi invece il carattere festivo deve essere colto senza allontanarsi eccessivamente «da ciò che vive, da ciò che, anche nei suoi momenti culminanti, non è fuori del tempo, ma è tutt'al più tempo trasfigurato!»<sup>29</sup>.

I due studiosi sembrano quindi avere una concezione complessiva del tempo differente: per Eliade esistono due piani distinti tra loro che presentano caratteristiche peculiari – e il tempo festivo pertiene al Tempo sacro –, mentre per Kerényi il piano sembra essere uno solo, ma con una capacità metamorfica che porta ad esperire una trasformazione, che nel passare dal momento ordinario a quello creativo dà origine al tempo trasfigurato, festivo. Di contro, l'elemento che accosta le due analisi è quello dell'avvicinamento alla dimensione divina. Come è stato detto prima, per Eliade l'uomo religioso è reso capace di diventare contemporaneo agli dèi nel suo riattualizzare il tempo mitico originario attraverso i riti, e allo stesso modo per Kerényi il sopraggiungere del divino è necessario affinché ci si innalzi verso un momento primigenio in cui non solo si sta con gli dèi, ma si *diventa* dèi; nella circolarità della ripetizione fuori dall'ordinario cui partecipa l'uomo, l'uomo stesso e il tempo diventano festivi<sup>30</sup>.

Per concludere questo breve affondo sull'indagine kerényiana, l'ultimo elemento che resta da considerare è quello della connessione con l'arte. È questo un punto di importanza non trascurabile, anzi: si può dire che esso sia il cuore pulsante su cui si fonda l'analisi, ciò che permette di trasporre le esperienze vive e reali dell'uomo nel mondo letterario. L'arte si inserisce nel discorso sulla festa e sulla dimensione divina perché, come dice esplicitamente l'autore,

l'arte non fa che fermare, legandola alla realtà così concepita, la festività di una simile nascita, l'atmosfera di questo momento festivo che attesta la presenza divina; non fa che rendere duraturo il momento festivo e quanto in esso è immagine o ne scaturisce come musica. Innalza il tempo festivo a una festa fuori del tempo. [...] Di contro all'agire quotidiano, creare è un'attività festiva. E la festa conserva sempre, finché è una vera festa, qualcosa di creativo [...]. Realtà e rappresentazione formano insieme la creazione, la festa<sup>31</sup>.

L'arte, dunque, rientra in quella sfera di atemporalità – che per Eliade è già propria del Tempo sacro – che permette di cristallizzare l'esperienza festiva, ma senza toglierle la carica vitale che la caratterizza.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>30</sup> *Ivi*, op. cit., p. 58.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 62.

È in questa sorta di triangolazione di innalzamento che unisce la festa, l'arte e il divino, spesso connesso alla categoria del bello, che si inserisce anche un'analisi più tarda rispetto agli scritti di Eliade e Kerényi: quella proposta da Gadamer, che risale agli anni Settanta del Novecento.

L'indagine del filosofo tedesco sulla festa rientra d'altra parte in un testo che si interessa di estetica ermeneutica e che tratta quindi esplicitamente di arte, come già risulta chiaro dal titolo del saggio, *Arte come gioco, simbolo e festa*. Ma qual è il motivo che spinge l'autore a parlare della festa come una delle tre espressioni dell'arte? Nel suo tentativo di comprendere l'arte moderna, egli decide di indagare la base antropologica dell'esperienza umana dell'arte, e per farlo tratta appunto i tre concetti del titolo<sup>32</sup>. La festa, dunque, è concepita come una delle situazioni che stanno alla base dei vissuti umani. Nella parte specificatamente dedicata a essa, Gadamer lascia ampio spazio alla tematica del tempo e anzi, meglio, alla struttura temporale della festa, che può a sua volta consegnare le chiavi d'accesso alla comprensione della struttura temporale dell'opera d'arte. Le sue considerazioni a riguardo sono particolarmente avvincenti, poiché propongono una prospettiva ancora diversa rispetto a quella portata avanti dai due storici delle religioni analizzati nella parte precedente.

L'indagine gadameriana, è vero, è di stampo estetico, ma muove da una osservazione di tipo linguistico, particolarmente feconda quando si va a guardare il verbo tedesco traducibile in italiano con "celebrare": *begehung*, termine che condivide la stessa radice del verbo *gehen*, "andare". Per come egli la intende, ciò che emerge dalla sua riflessione linguistica è che la festa, essendo celebrata, percorsa, camminata, non è costituita da una successione di momenti che possano disperdersi ma, al contrario, è sempre presente nel tempo e viene per l'appunto attraversata in un senso quasi spaziale<sup>33</sup>. Formulata in questo modo, la questione potrebbe forse sembrare intricata, ma l'intuizione di Gadamer è tanto brillante quanto, in realtà, semplice. Il tempo proprio della festa è la durata, ossia il non essere fugace, momentanea, provvisoria, ma l'essere, al contrario, sempre presente nel tempo; il tempo proprio della festa, e dell'arte, è il tempo pieno, opposto al tempo vuoto del flusso temporale continuo, calcolabile con le lancette dell'orologio. Il tempo, quindi, diventa festivo quando giunge la festa, poiché essa porta

---

<sup>32</sup> H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, cit., p. 24.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 44.

con sé il suo proprio tempo pieno, facendo arrestare quello vuoto. Per Gadamer è questo il “festeggiare”, il “celebrare”. La sua proposta, così delineata, viene poi applicata anche alla temporalità delle opere d’arte, poiché entrambe, la festa e l’opera d’arte, condividono la qualità dell’essere organiche, cioè non discrete, unite al tutto, ma pur sempre unità strutturate in loro stesse e, dunque, anche con un loro tempo proprio<sup>34</sup>. La conclusione della parte del saggio dedicata all’arte come festa che viene offerta al lettore è poi quanto mai esplicitiva:

Perciò io vorrei così riassumere la conseguenza di questa breve riflessione: nell’esperienza dell’arte si tratta anzitutto di imparare dall’opera d’arte un modo particolare dell’indugiare. È un indugiare che viene contraddistinto evidentemente dal fatto di non riuscire noioso. Quanto maggiore è l’indugio con cui noi ci rivolgiamo e ci abbandoniamo ad essa, tanto più eloquente, tanto più complessa e ricca essa ci appare. L’essenza dell’esperienza temporale dell’arte consiste nell’imparare ad indugiare. Ciò è forse la contropartita a noi adeguata, cioè finita, di ciò che si chiama eternità<sup>35</sup>.

La riflessione sui legami che intercorrono tra festa e arte permette di aprire un dialogo interessante tra ciò che propone Gadamer nel suo saggio e ciò che emerge dal testo di Kerényi. In questa parte si è lasciato più spazio alle citazioni dirette tratte dai testi degli autori, e ci si augura che questo possa aiutare a semplificare il lavoro di instaurazione di un dialogo tra essi. Recuperiamo per un momento le parole prima menzionate di Kerényi: «L’arte non fa che fermare, [...] non fa che rendere duraturo il momento festivo [...]. Innalza il tempo festivo a una festa fuori del tempo», e confrontiamo ora le parole appena riportate di Gadamer. I due autori hanno di certo una visione condivisa sull’essenza temporale della festa, cioè che essa sia rappresentata dalla capacità di conferire durata. Ma se da una parte Kerényi pare quasi mettere in guardia dal pericolo cristallizzatore dell’arte, separando in un certo modo le due sfere, dall’altra invece Gadamer riconosce la condivisione di motivi antropologici di base tra l’arte e la festa, affidando ad entrambe le stesse qualità intrinseche. Per lo studioso ungherese l’arte sembra quasi lo strumento che riesce a fotografare l’essenziale caratteristica vitale della

---

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 45-46. Il filosofo distingue due esperienze fondamentali del tempo: il tempo vuoto è quello di cui si dispone per poterlo riempire con la noia o, al suo opposto, con l’affaccendarsi, ma entrambi portano con loro la stessa idea di riempimento dello spazio temporale scandito dalle lancette; è questa un’esperienza pratica del tempo. Dall’altra parte si ha invece il tempo proprio, o pieno, che è appunto quello della festa, dell’arte, ma forme fondamentali di questo tempo sono anche le fasi della vita che si esperiscono come la giovinezza o la vecchiaia, che non possono essere calcolate in modo oggettivo. Se al tempo vuoto appartiene la continuità del flusso uniforme del tempo, per questo calcolabile, al tempo pieno appartiene invece la discontinuità, la difformità rispetto alla norma oggettiva.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 49.



festa, mentre per il filosofo tedesco arte e festa corrono su due linee parallele ma sovrapponibili, legate tra loro, non appartenenti a due ambiti separati.

L'analisi gadameriana risulta comunque rilevante soprattutto per l'idea dell'indugiare e per quella del celebrare inteso come percorrere, camminare. Questi due concetti sembrano in un qualche modo rendere il tempo denso, spazializzato, come se durante il momento festivo – o durante l'esperienza vissuta di un'opera d'arte, sia essa letteratura, scultura, architettura o qualsiasi altra espressione appartenente a questa sfera – l'uomo avesse la possibilità di accedere a un'esperienza del tempo altra, ma sempre immersa nel mondo presente e non avulsa da contesto, come era invece per il Tempo sacro di Eliade, esperibile solo dall'uomo religioso. Questa avventura nel tempo pieno, per usare il termine di Gadamer, non è esprimibile tramite il linguaggio logico ma è comprensibile a chiunque perché viene vissuta da chiunque, anche solo nella percezione delle diverse fasi che si attraversano nella vita. Essa può essere forse interpretata come una diversa attitudine comportamentale e psicologica nei confronti dello scorrere del tempo, nella quale ciò che risulta fondamentale non è più la suddivisione calcolata e lineare delle ore, dei minuti e dei secondi, ma la percezione, forse più dilatata, forse più cosciente e consapevole del passare del tempo. E se Kerényi coglie l'aspetto di avvicinamento al divino, di ritorno a un'originarietà primordiale di certe esperienze umane, Gadamer sembra essere invece colui che coglie al meglio un elemento innovativo rispetto alle idee sviluppate dai due storici delle religioni: quello della percorribilità consapevole del tempo, che egli interpreta come una via di possibile esperienza di un'eternità umana, finita.

L'esperienza temporale della festa che si è provata a delineare in questo paragrafo, facendo convergere proposte diverse, dal Tempo sacro al senso di festività al tempo pieno, viene sempre descritta in relazione alla festa antica. Tutti gli studiosi tracciano una linea di separazione che divide l'esperienza antica, condivisa, condivisibile e comprensibile alla comunità, e un momento successivo nel quale l'uomo moderno pare perdere la sua capacità e la sua possibilità di accesso a questa dimensione altra. Ma a quando risale questa rottura? E perché avviene? Cercherò di rispondere a queste domande in modo più argomentato nella seconda parte di questo primo capitolo, ma è per il momento già interessante notare come, nel momento in cui si parla dell'impossibilità di comprensione dei meccanismi festivi, il soggetto diventi l'uomo *moderno* per l'appunto. La cosa ci

riporta quindi alla divisione inizialmente proposta, che individua nel Barocco la zona limite e allo stesso tempo di passaggio prima del sopraggiungere della modernità illuministica, che porterà con sé la razionalità e anche, per rimanere nell'ambito cui è dedicato questo paragrafo, il prevalere del tempo scandito in modo oggettivo dalle lancette, piuttosto che di quello ciclico, stagionale o naturale che aveva un peso maggiore nelle epoche precedenti.

### *1.3 La dimensione performativa*

Il terzo e ultimo elemento che manca nella trattazione della triade concettuale proposta all'inizio è quello della performatività. Dare un fondamento solido all'ipotesi che essa sia uno dei caratteri fondanti della festa si rivela essere piuttosto facile se si considera che in moltissimi studi sulla nascita del teatro, arte performativa per eccellenza, è proprio la festa ad esserne considerata la radice<sup>36</sup>. Tuttavia, ciò che interessa portare in superficie con questa analisi non è tanto il carattere performativo fine a sé stesso, quanto invece il valore simbolico di cui esso si carica.

Durante le occasioni festive, religiose ma soprattutto laico-politiche, il corpo sociale va in scena. Questo comporta, com'è ovvio, un forte legame con la sfera dell'esercizio del potere, soprattutto quando si giunge all'epoca degli assolutismi. Ma tenendo fede alla promessa iniziale di soffermarsi su due poli temporali, quello del Rinascimento e quello del Barocco, si osserverà innanzi tutto cosa si intenda per performatività nell'ambito festivo rinascimentale. Il concetto di performance in questo campo è senza dubbio ampio e ricco di sfaccettature, e potrebbe trovare espressione nelle forme più diverse. Per questo, e per mostrare in modo un po' più concreto cosa si intenda dire utilizzando questa espressione, vediamo un esempio specifico, quello dei banchetti rinascimentali. Tra le pratiche festive, essi ricoprono un ruolo particolarmente interessante, dal momento che rappresentano un tipo di espressione artistica immersiva,

---

<sup>36</sup> Anche solo a titolo di esempio cfr. F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

che coinvolge tutti i sensi di attori e spettatori, in uno spazio di performance condivisa<sup>37</sup>. Quando si riflette sul Rinascimento, di certo le prime espressioni artistiche a cui si pensa sono la pittura, la scultura o l'architettura, i nomi che vengono alla mente quelli di Botticelli, Michelangelo, Brunelleschi; non sempre si considera invece l'importanza di altre forme di arte più effimere, come appunto quella dei banchetti. Tuttavia, l'ampia produzione di letteratura teorica ma con finalità di insegnamento pratico a riguardo è un evidente segno dell'importanza che essi ricoprivano nella società dell'epoca<sup>38</sup>. La dimensione performativa informa eventi di questo tipo in modo inevitabile: coloro che ricoprono ruoli di primo piano, come lo scalco o il trinciante, devono conoscere il codice della loro performance e seguirlo al dettaglio. Fatto curioso ma significativo, spesso le mansioni più importanti, come quella del coppiere, venivano svolte dalla nobiltà. Cosa può rivelare questo dato? Innanzi tutto, che questo tipo di arte non veniva considerata di importanza secondaria, dal momento che la nobiltà vi si dedicava con la stessa frequenza e attenzione con la quale poteva dedicarsi alla pittura o alla scultura. In secondo luogo, che non vi era una divisione tra i nobili, serviti ai tavoli e spettatori di ciò che accade intorno a loro, e personale di sala che svolge performance ad uso e consumo altrui. Si può dedurre, quindi, che lo spettacolo connesso ai banchetti si caricava di significati condivisi ed evidentemente rilevanti per la comunità ma anche, e soprattutto, per l'élite. Tuttavia, al contrario di quanto successo per le arti durature come la pittura e la scultura, la natura effimera di questi eventi, che pure come si è visto godevano dell'esperienza del tempo pieno, ha fatto sì che ne rimanessero poche tracce per comprenderne l'importanza, nonostante negli ultimi anni gli studi abbiano dedicato più attenzione anche a questa espressione artistica, per la quale i trattati di arti pratiche e i resoconti di celebrazioni importanti rappresentano un'inesauribile miniera di informazioni.

A questo punto, è doveroso fare una piccola precisazione: che si tratti dei banchetti rinascimentali o dei balletti di corte barocchi di cui si parlerà ora, queste espressioni riguardano l'élite, quindi una parte più ristretta della comunità. Per spiegare questa

---

<sup>37</sup> A tal proposito e per questa intera parte, si farà riferimento soprattutto al contributo di François Quiviger, *Early Modern "Afterlife": il banchetto rinascimentale come arte performativa*, contenuto nel volume collettaneo *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, F. Bortoletti, A. Sacchi (a cura di), Bologna, Baskerville, 2018, pp. 161-175.

<sup>38</sup> Per fare degli esempi, si vedano il libro di Cristoforo di Messisbugo *Banchetti, composizioni di vivande e apparecchiamento generale*, pubblicato nel 1549 e il trattato di Mattia Geigher, *Li tre trattati di messer Mattia Geigher Bavaro di Mosburc, trinciante dell'illustriss. Nazione Alemanna in Padova*, risalente al 1629.

tendenza alla delimitazione del fenomeno a una porzione più ridotta della società, può venire di nuovo in aiuto lo studio di Claudio Bernardi sulle trasformazioni della festa, che identifica un cambio di rotta all'altezza del Cinquecento: i riti festivi religiosi iniziano a declinare in favore del culto del principe, e ciò risulta ancora più chiaro verso la fine del secolo:

Proprio a Firenze, nello stesso periodo, in occasione delle nozze di Ferdinando granduca di Toscana con Cristina di Lorena, nel 1589, prima e di quelle di Maria de' Medici con Enrico IV, re di Francia, nel 1600, veniva messa a punto quella «officina della festa» fondata sulla teatralità delle arti, delle cerimonie sacre e profane, degli ingressi, dei viaggi, dei tornei, dei balli, dei banchetti e delle stesse memorie pittoriche o letterarie degli eventi, destinata a influenzare le corti europee e a spostare il baricentro della festa politica dalla piazza alla corte, dall'esterno all'interno, dal rito allo spettacolo. L'assolutismo monarchico francese, in maniera più radicale degli altri stati cattolici, abbatte la festa cittadina [...]. «Da spettatori di se stessi nelle feste, i popoli diventano spettatori dei loro principi; il codice della festa ciclica sparisce per lasciare posto a invenzioni nuove e sempre diverse. La festa si trasforma in teatro in cui il principale attore è il principe»<sup>39</sup>.

Durante il Barocco, dunque, e soprattutto nello spazio dell'assolutismo francese, la dimensione rituale e performativa nell'ambito della festa non solo è ancora essenziale, ma ha anche un forte valore politico: «nel barocco, come mai era accaduto nel Rinascimento, il sovrano va in scena. Il monarca calca i palcoscenici, non di rado comunicanti, del teatro e della politica»<sup>40</sup>. Gli esempi si moltiplicano e ancora una volta ne sono un sintomo le numerose descrizioni, i resoconti e i libretti; tra essi, probabilmente, uno dei più conosciuti è *La Délivrance de Renaud*, cui si è fatto accenno anche in precedenza. Il significato allegorico, a quest'altezza, era ancora chiaro e accessibile a chi era spettatore. Il mascherarsi non rappresenta per altro una difficoltà, non viene interpretato come un'aggiunta inutile di uno strato superfluo, ma si inserisce al contrario in un più ampio contesto di gioco di società condiviso dalla corte intera, riuscendo a unire il divertimento suscitato dallo spettacolo offerto con l'inequivocabile affermazione di importanti messaggi politici: «i cortigiani vestono i panni degli antichi dei [o di eroi del mito consacrati dalla letteratura loro contemporanea], ne trafugano l'identità, e adempiono, sotto queste prestigiose spoglie, al rituale del potere»<sup>41</sup>.

È sicuramente cospicuo il numero di esempi che si potrebbero fare a riguardo, ma la cosa più interessante è compiere a questo punto alcune osservazioni sulla questione. Ragionando sull'arco temporale finora preso in considerazione, si può notare come il

---

<sup>39</sup> C. Bernardi, *La festa e le sue metamorfosi*, cit., pp. 1115-1116.

<sup>40</sup> A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, op. cit., p. 17.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 44, p. 120.

Barocco rappresenti un punto di tensione culminante di certi caratteri festivi che ancora riescono a trovare un loro spazio espressivo di significato, prima che subentri un'epoca che non solo non li riconoscerà più, ma che nemmeno ne capirà il senso. Si intende fare riferimento in particolar modo al fenomeno della performance, è vero, ma essa deve essere intrecciata alle osservazioni prima compiute riguardo alla collettività. Facendo una brevissima ricognizione di ciò che è stato osservato fino a questo punto, se per Burckhardt una delle caratteristiche peculiari e distintive del Quattrocento italiano è la comprensione condivisa trasversalmente da tutte le classi, nel Cinquecento come ha spiegato bene Claudio Bernardi, inizia a restringersi la comunità cui sono rivolti e in cui hanno luogo gli spettacoli, per arrivare al Seicento, periodo in cui come si è visto giunge all'apice l'importanza del singolo, del monarca. Nel restringimento della comunità paiono da una parte venire meno quegli elementi ancora quattrocenteschi di condivisione collettiva, dall'altro sembra iniziare una separazione tra le classi e, di conseguenza, dei valori e dei significati in cui la collettività si riconosce.

È quindi forse con la descrizione di questo elemento caratteristico della festa, con la descrizione del tratto performativo, che si possono iniziare a notare quei cambiamenti che porteranno poi alla transizione verso l'epoca dell'impossibilità della festa.

Orbene, si può chiudere qui la descrizione delle fondamenta dell'esperienza festiva, dal momento che sono questi gli elementi che verranno corrosi con l'irruzione della modernità e, con essa, di una mentalità che si potrebbe definire più razionale, meno soggetta alla logica propria dei riti.

È tempo quindi di passare alla seconda parte di questo primo capitolo, per provare a spiegare in modo più analitico come cambia l'esperienza festiva, cosa inizia a venir meno, cosa non è più dotato di senso per la comunità; perché, in sostanza, si parla di impossibilità della festa.

## 2. La festa moderna

Era il 1799 quando vennero depositati negli Archivi della Repubblica francese i campioni delle unità di misura alla base del Sistema internazionale o metrico decimale che viene adottato ancora oggi nel mondo, frutto di una conferenza tenutasi otto anni prima, nel 1791<sup>42</sup>. Iniziare la sezione sulla festa moderna, come si è deciso di chiamarla, con questo dato non è una scelta casuale. Due sono gli elementi di interesse presenti in esso: il luogo – la Francia – e il momento storico dell’evento – il termine della Rivoluzione, cioè la fine del Settecento, il «secolo dei Lumi». È questa l’introduzione spazio-temporale che serve per entrare nel vivo della questione della festa moderna.

Tuttavia, è innanzi tutto necessario un richiamo terminologico che spieghi perché si sia deciso di utilizzare la parola “modernità” e cosa si intenda implicare impiegandola in questo contesto. Il concetto di modernità vuole qui essere collegato a un cambiamento di logica, a un cambiamento di paradigma – se lo si vuole dire con la definizione di Kuhn<sup>43</sup>, naturalmente con tutte le conseguenze che adottarla comporta – occorso nel XVIII secolo. Con il Settecento l’Europa entra in una fase nuova, in cui la scienza acquista un peso sempre maggiore, tanto cambia il valore che essa ha nel quadro sociale. Allo stesso tempo, cambia la visione della storia, che si radicalizza in un’idea lineare progressista che entrerà in crisi solo a Novecento inoltrato<sup>44</sup> dopo il trauma delle due guerre mondiali. Com’è ovvio che sia, questo mutamento non si è certo verificato improvvisamente; affonda le sue radici ben prima del Settecento, ma trova in questo secolo la massima concretizzazione. Il significato che il paradigma illuminista conserva nella società odierna, nonostante la crisi novecentesca, è anzi sintomo non solo del suo prestigio, ma anche della solidità delle sue fondamenta.

---

<sup>42</sup> “Unità”, in *Il vocabolario Treccani*, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 748-749.

<sup>43</sup> Fisico, storico della scienza e filosofo statunitense, Thomas Kuhn è conosciuto soprattutto per l’opera *The Structure of Scientific Revolutions* (trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*), pubblicata nel 1962. Il contributo più importante che si trova al suo interno è appunto quello relativo al *Paradigm Shift* o cambiamento di paradigma, che comporta una variazione delle assunzioni basilari della teoria (scientifica) predominante. Lo si usa in questo contesto per sottolineare la portata della trasformazione settecentesca.

<sup>44</sup> M.P. Donato, *Organizzazione e sapere scientifico*, in M. Bellabarba, V. Lavenia *Introduzione alla storia moderna*, pp. 189-202, p. 190.

L'affermazione e la nascita dell'individuo in senso moderno non sono di per sé fenomeni post-seicenteschi. Ne è testimonianza, per rimanere in ambito italiano, il fatto che sin dal Quattrocento inizino a spiccare singole personalità sulla comunità. Il Quattrocento è in Italia il secolo delle signorie, dei grandi condottieri, dei capitani di ventura come Francesco Sforza, Ludovico il Moro o Lorenzo de' Medici; tutte personalità che hanno inseguito la fortuna e che volevano che il loro nome venisse impresso nella storia. La scelta di frapporre una distanza tra l'individuo e la collettività può essere vista come un primo germe del cambiamento di paradigma; ma certo nel Quattrocento l'immersione nella logica magica premoderna è ancora solida. A supporto di queste affermazioni non possono che intervenire gli studi di Warburg, che non a caso riconosce un importante momento di passaggio nell'affermazione del ritratto borghese, sulla scia di un'intuizione già burkhardtiana. In un esempio esposto in *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, Warburg mostra come interagissero le due logiche, quella antica, che si è appunto definita magica, della pratica degli ex voto in cera, e quella moderna, che si esplicita con la messa in primo piano delle personalità politicamente più influenti dell'epoca in un affresco a tema religioso. Nel saggio vengono infatti mostrati questi due aspetti conviventi nella Firenze medicea; l'affermarsi delle personalità individuali è piuttosto eclatante nell'affresco che decora la cappella Sassetti, nel quale gli spettatori si trovano a osservare Lorenzo il Magnifico, «come un poeta-regista che sia in procinto di improvvisare, sulla scena di una sacra rappresentazione, un moderno dramma di grande sfarzo» con i tre figli in corteo dietro di lui, nonostante il contesto religioso<sup>45</sup>.

Ma è col Barocco che ciò che si trovava *in nuce* nel Quattrocento si mostra in modo più lampante, portando al limite massimo la possibilità della festa così come è stata descritta nella parte precedente di questa tesi. L'emergere di una singola personalità a scapito della comunità diviene lampante con l'affermazione delle monarchie assolute, in particolar modo nel caso francese; e senza dubbio non è casuale che sia proprio l'Oltralpe il centro di passaggi significativi nello scarto tra l'epoca che è stata definita premoderna e la modernità.

Ma se nel Rinascimento si riconoscono alcune avvisaglie della trasformazione e nel Barocco esse vengono portate al limite estremo, è possibile d'altra parte riconoscere

---

<sup>45</sup> A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit., pp. 110-146; p. 136.

un momento esatto di scarto, un momento nel quale si distinguano i bordi precisi della frattura? Rivolgendosi agli studi cui ci si è già affidati fino ad ora, le risposte più chiare che emergono in tal senso tendono a collocare tale scarto grosso modo nel XVIII secolo. La fine del Seicento è il riferimento dello studio sulla storia della festa e del teatro di Bernardi, mentre nello studio di Metlica, che si appoggia alle teorie di Jesi e di Warburg, si indica appunto il Settecento.

Il primo sostiene che

La corte, sostituendo il tempo ciclico della festa con il tempo lineare della storia e degli avvenimenti irripetibili dello stato, deve anche sostituire il patrimonio simbolico della tradizione con immagini, celebrazioni e riti inventati. [...] Ma, verso la fine del Seicento, «la festa di corte, già eminentemente teatrale, finisce con il perdere terreno nei confronti del teatro vero e proprio» [...]. Le feste di corte, le feste religiose e quelle popolari sono oggetto tutte insieme delle critiche illuministe e del razionalismo utilitarista che vedono trionfare in tali manifestazioni l'ozio, lo spreco, la superstizione, il vizio. Le troppe feste sfavoriscono l'economia<sup>46</sup>.

Mentre nel secondo si riscontra una domanda diretta:

Quando è andata smarrita, nella storia della cultura europea, l'esperienza della festa? [...] Consapevole che una cronologia univoca sarebbe faziosa, Jesi lavora piuttosto su una fascia di date, su un periodo di rottura che corrisponde, grosso modo, al XVIII secolo. Infatti, dal momento che per noi moderni la festa "vera" è un oggetto ignoto, ciò che si pu affermare con certezza è soltanto che il senso dell'esperienza collettiva, su cui ci appare fondata la festa medievale e rinascimentale, risulta già destrutturato nell'Illuminismo. Due sono i fenomeni che, secondo Jesi, certificano tale rottura. In primo luogo vi è la nascita dell'etnografia [...]. In secondo luogo vi sono le celebrazioni dell'Essere Supremo promosse dalla Rivoluzione francese [...]. Queste argomentazioni entrano in singolare consonanza con gli scritti di Aby Warburg. Etnografia e Illuminismo sono, in Warburg, due concetti indispensabili per circoscrivere la festa<sup>47</sup>.

Nonostante lo scarto temporale che distingue le due analisi, in entrambe viene messo in luce un elemento, anzi un periodo, chiave: l'Illuminismo. Esso porta con sé in maniera pressoché automatica altri due termini: razionalismo e utilitarismo, per attenersi a ciò che viene detto nelle citazioni riportate.

Tutto questo è manifestazione dell'affermarsi di una nuova logica opposta e contrastante quella precedente, che è stata definita "magica" proprio con lo scopo di caricarla di un significato contrario alla razionalità. L'irruzione della mentalità del secolo dei Lumi ha spazzato via in maniera pressoché definitiva quel modo di intendere il mondo che non si affidava solo alle logiche scientifico-matematiche ma che dava un peso anche a collegamenti che solo in epoche successive saranno percepiti come insensati,

---

<sup>46</sup> C. Bernardi, *La festa e le sue metamorfosi*, cit., pp. 1116-1117.

<sup>47</sup> A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, op. cit., pp. 68-69.



incomprensibili, catalogati come mere superstizioni, forse addirittura considerati un po' *naïfs*. Ed è anche questo che viene sottolineato dalla comparsa dell'etnografia come studio che contrappone un "noi" moderno, razionale, scientifico, a un "loro" premoderno, irrazionale, magico, con riferimento a popolazioni "primitive". Tutto ciò, che caratterizzava in realtà anche il "noi" di un momento storico precedente, viene visto come un gradino inferiore rispetto allo stadio raggiunto dalla civiltà moderna, anche grazie all'affermarsi di quella visione progressista della storia a cui si faceva accenno all'inizio di questo paragrafo.

Il discorso può apparire un po' ridondante, ma è veramente importante mettere in luce la portata epocale del cambiamento occorso con l'avvento dell'Illuminismo, già preannunciato dalle avvisaglie rinascimentali prima e del Barocco poi, periodo nel quale più che in altri si mostrano le tensioni divisive delle due logiche, che ancora però in qualche modo, certo affascinante, compartecipano l'una dell'altra. E in questo susseguirsi di oscillazioni, la festa può essere un buon sismografo per cogliere le scosse di frattura e di successivo assestamento che hanno traghettato l'Europa da un periodo all'altro.

Anche per questo motivo, le indagini su tale fenomeno hanno sempre trovato spazio nelle ricerche di antropologi e sociologi, in riferimento tanto alle epoche classiche quanto alla contemporaneità degli studi proposti. Naturalmente, le vie esegetiche intraprese differiscono tra loro a seconda della scuola di pensiero di appartenenza o dell'impronta ermeneutica che vuole essere data allo studio.

Prendendo in considerazione qualche caso novecentesco di studio dell'evento festivo – aggiungendone alcuni a quelli già citati fino a questo punto – è possibile tentare una sorta di distinzione sulla base proprio della chiave di interpretazione adottata. Si proseguirà dunque in questa direzione, accomunando pensatori che possono anche essere cronologicamente distanti tra loro, ma uniti dalla stessa lente di lettura. Com'è naturale, tuttavia, è necessario tenere a mente che la ripartizione proposta in questa sede è del tutto soggettiva e non pretende di separare nettamente in categorie definite le tesi esaminate; le divisioni non possono né devono mai essere tassative, e un autore può partecipare di uno come di un altro sistema, oscillando su linee di confine volutamente poco demarcative. L'inventario che si vuole proporre ha il solo scopo di presentare con ordine teorie diverse, per poter dare un quadro generale – di sicuro non esaustivo – dell'attuale stato dell'arte su questo fenomeno.

Un'ultima considerazione prima di entrare nel vivo della questione: nonostante il sovvertimento cui va incontro l'evento festivo, un elemento rimane ancora forte, cioè quello che fa della festa un ponte tra arte e vita. Non a caso, infatti, essa viene evocata nelle riflessioni di studiosi che sono tanto sociologi quando filosofi o critici letterari. Le loro analisi sono fortemente radicate nel loro tempo, a sottolineare come la festa continui a essere un raffinato strumento di misurazione di trasformazioni sociali più diffuse. Il minore o maggiore attaccamento alle riflessioni sulla società, come pure la profondità dell'impronta della scuola di pensiero di riferimento, danno luogo a teorie più o meno faziose, più o meno sottili; esplorarle è un po' come girare tra le stanze di un palazzo, ognuna con un suo stile. Per questo si è pensato di proporre una sorta di percorso al suo interno: all'ingresso si incontrerà Jean Starobinski<sup>48</sup>, che ha trattato della festa nel momento cruciale di passaggio del secolo dei Lumi; una prima stanza sarà dedicata alle teorie influenzate dal pensiero marxista, nelle quali si coglie in modo più immediato la presenza della società contemporanea agli autori; salendo le scale, che portano a un primo piano sopraelevato ma non eccessivamente distanziato dal terreno del reale e della società, si entrerà in un salone luminoso e raffinato, quello delle teorie di due pensatori come Gadamer e Jesi. Infine, scendendo le scale e avviandosi all'uscita, si potranno trarre delle prime conclusioni generali, che faranno da contraltare al *Preambolo* posto come esordio del percorso generale.

### *2.1 Ingresso: Jean Starobinski, la festa affronta la noia*

«Dalle feste galanti alle feste della Rivoluzione, le trasformazioni interiori del Settecento possono leggersi nei cambiamenti che subisce la cerimonia collettiva del

---

<sup>48</sup> Per capire la particolarità della figura di Starobinski, si può partire da un dato sulla sua formazione: prima che essere un critico letterario, egli era infatti psichiatra. È forse l'unione di queste due nature che gli conferisce un peculiare stile di scrittura, eclettico e contrario all'accademismo fine a se stesso. La sua figura è stata associata alla Scuola di Ginevra, ma anche al recupero della critica tematica, all'interno dei diversi orientamenti che vanno a costituire la Nouvelle critique francese degli anni Cinquanta. Su di lui si vedano gli apporti contenuti in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, nel quale viene definito un teorico «ispirato all'eclettismo ermeneutico che integra stilistica, strutturalismo, psicoanalisi applicati allo studio dei temi» (p. 270); G. Mirandola, *Il metodo critico di Jean Starobinski*, in «Lettere Italiane», vol. 24 n.2, 1972, pp. 232-251; C. Pogliano, *Jean Starobinski*, in «Belfagor», vol. 45 n. 2, 1990, pp. 157-180, offre una panoramica ampia sull'autore e sui temi a lui cari, come per esempio quelli della maschera e della melanconia.

piacere»<sup>49</sup>. Così si apre il terzo capitolo del libro dell'autore svizzero *L'invenzione della libertà: 1700-1789*, significativamente dedicato a "L'inquietudine e la festa". Un capitolo precedente del libro era stato dedicato al piacere, considerato una delle mitologie introdotte dal periodo illuminista; esso è fondamentale anche per l'esperienza festiva, concepita come una successione di attimi e di piaceri, una moltiplicazione caotica di stimoli, illusioni e sorprese messa in scena per soffocare la noia<sup>50</sup>. Il valore che la festa viene ad assumere, quindi, è del tutto differente rispetto al passato: se prima era un momento collettivo capace di veicolare messaggi politici, gettare le basi della comunità o innalzare gli uomini sul piano temporale delle divinità, col secolo dei Lumi diventa uno spazio in cui creare distrazioni dalla noia nauseante del quotidiano, senza ulteriori scopi.

Starobinski individua lo scarto di cui si è detto già nel pieno del XVIII secolo, quando iniziano a venire meno le occasioni di avere feste popolari profondamente partecipate, mentre dilagano quelle dedicate a una classe sociale esclusiva, quella dei nobili; esse sono fondate sulla separazione, e ogni partecipante non persegue null'altro se non il suo proprio piacere. Questo aspetto, per altro, non è lasciato fluttuare su ariose considerazioni riguardanti la psicologia collettiva del tempo, poiché le tracce del cambiamento sono molto concrete e possono essere riscontrate senza troppe difficoltà. Con un'acuta intuizione, infatti, e partendo dal presupposto che il nuovo spazio dedicato alla festa è il teatro, si mostra come anche l'architettura teatrale dell'epoca rispecchi il processo di individualizzazione:

[...] la separazione è ovunque. [...] Quanto a coloro che assistono allo spettacolo, niente li accomuna [...]. Approfondendo la stessa idea, Sébastien Mercier condanna un aspetto tipico dell'architettura teatrale del secolo: il moltiplicarsi dei *palchetti*, cellule di vita privata giustapposte come quelle di un alveare. In ogni palco regna in bellezza una regina tirannica, che va a teatro soltanto per essere corteggiata; l'apertura sulla scena conta meno della porta del corridoio, da dove penetrano, come fuchi, amici e cicisbei<sup>51</sup>.

La festa si fa teatro, e in questo nuovo scenario, assume sempre più importanza lo sguardo. Ben inteso, esso ricopriva un ruolo di primo piano anche in precedenza, ma ancora una volta si riconferma il mutamento di prospettiva: fin dall'antichità, in contesti considerati sacri come quelli festivi, lo sguardo dell'individuo non poteva essere diretto, ma necessitava di una mediazione, poiché non poteva sostenere l'esposizione diretta a

---

<sup>49</sup> J. Starobinski, *L'invenzione della libertà: 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2018, p. 77.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 77-79.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 88.

fenomeni tanto più grandi di lui. La cultura greca, per esempio, pullula di situazioni di questo tipo; si pensi alle tragedie, in cui la violenza e la morte non sono mai messe in scena in modo diretto – meccanismo, questo, che intensifica l’elaborazione collettiva del trauma<sup>52</sup> – o ai miti – tra tutti, quello di Artemide e Atteone, punito per aver spiato la dea al bagno.

Lo sguardo, quindi, è interdetto alla visione diretta, ma l’accesso può essere accordato se viene mediato, come nel caso dell’uso di maschere e travestimenti. Essi, nei riti delle comunità “primitive”, così come in quelli dei balletti di corte cui si è accennato in precedenza, fanno dello sguardo una componente non trascurabile: l’osservatore interno non vede un mascheramento fittizio, ma, di volta in volta, una divinità, un personaggio epico, un personaggio mitico.

Cosa succede, invece, nei saloni da ballo settecenteschi? Quale sguardo nascondono le maschere preziose dei nobili? Certo non un occhio che anela a una visione sacra, quanto piuttosto uno indiscreto e scrutatore. Dietro la maschera, ci si può abbandonare ai piaceri della vista, tanto come soggetti attivi che spiano quanto come oggetti alla mercè dello sguardo altrui, in un raffinato gioco di società. Si sceglie cosa mostrare di sé: il travestimento perde il suo valore simbolico, diventando unicamente finzione<sup>53</sup>. Ma questo è solo l’avvio di un percorso che si svilupperà in seguito, e che è stato interpretato con lenti ermeneutiche diverse, decise a comprendere la società attraverso questo fenomeno. In ogni caso, tutte concordano sul fatto che esiste uno scarto con la festa del passato.

## *2.2 Prima stanza: teorie influenzate dal marxismo*

Una prima linea interpretativa è quella che si inserisce sul solco della critica marxista. Gli studi che verranno considerati in questa parte metteranno in dialogo

---

<sup>52</sup> Un esempio noto è quello delle Baccanti di Euripide, in cui la morte di Penteo viene narrata da un messaggero al Coro nella scena V. Sul tema della rappresentazione della violenza mediata dal racconto e non messa in scena, si veda l’articolo di M. Treu, *Metamorfosi del trauma e violenza tragica*, in «Altre Modernità», 2022, pp. 65-81.

<sup>53</sup> J. Starobinski, *L’invenzione della libertà*, op. cit., p. 84.

soprattutto tre autori: Guy Debord<sup>54</sup>, Giorgio Agamben e Byung-Chul Han. I primi due sono nomi ben affermati, mentre il terzo si sta imponendo nel panorama sociologico e filosofico negli ultimi anni – per il momento più per il successo di pubblico che per apprezzamenti in ambito accademico. Tuttavia, nonostante le critiche di cui è stato bersaglio, sia per il suo stile poco argomentativo che per un approccio negativo che poche volte prevede una fase positiva dopo la decostruzione, Han propone un’analisi piuttosto lucida del mondo contemporaneo; è un autore sicuramente contestabile e contestato, ma i suoi scritti sono anche una ricca miniera di fonti che si possono scovare, con un po’ di acume e curiosità, nelle tracce lasciate da ciò che il coreano enuncia in modo perentorio. Tra gli altri, Debord e Agamben sono una presenza solida nel suo archivio, e per questo è utile cominciare in primo luogo proprio dai loro studi.

Per comprendere meglio l’importanza dei due autori e la ragione che ha portato a prenderli in esame in questa sede – ossia, il motivo per il quale essi stessi si sono occupati della festa nei loro studi – è utile offrire una cornice generale e storica, seppur ridotta al minimo. Il pensiero di Debord va contestualizzato in un periodo particolare di tumulti e sconvolgimenti, tanto politici quanto teorici: il Sessantotto. Il suo testo più famoso, ideato come manifesto politico per l’Internazionale Situazionista ma che l’ha poi consacrato in sede critica, tanto da renderlo parte di un canone e di un sistema che voleva essere disconosciuto e sovvertito dall’ambiente in cui è nato<sup>55</sup>, è *La società dello spettacolo*. Proprio perché concepito come manifesto, lo scritto si articola in una successione di tesi, a volte anche molto brevi e al limite dell’aforisma, raggruppate in nove capitoli; tra essi, quello da cui si possono estrapolare le riflessioni più significative per questo discorso è il sesto: “Il tempo spettacolare”.

Col termine *spettacolo*<sup>56</sup>, Debord intende indicare la smaterializzazione del capitale, che fluendo nelle immagini fa sì che la merce occupi in modo totale la vita

---

<sup>54</sup> Per approfondire la figura di Guy Debord e l’indagine relativa al movimento Situazionista, si rimanda a V. Kaufmann, *Angels of Purity*, in «October», vol. 79, 1997, pp. 49-68; A. Jappe, *Guy Debord*, Roma, Manifestolibri, 1999; G. Debord, G. Sanguinetti, *I situazionisti e la loro storia*, Roma, Manifestolibri, 2006.

<sup>55</sup> Contributo di E. Zinato in M. Priarolo, R. Simone, E. Zinato, *Guy Debord, La società dello spettacolo, 1967*, in «Allegoria», vol. 59, 2009, pp. 146-167, pp. 159-161.

<sup>56</sup> Cfr. G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, Milano, Sugarco, 1990. Cfr. soprattutto le tesi (4) e (42). La parola viene qui adoperata con un’accezione diversa rispetto all’uso che se ne è fatto in precedenza. Come lasciato intendere già dal titolo dell’opera, lo *spettacolo* cui si fa qui riferimento è quello definito da Guy Debord e, più in generale, dal movimento Situazionista. Anche il vocabolario Treccani riporta la connotazione della parola nei seguenti termini: «al sing., con uso assol., il complesso delle attività concernenti il cinema, il teatro, la televisione,

sociale. Egli non intende quindi indicare con questa parola l'insieme delle immagini ma il rapporto tra individui. Date queste premesse, nell'analisi che farò successivamente, tuttavia, ciò su cui mi interessa mettere l'accento è non tanto sullo spettacolo quanto la società. L'espressione debordiana è di certo molto connotata e ben radicata nella sua epoca, ma si potrebbe farne un uso retrospettivo per indagare la rappresentazione dell'ambiente mondano che viene fatta dagli autori che saranno presi in esame nel secondo capitolo.

Nella sesta parte, in ogni caso, la lente dell'analisi è focalizzata sul tempo, un'altra delle tre categorie fondamentali enucleate dal nostro studio; inoltre, viene esplicitamente fatta menzione dell'esperienza festiva nell'epoca dell'autore.

Guardando più da vicino le tesi di Debord, si può innanzi tutto riconoscere in modo inequivocabile l'influsso della scuola marxista:

(147) Il tempo della produzione, il tempo-merce, è un'accumulazione infinita di intervalli equivalenti. È l'astrazione del tempo irreversibile, tutti i segmenti del quale devono provare sul cronometro la loro mera uguaglianza quantitativa. Questo tempo è in tutta la sua realtà effettiva ciò che è nel suo carattere *scambiabile*. È in questo dominio sociale del tempo-merce che «il tempo è tutto, e l'uomo non è niente, salvo tutt'al più la carcassa del tempo» (*Miseria della filosofia*). È il tempo svalorizzato, l'inversione completa del tempo come «campo dello sviluppo umano».

(148) Il tempo generale del non sviluppo umano esiste altresì sotto l'aspetto complementare di un *tempo consumabile*, che ritorna verso la vita quotidiana della società, a partire da questa produzione determinata, come un tempo *pseudo-ciclico*<sup>57</sup>.

In questo contesto, la tecnica utilizzata da Debord è quella che caratterizza proprio il movimento situazionista, il *détournement*<sup>58</sup>, ossia l'utilizzo decontestualizzato di

---

ecc., e l'insieme delle persone – attori, registi, tecnici, ecc. – che vi operano: *lavorare nello s.; il mondo, il settore, l'industria dello s.; gente, personaggi dello spettacolo*. L'espressione *società dello s.*, che traduce il fr. *société du spectacle*, è usata nell'ambito del *situazionismo* per indicare la società contemporanea, in quanto caratterizzata dalla onnipresenza della televisione e degli altri mass-media, che, conferendo una forma spettacolare a ogni contenuto della comunicazione, esercitano un controllo sociale e pervasivo sulle masse. Nel linguaggio giornalistico, è frequente anche l'uso appositivo della parola, per connotare polemicamente realtà o situazioni che si ritiene siano state impropriamente trasformate in spettacolo, solo per attrarre l'attenzione di un vasto pubblico, sottolineandone gli aspetti più superficiali e sensazionali: *politica s., cultura s.; inchiesta s., processo spettacolo*». Per approfondire la questione si rimanda a M. Briziarelli, E. Armano *Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0: The Dialectic of Capitalist Mediations*, in M. Briziarelli, E. Armano (a cura di), *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, London, University of Westminster Press, 2017, pp. 15-47 e all'articolo di V. Codeluppi, *Spettacolo*, in «Doppiozero», 2015, <https://www.doppiozero.com/spettacolo> (consultato in data 28/04/2023).

Da qui in poi, si farà uso del corsivo quando la parola *spettacolo* sarà adoperata con la connotazione qui indicata.

<sup>57</sup> G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, op. cit., p. 187.

<sup>58</sup> E. Zinato, *Guy Debord*, cit., pp. 161-162.

oggetti, citazioni, opere d'arte: in questo caso, sono le tesi di un autore come Marx a essere esplicitamente riprese e usate in un modo nuovo, adattato alla società che si vuole descrivere. In ogni caso, l'impronta è chiaramente identificabile già nello stile del procedere, che pare quasi un calco dell'autore tedesco. È in questo quadro teorico che si inseriscono le riflessioni sulla natura del tempo spettacolare ma anche i giudizi sull'assenza della festa in epoca contemporanea.

(153) Il tempo pseudo-ciclico consumabile è il tempo spettacolare, sia come tempo del consumo di immagini, in senso stretto, sia come immagine del consumo del tempo, in tutta la sua estensione. [...] L'immagine sociale del consumo del tempo, da parte sua, è dominata esclusivamente dai momenti di svago e di vacanza, momenti rappresentati *a distanza* e desiderabili per postulato, come ogni merce spettacolare. Questa merce è qui data esplicitamente come il momento della vita reale, di cui si tratta di attendere il ritorno ciclico. Ma in questi stessi momenti assegnati alla vita, è ancora lo spettacolo che si dà a vedere e riprodurre, e che raggiunge un grado più intenso. Ciò che è stato rappresentato come la vita reale si rivela semplicemente come la vita più *realmente spettacolare*.

(154) Questa epoca, che mostra a se stessa il proprio tempo essenzialmente come un ritorno precipitoso di innumerevoli e varie festività, è però anche un'epoca senza festa. Ciò che, nel tempo ciclico, era il momento della partecipazione di una comunità alla spesa lussuosa della vita, è impossibile per la società senza comunità e senza lusso. Quando le sue pseudo-feste volgarizzate, parodie del dialogo e del dono, incitano a un sovrappiù di spesa economica, non restituiscono che la delusione sempre compensata dalla promessa di una nuova delusione. Il tempo della sopravvivenza moderna deve, nello spettacolo, vantarsi tanto più a gran voce quanto più si è ridotto il suo valore d'uso. Alla realtà del tempo si è sostituita la *pubblicità* del tempo<sup>59</sup>.

La seconda di queste due citazioni formula in modo esplicito la questione della festa nella società contemporanea e della sua assenza, la cui causa è ricondotta alla mancanza della comunità e del lusso<sup>60</sup>. L'ultima parte della tesi si può rapportare invece apertamente allo sfondo teorico marxista: la società dello *spettacolo* è una trasformazione intensificata di una condizione che già denunciata da Marx un secolo prima. I cambiamenti occorsi anche nel modo di vivere la festa sono per Debord spiegabili in questa cornice, essendo il tempo e la festa parte della sovrastruttura determinata dal

---

<sup>59</sup> G. Debord, *Commentari*, op. cit., pp. 189-190.

<sup>60</sup> Perché tirare in ballo il tema del lusso? Naturalmente, quando si parla di lusso bisogna slegarsi dalla concezione odierna che la parola ha assunto. Una prospettiva esplicativa del suo valore è offerta da Starobinski: in epoca di assolutismi, il fasto di cui si circonda il principe è manifestazione pubblica della sua sovranità, «ma lo spettacolo, almeno nella sua accezione antica, non è solamente visivo: non ammette che gli spettatori restino distanti e liberi; è un atto magico che capta e affascina coloro che vi assistono, che li fa partecipi di un rito di sottomissione: dimostrazione lampante di una volontà irresistibile». Con la rottura settecentesca, i cerimoniali e il lusso che li circonda vengono sentiti solo come una convenzione, perdendo perciò il loro valore magico e simbolico (da *L'invenzione della libertà*, op. cit., pp. 23 e seguenti). Dire perciò che la società contemporanea è priva di lusso per spiegare l'assenza della festa ha senso se interpretato all'interno di questa cornice concettuale. Cfr. anche l'intero capitolo che Metlica dedica al lusso in *Lessico della propaganda barocca*, op. cit.

sostrato economico: tutto quello che si verifica ha come unico scopo la produzione di un «sovrappiù di spesa economica» e per questo non ci può essere autenticità nell'esperienza festiva. L'uomo viene espropriato del suo tempo, e il vissuto individuale, importante per quegli attimi di vita intensa propri del momento festivo, non solo non è più in rapporto con il tempo che si è imposto nella società, ma rimane anche senza linguaggio e senza concetti che lo rendano raccontabile.

In accordo con le interpretazioni di Debord è anche lo studio di Giorgio Agamben, che ha conosciuto l'intellettuale francese a Parigi e ne è stato influenzato; Agamben, d'altra parte, è anche l'autore di una nota al testo dell'edizione italiana del libro di Debord, a stampa nel 1990, dalla quale emerge l'affinità di pensiero dei due. Tuttavia, è in un breve testo più tardo come *Profanazioni* che si trovano riflessioni interessanti anche sulla festa. Nel penultimo capitolo del libretto, centrale a discapito della sua collocazione e significativamente intitolato "Elogio della profanazione", si trova una considerazione senz'altro pertinente al discorso che si sta profilando:

Che l'uomo moderno non sappia più giocare è provato dal moltiplicarsi vertiginoso di nuovi e vecchi giochi. Nel gioco, nei balli e nelle feste egli cerca, infatti, disperatamente e ostinatamente proprio il contrario di quello che potrebbe trovarvi: la possibilità di riaccedere alla festa perduta, un ritorno al sacro e ai suoi riti, fosse anche nella forma delle insulse cerimonie della nuova religione spettacolare o di una lezione di tango in una sala di provincia<sup>61</sup>.

Ma è ancor più significativo lo sviluppo che segue poi il testo, che spiega alla luce del frammento benjaminiano *Il capitalismo come religione* la condizione dell'uomo moderno, aggiungendo tuttavia anche delle riflessioni di ispirazione situazionista sulla fase estrema del capitalismo, ossia quella dello *spettacolo*. La miscela esplosiva di tutti questi elementi produce, secondo l'interpretazione di Agamben, una realtà che non conosce la festa autentica, poiché la vita viene vissuta come un unico giorno festivo, in cui tuttavia la ritualità coincide con il culto del lavoro<sup>62</sup>. Per comprendere questo ragionamento, oltre al sostrato ermeneutico di stampo marxista torna qui utile la digressione precedentemente fatta sul tema del sacro; alla luce di questi due elementi, combinati tra loro, il filo logico si dipana in modo lineare, arrivando senza sorprese a lambire anche il tema tempo. La sacralità prospettata da Agamben si nutre della religione

---

<sup>61</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 87.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 91-94.



del lavoro, che sostituisce quella del passato appropriandosi dei suoi simboli. Ma questo discorso porterebbe troppo lontano, su lidi non pertinenti al percorso che si sta tracciando.

Per concludere invece la carrellata di interpretazioni di corrente marxista si prenderà in considerazione un ultimo autore più vicino ai nostri giorni, come già anticipato: Byung-Chul Han. Tanto Debord quanto Agamben sono teorici ben presenti nei suoi scritti; si può affermare che ciò che egli sostiene si ponga in diretta continuità con quanto già emerso dalle analisi precedenti. Infatti, se la società dello *spettacolo* descritta da Debord prima e da Agamben poi è una versione estrema della società capitalista delineata da Marx, la «società della stanchezza e della trasparenza» di Han, così come viene presentata nei due libri omonimi<sup>63</sup>, ne è un ulteriore stadio. Le sue osservazioni sono infatti collocabili nella cornice teorica di quello che è stato definito come ipercapitalismo<sup>64</sup>. Sono due i lavori a cui ho prestato maggiore attenzione: *La società della stanchezza*, specialmente per quanto detto nell'Appendice, "Tempo solenne", e *La scomparsa dei riti*<sup>65</sup> – titolo quanto mai evocativo –, in particolar modo il capitolo "Festa e religione". Le suggestioni che possono derivare da queste letture sono molteplici, ma cercherò di sistematizzarle in pochi elementi ricorrenti che riescano a fornire un'idea generale di quanto sostenuto dal sociologo sudcoreano.

Innanzitutto, nell'avvicinarsi agli scritti di Han, si deve tenere ben presente che il tema del lavoro – ma soprattutto, e anzi meglio, della produttività – è il filtro che regola tutti i suoi giudizi sulla nostra società. Questa è la lente di interpretazione applicata al suo modo di esperire la suddivisione temporale attuale, incasellata e orientata a scopi produttivi, come se tutta la vita fosse un'infinita tabella compilata di orari lavorativi. Di conseguenza, anche l'esperienza festiva, che come si è dimostrato prima è intrinsecamente legata al modo di percepire il tempo, viene letta all'interno di questa cornice. A livello più immediato, l'osservazione che viene fatta è la distinzione tra la festa

---

<sup>63</sup> B.-C. Han, *La società della stanchezza*, nuova ed. ampliata, trad. it. di F. Buongiorno, Roma, Nottetempo, 2020 e *La società della trasparenza*, trad. it. di F. Buongiorno, Milano, Nottetempo, 2016.

<sup>64</sup> Non è questa la sede – che non si disporrebbe del tempo e dello spazio adeguati – per tracciare delle linee esaurienti del lungo percorso di questa corrente. Tuttavia, per sommi capi, il background cui si vuole fare riferimento è quella linea che prende avvio con il lavoro di Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, pubblicato per la prima volta come articolo nel 1984, e prosegue poi con analisi più recenti come quella di Jean-Paul Galibert, *Hypertravail et cronophagie. L'envoûtement hypercapitaliste comme temps de travail imaginaire du consommateur*, uscito nel 2012 in «Multitudes», vol. 4, n. 51, pp. 120-126.

<sup>65</sup> B.-C. Han, *La scomparsa dei riti: una topologia del presente*, trad. it. di S. Aglan-Buttazi, Milano, Nottetempo, 2021.

del passato e ciò che è possibile esperire oggi, da ricondurre all'*eventus*, caratterizzato da una temporalità effimera, improvvisa, opposta a quella solenne del tempo festivo<sup>66</sup>. Ma al di là di questa differenziazione, più degna di nota è la riflessione su quattro concetti, tutti legati tra loro: l'intensità della vita, la contemplazione, la rimozione del vuoto e l'assenza del silenzio. Si è detto che lo stile di Han è tendenzialmente lapidario; per questo si riporteranno alcuni passaggi tratti dai due testi presi in considerazione che potranno sembrare a primo impatto poco chiari perché sintetici ed avulsi dal loro contesto, ma se ne darà poi una spiegazione.

Il silenzio fa ascoltare, va di pari passo con una particolare ricettività, con un'attenzione profonda e contemplativa. [...] nella religione in generale, il silenzio è fondamentale per la festa. Esso crea una particolare intensità di vita [...]. Oggi abbiamo del tutto smarrito il riposo festivo, caratterizzato dalla simultaneità di intensità vitale e contemplazione. [...] Se, come accade oggi, ci si accosta al riposo in quanto ripresa dal lavoro, ecco che esso perde il proprio specifico valore ontologico e non rappresenta più una forma esistenziale autonoma e più elevata, riducendosi a derivato del lavoro. L'odierna coazione a produrre perpetua il lavoro e conduce alla scomparsa di quel sacro riposo<sup>67</sup>.

Il baccano comunicativo soffoca il silenzio, la proliferazione e la massificazione delle cose rimuovono il vuoto<sup>68</sup>.

L'assemblaggio di tutte le opinioni racchiuse in questi passaggi può fornire un'impressione generale delle tesi del filosofo sudcoreano. Nelle sue parole riecheggiano alcune delle conclusioni tratte anche dalle analisi esposte in precedenza – la divisione del tempo sulla base del lavoro, il concetto gadameriano dell'intensità di vita. Tuttavia, in modo piuttosto esplicito, la causa della perdita del senso e del riposo festivi viene imputata a una sovrapproduzione – più generale rispetto a quella prospettata da Debord e Agamben, tanto materiale quanto immateriale, con riferimento alle merci così come al rumore – capace di eliminare, tra le altre cose, lo spazio-tempo intervallare, di imprescindibile importanza per la festa. È questo forse il contributo più interessante di Han: ponendo l'accento sull'accumulazione, riconosce quanto sia essenziale il vuoto e, per affinità, lo spazio intermedio, quel "tra" che è vuoto per definizione, che esiste per essere percorso e non perché ci si fermi per abitarlo in modo permanente. Nonostante i toni concisi siano talvolta criticabili, si riconosce ad Han il merito di aver riportato al centro del discorso un tema caro già ad Aby Warburg. Ricongiungendo questo capo con

---

<sup>66</sup> *Id.*, *La società della stanchezza*, op. cit., p. 107.

<sup>67</sup> *Id.*, *La scomparsa dei riti: una topologia del presente*, Milano, Nottetempo, 2021, pp. 54-57.

<sup>68</sup> *Id.*, *La società della stanchezza*, op. cit., p. 119.

l'inizio della tesi, emerge l'importanza sottesa dello spazio intervallare, che è tempo sospeso festivo, luogo di forze in tensione; uno spazio che è possibile attraversare, che congiunge mantenendo le distanze – per esempio, con il divino: tutto questo è intensità di vita, tempo pieno per dirla con le parole di Gadamer.

### 2.3 *Il salone: Gadamer e Jesi*

Richiamando ancora una volta in questo discorso l'analisi di Gadamer, si scopre una posizione in armonia con quelle esposte nel paragrafo precedente, ma più sottile e articolata. Anche il filosofo tedesco imputa alla conformazione del sistema lavorativo una parte di responsabilità per la scomparsa della festa. Certo, per come viene descritto e inteso, il lavoro cui si fa riferimento è quello della società borghese e, dunque, della razionalizzazione capitalistica, ma esiste una differenza rispetto alle tesi supportate dai pensatori neomarxisti: non è l'accumulazione di merci o la capitalizzazione della propria persona e del proprio tempo la causa ultima della modificazione dell'evento festivo, ma il lavoro in quanto azione intrinsecamente contraria a quella festiva.

Che cosa significa «festeggiare una festa»? «Festeggiare» significa soltanto qualcosa di negativo: non lavorare? E se anche fosse, perché? La risposta non può che essere questa: perché evidentemente il lavoro ci separa e ci divide. In rapporto ai nostri scopi pratici noi ci singularizziamo, nonostante la coalizione che la comune ricerca del guadagno, o la produzione del lavoro organizzato, ha da sempre reso necessaria. Al contrario, la festa, ed il festeggiare, è determinato evidentemente dal fatto che qui nulla viene singularizzato, ma tutto viene accomunato. Questo segno particolare, che contraddistingue la comunità, è naturalmente un'azione che noi non conosciamo più tanto bene<sup>69</sup>.

L'unione, la comunità è l'elemento imprescindibile della festa e la singularizzazione causata dal lavoro ne determina la morte.

La modernità, inoltre, se da una parte cancella la condivisione unitaria propria delle epoche precedenti, dall'altra elimina anche le distanze che appartengono alla festa, quelle del tempo e della sua sospensione. Nel trattare il rapporto tra festa e teatro, infatti, luogo a cui da sempre appartiene la festività, Gadamer afferma che proprio la «quieta sospensione del tempo» è il «mistero della festività»<sup>70</sup>. Le tesi sono quelle che

---

<sup>69</sup> H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, cit., p. 43.

<sup>70</sup> *Id.*, *La festività del teatro*, in *L'attualità del bello*, op. cit., pp. 101-109; p. 103.

riecheggiano nell'analisi di Han, che fa un uso massiccio delle intuizioni gadameriane, facendole spesso riaffiorare in modo neanche troppo dissimulato. Già nell'esposizione del filosofo, infatti, si trovano il tema del silenzio solenne della festa, così come quello della sospensione festiva che trova un senso compiuto in se stessa, senza avere lo scopo ineludibile di svolgere azioni o trarre profitto. Gadamer nota la mancanza di sospensioni, di intervalli, anche nelle tecniche cinematografiche come il montaggio, pratica analizzata e messa in atto da autori più o meno a lui contemporanei, che ne avevano fatto una nuova frontiera dell'arte: Benjamin ed Ejzenstejn, per citare i più famosi, rappresentanti per altro della duttilità di questa tecnica, impiegata in ambito tanto letterario quanto del cinema.

Combinando quindi considerazioni di natura varia, Gadamer riesce a proporre un affresco di più ampio respiro e in un certo modo più complesso, che risente di influenze diverse. Tuttavia, essendo un teorico cui ci si è dedicati piuttosto diffusamente rispetto ad altri in questa prima parte, può essere più interessante volgere l'attenzione ad autori diversi. Tra chi si è occupato del tema della festa nella seconda metà del Novecento, per esempio, un nome che emerge per la sua importanza, per la complessità ma anche per la precisione perseguita nell'ecletticità degli ambiti toccati, è quello di Furio Jesi.

Nato a Torino nel 1941, Jesi fu uno studioso atipico; non seguì il percorso di studi canonico – abbandonò la scuola prima del diploma – ma ciò non gli impedì di certo di avviare importanti ricerche di natura archeologica, filosofica e antropologica, fino a ottenere, per merito, persino una cattedra universitaria. In ambito accademico un primo punto di riferimento furono le teorie di Kerényi, da cui tuttavia Jesi si distanziò presto per una diversa presa di posizione sul mito, nel quale il maestro ungherese riconosceva un umanesimo di fondo con cui Jesi si trovava disorde<sup>71</sup>. Nonostante la sua scomparsa prematura, non sono mancate critiche, anche ferventi, contro i suoi studi; come spesso accade, questo quadro, unito alla complessità teorica che innegabilmente caratterizza gran parte della sua produzione, ha portato a non dare a Jesi l'attenzione che avrebbe meritato. Tuttavia, grazie soprattutto al lavoro di Enrico Manera<sup>72</sup>, le interpretazioni dello studioso torinese stanno iniziando a riguadagnare la considerazione che è loro dovuta, in particolar

---

<sup>71</sup> «Kerényi era un sostenitore di un umanesimo fondato sul rapporto con il mito, che definiva una “guarigione”; non credeva che nel mito ci fosse spazio per un lato oscuro che corrompesse l'uomo, bensì che l'uomo corrompesse il mito». Così P. Rosso, *Il “maestro scomparso” nel rapporto epistolare tra Furio Jesi e Károly Kerényi*, in «Mythos. Rivista di storia delle religioni», n. 13, 2019.

<sup>72</sup> Si fa riferimento soprattutto a due volumi, E. Manera, *Furio Jesi: mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012 e M. Belpoliti, E. Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

modo dal momento che alcune tra esse si trovano a essere molto calzanti se usate come lente di lettura del presente – vista la dilagante ripresa di ideologie di destra più o meno radicali in tutta Europa e non solo. Bisogna precisare, infatti, che Jesi è per lo più noto per ciò che ha ipotizzato a proposito del funzionamento dei miti, alla cui base si troverebbe la macchina mitologica, teorizzata sulla scorta degli studi tanto di Kerényi che di Bachofen.

Negli scritti jesiani, in ogni caso, questo tema si lega a stretto giro con quello della festa; entrambi sono protagonisti dei saggi – assolutamente centrali – *Conoscibilità della festa* e *La festa e la macchina mitologica*, presenti nel volume *La festa: antropologia, etnologia, folklore*<sup>73</sup> che racchiude contributi di vari studiosi e nel quale i due testi si trovano rispettivamente in apertura e in chiusura della collettanea. Scopo della raccolta è quello di trovare un modello gnoseologico attraverso il quale comprendere il funzionamento dei miti e della festa; se il primo saggio, dunque, pone domande che trovano in parte risposta negli interventi successivi, il secondo allo stesso tempo trae alcune conclusioni e apre la strada a nuove incertezze, ma concentrandosi più sulla macchina mitologica che sulla festa in sé.

Il quadro che viene delineato sul tema della festa è complesso, frutto di una sintesi intellettuale ricca di concetti che possono a volte risultare di comprensione non immediata. Aiutata quindi da citazioni più o meno dirette, proverò a restituire per sommi capi il sistema elaborato da Jesi sulla festa. Già nell'introduzione al volume sopra citato, si incontra un'affermazione di intenti piuttosto eloquente:

Obiettivo di questa operazione gnoseologica – che potrebbe propriamente, e paradossalmente, essere intitolata «*Inconoscibilità della festa*» – è porre in luce come un filone tradizionale, composito ma riconducibile ad alcuni elementi comuni di fondo, delle cosiddette scienze umane vincolate alla cultura borghese, risulti incapace di giungere ad una conoscibilità della festa che non sia soltanto il riconoscimento dell'inconoscibilità della festa stessa<sup>74</sup>.

È così che Jesi immediatamente registra la crisi della festa e la colloca nel guscio della cultura borghese. La scelta dell'oggetto di indagine, d'altra parte, non è casuale: la festa è «specialmente utile a porre in una luce cruda il contrasto fra un oggetto da

---

<sup>73</sup> F. Jesi, *La festa: antropologia, etnologia, folklore*, op. cit. Di recente è stata proposta la riedizione di un insieme di saggi jesiani sul tema della festa, F. Jesi, *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo, 2013. Il testo tuttavia presenta solo uno dei due saggi che verranno presi in considerazione in questa analisi, *Conoscibilità della festa*; per questo motivo si farà riferimento al testo del 1977.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 2.

conoscere che è, per eccellenza, oggetto materiato di collettività, e un complesso di attività gnoseologiche che sono, per eccellenza, per loro vicenda storica, estranee o sempre più estranee ad esperienze collettive»<sup>75</sup>.

La prima parte del saggio sulla *Conoscibilità della festa* enuncia in maniera piuttosto esplicita il pensiero di Jesi sull'argomento, introducendo una serie di definizioni peculiari della sua visione. È da subito interessante constatare che la sua articolazione mette in luce il rivolgimento degli elementi cardine propri della festa premoderna così come sono stati definiti nella prima parte di questa tesi: si analizzano la perdita della condivisione collettiva, il tempo festivo – legato all'elemento della celebrazione – ma anche la dimensione performativa – nella trasformazione che subisce l'utilizzo della maschera, diventata oggetto col quale poter spiare senza essere visti, mezzo della finzione attraverso cui potersi calare tra "i diversi", senza più essere partecipi del momento festivo<sup>76</sup>.

La prima osservazione che viene fatta riguarda, paradossalmente, viste le premesse, la conoscibilità precaria della "vera festa", quella del passato, possibile solo dopo averla resa un oggetto di studio distaccato, appartenente ad altri, approcciata da etnologi e sociologi<sup>77</sup>. Viene dunque messa sul piatto una netta divisione tra la festa degli altri – del passato, dei diversi – e la *nostra* festa, che può dirigere solamente verso qualcosa che si mostra morto o grottesco. Questo fatto è dovuto alla scomparsa di un rapporto storico con il festivo – così come era stato definito da Kerényi – che a sua volta si esplicita in un'estraneità al valore collettivo della festa; elemento che, come si è dimostrato prima, rappresenta uno dei presupposti inamovibili dell'esperienza in questione<sup>78</sup>. Ciò che rimane è la festa impossibile, osservabile tanto nella società del tempo quanto nelle opere letterarie di autori come Proust, Mann, Baudelaire; ciò che rimane è una festa in negativo, il calco di ciò che essa era. Essa si esprime, per così dire, attraverso due canali, diversi ma talvolta sovrapponibili tra loro: la festa crudele – squisita definizione dell'autore – e la festa interiore. La seconda, com'è intuibile, è caratterizzata dall'individualità, e dunque è qui che si mostra maggiormente la perdita dell'elemento

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>76</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 6, 12-14, 20-23. Queste considerazioni sono riprese direttamente dal testo di Starobinski citato in precedenza, *L'invenzione della libertà*.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 6.

collettivo; si ritrova per altro un tratto già sottolineato, attraverso altre lenti interpretative, anche dai pensatori di impronta marxista menzionati in precedenza. Attraverso la prima, invece, a sorpresa si recupera l'elemento della comunità, ma naturalmente con uno stravolgimento rispetto al passato, poiché la festa si presenta

senza implicazioni metafisiche, semplice esperienza umana collettiva di un'ora angosciosa [...]. La memoria della festa antica e perduta assume nel rimpianto uno spicco così netto da attrarre nell'ambito della «festa» in negativo, della forma in cavo, ogni esperienza che sia collettiva, dolorosa e che in qualche misura corrisponda – appunto in negativo – alle caratteristiche della vera festa. [...] Feste crudeli, dunque, e feste interiori: crudeli poiché destinate ad essere introiettate, inghiottite<sup>79</sup>.

Dopo la modificazione dell'esperienza collettiva che deriva dall'evento festivo, il secondo elemento analizzato da Jesi che dimostra il sovvertimento della festa moderna è quello della performatività. Nel suo discorso si innesta un elemento importante, già incontrato in Jean Starobinski: quello della visione, declinata nel senso della spiabilità. È necessario premettere che lo studioso fonda questo paragrafo del suo saggio su una divisione piuttosto netta, tra un *noi* – identificabile con l'uomo moderno, ma anche con l'etnologo – e un *loro* – i diversi, i “selvaggi”, i “primitivi”. Questi ultimi poi, possono essere identificati anche come i *noi* di un tempo passato, i «già “uguali”, non più uguali»<sup>80</sup> – per lo meno di un passato che arriva, seguendo il percorso proposto in questa tesi, fino alla zona soglia del Barocco.

Questa idea non è nuova e anzi, tornando per un momento all'incipit del lavoro, trova riscontro in ciò che proponeva Warburg, che studiava con lo stesso approccio tanto le danze rituali dei Kachina nel *Rituale del serpente* quanto le feste rinascimentali nel saggio sui *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. In precedenza, è stato già sottolineato il ruolo chiave della maschera in una società che ancora riponeva fiducia nel travestimento per veicolare messaggi di natura prevalentemente politica e che faceva spazio a questa possibilità grazie alla condivisione di un capitale simbolico. La maschera torna protagonista anche dell'analisi jesiana, ma in modo nuovo. Venuto meno il patrimonio di credenze collettive, essa diventa mezzo attraverso cui farsi uguali tra i diversi, stratagemma per calarsi nel proprio oggetto di studio e osservarlo dall'interno: «L'importante, per l'etnologo, è il muoversi come un essere invisibile in mezzo ai *diversi*,

---

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 7, 10.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 14.

lo spiarli, il divenire visibile ai loro occhi come un diverso che pure finge un uguale e che può essere accettato nella sua finzione»<sup>81</sup>. Lo sguardo torna anche qua a essere centrale, e quello dell'etnologo è oggettivante. D'altra parte, la visione ha sempre avuto un'importanza piuttosto significativa anche nello studio delle religioni antiche<sup>82</sup> e perciò non stupisce che emerga nel saggio di Jesi.

Il tema dello sguardo e della visione viene trattato in modo più dettagliato nel secondo saggio cui si accennava in precedenza, *La festa e la macchina mitologica*. In esso, tuttavia, si sottolinea uno scarto rispetto al modo di affrontare la connessione tra festa e visione da parte degli storici delle religioni: «In termini paradigmatici gli storici delle religioni hanno individuato in un gran numero di feste l'esibizione o il disvelarsi di un εἶδωλον. Il vedere come fatto festivo e anzi come essenza della festa è rimasto tuttavia in second'ordine»<sup>83</sup>. Ed è proprio questo tipo di approccio, convinto di aver trovato la chiave per poter penetrare nella festa ma che di fatto la reifica – rendendola non un'esperienza ma una rappresentazione – che ha fatto entrare in crisi il modello gnoseologico su cui si poggiava, mostrandolo inadatto al suo scopo poiché incapace di renderla conoscibile<sup>84</sup>. In questo contesto, Jesi avanza l'ipotesi che, dato il problema epistemologico di conoscibilità della festa, essa sia oramai divenuta impossibile, fatto constatabile tra l'altro nel divario esistente tra ciò che viene definito “festa” nel presente e quelle che dovevano essere le feste antiche<sup>85</sup>.

Ma cosa sono, dunque, le feste dell'oggi?

Mascherate da esperienze di conoscenza totalmente *diverse*, le feste di oggi, siano oggi o non siano legate a determinate dottrine od organizzazioni religiose, sono molteplici variazioni dell'oblio del conoscere «razionale», «illuministico», e non certo alternative ad esso. Sono stati in cui il conoscere «razionale» (usiamo qui e più oltre la qualifica *razionale* nel significato di «ragione

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>82</sup> Sono particolarmente fecondi in questo senso gli studi di Jean-Pierre Vernant, e soprattutto quanto esposto in *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, trad. it. di M. Romano, B. Bravo, Torino, Einaudi, 2001.

Nelle sue analisi, porta anche l'esempio interessante di oggetti particolari come i *kolossoi*, statue funerarie che rappresentano un tipo particolare di εἶδωλα. Essi sono non solo un'immagine della divinità, ma anche dei simboli in tensione, immagini non statiche che rendono momentaneamente visibile l'invisibile. L'εἶδωλον così si svela creando una connessione tra i due mondi. È significativa per altro la derivazione del termine greco εἶδωλα, che ha le sue radici col verbo ὁράω, vedere: ancora una volta, la connessione con lo sguardo. Esso corrisponde alla parola latina *phantasmata*, quanto mai evocativa per la cultura medievale e umanistica ma anche – impossibile non citarlo qui – per Aby Warburg e le sue considerazioni sul *Nachleben*.

<sup>83</sup> F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *La festa*, op. cit., pp. 174-201; p. 183.

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 184-186.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 187.



illuminista») si diluisce fino all'oblio di sé, ma non è effettivamente negato. [...] Le feste odierne non sono altro che pause, periodi in cui il conoscere razionale si disgrega temporaneamente in oblio di sé, pronto a ricomporsi e ad assumere un istante più tardi, terminata la festa, la situazione di privilegio che in latenza è sempre stata sua<sup>86</sup>.

Ritornano ancora i legami con la razionalità e col tempo declinato nell'idea di sospensione temporanea dell'ordinario. A tal proposito, in un passaggio di *Conoscibilità della festa*, Jesi parla in modo più diretto del tempo in relazione alla festa, accostando due pensatori: Thorstein Veblen e Walter Benjamin. Il primo, economista e sociologo statunitense, fu il principale esponente dell'istituzionalismo economico, una corrente che trovò la sua massima espressione nei primi decenni del Novecento; essa, cercando di colmare i vuoti lasciati dalle teorie economiche tradizionali, poneva l'accento sull'interazione tra individuo e istituzioni, riconoscendone la reciproca influenza, e mirando a trovare le strutture istituzionali ottimali per lo sviluppo economico. Veblen è ricordato soprattutto per la critica alla contraddizione intrinseca al sistema produttivo capitalistico, che vede opporsi i processi produttivi e l'investimento di capitale al solo scopo di ricavare profitti. Di qui, la frattura tra le classi produttrici e la classe agiata della sua epoca, la borghesia, la cui caratteristica principale è, secondo l'economista, il "consumo vistoso"<sup>87</sup>. Una parte del suo studio prende come esempio di comportamento tipico della borghesia quello festivo, che si rapporta con la dimensione temporale «entro brevi confini, come una scheggia di eternità che era l'eternità ed in cui la sola breve sequenza dinamica corrispondeva al cammino verso il successo. [...] È una festa coinvolta in una modesta dinamica temporale. Festa immobile [...] essa va studiata come un complesso irrigidito di azioni [...]»<sup>88</sup>. Veblen nega quindi la qualità collettiva alle feste, e con essa anche la dimensione di trasfigurazione temporale che dovrebbe esserle connaturata; al tempo stesso, sceglie di approcciare lo studio del fenomeno sul versante dell'azione – certo irrigidita e fatta solo di gesti convenzionali compiuti per promuovere la propria reputazione – piuttosto che su quello del tempo. Al contrario, invece, Benjamin guarda alla festa innanzi tutto come tempo: i giorni di festa si celebrano per ricordare il

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>87</sup> Questo concetto viene teorizzato in uno degli scritti più famosi di Veblen, *The Theory of Leisure Class*, pubblicato nel 1899. Cfr. T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, trad. it. F. Ferrrotti, Torino, Edizioni di Comunità, 1999.

<sup>88</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 21.

momento in cui si è fatto saltare il *continuum* storico, e l'azione festiva è quella in cui sia presente la volontà di compiere questo gesto<sup>89</sup>.

Il ragionamento di Jesi prosegue poi sostenendo che questi due modi di intendere sono rappresentativi di altrettanti modelli gnoseologici, che trovano per altro un punto d'incontro nelle teorie di Elias Canetti. Tuttavia, lasceremo da parte questo ulteriore passaggio, per non dilungarci troppo in una questione tanto specifica, che per quanto affascinante farebbe perdere il filo del discorso. Mi concederò, invece, una brevissima incursione nel secondo saggio jesiano preso in considerazione, per un passaggio riassuntivo e direttamente collegato alla citazione riportata poco sopra sull'oblio del conoscere razionale:

Di qui, d'altronde, l'insistenza degli studi sulle feste di «ieri» (degli antichi, dei «primitivi») come sospensioni del tempo, pause del tempo storico, epifanie di tempo di primordi perennemente ritornante. La dialettica temporale che forma lo schema di gran parte degli studi moderni sulla festa (e sul mito) è il preciso riflesso di una situazione attuale: della «festa» di oggi sull'immagine della festa di ieri. Oggi la festa può difficilmente essere intesa altro che come una sospensione del tempo storico, cui coincide l'irruzione ciclica di un tempo di qualità particolare: tempo primordiale, tempo delle origini, tempo di rigenerazione, tempo creativo, ecc. [...] Questa interpretazione, infatti, si traduce subito in definizione unicamente per negazione: la festa di ieri non era nulla di simile alla festa di oggi – che cosa fosse, non possiamo sapere. [...] La nostra situazione torna ad essere assolutamente identica a quella dei primi etnografi: vediamo vedere, non vediamo ciò che è visto dai veggenti. O più esattamente vediamo le tracce di alcuni che videro; non vediamo alcuna traccia di ciò che essi videro<sup>90</sup>.

Un'ultima osservazione prima di chiudere questa sezione dedicata a Jesi: la conclusione cui arriva il saggio *Conoscibilità della festa* è che alla differenza tra l'uomo di ieri e l'uomo moderno, che è anche la differenza tra il vivere la festa e l'osservarla, soggiace lo scarto tra epifania e gnosi. All'uomo moderno, incapace di distanziarsi dal proprio io, sono precluse le esperienze epifaniche e può perciò affidarsi solamente a dei modelli gnoseologici, alla macchina mitologica o antropologica, con tutte le problematicità che da ciò possono derivare. E così concepita, all'interno della cultura borghese e del quadro che ha delineato, la festa mostra la sua impossibilità di essere vero istante collettivo – senza per altro che si attribuisca alla dimensione collettiva un valore di necessità positivo o senza che venga dato per scontato che in una società diversa da

---

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>90</sup> *Id.*, *La festa e la macchina mitologica*, cit., pp. 189-190.

quella borghese, dalla quale è uscito questo quadro di conoscenza ed esperienza festiva, essa sarebbe stata sicuramente differente<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> *Id.*, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 26-29.

## *Uscita: prime conclusioni*

Dopo questa incursione nella storia della festa è forse utile trarre delle prime conclusioni ricapitolative, che possano aiutare a riprendere il filo del discorso iniziale e intrecciarlo con quanto detto in seguito. La panoramica proposta non è di certo esaustiva o completa: gli studi sulla festa, infatti, sono moltissimi, e altrettanto numerose sono le direzioni e le interpretazioni loro riservate. Perciò si è scelto di selezionare solo alcuni autori, per modellare un percorso che si snodasse in modo coerente – o perlomeno questo è ciò che ci si augura.

Ebbene, un primo filo conduttore è quello delineato dai tre elementi che danno il titolo ai paragrafi sulla festa premoderna: la collettività, la temporalità e la dimensione performativa. Si è visto come essi siano degli strumenti validi per registrare il passaggio alla festa moderna nel Settecento; la collettività subisce un processo di separazione che porta all'individualizzazione, la temporalità ciclica e straordinaria delle feste antiche non è più accessibile all'uomo moderno e la dimensione performativa perde il suo valore simbolico e politico per diventare solamente *spettacolo*, complesso di azioni irrigidite sottoposte al canone del consumo vistoso.

All'interno di questa cornice generale si sono mossi – emergendo a volte in modo più esplicito, altre volte meno – altri importanti aspetti, che contribuiscono in modo significativo a delineare l'esperienza festiva: lo sguardo, l'intervallo e la concezione della festa come ponte tra arte e vita. Nel disegno intricato che è venuto a delinearsi, non stupisce constatare che sono fortemente inclusi l'uno nell'altro: se la festa è un ponte tra arte e vita, vuol dire che essa ricopre un posto intermedio, intervallare, che può essere percorso tanto come dimensione spaziale che come dimensione temporale. L'esperienza temporale, d'altra parte, può essere messa in relazione con quanto si è detto in precedenza sullo sguardo e sulla logica di inclusione o esclusione dall'esperienza festiva, di un noi e un loro distinto o, al contrario, sovrapponibile – tenendo a mente le riflessioni proposte per esempio da Furio Jesi.

Al di là di queste sommarie considerazioni, comunque, la festa come ponte tra arte e vita è l'elemento da cui sono partita, ed è anche l'elemento con cui voglio concludere questa prima sezione, proiettandola verso il seguito della tesi. Ci sono infatti alcune domande che possono sorgere a questo punto, sulla base di quanto descritto.

Innanzitutto, tenendo come punto fermo il legame tra arte, vita e festa, si possono recuperare la vitalità e il valore collettivo proprio attraverso l'arte – e in particolar modo attraverso la letteratura? Se l'esperienza festiva del tempo, che è poi ciò che la accomuna anche all'arte, dipende da una nostra disposizione nei suoi confronti, siamo ancora in grado di essere veramente partecipi di essa e non solo degli spettatori? È possibile non essere dei fruitori, dei consumatori bulimici e passivi delle esperienze estetiche, così che esse possano restituirci ciò che continuamente ricerchiamo, forse inconsapevolmente, forse in forme sbagliate? Se accettiamo che la festa per come era configurata in tempo antico è ad oggi impossibile, possiamo dire che essa viene sublimata nelle opere letterarie, o anche la rappresentazione artistica è riflesso di quella stessa impossibilità? E infine, se il Seicento barocco è stato individuato come zona soglia, punto caotico di tensioni e di coesistenza di stimoli diversi se non contrari, si può pensare che il Novecento – epoca spesso accostata proprio al Seicento per il caos che lo caratterizza – sia più sensibile al tema della festa o che in qualche modo lo recuperi in maniera più significativa che in altri periodi?



## Capitolo II

### *La festa nelle rappresentazioni letterarie*

Ora che sono state gettate le basi teoriche, è tempo di cercare una risposta alle domande con cui si è conclusa la sezione precedente. Essendo il tema della festa così trasversale, la selezione dei testi a cui potersi rivolgere, pur rimanendo nell'ambito della letteratura europea, è forzatamente ampia. Una prima scrematura è stata dettata dall'arco temporale di riferimento; tenendo fede a quanto detto in apertura della tesi, con la volontà di indagare il destino della festa moderna, ho deciso di considerare testi e autori di prosa narrativa tra l'Ottocento e il Novecento. Tuttavia, pur avendo circoscritto questo perimetro, continuavano a essere numerosissimi gli autori di cui avrei potuto servirmi per questa analisi; tra essi, naturalmente, figurano alcuni tra i più significativi per la letteratura europea del periodo. Non si può infatti pensare al tema della festa senza menzionare le descrizioni che Marcel Proust ne fa nella *Recherche*, o quelle tracciate da Robert Musil nell'*Uomo senza qualità*, o ancora senza ricordare la centralità che l'episodio della festa ha per Tonio Kröger, protagonista dell'omonimo romanzo breve di Thomas Mann.

Tuttavia, optare per uno di questi autori avrebbe significato trattare una sola, immensa opera, poiché certo analizzarli in modo adeguato non lascerebbe spazio né tempo per proporre un confronto con altri scrittori. Volendo invece compiere una ricerca comparativa e diacronica basata sull'accostamento di prosatori differenti, ho deciso di rivolgermi a opere più maneggevoli. La selezione, inoltre, è chiaramente di natura tematica: i testi trattano di feste, o meglio di feste mancate. Il corpus scelto per l'analisi comprende dunque *La principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann, *Il ballo del conte d'Orgel* di Raymond Radiguet, *Il ballo al Cremlino* e *La pelle* di Curzio Malaparte. Il progetto è quello di mostrare come, in modi diversi, talvolta più marcati, talvolta ambigui, si concretizzi quell'impossibilità festiva di cui parlava Furio Jesi, ma anche di capire se, pur nella narrazione dell'impossibilità, al lettore venga restituita in un qualche modo l'esperienza festiva perduta. La selezione degli autori permette di coprire un arco

temporale piuttosto ampio, e di avere dunque una panoramica dell'evoluzione del fenomeno della rappresentazione letteraria della festa nel tempo. È già interessante notare, in ogni caso, come questo tema abbia continuato, in maniera più o meno esplicita, a essere presente nella narrativa europea.

Questo secondo capitolo sarà dunque diviso in paragrafi, tanti quanti sono gli autori proposti. All'inizio di ciascuno verrà anche chiarito il motivo della scelta di quel particolare testo e autore.

### 1. E.T.A. Hoffmann: la festa interiore

Il percorso testuale che si andrà svolgendo prende avvio da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann<sup>1</sup>, una delle figure più importanti dell'Ottocento tedesco, la cui influenza fu di portata notevole sulla cultura e sugli scrittori europei. È sufficiente citare due elementi per rendere conto della sua importanza: dalla sua penna prende origine il racconto *Schiaccianoci e il re dei topi*, fiaba a cui si ispirò Čajkovskij per il suo famosissimo balletto, e dalla sua fantasia nascono anche una serie di racconti che influenzeranno autori come Dostoevskij ed Edgar Allan Poe. La sua stagione letteraria fu breve ma assai intensa: l'inizio si può far risalire al 1809, anno di pubblicazione del primo racconto, *Il cavaliere Gluck*, e continuerà fino alla sua morte, avvenuta nel 1822.

Il destro per scegliere questo autore per la sezione di analisi testuale viene dall'articolo di Jesi sulla *Conoscibilità della festa*, nel quale Hoffmann viene individuato come il precedente delle inclinazioni proustiane alla narrazione della festa. Dopo aver spiegato il concetto di festa impossibile, che può essere interiore e crudele insieme, Jesi porta come esempi proprio i grandi autori di cui si parlava più sopra, Marcel Proust e Thomas Mann, e sostenendo che «le feste che Proust al tempo stesso organizza e spia (rispettivamente, in due diverse dimensioni del suo spazio, la storia e la storia, allineate poi come due fasi di una medesima operazione: preparazione e introiezione) trovano il

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia in lingua italiana su Hoffmann si vedano gli studi di C. Magris, *L'altra ragione: tre saggi su Hoffmann*, Torino, Stampatori, 1978; L. Crescenzi, *Il vortice furioso del tempo: E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Anzio, De Rubeis, 1992; M. Galli, *L'officina segreta delle idee: E.T.A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le lettere, 1999; S. Givone, *Introduzione all'estetica di E.T.A. Hoffmann*, in M. Cottone (a cura di), *Figure del romanticismo*, Venezia, Marsilio, 1987. Tra i saggi in lingua tedesca sono di interesse quelli di F. Fühmann, *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del romanticismo: saggi critici e discorsi* (trad. it. di G. Gabbiadini), Pasian di Prato, Campanotto, 2013.



loro archetipo nella inattuale e gioiosa – ma di una gioiosità un po' in falsetto – festa della novella hoffmanniana *Il cuore di pietra*»<sup>2</sup>. La novella, tratta dai *Racconti notturni*, proprio per la sua menzione in questo contesto, poteva essere la scelta più naturale per l'analisi (e verrà infatti presa in considerazione per alcuni spunti che offre, in particolar modo nella parte iniziale): tuttavia, la maggior parte dell'analisi sarà dedicata a un'altra opera, che ruota – ed è questo un termine scelto non in modo casuale, poiché il lettore si trova come al centro di un vortice di immagini e scenette che si susseguono – proprio intorno al tema di una festa particolarmente significativa come il Carnevale: *La principessa Brambilla*<sup>3</sup>.

### 1.1 La principessa Brambilla: *genere, struttura e contenuto*

Questo testo è uno dei più tardi di Hoffmann: la sua composizione viene datata infatti tra il 1820 e il 1821, solo un anno prima della sua morte. Si tratta di un'opera particolare, se non altro per la sua struttura. Bisogna innanzi tutto chiarire che si tratta di una fiaba, anzi di una *Kunstmärchen*, una fiaba d'autore, come precisa Matteo Galli nell'introduzione al volume da lui curato sulle fiabe hoffmanniane; un genere colto, quindi, che mescola la fiaba al *Bildungsroman* – che si era affermato a fine Settecento proprio in Germania<sup>4</sup>. Il genere della fiaba ha una chiara matrice popolare, che viene tuttavia problematizzata: «un genere autoriflessivo, postmoderno e sentimentale che accoglie sulle proprie spalle una tradizione, ma variandola, straniandola e spesso, addirittura, negandola»<sup>5</sup>. Tuttavia, rispetto alle altre fiabe hoffmanniane, *La principessa Brambilla* ha un sottotitolo alquanto curioso: *Ein capriccio nach Jakob Callot (Un capriccio alla maniera di Jakob Callot)* e nella premessa fa esplicito riferimento al genere musicale del capriccio, a cui la sua composizione viene assimilata:

Per evitare ogni fraintendimento l'autore di queste pagine intende dichiarare in anticipo che *La principessa Brambilla* – al pari del *Piccolo Zaches* – non è affatto un libro scritto per persone che prendono ogni cosa maledettamente sul serio. L'autore prega però umilmente il benevolo lettore che avesse voglia e fosse disposto a metter da parte per qualche ora la serietà e ad abbandonarsi al

---

<sup>2</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 11.

<sup>3</sup> Si farà riferimento alla recente edizione E.T.A. Hoffmann, *Fiabe*, Roma, L'orma, 2014, curata da Matteo Galli. È la più aggiornata ed è dotata di un buon apparato critico.

<sup>4</sup> Il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione, nasce a fine Settecento con il *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, che viene ritenuto il padre di questo genere. L'influenza di Goethe su Hoffmann è per altro di particolare importanza per *La principessa Brambilla*. La fiaba è infatti ambientata a Roma, città che lo scrittore tedesco non aveva mai visitato: per raccontarla si ispirò alle descrizioni che Goethe ne fa nel *Carnevale romano*.

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann, *Fiabe*, op. cit., p. XXVII.

gioco impertinente e imprevedibile di uno spiritello a volte forse troppo sfacciato, di non perdere di ciò che costituisce la base di tutta la storia, vale a dire quelle pagine che contengono le caricature fantastiche di Callot e di tenere anche a mente ciò che ad esempio un musicista può attendersi da un capriccio<sup>6</sup>.

Ma cosa si intende esattamente per capriccio? Il termine viene più di frequente associato al mondo musicale o a quello artistico della pittura e dell'architettura; in entrambi gli ambiti, ciò che viene messo a fuoco sono la libera fantasia e l'ingegno dell'autore, dai quali avrebbe origine una composizione di tale tipo<sup>7</sup>. Per quanto riguarda il campo letterario, invece, bisogna muoversi su un terreno forse un po' più scivoloso; avventurarsi alla ricerca delle origini e delle definizioni del capriccio non è ciò che si vuole fare in questa sede, ed è perciò forse più utile concentrare l'attenzione nello specifico della letteratura tedesca del XIX secolo. Su questo argomento riesce particolarmente utile il saggio di Reinhold Grimm *From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio*: la cosa immediatamente messa in chiaro è che Hoffmann, proprio in virtù della sua *Principessa Brambilla* e dell'emblematico sottotitolo, è non solo un importante esponente, ma addirittura il fondatore del genere – e, almeno nella traduzione inglese, viene usato proprio il termine *genre* – nella letteratura tedesca<sup>8</sup>. Uno degli elementi più interessanti che Grimm porta alla luce è il fatto che il capriccio si riferisca non soltanto all'opera e alla sua struttura, ma anche allo spirito ironico che emana, tratto particolarmente significativo nel testo di Hoffmann. Oltre a questo, viene giustamente sottolineato il riferimento a Callot, le cui incisioni tratte dai

---

<sup>6</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, in *Fiabe*, op. cit., pp. 119-121.

<sup>7</sup> F. Torrefranca e O.H. Giglioli, "Capriccio", in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1930: «Secondo la definizione di Michele Praetorius (1608) è una specie di fantasia improvvisata, nella quale si passa da un tema all'altro. Quindi sinonimo, in origine, di fantasia e anche di ricercare. [...] La migliore definizione è dunque quella che viene suggerita dalla parola capriccio; libertà, estrosità, stravaganza, [...]. Nelle arti del disegno, secondo la definizione del Baldinucci, il capriccio è opera d'arte che nasce da un'improvvisa fantasia dell'autore: in esso, cioè, l'autore non mette che un proprio svagato pensiero e una propria estrosa invenzione. Nei *Capricci di varie figure* che J. Callot eseguì per il principe Lorenzo de' Medici, e in cui sono compresi il frontispizio e la dedica, vi è una serie di figure isolate, o di vedute di Firenze e della sua campagna, scene campestri, contadini, pastori, danze, duelli, battaglie, aggressioni, la cui riproduzione resta generalmente nei limiti di una visione normale, per quanto realistica; e soltanto in qualche tipo stranamente camuffato, in qualche atteggiamento contorto e in un giro tondo fa la sua apparizione il genere grottesco. Nei *Caprichos* del Goya che comprendono gli 80 disegni del Prado a Madrid e un ugual numero di acqueforti e acquetinte, predomina la satira pungente e l'acre ironia contro i costumi corrotti, i pregiudizî, le ipocrisie e le imposture del suo tempo». In ambito musicale, la tradizione continua anche oltre, fino all'Ottocento. Ne sono un esempio alcune composizioni di Mendelssohn, come quelle per pianoforte: i *Tre capricci*, op. 33 e il *Rondò capriccioso*, op. 14.

<sup>8</sup> R. Grimm, *From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio*, in «MLN», vol. 93 n. 3, 1978, pp. 399-415; p. 399.

*Balli di Sfessania* furono l'impulso primario per la creazione dell'opera, come testimoniato dal fatto che furono apposte all'inizio di ciascuno degli otto capitoli.

Una piccola parentesi su questo artista: nato a Nancy alla fine del Cinquecento, Jacques Callot fu un rinomato incisore francese, che ebbe però costanti rapporti con l'Italia: gran parte della sua attività si svolse infatti tra Roma e Firenze. Proprio nel capoluogo toscano trova l'accoglienza della corte medicea; è in questo periodo che, iniziando la sua esperienza con la tecnica dell'acquaforte, aggiunge ai soggetti a tema religioso anche quelli ispirati alle feste di corte, agli spettacoli, al mondo che vi gira attorno. Passa quindi alcuni anni a Firenze, sotto la protezione di Cristina di Lorena e per lei incide l'acquaforte delle nozze col granduca Ferdinando I de' Medici, avvenute nel 1589. Sempre a Firenze pubblica, nei primi anni del Seicento, una serie di quarantotto acquaforti dedicate a Lorenzo de' Medici, uno dei figli minori di Ferdinando I e Cristina di Lorena, che ebbero un notevole successo: si tratta dei *Capricci*, una raccolta che è un vero e proprio repertorio delle immagini nate nel periodo fiorentino, ispirate dai personaggi della commedia dell'arte e dai costumi popolari. I *Balli di Sfessania*, che saranno l'ispirazione di Hoffmann, sono del 1621, anno in cui Callot era già rientrato nella città natale, Nancy, ma il soggetto è strettamente legato alle tematiche fiorentine: i nomi di molti dei personaggi delle ventiquattro acquaforti sono riconducibili a maschere del carnevale napoletano o in uso nei teatri di Firenze, tanto da far supporre a più di qualcuno che fosse nelle intenzioni dell'artista l'elaborazione di un vero e proprio catalogo di personaggi legati alla commedia dell'arte<sup>9</sup>.

Ma veniamo a un quadro sommario della vicenda della fiaba hoffmanniana. La storia è ambientata durante il Carnevale romano; il lettore, cui per altro il narratore si appella spessissimo, è trascinato nel mondo delle maschere italiane: vede vorticare attorno a sé Arlecchino, Brighella, Truffaldino, a volte come maschere dell'enorme corteo che sfila nel Corso, altre volte come attori pronti a mettere in scena una commedia teatrale. I protagonisti sono due giovani innamorati, Giglio Fava, attore tragico di professione, e Giacinta Soardi, una sarta. Nell'incipit della fiaba, la giovane sta ultimando un vestito sontuoso che una dama indosserà per l'imminente Carnevale, e spinta da

---

<sup>9</sup> Su questa idea di progetto come sulle altre informazioni su Callot cfr. *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra, p.153, p. 195 e in particolare l'intervento di S. Mamone, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, pp. 69-84, Milano, Mazzotta, 1992.

Beatrice, una donna che lavora con lei come sarta, decide di provarlo. In quel momento entra Giglio, che la vede con l'abito addosso e rimane stupito e affascinato dalla donna che si trova davanti; tra i due nasce un'incomprensione, poiché Giacinta pensa che il suo spasimante sarebbe più interessato a lei se fosse più ricca. Giglio viene quindi mandato via dalla giovane: inizia così la sua erranza, un percorso che sarà di introspezione e crescita personale. Vagando per il Corso incontra Celionati, un ciarlatano che è di passaggio in città cercando di vendere le sue cianfrusaglie. È lui che porta all'attenzione di Giglio il fatto che in città si trovi la principessa Brambilla, alla ricerca del suo promesso sposo, il principe assiro Cornelio Chiapperi. Celionati ha le fila del racconto, è lui che guiderà Giglio durante tutta la vicenda: «Vi siete accorto che vi leggo nel pensiero?»<sup>10</sup> è ciò che il ciarlatano dice al giovane protagonista la prima volta che si incontrano. La principessa Brambilla appare a Giglio come in una visione ed egli è quindi deciso a trovarla a tutti i costi. Celionati suggerisce quindi al giovane di mascherarsi per iniziare la sua avventura di ricerca della principessa; comincia qui la confusione e la sovrapposizione del personaggio Giglio con la figura del principe Chiapperi: «anziché recitare la sua parte gli capitava addirittura di mettersi a parlare della sua visione, della principessa Brambilla, e giurava che avrebbe catturato il principe assiro, che lui stesso sarebbe diventato principe, e così nella confusione dei suoi pensieri si smarriva in un labirinto di discorsi folli e incomprensibili»<sup>11</sup>. Giglio comincia una vorticoso avventura in cui sembra rispecchiarsi il Carnevale romano che ha luogo in città, caotico, colorato, fatto di sovvertimenti; la festa collettiva diventa il pretesto per dare spazio alla confusione interiore del protagonista, che sgorga dalla crisi di identità personale. Il carnevalesco è ciò che permette la messa in scena della mescolanza dei contrari, che permette il «raggiungimento di una verità superiore, [poiché la sua] ciarlatanesca fantasmagoria offre il modo di fissare lo sguardo in una realtà altra»<sup>12</sup>.

Si innesca un meccanismo di scambio tra arte e vita: la connessione non si crea solo per il fatto che Giglio è un attore, ma anche perché nella finzione letteraria il suo percorso di crescita si svolge sotto le insegne della fiaba e della recitazione. Hoffmann, infatti, è molto attento a tracciare un percorso che si svolge di fatto tutto nella psiche di

---

<sup>10</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., p. 140.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>12</sup> C. Magris, *La festa dell'identità*, in *Id.*, *L'altra ragione*, op. cit., p. 105.

Giglio, mostrando il suo interesse per le vicende dell'interiorità dell'uomo: «Forse anche tu, caro lettore, sei come me dell'opinione che lo spirito umano sia la fiaba più meravigliosa mai esistita. – Che mondo straordinario è racchiuso nel nostro petto!»<sup>13</sup>. A dimostrazione di ciò, anche i personaggi che calcano la scena di volta in volta sono funzionali ad assecondare il percorso di Giglio: un esempio su tutti è l'incontro che quest'ultimo ha con mastro Bescapi nella sua bottega, dove il protagonista si è recato per acquistare un nuovo abito. Bescapi – come anche il narratore – chiama il personaggio Giglio, ma quando il giovane adocchia il suo vestito,

Bescapi dichiarò di non poter assolutamente dar via l'abito, perché era stato confezionato apposta per un principe straniero, e precisamente per il principe Cornelio Chiapperi. – «Come?» esclamò Giglio tutto infervorato, in piena estasi. «Come? – Cosa avete detto? – Ma allora il vestito è stato fatto per me e per nessun altro. O Bescapi fortunato! – È proprio il principe Cornelio Chiapperi quello che vi sta dinnanzi e ha trovato in casa vostra la sua più intima essenza, il suo Io!» – Appena Giglio ebbe pronunciato queste parole mastro Bescapi staccò il vestito dalla parete, chiamò un garzone e, dopo averlo accuratamente impacchettato, gli diede il cesto ordinandogli di portarlo al seguito di Sua Altezza<sup>14</sup>.

Bescapi immediatamente si adatta al Giglio, che nel processo di crisi di identità e sdoppiamento è arrivato a identificarsi col principe assiro. Ma questo percorso non sarebbe stato possibile senza il contesto teatrale e carnevalesco, senza le maschere che permettono a Giglio di staccarsi dal suo Io, metterlo in crisi e ritrovare una sua identità stabile solo dopo un percorso di formazione<sup>15</sup>. E questo scambio tra arte – in questo caso soprattutto teatrale – e vita, è uno dei tratti peculiari dell'esperienza festiva antica<sup>16</sup>.

Il teatro, d'altronde, è uno degli elementi cardine di quest'opera, sia per il volontario richiamo alle opere di Carlo Gozzi, intrise di istanze proprie della commedia dell'arte, sia per l'impianto narrativo del susseguirsi di scene tra loro giustapposte. L'incedere teatrale si fa palese nell'incipit del sesto capitolo. In esso, durante una danza

---

<sup>13</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., p. 183.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 206-207.

<sup>15</sup> Cfr. C. Magris, *La festa dell'identità*, cit., p. 105 e pp. 112-113.

<sup>16</sup> Si veda a tal proposito quanto sostiene Giulia Ferro Milone nell'apparato critico della *Principessa Brambilla* a pagina 152: «[...] esistenza e teatro sono così profondamente intrecciati nella *Principessa Brambilla*, uno lo specchio dell'altra; e la verità è che a teatro come nella vita tragico e comico, reale e “meraviglioso” formano un'unica trama, uno rimanda all'altro, uno ribalta nell'altro». La sovrapposizione tra teatro e vita si acuisce però lungo il testo, e giunge al suo culmine all'ultimo capitolo, l'ottavo: Giglio, per amore, è pronto a togliersi la vita, ma con una spada di legno, tanto che viene subito canzonato dalle maschere che gli stanno intorno, «siccome tutti questi lamenti erano accompagnati dai gesti più buffi che si fossero mai visti»: E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., pp. 249-250. Anche C. Magris, *La festa dell'identità*, cit., p. 113: «Ecco dunque la maschera ed il teatro, perenni metafore della mutevole avventura terrena [...]».

improvvisata con una sconosciuta, avviene uno scambio di battute tra la ballerina, Giglio e due oggetti animati – è pur sempre una fiaba! –, una spada e un tamburello: le battute sono anche graficamente quelle di un copione teatrale, e sottolineano uno dei punti culminanti della vicenda.

Il lettore, dunque, si trova coinvolto in un turbinio di movimenti e personaggi, tra i quali si svolge la personalissima vicenda di Giglio, che approda a riconoscere sé stesso solo dopo mille peripezie – ed è in questo che si può riconoscere l’aspetto colto della fiaba che si mescola anche alle istanze del *Bildungsroman*. L’aspetto di scavo psicologico, come anche quello dell’uso dell’ironia e del rapporto col teatro e la commedia dell’arte, hanno fatto della *Principessa Brambilla* un testo molto studiato dalla critica hoffmanniana<sup>17</sup>. Ma l’attenzione all’interiorità e al tema del doppio – verso la fine della fiaba il verdetto per Giglio è inequivocabile: «questo giovane soffre infatti di dualismo cronico»<sup>18</sup> – è un tratto che rende Hoffmann uno scrittore particolarmente innovativo, già proiettato verso le conquiste della letteratura e della cultura moderne.

## 1.2 La festa interiore

Le maschere, il Carnevale, l’esistenza come teatro, l’interiorità scissa dell’individuo: la critica si è servita per lo più di questi elementi per sottolineare i tratti moderni di interesse psicologico della scrittura di Hoffmann. Ma come possono essere invece utili all’indagine che si vuole compiere qui sul destino della festa moderna? La fiaba di Hoffmann è un testo che mostra quella declinazione della festa impossibile che per Jesi è la festa interiore, nonostante si ravvisino alcune differenze, anche rispetto agli esempi da lui portati. Inoltre, si assiste a quel processo di individualizzazione che secondo Starobinski si verifica intorno al Settecento. Guardando più da vicino il testo, si può capire come questo processo si realizzi e come entrino effettivamente in atto alcune delle dinamiche descritte da Jesi nel suo studio sulla festa.

---

<sup>17</sup> In particolare, sull’ironia ha scritto J. Starobinski, *Ironie et mélancolie (II): “La princesse Brambilla” de E.T.A. Hoffmann*, in «Critique», n. 228, 1966, pp. 438-457. Sul tema del doppio e del teatro si vedano invece gli studi di Magris, *La festa dell’identità (La principessa Brambilla)*, cit.; A. Lagache, *Le carnaval et la princesse: Une lecture raisonnée d’Hoffmann*, Parigi, Atelier Alpha Bleue, 1989; M. Galli, Introduzione a E.T.A. Hoffmann, *Fiabe*, op. cit.

<sup>18</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., p. 242.

Il racconto si apre già in atmosfera carnevalesca, ma pare quasi che la festa giunga inaspettata:

«Guardate, guardate! – Ma come, è già iniziato il Carnevale? – Guardate – guardate!». La folla aveva ragione perché il corteo che da piazza del Popolo risaliva lentamente il Corso era senza dubbio la più singolare sfilata di maschere che si fosse mai vista<sup>19</sup>.

Come detto prima, l'arrivo imprevisto del corteo carnevalesco preannuncia lo sconvolgimento interiore del protagonista; come il Carnevale porta con sé il sovvertimento delle gerarchie, allo stesso modo la confusione dell'indeterminatezza e la conseguente difficoltà di riconoscimento del sé in una forma di identità stabile saranno parte del viaggio che affronterà Giglio. La descrizione della sfilata del corteo passa sempre più in secondo piano per lasciare spazio all'evoluzione interiore del singolo personaggio. Tuttavia, l'ambientazione carnevalesca e quella teatrale rimangono i due pilastri della narrazione, senza essere oscurate dall'interiorità del singolo.

Se collettività e singolo sembrano di solito essere posti in contraddizione, poiché pare che ci possa essere spazio solo o per l'una o per l'altro, si crea invece nella fiaba di Hoffmann una vivace interazione tra i due: e così, la scena variopinta della festa della città si interiorizza. È significativo, a tal proposito, l'appello al lettore – che viene chiamato in causa spesso, ma di ciò si parlerà più avanti – nell'incipit del quarto capitolo:

Non dovrà sembrarti strano, amatissimo lettore, se in una cosa che si chiama sì capriccio ma che assomiglia tanto a una fiaba da esserlo quasi per davvero, vi sono strane apparizioni e visioni oniriche come quelle che lo spirito umano coltiva e alimenta, o meglio, se la scena dell'azione viene talvolta trasportata dentro l'animo stesso dei personaggi. – Non dovrebbe forse esser proprio questo lo scenario giusto?<sup>20</sup>

L'interesse per l'interiorità dei personaggi – del protagonista in particolar modo – è anche ciò che Claudio Magris analizza nel suo saggio, quando riconosce nel *principium individuationis* l'ideologia principale della *Principessa Brambilla*: la separazione dell'individuo dalla totalità è dolorosa, ma si può affidare all'arte per superare tale dolore<sup>21</sup>. Magris assume una posizione simile a quanto sostenuto da Gadamer nel saggio preso in considerazione nel capitolo precedente, *Arte come gioco, simbolo e festa*, nonostante ci arrivi tramite un percorso diverso. Infatti, Magris riconosce nella fiaba hoffmanniana la massima espressione dell'estetica schellinghiana, che problematizza il

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>20</sup> *Ivi*, op. cit., p. 183.

<sup>21</sup> C. Magris, *La festa dell'identità*, cit., pp. 106-108.

rapporto tra infinito e finito, che nella *Principessa Brambilla* si esprime come rapporto tra totalità corale e individualità. La finitezza, l'individualità, sono secondo il filosofo, intrise di un dolore dato dall'anelito alla comunione dell'Assoluto, che può essere superato solo dall'arte, mezzo attraverso il quale le forme finite si rivelano espressioni delli questo stesso Assoluto, infinito e indivisibile. Intendendo l'arte in questa maniera, nella *Principessa Brambilla* Hoffmann sembra spazio a ciò che anche Schelling riconosce come tranquillo abbandono ad essa, che concede così di partecipare alla vita beata degli dèi; ma le cose iniziano a incrinarsi, poiché l'arte, pur col suo valore assoluto, non dà all'uomo pienezza, ma lo lascia piuttosto nell'irrequietezza dell'inappagato<sup>22</sup>. Tuttavia, come anche per Gadamer, l'uomo aspira a ritornare allo stato di beata condivisione, e

nessuna più del Carnevale, della «festa» simboleggia questa struggente nostalgia di comunione. La festa appare così pervasa da un afflato dionisiaco, da un anelito di superamento dell'egotismo individuale e di ogni *Absonderung* [separazione]. La vagheggiata dissoluzione delle differenze sociali, lungi dal presentarsi in una luce di «impegno» politico-ideologico, rappresenta solo una variante di questo miraggio di comunione, una variante che ritorna con insistenza in tanta parte della narrativa tedesca dell'Ottocento. [...] Questa vibrazione sentimentale elude ogni problematica sociale per riassumersi tutta in una nota di struggimento amoroso: nella libertà e nell'ebbrezza trascinate della festa si sogna di superare il carcere della solitudine. [...] La festa rappresenterà spesso questa *Sehnsucht*, che rivela l'impronta di un'intensa seppur sublimata carica erotica: [...] festa dunque quale metafora dell'amore inteso come desiderio di identificazione, desiderio di «essere te» [...]. Se Thomas Mann, che ha sentito fortemente questa nostalgia amorosa e corale insita nel tema della festa, ha esplicitamente innestato tale motivo sulla problematica nietzscheana del *principium individuationis*, nella *Principessa Brambilla* e nel suo Carnevale par di cogliere un'anticipazione di tali intuizioni manniane<sup>23</sup>.

Mi sono concessa di riportare una citazione così lunga perché sono moltissimi gli elementi di interesse che emergono da questo passaggio della lettura di Magris. Si mette sulla pagina la tensione tra collettività e individuo e lo scollamento di quest'ultimo da essa; l'impulso al ritorno alla comunità è fallimentare, tanto che viene sublimata in uno struggimento amoroso, tutto individuale. Nell'impossibilità di avere una dimensione di condivisione comune si ritrova anche l'intuizione jesiana sulla festa interiore. La vicinanza di Magris e Jesi è sottolineata dalla scelta dell'esempio letterario a cui rapportare il testo hoffmanniano: *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Entrambi gli studiosi vedono in Hoffmann un predecessore del racconto manniano, nel quale l'impossibilità della festa è piuttosto palese: il protagonista è escluso dalla condivisione gioiosa e si trova

---

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 107-109; PP. 113-114. Sull'estetica di Schelling si vedano R. Assunto, *Estetica dell'identità: lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, Urbino, STEU, 1962; T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma, Laterza, 1996.

<sup>23</sup> C. Magris, *La festa dell'identità*, cit., pp. 114-116.



nella condizione di non riuscire a partecipare del momento collettivo. Tuttavia, se Jesi sceglie una novella come *Il cuore di pietra* come testimone della linea di continuità tra Hoffmann e Mann, Magris decide invece di rivolgersi alla *Principessa Brambilla*. Tutti e due i testi, in effetti, ruotano attorno al tema della festa. Ma rispetto al *Cuore di pietra*, nella fiaba scelta per questo tratto di analisi, alcuni tratti della festa impossibile e interiore definita da Jesi sembrano essere più sfumati.

In effetti, erano tre gli elementi caratterizzanti l'analisi dello studioso: la mancanza della dimensione collettiva – e di conseguenza l'esclusione dal momento festivo comunitario –, il senso di angoscia e violenza, la perdita di un sentimento affine più alla gioia che alla malinconia. Tuttavia, *La principessa Brambilla*, non trasmette un senso di nostalgia angosciosa – tratto per altro, quello nostalgico, che anche per Magris fa parte della fiaba. Per di più, il tono che la pervade è piuttosto gioioso; certo, si percepisce un'idea di vertigine travolgente dovuta ai sovvertimenti cui va incontro il protagonista, ma non si può certo dire che il tono del racconto trasmetta un'impressione di esperienza collettiva di un'ora angosciosa. Ovviamente, tutto ciò non è solo frutto di una certa percezione del testo, ma trova corrispondenza nello stile, nel genere e nelle istanze di poetica che l'autore vuole portare avanti col suo testo; né questo significa che *La principessa Brambilla* non sia un valido esempio di festa interiore jesiana. Le fasi della crisi di identità di Giglio sono scandite dal ritmo narrativo, concitato e carnevalesco, e non sfociano mai in una scissione interiore tormentata o dolorosa – quella più tipica di un certo tipo di stile che prende avvio dal romanticismo ottocentesco – ma sono piuttosto filtrate dallo stile fiabesco. Nel suo percorso di sdoppiamento, Giglio è poi guidato dal ciarlatano Celionati, che avendo le fila della vicenda, lo trasporta da una fase all'altra del suo viaggio. Si potrebbe affermare che manca quella dimensione di sofferenza – che è per esempio nettamente individuabile in *Tonio Kröger* – tanto nello stile quanto nella vicenda stessa: Giglio è infatti escluso dalla festa esterna, ma non soffre per questo, né soffre per un mancato senso di comunità, essendo piuttosto impegnato ad attraversare il suo personalissimo Carnevale interiore.

Gli elementi esposti finora sono molti, e guardare direttamente al testo può essere più efficace per capire come essi interagiscono. Un buon termometro per la questione è il sesto capitolo, di cui si è già parlato in precedenza poiché è qui che si fanno più evidenti le inferenze col genere teatrale. Esso è un punto culminante per la vicenda di Giglio,

poiché avviene il completo ribaltamento dell'Io di Giglio nel suo doppio, quello del principe Cornelio. Il capitolo si apre con la danza vorticoso di Giglio e della ballerina, dai quali scaturiscono importanti riflessioni sull'equilibrio del sé. La danza esterna è specchio del turbino interiore:

LEI [...] Quando si balla non si può conservare un intelletto davvero intelligente; perciò fintanto che durano le nostre piroette e i nostri passi, preferiamo metterlo da parte del tutto. [...]

LUI [...] Ma la sola cosa importante, quando si balla, è che si sappia osservare, conservare il giusto equilibrio. – Per questo è necessario che ciascun ballerino tenga in mano qualcosa che gli serva da bilanciare; perciò adesso sguainerò la mia larga spada e la farò roteare in aria – Ecco così! – Che ne pensi di questo salto, di questa posizione nella quale affido tutto il mio Io al baricentro collocato nella punta del mio piede sinistro? – Tu la chiami stupida leggerezza; ma è proprio questo il raziocinio che per te non vale niente, anche se poi non capisci nulla, quando non ce l'hai, neppure l'equilibrio che invece è necessario in tante cose! [...]<sup>24</sup>

Ma poco dopo i piani si intersecano, quando il vortice interiore di Giglio viene interrotto da Celionati. Per un momento irrompe in scena anche la folla del mondo esterno, che continua a festeggiare il Carnevale a palazzo mentre la vicenda di Giglio prosegue. Ma il ciarlatano Celionati è svelto nel far abbandonare a Giglio ogni preoccupazione e, allo stesso tempo, a ricordare al lettore che è immerso nella finzione letteraria.

Andarono dritti filati a palazzo Pistoja. In piedi sui gradini di marmo del portale, Giglio osservò il palazzo dall'alto verso il basso e poi disse a Celionati: «Se questo è davvero il mio palazzo, cosa di cui non voglio dubitare, allora mi sono capitati fra capo e collo ospiti ben strani che si intrattengono lassù nelle bellissime sale con stravaganti occupazioni e si comportano come se il palazzo fosse loro e non mio. [...]». «Il vostro palazzo, mio nobile signore,» replicò Celionati «non può trovarsi in altro luogo che qui! [...] Dovete solo pensare, o mio principe, che tutto ciò che facciamo qui dentro non corrisponde a verità, ma è soltanto un capriccio del tutto inventato; e tutta quella folla di gente stravagante che armeggia lassù non vi arrecherà il benché minimo incomodo. [...]»<sup>25</sup>.

Non si può quindi dire che Giglio soffra dell'esclusione dalla festa collettiva, poiché la festa importante per lui, lo ripetiamo, sta avvenendo nella sua interiorità e i personaggi che calcano la scena di volta in volta sono solo funzionali alla sua vicenda. C'è tuttavia qualcuno di escluso da questa festa, che guarda in modo distaccato, che spia senza essere visto: il lettore. Chiamato continuamente in causa dal narratore tramite gli appelli che si susseguono in tutti i capitoli, chi legge viene preso per mano e portato all'interno del vortice di Giglio, ma nonostante i momenti di confusione, gli viene sempre ricordata la sovrapposizione dei vari piani narrativi: quello di Giglio e Giacinta, quello

---

<sup>24</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., pp. 222-223.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 225-226.

del principe Cornelio e della principessa Brambilla, quello della racconto del re Ophioch e della regina Liris, incastonato nel mezzo della narrazione, quello del corteo del Carnevale di Roma e quello del corteo fantastico del mago Ruffiamonte e del principe Bastianello da Pistoja. Il lettore, certo, può affidarsi al patto di finzione narrativa per calarsi nella vicenda, ma il narratore provvede sempre, in un certo modo, a distanziarlo o a ricordargli che si tratta più che altro di un capriccio, di un divertimento, anche se dietro si nasconde molto di più. Nel passo appena citato, l'appello al lettore è dissimulato nelle parole che Celionati rivolge a Giglio, ma in altri luoghi è più esplicito, come all'inizio del secondo capitolo: «[...] mi è venuto il coraggio di continuare apertamente a intrattenere piacevoli rapporti con ogni sorta di personaggi fantastici [...]; e tu, o amato lettore, spero non prenderai questo coraggio per *presunzione*, ma piuttosto per il comprensibile desiderio di attirarti fuori dai cerchi angusti della vita quotidiana e di offrirti un divertimento decisamente originale [...]»<sup>26</sup>. Altre volte, come nel capitolo sesto, il processo di distanziamento del lettore avviene in modo indiretto. In esso, al culmine dello stravolgimento di Giglio, quando egli si è ormai convinto di essere il principe Cornelio, il narratore continua pur sempre a chiamarlo Giglio, creando certo confusione del lettore, ma lasciandolo anche al di fuori della vicenda interiore del protagonista<sup>27</sup>.

Un ultimo passaggio è importante, verso la fine del testo, quando ormai i due protagonisti, Giglio/Cornelio e Giacinta/Brambilla si sono riconosciuti:

«La stessa cosa» replicò Giacinta sfiorando con un bacio le labbra di Giglio «la stessa cosa potrei dir di te, mio amato Giglio! Anche tu oggi sei stato più stupendo che mai e forse non ti sei neanche accorto che siamo andati avanti a improvvisare per più di mezz'ora la nostra scena principale fra le risate incessanti e soddisfatte degli spettatori. – Ma non ti ricordi che giorno è oggi? E non indovini in quali ore fatali ci ha colto questo speciale entusiasmo? Non ti ricordi che è passato giusto un anno da quando abbiamo guardato nelle magnifiche, limpide acque del lago di Urdar e ci siamo riconosciuti?»<sup>28</sup>

Bisogna riconoscere che questo passaggio è inserito innanzi tutto per ragioni di poetica: l'intera fiaba è un'apologia della commedia dell'arte che ispira la produzione teatrale gozziana e il riferimento all'improvvisazione non è certo casuale. Ma c'è un secondo elemento che viene fuori da questa parte di testo, ed è la ciclicità dell'episodio: il Carnevale interiore dei due personaggi, che li porta poi al riconoscimento di sé, avviene

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>27</sup> *Ivi*, si veda la nota a p. 227.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 256.

in modo circolare e avviene in concomitanza con la festa del Carnevale, che è invece esperienza collettiva. E della significatività di una temporalità circolare in contrasto con quella storico-lineare si è già parlato nel capitolo teorico della tesi; è questo, quindi, un altro dettaglio che conferma il rispecchiamento della festa collettiva nell'interiorità del singolo. D'altra parte, il rispecchiamento è reso esplicito da una dichiarazione programmatica che si trova alla fine del racconto:

Si sarebbe dovuta infatti trovare in quel piccolo mondo che si chiama teatro una coppia che fosse animata nell'intimo non solo da vera fantasia e da vero umorismo, ma che fosse anche in grado di riconoscere obiettivamente, come in uno specchio, questa disposizione d'animo e di trasferirla nella vita reale, *così che* essa, simile a un potente incantesimo, potesse agire sul grande mondo all'interno del quale quell'altro piccolo è racchiuso. E così, se volete, si potrebbe dire che il teatro rappresenti, almeno in un certo qual modo, la Fonte di Urdar nella quale la gente può guardar dentro e specchiarsi<sup>29</sup>.

C'è un ultimo elemento che è interessante analizzare in questo contesto: il ruolo delle maschere. Per Jesi, la maschera era il viatico per calarsi in incognito fra i diversi, per essere una spia invisibile ma riconoscibile<sup>30</sup>, ma qui esse non hanno questa funzione. Non bisogna dimenticare che la fiaba hoffmanniana non solo è ambientata durante il Carnevale romano, ma vede anche come protagonista un attore di teatro ed è per di più un testo dichiaratamente ispirato alla commedia di Carlo Gozzi, popolata dalle tipiche maschere della tradizione italiana. Le maschere, dunque, non sono certo un elemento trascurabile. Ma se colui che osserva come un etnologo è in questo caso il lettore, che funzione hanno le maschere messe in scena nel testo? «La maschera si rivela quale figurazione del Molteplice. [...] Il girotondo della molteplicità-identità si riassume allora nella figura della maschera, che è contemporaneamente quella maschera e il volto che vi si nasconde»<sup>31</sup>. Credo che queste parole di Magris siano la risposta più diretta alla domanda, poiché riescono anche a spiegare diversi passaggi focali della storia, dal consiglio che Celionati dà a Giglio di indossare una maschera per dare avvio alla sua

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 258. Sul rapporto di rispecchiamento tra interiorità e scena teatrale si veda anche quello che scrive Lagache in *Le carnaval et la princesse*, op. cit., p. 37: «[...] or il est à l'image même et au service de la correspondance entre des mondes étrangers et voisins, dont la dimension psychologique est toujours donnée par Hoffmann grâce aux notations qui visent à interioriser les péripéties de l'action, la musique, l'opéra, la présence prégnante du théâtre, tous ces termes sont rapportés dans la plupart des contes à un mode d'existence intérieur et psychologique: ils ne se déroulent nulle part ailleurs que dans l'“âme” humaine, “l'âme profonde où se mire tout mon être” et qui est le lieu de sa plus grande vérité».

<sup>30</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 12-13.

<sup>31</sup> C. Magris, *La festa dell'identità*, cit., p. 110 e p. 113.

trasformazione allo spaesamento del protagonista quando si ritrova davanti le maschere della commedia che stanno discutendo proprio di lui<sup>32</sup>.

Questo è certo un passaggio fondamentale per mettere in comunicazione la comunità, la molteplicità e il singolo individuo. Paolo Apolito, in un saggio dal titolo *Leggere la festa*, raccolto ora nel volume *L'albero della vita*, indaga proprio la dialettica tra l'individuo e la comunità nell'ambito della festa, e arriva a una conclusione nuova, che propone un'interazione tra i due e che pare sposarsi bene con quanto narrato nella *Principessa Brambilla*. Apolito, infatti, pur riconoscendo l'estraneità del singolo dalla situazione di festa, causata principalmente da quella scoperta del mondo interiore che lo porta a dare spazio al suo vissuto e a legare i simboli della festa a simboli personali, invece che la morte – o l'impossibilità – della festa, ritiene si possa sottolineare la moltiplicazione dei piani individuali nella festa stessa<sup>33</sup>.

### 1.3 *La nostalgia individuale: Il cuore di pietra*

Questa interazione sembra funzionare bene per la fiaba di Hoffmann, ma è forse più difficilmente applicabile in altri contesti. Un esempio è proprio *Il cuore di pietra*, la novella dei *Notturmi* a cui fa riferimento anche Jesi nel suo saggio. Quando la cita, egli dice giustamente che la gioiosità della festa è inattuale e «un po' in falsetto», e che in essa si preannunciano quelle feste proustiane che suonano come qualcosa di «falsamente vivo, di una danza in assenza di musica»<sup>34</sup>. Non entrerà qui nel dettaglio della novella dei *Notturmi*, ma alcune considerazioni sono utili a mostrare la diversità del caso con quello della *Principessa Brambilla*.

Naturalmente le differenze che sono immediatamente evidenti riguardano il genere, l'ambientazione, lo stile. Come per *La principessa Brambilla*, anche il genere del *Cuore di pietra* si richiama all'ambito musicale – tra i più famosi ci sono i *Notturmi* di Chopin, usciti poco prima della raccolta hoffmanniana, nel 1812. Per quanto riguarda l'ambito tedesco, il termine, attestato tanto nel campo musicale quanto in quello pittorico fin dal Seicento, dovrà attendere il 1795 per comparire nel titolo di un'opera: in

---

<sup>32</sup> E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., p. 141 e 150.

<sup>33</sup> P. Apolito, *Leggere la festa*, in P. Lucà Trombetta, S. Scotti (a cura di), *L'albero della vita*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 33-46; pp. 42-43.

<sup>34</sup> Entrambe le citazioni si trovano in F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 11.

quell'anno escono infatti i *Nachtstücke* di un autore ad oggi dimenticato, Johann Franz Ludwig Schwarz. Come aveva già fatto per il capriccio, anche col notturno Hoffmann sceglie la strada di un genere letterario non canonico, che va anzi canonizzandosi proprio grazie alla sua opera<sup>35</sup>. In ogni caso, *Il cuore di pietra* è formalmente una novella: dettaglio importante questo, poiché l'ambientazione non è più quella fiabesca della *Principessa Brambilla*, ma è invece realistica, e storicamente collocata all'inizio del 1800. La collocazione nel tempo storico è uno di quegli elementi che possono creare il cortocircuito della festa impossibile. Tramite esso, si mette in luce la frizione tra il presente e il desiderio – inappagato – di vivificare qualcosa che ormai appartiene al passato. La novella è infatti incentrata su una festa, che ha però caratteristiche piuttosto bizzarre:

Ciascuno, persino giovani e ragazze, era rigorosamente vestito secondo la moda dell'anno 1760 con grandi parrucche, abiti rigidi, alte pettinature e crinoline ecc. Il tutto faceva tanto più una singolare impressione in quanto quell'abbigliamento si adattava perfettamente allo stile del giardino. Come per un colpo di bacchetta magica ciascuno credé di essere ricondotto in un'epoca da tempo trascorsa. La mascherata era stata una bizzarra idea di Reutlinger. Egli era solito ogni tre anni, nel giorno della natività di Maria, celebrare nella sua tenuta di campagna una *Festa dei vecchi tempi*, alla quale invitava tutti gli abitanti della cittadina; la condizione imprescindibile era però che ogni ospite si abbigliasse secondo il costume dell'anno 1760. [...] Evidentemente il padrone di casa per tutto quel tempo – la festa durava due o tre giorni – voleva proprio lasciarsi andare ai bei ricordi della sua giovinezza<sup>36</sup>.

La rievocazione del passato è esplicita in questo passaggio, ma semina le sue prime tracce tramite lo stile «galante», che recupera quello delle opere del Settecento<sup>37</sup>, e nell'incipit, con la descrizione del palazzo. La struttura del palazzo è interessante: sia esso che il giardino proiettano immediatamente il lettore in un tempo passato, tanto che, come precisa il narratore stesso nel passo appena citato, i costumi del tempo antico sono perfettamente in sintonia con l'ambiente circostante.

Fin dall'esterno troverai l'abitazione decorata in modo antiquato e grottesco con ornamenti variopinti [...] Nella sala che copre in larghezza tutto il piano inferiore e che in altezza giunge al secondo piano ti sembrerà riprodotto in forma di sculture dorate tutto ciò che nei quadri era soltanto accennato. In un primo momento parlerai del gusto corrotto dell'epoca di Luigi XIV, ti verrà fatto di scagliarti contro i tratti barocchi, eccessivi, stridenti e senza gusto di questo stile [...]. Ti consiglio, amato lettore, di attraversare le stanzette del secondo piano che circondano la sala come una galleria e dalle cui finestre ci si può affacciare verso il basso. Qui le decorazioni sono molto semplici [...]. Ora rapido ti dirigerai verso il parco, esso è allestito secondo l'antica maniera

---

<sup>35</sup> Si veda l'Introduzione di Matteo Galli a E.T.A. Hoffmann, *Notturmi*, Roma, L'orma, 2013, pp. XXIII-XXIV.

<sup>36</sup> E.T.A. Hoffmann, *Il cuore di pietra*, in *Notturmi*, op. cit., p. 312.

<sup>37</sup> *Ivi*, si veda la nota a p. 313.

francese, con sentieri lunghi, spaziosi e circondati da alte pareti di tasso con ampi boschetti e tutto ornato di statue e fontane<sup>38</sup>.

La descrizione di questo ambiente del passato è incrinata da venature grottesche, che lasciano il lettore turbato. È chiaro già in questa prima parte ciò che intendeva Jesi quando parlava di quel qualcosa di falsamente vivo: tutta la novella è infatti permeata da un senso nostalgico del passato. La nostalgia, lo si è visto, caratterizza in una certa misura anche *La principessa Brambilla*, ma si tratta di una diversa attitudine a questo sentimento. Se, infatti, nella fiaba si possono trovare delle vene di nostalgia per un passato, un'epoca d'oro comune che viene in ogni caso riattivata alla fine della storia, con un esito gioioso, la nostalgia che permea *Il cuore di pietra* è tutta individuale, e nasce dal desiderio del protagonista, Reutlinger, di rivivere gli anni i ricordi della sua giovinezza: il racconto è segnato dalla volontà di rievocazione di un qualcosa che non c'è più, né può essere richiamato se non come cosa già morta, non più vivificabile.

Veniamo dunque alle conclusioni che si possono trarre dal confronto tra questi due testi hoffmanniani e a cosa possono dire sull'impossibilità della festa. Per riassumere, le differenze si dipanano su questi elementi: 1) la storia della *Principessa Brambilla* è filtrata da lenti fiabesche, mentre *Il cuore di pietra* è una novella calata in un contesto realistico e storicizzato; 2) quando ci si richiama al passato, nella fiaba il riferimento è a una comune e mitica epoca d'oro<sup>39</sup>, nella novella a un tempo importante per il singolo individuo; 3) nella riattualizzazione di questo passato che avviene in un certo modo in entrambi i racconti, l'esito della fiaba è gioioso e vivificatore, quello della novella suona come falsamente vivo; 4) la concezione del tempo che emerge nella *Principessa Brambilla* è ciclico – ed è chiaro alla fine del racconto – mentre quello del racconto dei *Notturmi* è decisamente lineare, è rimarca l'impossibilità di un'inversione di rotta.

Se si guarda quindi a quanto detto sulla festa impossibile, si può scorgere nella fiaba di Hoffmann ancora un appiglio, un ritorno di alcune caratteristiche della festa antica tramite la messa in scena letteraria, anche se con tutte le limitazioni del caso. Per attenersi all'immagine usata da Jesi, se nel *Cuore di pietra* si assiste a una danza in

---

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 307-308.

<sup>39</sup> Il tema del mito di un'età dell'oro viene messo in luce da Starobinski in *Ironie et mélancolie*, cit., p. 443, in riferimento al racconto di Ophioch e Liris, incastonato nella storia principale. Il critico ci ricorda però anche che è un'età dell'oro destinata a finire: «Ce temps proche du commencement absolu est un véritable âge d'or. Mais, on le sait, l'âge d'or n'est pas fait pour durer».

assenza di musica, nella *Principessa Brambilla* l'eco della musica ancora risuona, anche se nell'interiorità di un singolo individuo che è tuttavia specchio della comunità.

## 2. *Raymond Radiguet: la società va in scena*

La seconda tappa di questo percorso si ferma in Francia, nel periodo d'oro delle avanguardie. Raymond Radiguet è uno scrittore che ha conosciuto una discreta fortuna in Italia, soprattutto per l'adattamento cinematografico di uno dei suoi scritti, *Il diavolo in corpo*, portato sullo schermo da Marco Bellocchio. Nato nella zona della Valle della Marna nel 1903, Radiguet morì a Parigi ad appena vent'anni, nel 1923<sup>40</sup>. Nonostante la morte prematura, ebbe modo di entrare a far parte dei circoli più all'avanguardia del tempo; particolarmente significativa fu la relazione che strinse con Jean Cocteau, che curò infatti anche il romanzo postumo di cui ci si occuperà in questa sezione. Pur avendo scritto anche poesie e saggi, Radiguet è per lo più conosciuto per i due romanzi *Il diavolo in corpo* (1921) e *Il ballo del conte d'Orgel*, uscito per l'appunto dopo la sua morte, nel 1924. Capire che mondo frequentava lo scrittore non è di importanza secondaria: il romanzo che si analizzerà è stato infatti fortemente influenzato dall'ambiente che egli viveva in prima persona. L'atmosfera che si respira nella capitale francese in quegli anni è di puro fermento artistico-intellettuale: le frequentazioni dello scrittore sono Picasso, Satie e Modigliani, solo per citare alcuni nomi. Quelli sono anche gli anni delle famose *soirées* parigine, di balli in maschera dove si riunisce un'aristocrazia mecenate delle arti, dove si respira un'atmosfera di festa sfavillante. Tra le figure più note, spunta quella del conte Étienne de Beaumont, attorno al quale si riunivano tutti questi artisti: egli fu una figura eclettica, un gentiluomo protettore degli artisti e artista egli stesso, librettista decoratore e, tra le altre cose, particolarmente noto per aver consacrato la moda dei balli a tema, dai quali trarrà spunto Radiguet per il suo romanzo<sup>41</sup>. È questo il mondo che prenderà vita nella vicenda narrata dall'autore francese.

---

<sup>40</sup> Per delle notizie su Radiguet si può fare riferimento alla monografia curata da Domenico Zampogna, *Raymond Radiguet*, Napoli, Fratelli Conte, 1982.

<sup>41</sup> C. Legoy, «Fugitive, insaisissable, protégée, caméléon», *la vogue du travestissement festif de la Restauration aux années 1930*, in «Revue de la BNF», vol. 51, 2015, pp. 64-73, p. 71. Sulla figura invece di Étienne de Beaumont e della sua presenza nel *Ballo del conte d'Orgel* si veda invece il saggio di M. Hentea, *The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Le Soirées de Paris"*, in «Neohelicon», vol. 42, 2015, pp. 55-69; a pagina 59, l'autore scrive significativamente: «Étienne de Beaumont's character and persona shine through *Le Bal du Comte d'Orgel*». La nascita del romanzo,



## 2.1 Contenuto dell'opera

Il secondo romanzo di Radiguet mette sulla pagina una storia piuttosto classica. Anne e Mahaut, conte e contessa d'Orgel, sono degli aristocratici di antico lignaggio, influenti e rispettati nella loro cerchia di amici. Sono una di quelle coppie che attira spontaneamente l'interesse altrui, persone alle quali associarsi se si vuole godere di una qualche considerazione in società. La storia attinge a piene mani dal più classico degli intrecci ottocenteschi<sup>42</sup>: il triangolo amoroso. Alla storia dei due coniugi si accosta, intrecciandosi, quella di François de Sérèuse, un giovane nobile, amico di uno dei più stretti frequentatori dei due, Paul Robin, figura per eccellenza dell'arrampicatore sociale. Sarebbe sbagliato dire che François si insinua tra Anne e Mahaut: la scintilla tra la contessa d'Orgel e il giovane nasce infatti sotto lo sguardo compiaciuto del marito. I quattro personaggi possono essere divisi secondo due diverse attitudini: Anne e Paul sono entrambi figure che stanno nella sfera della mondanità e dello spettacolo, mentre Mahaut e François sono entrambi appartenenti al mondo della noncuranza e, in una certa misura e se confrontati con gli altri, della spontaneità. Spontaneità non è però forse la parola più adatta: leggendo il romanzo, infatti, si ha una sensazione di rigidità e falsità, quasi come se i personaggi fossero attori che recitano una parte stabilita nella loro stessa vita. In un saggio sui romanzi di Radiguet, Giacomo Debenedetti descrive così questa impressione:

I romanzi di Radiguet, chi li stringa dappresso né si lasci irretire nelle molte malizie con cui l'autore tenta sviare la nostra attenzione, rivelano una loro natura singolarmente affine a quella dei sogni. [...] Nei romanzi di cui discorriamo, la realtà entra come da una valvola che, dopo avere troppo resistito, infine ceda; e questo ingresso rappresenta uno spontaneo riordinarsi delle cose nelle loro gerarchie ordinarie, un restituirsi che esse facciano a valori più plausibili e umani. I romanzi di Radiguet sono, dicevamo, sogni tramati tra un assopirsi della realtà, dolcemente narcotizzata, e un suo brusco ridestarsi: ora, condurli tanto in lungo, e far che in ogni punto essi ammicchino con l'assopita realtà, senza che mai la destino intera: questo è il pericolo che Radiguet di continuo elude, sviluppando l'opera sua<sup>43</sup>.

---

l'ispirazione e le influenze sono descritte dallo studio di A. Oliver, *Cocteau, Radiguet et la g n se du «Bal du Comte d'Orgel»*, in «Cahiers Jean Cocteau», n. 4, 1973, pp. 41-69.

<sup>42</sup> L'antecedente letterario pi  immediatamente riconoscibile   *La principessa di Cl ves*, di Madame de La Fayette. Per il legame con romanzo di Radiguet si rimanda al saggio di M.G. Kelly, *Model Behaviour: Cocteau, Radiguet and La Princesse de Cl ves*, in «Neophilologus», vol. 98, 2014, pp. 23-40.

<sup>43</sup> G. Debenedetti, *Cauto omaggio a Radiguet e Vera natura dei romanzi di Radiguet*, entrambi contenuti in *Saggi critici: prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 73-83 e 85-97; p. 85, pp. 93-94. L'atmosfera di sogno, secondo il critico,   data soprattutto dal susseguirsi di visioni rapide, dense, che immediatamente spariscono alla vista del lettore.

L'atmosfera sognante di cui parla il critico italiano è proprio quella della messa in scena teatrale fittizia, del distacco. In effetti, come riporta Domenico Zampogna, tra le critiche mosse al Radiguet romanziere del *Ballo del conte d'Orgel* c'è proprio la creazione di un'atmosfera statica, fatta dei movimenti falsi della recita; il romanzo sarebbe troppo austero, la realtà poco percettibile perché cede il passo all'astrazione – visibile anche nella maggior limpidezza formale rispetto al romanzo precedente, *Il diavolo in corpo* –, che lascerebbe trasparire una nota forzata<sup>44</sup>. Anche Giovanni Macchia, parlando di questo testo, lo definisce astratto, nel senso che le caratteristiche che lo rendono ben localizzabile non sono una condizione sufficiente a dargli una definizione storica precisa: il fatto che sia ambientato nella Parigi del primo dopoguerra non conferisce una consistenza realistica ai personaggi né alla vicenda, dando vita a un romanzo di inattualità poetica, dove si muovono uomini moderni che vestono abiti antichi e che hanno sentimenti antichi<sup>45</sup>.

In questi termini, il senso di astrazione è certamente percepibile, ma esso sembra essere un effetto volutamente ricercato dall'autore e non un risultato ottenuto involontariamente. La staticità e l'astrazione sono le caratteristiche che rendono meglio percepibile la rigidità di una società dello *spettacolo* ai suoi inizi.

## 2.2 La figura del conte Anne d'Orgel

Si potrebbe dire che l'intero romanzo di Radiguet si configura come una *pièce* teatrale: i personaggi si trovano spesso ad atteggiarsi come se dovessero interpretare una parte, ma la linea tra finzione e realtà è così sottile che le due possono coincidere<sup>46</sup>. L'esempio più evidente si trova proprio all'inizio del racconto: Anne e François ancora non si conoscono ma si incontrano per puro caso e decidono di architettare uno scherzo ai danni dell'amico comune Paul Robin, fingendo di conoscersi da molto tempo; sanno infatti che la cosa darà sicuramente fastidio a Paul, geloso della sua amicizia esclusiva con gli Orgel. Ma la finzione della conoscenza diventa immediatamente realtà: «lo scherzo che volevano fare a Paul li legava. Si sentivano complici. D'altronde ingannavano se stessi per primi, perché avendo deciso di far credere a Paul che si conoscevano da

---

<sup>44</sup> D. Zampogna, *Raymond Radiguet*, op. cit., p. 168, p. 176, p. 184

<sup>45</sup> G. Macchia, *Il paradiso della ragione: studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, 1960, pp. 406-407

<sup>46</sup> P.R. Perebinosof, *Amusement and Control: the Theatricals of Raymond Radiguet's Count d'Orgel*, in «Romance Notes», vol. 17, n. 2, 1976, pp. 131-136; p. 132

molto, finivano per crederlo anche loro»<sup>47</sup>. D'altra parte, lo scherzo dei due funziona così alla perfezione proprio perché Paul «credeva nei “personaggi”, e che [nella vita] si possa recitare una “parte”»<sup>48</sup>.

Questa macchina spettacolarizzante, nel testo di Radiguet, si serve in primo luogo della figura del conte Anne d'Orgel: il romanzo ha di fatto modo di esistere perché egli, per capriccio, desidera distrarsi e lo fa costruendo il suo personale teatro e affidando a ciascuno un ruolo ben preciso. La collocazione del conte nel campo teatrale è stata argomentata da numerosi saggi<sup>49</sup> sul romanzo di Radiguet, che si concentrano interamente o in parte su questo tema. Quando il conte viene presentato, nelle primissime pagine, ciò che viene da subito messo in rilievo è la connessione con la dimensione pubblica, che è poi l'unica cosa che per lui davvero conta.

Il conte Anne d'Orgel era molto giovane; aveva appena compiuto trent'anni. Non si sapeva da cosa derivasse la sua gloria, o per lo meno la sua straordinaria posizione. [...] Ma, bisogna riconoscerlo, le sue qualità erano soltanto quelle della sua casta, e quel talento essenzialmente mondano. [...] Anne, con l'aiuto di Mahaut, diede nuovo lustro al palazzo d'Orgel, dove un tempo ci si annoiava tanto. Furono gli Orgel, per così dire, ad aprire le danze all'indomani della guerra [del 1914-1918. Durante un inverno, alcune festa di una riuscita e un'audacia stupefacenti, assicurarono la loro supremazia]<sup>50</sup>.

Il bel mondo che Radiguet aveva vissuto nei circoli di Étienne de Beaumont si riflette nella figura di Anne e della sua cerchia, di coloro che «erano il tipo perfetto di gente di corte. Il loro nome era sempre in primo piano»<sup>51</sup>. Questi sono elementi che fanno da basso continuo lungo l'intero romanzo, e Anne ne è l'esempio più fulgido. Il bel mondo è il suo palco, dove si può muovere e dove può muovere anche gli altri personaggi, quasi come un burattinaio. Le sue caratteristiche di uomo di teatro sono anche fisiche: Anne ha infatti una voce con un tono da falsetto teatrale, assume espressioni da attore per esprimere le sue emozioni, esagerandole anche quando sono sincere, come se non

---

<sup>47</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, a cura di D. Galateria, Palermo, Sellerio editore, 2004, p. 44.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 39. Questa e le altre citazioni che si seguono le soluzioni adottate da Daria Galateria nell'edizione da lei curata per Sellerio, che si rifà al testo originale restaurato da Monique Nemer per l'edizione Grasset del 2003. Le parentesi quadre indicano l'integrazione nel testo di alcune parti che erano state omesse o modificate quando il romanzo uscì nel 1924, a cura di Jean Cocteau e Joseph Kessel.

<sup>49</sup> Si vedano ad esempio sul tema i saggi già citati di P.R. Perebinossoff, *Amusement and Control*, e di G. Debenedetti, contenuti in *Saggi critici*; ne hanno scritto anche J.-M. Magnan, *Triangles et masques dans l'œuvre de Raymond Radiguet*, in «Cahiers Jean Cocteau», vol. 4, 1973, pp. 71-86; A. Oliver, «Le Bal du comte d'Orgel». *Structure, mythe, signification*, in «Revue des Langues Romanes», vol. LXXXI, 1° fascicolo, 1975, pp. 109-120, e «Le Bal du comte d'Orgel». *Structure, mythe, signification (suite)*, in «Revue des Langues Romanes», vol. LXXXII, 1° e 2° fascicolo, 1976, pp. 161-184.

<sup>50</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 38.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 73.

conoscesse o non volesse adottare modi diversi e più naturali per esprimersi<sup>52</sup>. L'autore, per altro, riconosce esplicitamente l'attitudine teatrale del suo personaggio, quando scrive che «non era colpa del suo cuore, ma Anne d'Orgel si trovava a suo agio solo in un ambiente posticcio, in sale illuminate a giorno, piene di gente»<sup>53</sup>. L'ossessione di Anne per il mondo teatrale si traduce anche in una tendenza manipolativa e di controllo – che diventa evidente quando si dice che Anne adotta le persone piuttosto che conoscerle – così pronunciata da far diventare le persone che gli ruotano attorno dei semplici personaggi da muovere sulla scena con il solo scopo di procurarsi il piacere del divertimento. È per questo motivo che si farà lui stesso promotore della nascita della storia d'amore tra Mahaut e François – o meglio, del sentimento, visto che tra i due non si concretizzerà mai nulla<sup>54</sup>.

Gli intrighi orchestrati dal conte d'Orgel sono solo un rimedio alla noia, e anche nel momento in cui hanno effetti reali lui non pare esserne consapevole o particolarmente toccato. Bisogna infatti precisare che, se Anne è imbrigliato nel mondo teatrale, non è lo stesso per i personaggi che ne sono catturati ma non hanno la sua stessa attitudine. Come nota anche Macchia, infatti, Radiguet riesce ad accostare sapientemente personaggi dissimili, che nella loro diversità danno equilibrio alla composizione generale<sup>55</sup>. E così, se da una parte troviamo Anne d'Orgel e Paul Robin, entrambi spinti dalle stesse preoccupazioni, immersi nella logica della mondanità, dall'altra ci sono Mahaut e François, del quale «ciò che saltava subito all'occhio era la sua noncuranza»<sup>56</sup>. È proprio la noncuranza a costituire un'arma di difesa per il giovane François<sup>57</sup>, almeno in parte: se infatti è vero che è lui l'unico, insieme a Mahaut, verso la fine del romanzo, che riesce a vedere la vera natura di Anne al di là dell'alone di reverenza che lo attornia, è anche vero che questa capacità non gli permette in ogni caso di agire concretamente per il suo amore nei confronti di Mahaut. E anche quando, pur non avendone la certezza, si era insinuato in lui il dubbio sulla vera natura di Anne, mettendo sulla bilancia la sua amicizia col conte e il suo amore per la contessa, pare prevalere il primo.

---

<sup>52</sup> P.R. Perebinossoff, *Amusement and Control*, cit., p. 131.

<sup>53</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 78.

<sup>54</sup> P.R. Perebinossoff, *Amusement and Control*, cit., pp. 132-134.

<sup>55</sup> G. Macchia, *Il paradiso della ragione*, op. cit., p. 411.

<sup>56</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 40.

<sup>57</sup> P.R. Perebinossoff, *Amusement and Control*, cit., p. 133.

Forse che l'amore per Mahaut fa anch'esso parte delle orchestrazioni riuscite di Anne, di quella finzione trasformata in realtà ma che mostra le sue crepe appena si va oltre la superficie? La cosa si rende piuttosto esplicita quando François e Mahaut si trovano casualmente da soli, ma l'assenza di Anne rende l'incontro quasi spiazzante per entrambi, e solo parlare e mostrare le fotografie delle vacanze della coppia dei coniugi, col conte sempre in primo piano, riporta la tranquillità tra i due – ipotetici – amanti.

Non sapevano cosa dirsi, chiusi loro due da soli, come non era mai capitato. Sembrava a entrambi che bisognasse recitare una parte che avevano trascurato di imparare, la scioltezza non s'improvvisa. In quel momento, Séryeuse realizzò ciò che il suo amore aveva d'impossibile. Lui e Mahaut, l'uno al cospetto dell'altra lungi dal sentirsi a proprio agio, pensavano al conte d'Orgel. Li disturbava l'assenza di colui la cui presenza, solitamente, infastidisce gli amanti<sup>58</sup>.

In questo episodio si manifesta l'apice del controllo del conte, e si capisce quanto egli sia artefice anche del destino altrui, in questa recita messa in piedi per distrarlo dalla noia della quotidianità. In questo suo tratto si riconosce una di quelle caratteristiche che Starobinski, nel saggio preso in esame nel primo capitolo, aveva individuato come proprie della festa già settecentesca, ricca di luccichii ammalianti che catturano l'attenzione ed eliminano la noia.

Il divertimento del conte, che lo porta a vivere la sua vita come fosse una recita, è sottolineato nel romanzo anche dalla descrizione dello spazio e dal lessico usato per farlo, che spesso rimanda proprio alla sfera della performance teatrale. Significativamente, infatti, la parte centrale del romanzo, che delimita la storia del triangolo amoroso con protagonisti i coniugi d'Orgel e François, è delimitata da due spettacoli: quello al circo Médrano, che segna il primo incontro tra i tre, e quello finale dei preparativi per il ballo indetto da Anne<sup>59</sup>. Ma la cosa ancora più interessante è l'ambientazione in sé, il circo: una delle ragioni della sua fama, infatti, è proprio quella di non avere le quinte, così che gli acrobati, i clown e il pubblico abitano uno spazio permeabile. Tuttavia, ciò non porta a una condivisione dell'esperienza dello spettacolo, ma viene piuttosto vista come un'ulteriore possibilità di mostrarsi e, allo stesso tempo di spiare: Anne d'Orgel, quando va nel camerino dei clown Fratellini, lo fa per mostrarsi “semplice”; Paul Robin, a spettacolo ormai iniziato, è attento, più che all'entrata dei clown, a quella degli spettatori,

---

<sup>58</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., pp. 134-135.

<sup>59</sup> A. Oliver, “*Le Bal du comte d'Orgel*”. *Structure, mythe, signification (suite)*, cit., p. 162.

curioso di vedere se ci siano tra di loro volti conosciuti dell'alta società<sup>60</sup>. Il lessico è un espediente che accompagna questo intento dell'autore: senza entrare troppo nel dettaglio, è facilmente riscontrabile l'uso piuttosto diffuso di termini connessi al campo semantico del teatro, soprattutto quando si dice che i personaggi sono talvolta attori, tal altra spettatori, che recitano una parte o che gli sembra di aver dimenticato le battute del copione<sup>61</sup>.

Nel dispiegarsi del romanzo pare di avere sotto gli occhi quella società dello *spettacolo* che Debord riconosce nel suo Novecento, almeno per due motivi: da una parte quello più evidente del mettersi in mostra, del lasciarsi spiare dagli altri, dall'altra per la composizione pseudo ciclica dell'opera. Come detto anche più sopra, infatti, la vicenda centrale è incorniciata da due spettacoli, ma Andrew Oliver ha notato anche come la struttura generale del romanzo, con questa chiusura ad anello, richiami il movimento ciclico proprio dei romanzi cavallereschi, con tanto di *quête* e di discesa agli inferi, modellato su un'implicita struttura chiusa che vede susseguirsi l'ordine, il disordine e il ritorno all'ordine<sup>62</sup>. Dei due, la spiabilità come volontà di mettersi in mostra è sicuramente ciò che si percepisce in modo più netto. E così il lettore, dopo essere stato introdotto all'atmosfera del circo Médrano, con occhi scrutatori come quelli di Paul Robin, si trova a seguire la partenza dei personaggi per una festa in campagna:

Erano ancora alla porta d'Orléans. Una fila di automobili era in attesa di ripartire. La folla le faceva attorno un'ala d'onore. Da quando, [da qualche settimana,] si ballava a Robinson, i vagabondi fuoriporta e la brava gente di Montrouge venivano ad ammirare il bel mondo al confine della città. I curiosi di cui si componeva quella folla sfrontata incollavano il naso contro il vetro dei veicoli, per meglio vederne i passeggeri. Le donne [spiate a quel modo] facevano finta di trovare tale supplizio seducente. [...] ma occorrevo quegli sguardi perché le eleganti avvertissero le loro perle, cui un nuovo peso aggiungeva valore. [...] Il popolo era troppo ghiotto di uno spettacolo gratuito che si dava ogni sera. E quella sera c'era la ressa. Il pubblico del cinema di Montrouge,

---

<sup>60</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., pp. 41-43.

<sup>61</sup> Anche nel descrivere un passaggio minuto ma molto significativo come quello in cui Anne d'Orgel capisce che potrebbe esserci del tenero tra la moglie e François, che si sfiorano le mani quando viaggiano tutti e tre in carrozza, Radiguet utilizza un espediente che si potrebbe definire teatrale: le mani dei due, infatti, si toccano ma sono subito svelate perché «un faro illuminò l'interno della vettura» (p. 105). Sembra quasi di guardare un palco buio su cui venga puntato improvvisamente un faro di scena.

<sup>62</sup> A. Oliver, in *“Le Bal du comte d'Orgel”*. *Structure, mythe, signification* e *“Le Bal du comte d'Orgel”*. *Structure, mythe, signification (suite)*, cit., riconosce una struttura ciclica che può appunto richiamare quella delle avventure cavalleresche, ma anche quella dei miti classici: in particolar modo, Oliver vede nel romanzo di Radiguet l'uso del mito di Orfeo, ma connettendolo non tanto alla struttura quanto all'importanza ricoperta dai silenzi di François e Mahaut, che li contrappongono ad Anne, il cui regno è quello della parola. Parlare anche di questo porterebbe fuori strada, ma sullo stesso tema si spende anche Daria Galateria, nel saggio *Fedra al ballo*, premesso al testo nell'edizione Sellerio.

dopo il programma del sabato, si era offerto un supplemento facoltativo [dirigendosi verso la porta d'Orléans]. Gli sembrava un proseguimento dei film di lusso<sup>63</sup>.

In questo strano corteo l'azione dello sguardo è reciproca: il pubblico-folla rimane affascinato per la ricchezza superficiale, chi è oggetto dello sguardo tra invece da esso potere e valore. Pare quasi che si possa vedere un lascito del significato del lusso che caratterizzava l'epoca barocca; ma oltre ad essere confinato nello spazio di poche pagine, l'apparenza vistosa serve a dare valore a un compiacimento personale o di classe, più che a legittimare un potere politico che si riflette sulla comunità. Si conferma anzi quella rottura settecentesca individuata da Starobinski: lusso e cerimoniali sono solo una convenzione<sup>64</sup>. L'apparenza esteriore è quindi ciò che maggiormente conta per il bel mondo descritto da Radiguet, e non ci sono dubbi su questo punto. Il momento che lo rende più chiaro è proprio nelle pagine finali del romanzo, quando Mahaut decide di confessare al marito il suo amore per François. C'è un breve momento in cui si percepisce l'incrinatura dell'impeccabile atteggiamento di Anne, non dovuta, come ci si potrebbe aspettare, dalla sofferenza per aver scoperto che la moglie è innamorata di un altro uomo, ma perché Mahaut ne ha fatto parola con Madame de Sérèuse, madre di François. Il narratore giustifica la collera del conte dicendo che «si sa che era nell'indole del conte d'Orgel percepire la realtà soltanto di ciò che accadeva in pubblico. [...] più che della sofferenza, ebbe paura dei gesti che essa gli avrebbe fatto compiere. Sentì che, forse, non avrebbe considerato sempre quella confessione come si ostinava a fare – come una sconvenienza tanto più grave poiché trapelata all'esterno»<sup>65</sup>. Tutto ciò che il conte d'Orgel fa, lo fa pensando alle ricadute esteriori dei suoi comportamenti e dei suoi gesti. Per quanto riguarda questo aspetto, la descrizione più cesellata del suo personaggio è quella che si trova nel saggio di Giacomo Debenedetti:

Anne d'Orgel è *soltanto* un uomo di mondo: il prodotto forse più paradossale della moderna specificazione del lavoro: l'uomo che ha il tipico e preciso compito di dimostrare che, ad un certo punto della scala sociale, c'è un *bel mondo*, un'alta società, la quale non ha altro scopo che quello di vivere con un raffinatissimo stile, e di celebrare cerimoniosamente i suoi amabili riti<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., pp. 49-50.

<sup>64</sup> J. Starobinski, *L'invenzione della libertà*, op. cit. pp. 23 e seguenti. Cfr. anche A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, op. cit., pp. 91-93.

<sup>65</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 169.

<sup>66</sup> G. Debenedetti, *Vera natura dei romanzi di Radiguet*, cit., p. 88.

Sembra in queste parole di sentire l'eco di quanto scrive Jesi quando distingue tra tempo festivo e azione festiva, appoggiandosi alle teorie di Veblen per descrivere le azioni irrigidite di una classe agiata il cui unico scopo è ostentare lo spreco<sup>67</sup>. Proprio Veblen, infatti, soprattutto nei capitoli che espongono i concetti di agiatezza e consumo vistosi, descrive una logica che si accorda perfettamente con quanto detto finora sulla figura del conte d'Orgel e del suo seguito. La messa in evidenza della ricchezza per acquistare stima, tramite un abbigliamento raffinato, un ballo lussuoso o la conoscenza delle maniere eleganti del bel mondo sono le caratteristiche che Veblen attribuisce alla classe agiata e che Radiguet mette sulla pagina in modo piuttosto diretto. Come sottolinea anche l'economista statunitense, infatti, «maniere e modi di vivere gentili sono punti di conformità alla regola dell'agiatezza e del consumo vistosi. [...] Si ricorre perciò all'aiuto di amici e competitori con l'espedito di offrire regali di valore e feste e trattenimenti dispendiosi. [...] I trattenimenti costosi, quali il *potlatch* o il ballo, sono particolarmente adatti a questo scopo»<sup>68</sup>. E non manca poi nemmeno di spiegare l'emergere di azioni rituali irrigidite: «si è operato un cambiamento nel consumo vistoso praticato dalla classe agiata; non tanto nella sostanza quanto nella forma. Una riconciliazione fra le due opposte esigenze è ottenuta ricorrendo a una finta. Si sviluppano numerose e intricate norme d'educazione nonché doveri sociali di carattere cerimoniale [...]»<sup>69</sup>. Norme che il conte d'Orgel segue ben volentieri, essendo esse la forma massima di espressione della sua superiorità rispetto agli altri.

Un'ultima scena merita attenzione per la sua esemplarità, ed è proprio quella finale della preparazione per la festa. Non bisogna dimenticare, infatti, che il titolo del romanzo mette in primo piano proprio un ballo, che tuttavia, come detto più sopra, non avrà luogo. Il primo accenno al ballo avviene già all'inizio della storia, ma i riferimenti si fanno più costanti verso la fine: Anne decide di organizzare il ballo che aprirà la stagione perché crede che possa essere un modo per migliorare l'umore di Mahaut, che però certo non soffre per la noia, quanto invece per il sentimento che prova per François. Quando Anne organizza una cena per decidere dell'organizzazione del ballo, è chiaro che è piuttosto quello il momento apicale della narrazione e non certo il ballo in sé. Esso, di

---

<sup>67</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 21

<sup>68</sup> T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, op. cit., p. 61.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 77.



fatto, non ha ragione di esistere perché non è ciò che importa. La procrastinazione continua della serata che dà il titolo al testo è specchio anche dell'atteggiamento dei personaggi stessi: «nel *Ballo* hanno luogo solo pozioni ed equivoci interiori, dialoghi devianti, e molti silenzi; per il momento delle confessioni, tutto il romanzo è un unico, lungo ritardo»<sup>70</sup>. Il ritardo non è però vissuto come un intervallo, come un tempo pieno, quanto piuttosto come un tempo di attesa da riempire con distrazioni; il rimando non conferisce durata a un evento che può risultare di per sé effimero, ma è una dilatazione di momenti e azioni che possono offrire piaceri fugaci<sup>71</sup>.

La serata voluta da Anne per l'organizzazione della festa è, ancora una volta, il suo personale palcoscenico. Il tutto risulta ancora più evidente quando arriva un ospite inaspettato, il principe Naroumof, appena giunto dalla Russia sconvolta dalla guerra civile: taciturno, riflessivo, poco incline alle frivolezze, Naroumof è un personaggio più vicino a François<sup>72</sup> che ad Anne. Quest'ultimo, dapprima preoccupato che il nobile russo possa rovinare la sua serata, escogita poi un modo per usarlo come attrazione per i suoi ospiti. Il conte d'Orgel decide di tenerlo «dietro le quinte»<sup>73</sup> per qualche tempo, prima di farne mostra coi suoi ospiti. Tuttavia, l'irruzione di un personaggio come Naroumof svela, nell'accostamento stridente che provoca, tutta la superficialità del bel mondo di Anne. La gestione della cena non si rivela affatto facile: l'introduzione dirompente degli sconvolgimenti politici rende complesso mantenere intatta la facciata delle buone maniere, ma iniziano comunque i preparativi per la festa.

Ci si alzava da tavola. «Finalmente le cose importanti!» sembravano pensare tutti. E soltanto cominciando a parlare del ballo in costume, tutta quella gente prese delle espressioni da conferenza politica. [...] Tutti concordavano su un punto: un ballo in maschera degenera in una carnevalata se non gli si dà una direttiva, ed era necessario un tema d'insieme. È su questo tema che iniziava il disaccordo. C'era aria di tempesta. «Se non mi ascoltate, perché mi avete chiamato?» pensava

---

<sup>70</sup> D. Galateria, *Fedra al ballo*, in R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 19. Galateria parla di pozioni in riferimento a un episodio del romanzo, in cui Anne prepara «miscugli da ascrivere più alla stregoneria che all'arte del barman», che bevono solo Mahaut e François. Vengono poi fatti espliciti riferimenti ai filtri d'amore e alla vicenda di Tristano e Isotta. Cfr. pp. 57-58.

<sup>71</sup> Cfr. quanto detto nel primo capitolo a proposito dell'intervallo e della capacità della festa antica, così come dell'esperienza artistica, di conferire durata, secondo quanto teorizzato soprattutto da Gadamer.

<sup>72</sup> Secondo quanto scrive A. Oliver in "*Le Bal du comte d'Orgel*". *Structure, mythe, signification*, cit., p. 115, Naroumof è François del futuro, simboleggia la realtà in mezzo alla frivolezza. A pagina 119, aggiunge poi una chiusa esplicita al suo saggio; secondo Oliver, «on assiste dans ce roman à un bal qui figure toute une société et où les relations humaines sont présentées comme autant de danses, enivrantes mais éphémères, menacées à chaque instant par l'inconnu et où l'on change de partenaire dès que la musique change de rythme».

<sup>73</sup> R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, op. cit., p. 148. Ancora una volta, Radiguet usa una metafora teatrale.

ciascuno, pronto a dare le sue dimissioni. [...] Il principe, nonostante desiderasse mettersi in mezzo, era un po' disorientato. Scavava nella memoria alla ricerca di qualche spettacolo frivolo, ma ricordi più recenti lo sprofondavano di nuovo nella vaghezza. François combatteva contro il nervosismo e la fatica, deciso a qualunque costo a recitare la sua parte in quella conferenza. [...] Mahaut lo vedeva tristemente assecondare quelle sciocchezze. [...] Hester Wayne, con un quaderno sulle ginocchia, schizzava costumi, mentre Hortense d'Austerlitz ne inventava su se stessa. Metteva a sacco il salone, si copriva il capo con un paralume, tentava mille travestimenti che risvegliarono in Anne la passione più profonda per gli uomini della sua casta nei secoli: quella del travestimento. Il conte d'Orgel pregò François di accompagnarlo di sopra a prendere delle stoffe. Perché per Anne i disegni erano lettera morta. Era come i suoi antenati ignoranti, che vincevano le battaglie, ma non sapevano leggere una carta geografica. [...] François si voltò. Per la prima volta vide Anne separato da quella specie di superiorità che gli accordava normalmente. Lo giudicò. Lo trovava infantile. Lo vide mettersi addosso sciarpe, turbanti. Ridiscesero e gettarono quegli orpelli sul tappeto, gli invitati se li sfilavano di mano. Vedevano in quegli stracci la possibilità di diventare ciò che avrebbero voluto essere. François li dispregiò. Lui non desiderava essere che se stesso<sup>74</sup>.

Ed ecco, alla fine del romanzo, tutta la facciata del mondo che Anne ha costruito con tanta perizia sfaldarsi davanti agli occhi del lettore.

La festa del *Ballo del conte d'Orgel* pare essere un esempio piuttosto chiaro di una festa «in cavo», che ricalca in negativo le caratteristiche della festa antica. Dal tempo pseudo ciclico al valore assegnato allo *spettacolo* – inteso qua nel senso assegnatogli nel primo capitolo –, dall'importanza dello sguardo che spia alle azioni irrigidite dei protagonisti, nel romanzo di Radiguet confluiscono molti di quegli elementi che sono esiti della trasformazione della festa moderna.

### 3. *Curzio Malaparte: un tentativo di recupero della collettività*

#### 3.1 «Un antieroe del nostro tempo». *Accenni sulla ricezione italiana e francese*

Con il terzo autore scelto per indagare il tema della tesi si approda nel campo della letteratura italiana: valuterò infatti in questa parte la presenza e le forme espressive del tema della festa in due testi di Curzio Malaparte. Prima di passare alle opere, tuttavia, è bene dare spazio a una breve introduzione allo scrittore. Infatti, nonostante il riconoscimento internazionale ottenuto già in vita e mantenuto anche in seguito, in Italia Malaparte è stato un autore piuttosto trascurato, che ha iniziato a essere rivalutato solo intorno agli anni Ottanta e poi, nuovamente, di recente; è al contrario particolarmente

---

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 156-159.

forte il legame con la Francia, come testimoniano le opere pensate per il pubblico francese e gli intensi rapporti con editori d'Oltralpe, da Denoël a Gallimard. Questo legame continua a esistere tutt'ora, come testimoniano le biografie più aggiornate, scritte e pubblicate in Francia anche quando l'autore è italiano, come nel caso di Maurizio Serra: il suo testo *Vite e leggende*, uscito in Italia per Marsilio nel 2012, era stato pubblicato in Francia da Grasset & Fasquelle l'anno precedente e, come affermato dallo stesso autore, è nato per volontà dell'editore francese, a conferma di quanto Malaparte continui a essere studiato con interesse. Ne sono un'ulteriore riprova anche lo studio di Aurélie Manzano, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, uscito nel 2017, il numero monografico di «Chroniques italiennes» del 2018, interamente dedicato allo scrittore, e il *Cahier de l'Herne* dedicato a Malaparte sempre nel 2018. Altrettanto sintomatico è il fatto che l'edizione del *Giornale segreto* al momento esista solo in traduzione francese<sup>75</sup>.

Curzio Malaparte, dunque, nome d'arte di Kurt Erich Suckert, nasce a Prato nel 1898 da padre tedesco e madre italiana, e fin da bambino dimostra una naturale predisposizione all'invenzione di racconti, ma anche un'irrequietezza e una vitalità che avrà per tutta la vita. Nel 1915, per esempio, deciderà di scappare in Francia per arruolarsi prima con la Legione garibaldina, e poi, nel 1916, con la Brigata delle Alpi, combattendo in Italia sul fronte delle Dolomiti: è da questa esperienza che nascerà il suo primo testo importante, *Viva Caporetto!*, che «non ha niente di edificante né di commemorativo; è semmai l'inverso»<sup>76</sup>. La sua carriera militare non è particolarmente degna di nota, ma le esperienze vissute saranno una base fertile su cui far crescere le opere letterarie. L'approccio alla vita da intellettuale, infatti, è quanto mai poliedrico: fonda, collabora e dirige riviste e quotidiani – dalla *Stampa*, al *Corriere della Sera* alla sua rivista *Prospettive* – ma è anche romanziere, saggista, scrittore di testi teatrali e ideatore di un film, *Il Cristo proibito*, che non riscosse tuttavia particolare successo.

---

<sup>75</sup> A. Manzano, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, Parigi, PUPS, 2017, che al momento tuttavia non ho potuto consultare, è una delle più recenti monografie uscite in Francia. M. P. De Paulis (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35, 2018, soprattutto i contributi di A. Orsucci, *Trasformare in immagini idee e convinzioni. La "visionarietà concettuale" di Malaparte*, pp. 177-194 e di J. Nimis, *Sotto lo sguardo dei girasoli. L'"immaginifico" della guerra in Malaparte*, pp. 163-176. M. P. De Paulis (a cura di), *Curzio Malaparte*, Parigi, L'Herne, 2018. C. Malaparte, *Journal secret*, a cura di S. Laporte, Parigi, Quai Voltaire, 2019.

<sup>76</sup> M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 38-40; pp. 64-75. La citazione è a p. 75.

In anni in cui alcuni intellettuali italiani ed europei prendevano le distanze da coinvolgimenti politici di qualsivoglia sorta, non si può invece dire che Malaparte non si sentisse partecipe della vita pubblica. Ritenendo che la scena politica fosse di particolare importanza per l'espressione della cultura, lo scrittore pratese non si nega dichiarazioni e prese di posizioni esplicite. È per esempio uno dei primi sostenitori del fascismo, tanto da figurare tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* di Gentile, nonostante inizi a prenderne le distanze già dal 1925, finendo poi anche al confino nel '34. Si può dire che, come successo in altri ambiti della sua vita, anche nei rapporti col regime il suo atteggiamento è volutamente ambiguo e talvolta indipendente, sebbene le sue tendenze politiche restino chiare<sup>77</sup>. Proprio le sue idee politiche, tuttavia, spesso impropriamente giudicate troppo risonanti con quelle del regime del Ventennio, hanno portato per un periodo a trascurare lo studio di Malaparte, che nelle sue opere maggiori, *Kaputt* e *La pelle*, offre invece uno spaccato significativo dell'esperienza di guerra; ciò che racconta può aggiungere un tassello in più alla rappresentazione che ne fanno i grandi autori della Resistenza. Maurizio Serra definisce lo scrittore di Prato un «provocatore nero, ideologicamente inservibile, [che] tentò a più riprese l'unica carriera per la quale non era adatto: quella del politico. È forse questa la ragione per la quale oggi nessuna famiglia di destra o di sinistra lo riconosce tra i suoi padri nobili»<sup>78</sup>. E ancora, più avanti, in tono scherzoso, un «nazionalista e cosmopolita, pacifista e bellicista, elitario e populista, cronista asciutto e narratore barocco, arcitaliano e antitaliano, talvolta anche ciarlatano»<sup>79</sup>: un coacervo di opposti, insomma. Un altro ritratto si trova in «*L'Italie et nous*». *Interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista*, dove Anna Frabetti riporta un'intervista che l'autore aveva concesso a Pierre Lagarde, che lo descrive così: «*M. Curzio Malaparte est jeune, il est ardent et il aime les coups. Il trouve dans la bataille des mots, dans le choc des idées, le même plaisir qu'il trouve sans doute au cliquetis des lames*»<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Uno dei segnali della sua non adesione al fascismo si riscontra anche nell'attitudine nei confronti del mito del progresso e della tecnologia, vista come possibile portatrice di distruzione. Cfr. F. Baldasso, *Curzio Malaparte and the Tragic Understanding of Modern History*, in «Annali d'italianistica», vol. 35, 2017, pp. 279-303 e, per un contributo più ampio, sempre F. Baldasso, *Curzio Malaparte la letteratura crudele. Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*, Roma, Carocci, 2019.

<sup>78</sup> M. Serra, *Malaparte*, op. cit., p. 10.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>80</sup> A. Frabetti, «*L'Italie et nous*». *Interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 69-94; p. 85.

La sua vita, devota al palcoscenico politico, si riflette sulla pagina: Malaparte è spesso personaggio dei suoi stessi libri, figura romanzata che trae libera ispirazione dalla sua vita. Ma questa materia magmatica trova riscontro anche nello stile: baroccheggianti e visionario, è in aperto contrasto con quelle tendenze alla semplificazione della narrativa italiana del Novecento<sup>81</sup>, senza toccare tuttavia le punte di espressionismo, per esempio, del *pastiche* che contraddistingue lo stile di Gadda. Il suo stile si nutre di immagini che rimandano più o meno esplicitamente a pittori e opere di epoche diverse, riuscendo nell'«arte di dipingere raccontando»<sup>82</sup>; una scrittura dalle tinte forti come quelle degli artisti espressionisti. Ci sarebbe naturalmente molto altro da dire sullo stile malapartiano, ma sono sufficienti questi pochi accenni per lo scopo di questa trattazione.

Tornando invece alla fortuna dell'autore in Italia, c'è un ultimo dato da sottolineare: si segnala infatti una ripresa di interesse negli ultimi anni, anche grazie alle riedizioni che Adelphi ha fatto non solo delle opere maggiori come *Kaputt* (2009) e *La pelle* (2010), ma anche di quelle meno conosciute, come *Tecnica del colpo di Stato* (2011), *Il buonuomo Lenin* (2018), ma anche *Il ballo al Cremlino* (2012).

Quest'ultimo e *La pelle* sono i due testi che ho scelto di prendere in esame per sondare gli esiti della trattazione della festa nei testi letterari europei novecenteschi. Le due opere sono strettamente connesse, non solo perché entrambe sono scritte nella stessa logica narrativa e nello stesso periodo, pensate per essere destinate a un pubblico francese<sup>83</sup>, ma anche perché *Il ballo al Cremlino* nasce all'interno della *Pelle*, per poi prendere forma autonoma. Come ricostruito nella *Nota al testo* da Raffaella Rodondi, infatti, il testo del *Ballo al Cremlino* era inizialmente stato abbozzato col titolo di *Un miracolo a Mosca* e pensato come uno dei capitoli della *Pelle*, ma si è poi distaccato, tra le altre cose anche perché, secondo quanto dichiarato dall'autore stesso in una lettera all'editore Guy Tosi, l'argomento non era strettamente legato a quello della *Pelle*. L'editore attendeva il seguito di *Kaputt*, che era stato da tempo annunciato al pubblico e che tardava ad arrivare: questa e altre vicende hanno poi fatto sì che il progetto del *Ballo*

---

<sup>81</sup> P.G. Adamo, *Atlante cerebrale dello stile malapartiano. Simmetrie e ricorsività in Kaputt, La pelle e Il ballo al Cremlino*, in «Studi novecenteschi», XLVII, 99, 2020, pp. 53-76; p. 54.

<sup>82</sup> J. Nimis, *Sotto lo sguardo dei girasoli*, cit., p. 165.

<sup>83</sup> J.-C. Thiriet, *Kaputt, dalla parte dei Guermantes*, in M. Grassi (a cura di), «*La bourse des idées du monde*». *Malaparte e la Francia*, Atti del convegno internazionale (Prato-Firenze, 8-9 novembre 2007), Firenze, Olschki, 2008, pp. 109-123; p. 121.

al *Kremlino* venisse abbandonato e che il romanzo rimanesse incompiuto<sup>84</sup>. Per avere una prima edizione, postuma, di questo testo si deve attendere Vallecchi nel 1971, ma il punto di riferimento ad oggi per un'edizione più attenta anche alle vicende filologiche, bisogna rivolgersi a quella Adelphi curata da Rodondi, che nel rispetto della forma provvisoria reca come sottotitolo *Materiali per un romanzo*. Oltre alle pagine già pubblicate da Vallecchi, infatti, ne sono state aggiunte altre in appendice, tutte riconducibili al medesimo nucleo creativo. Nell'analisi, tuttavia, prenderò in considerazione solo quelle duecento pagine che sono considerate l'avvio del progetto e che erano già state pubblicate nel 1971.

Un'ultima cosa da segnalare: la genesi dal cantiere della *Pelle*, insieme ad altre costanti tematiche, stilistiche e formali, ha portato a proporre una lettura unitaria di *Kaputt, La pelle e Il ballo al Kremlino* come una sorta di trilogia romanzesca europea<sup>85</sup> – in alternativa all'associazione più frequente dei primi due con *Mamma marcia*, proposta in prima istanza da Giuseppe Pardini in *Curzio Malaparte. Biografia politica*<sup>86</sup>. In questa trilogia, che si rivela qui particolarmente utile per proporre una lettura accostata dei due testi, trova conferma ciò che scrive Serra nella sua introduzione sul rapporto dello scrittore con la Storia, «il solo, vero tema di un autore per il quale tutto il resto, tutto ciò che generalmente materia di letteratura – amori, lutti, abbandoni e ritrovamenti, ricordi d'infanzia, tramonti, angosce metafisiche –, è solo contorno»<sup>87</sup>.

### 3.2 Kultur *controriformistica*

La Storia, dunque, e la politica hanno un ruolo rilevante nella vita così come nelle opere dello scrittore toscano; come ha scritto Morena Pagliai in un saggio a lui dedicato, infatti, sarebbe impossibile e inattuale pensare di valutare Malaparte solo dal punto di vista letterario, dal momento che lui stesso si presenta come un intellettuale politico<sup>88</sup>. Certo, dare un resoconto dettagliato del suo pensiero non sarebbe cosa fattibile in poche

---

<sup>84</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino (Materiale per un romanzo)*, Milano, Adelphi, 2012, a cura di R. Rodondi, pp. 309-315.

<sup>85</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico e scomposizione seriale nella narrativa di Curzio Malaparte*, in «Chroniques italiennes», n. 38, 2020, pp. 187- 217; p. 187.

<sup>86</sup> È quanto riporta M. Serra, *Malaparte*, op. cit., p. 323.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>88</sup> M. Pagliai, *La Controriforma e l'Europa di Malaparte*, in *Ead., Mito e precarietà*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989, pp. 155-181; p. 171.

righe, ma è comunque utile fornire alcune indicazioni per comprendere meglio l'orizzonte entro cui si inscrivono i suoi testi, prima di focalizzare l'attenzione sull'indagine tematica sulla festa.

Le idee politiche che Malaparte matura nascono da un più ampio quadro di crisi europea che si consuma nella prima metà del Novecento; crisi in primo luogo intellettuale, per la quale si cercarono soluzioni di stampo diverso<sup>89</sup>. Per comprendere quella di Malaparte, ci si può rivolgere a ciò che scrive Mimmo Cangiano in *Cultura di destra e società di massa*, in cui allo scrittore pratese viene dedicato un "Intermezzo". Secondo lo studioso, il sistema teorico che Malaparte elabora con l'idea di dare nuove direttive culturali al paese si articola su tre linee: una lettura particolare del Risorgimento, il tentativo di implementare il sindacalismo nazionale e l'analisi del binomio Riforma-Controriforma. Delle tre, l'ultima è quella che può più essere spesa nell'applicazione ai testi che verranno analizzati in seguito. Essa è, secondo Cangiano, una delle interpretazioni del rapporto tra *Kultur* e *Zivilisation*, che egli individua come uno degli snodi concettuali più importanti per capire in generale quanto accade nello sviluppo delle ideologie degli intellettuali di destra nell'Europa tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento. Oltre a questo, lo studioso sottolinea un secondo tema fondamentale, particolarmente interessante per questa tesi, ossia quello di comunità<sup>90</sup>. Nel primo capitolo avevo proposto questo concetto come uno dei tre elementi che delineano l'ossatura della festa; torna ora alla ribalta inserendosi in questo contesto più articolato.

Guardando a come si specifica la questione nel caso di Malaparte, comunità significa massa, e l'ingresso delle masse nella vita politica dello Stato è evidente fin dopo la pubblicazione di *Viva Caporetto!*<sup>91</sup>. Non stupirà allora ritrovarla come attore principale di entrambi i testi, nonostante si tratti in un caso dell'alta società marxista, nell'altro del popolo napoletano. Fin da subito, tuttavia, per Malaparte la massa si presenta ideologizzata come "popolo italiano"; a questa massa in particolare lo scrittore pratese assegna una specifica *Kultur* (ossia una messa in forma particolare della comunità), che è la Controriforma<sup>92</sup>. Da una parte sta quindi l'Italia della Controriforma, universale,

---

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 155-156.

<sup>90</sup> M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022, p. 330, pp. 11-13.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 320-324.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 332.

latina, cattolica, barocca, opposta all'*altra* Europa, l'Europa del Nord della Riforma, che è invece disgregante, razionale, moderna<sup>93</sup>. L'esaltazione della Controriforma, come anche del fascismo, deriva da un atteggiamento antiborghese, anticapitalista, antimarxista – per Malaparte il marxismo è il tentativo italiano di integrare un orizzonte socio-culturale che non gli è proprio, dal momento che scaturisce dalla stessa logica razionalista del capitalismo – e, fondamentalmente, di sfiducia verso la società moderna dall'Illuminismo in poi<sup>94</sup>. Le sue osservazioni sono per certi versi simili a quelle che decenni dopo, come abbiamo visto, verranno proposte da filosofi di impronta marxista come Debord, Agamben e Han: anche Malaparte legge la disgregazione comunitaria «come realizzata, strutturalmente e culturalmente, dal capitalismo»<sup>95</sup>. Ma l'aspirazione all'unità si impronta su due strade diverse: se l'universalità per filosofi e critici marxisti – si veda a tal proposito soprattutto la teoria di Lukács – va ricercata oltre ciò che già c'è e scaturisce dal conflitto, gli intellettuali che si rifanno alle ideologie di destra pensano che una totalità universale già esista: è quella della comunità del passato, del mondo arcaico di cui si deve auspicare il ripetersi, in una sorta di ritorno di una mitica età dell'oro<sup>96</sup>. La contrapposizione tra l'Europa, «la quale, soggetta alla Riforma (alla *critica*, all'individualismo, alla frammentazione che questa comporta), [...] a livello sociale, ha infranto le antiche unioni comunitarie che garantivano la presenza di rapporti e relazioni non strumentali fra i suoi membri»<sup>97</sup> e il mondo antico della comunità verrà messo sulla pagina in modo evidente soprattutto nella *Pelle*, nonostante nel romanzo l'accostamento sia con gli Alleati americani, che sono però in linea con l'*altra* Europa<sup>98</sup>.

È all'interno di questo quadro che si possono leggere tanto *Il ballo al Kremlino* che *La pelle*. Pare infatti che venga recuperato un elemento fondamentale per la festa, quello della comunità appunto. Vedremo ora nel dettaglio, soprattutto nella seconda opera, se questo produrrà nella rappresentazione letteraria un possibile ritorno del senso festivo, o se invece verrà confermata nuovamente l'impossibilità della festa proclamata da Jesi. L'analisi inizierà con *Il ballo al Kremlino*, nonostante il testo venga da una costola della *Pelle*, per semplici questioni di cronologia dell'ambientazione: lo sfondo della prima

---

<sup>93</sup> M. Pagliai, *La Controriforma e l'Europa di Malaparte*, cit. pp. 159-161.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 185, ma anche M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, op. cit., p. 329.

<sup>95</sup> M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, op. cit., p. 331.

<sup>96</sup> F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 31-42.

<sup>97</sup> M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, op. cit., p. 330.

<sup>98</sup> M. Pagliai, *La Controriforma e l'Europa di Malaparte*, cit., p. 177.



vicenda, infatti, è la Rivoluzione russa di inizio Novecento, mentre quello della seconda è lo sbarco degli Alleati verso la fine della Seconda guerra mondiale.

### 3.3 Il ballo al Kremlino: *la falsa collettività*

Quello che conta, semmai, è chiedersi che cosa Malaparte cercasse, in quel primo viaggio in Russia nel 1929, nei riti di un ceto di *parvenu* destinato di lì a poco a dissolversi nelle purghe staliniane, con quali pregiudizi e retropensieri lo osservasse, di quali significati intendesse investirlo descrivendolo a distanza di quasi vent'anni<sup>99</sup>.

Si può partire da queste parole che Beatrice Manetti spende per recensire l'uscita del *Ballo al Kremlino* nel 2012 per iniziare a addentrarsi nel testo malapartiano. Il testo, lo si è già detto, conosce la sua genesi nello stesso periodo della *Pelle*, ossia intorno alla metà degli anni Quaranta; è un romanzo che viene però contaminato da altri generi, come quello della cronaca, e che si nutre delle esperienze personali del suo autore, che anche qui figura come uno degli attori della scena. Per capire di cosa si tratta e quali siano le sue radici letterarie la cosa migliore che si possa fare è rivolgersi alle parole dello stesso Malaparte: «*il s'agit d'une chronique-roman, dont l'argument est la haute noblesse marxiste de Moscou, sa vie, ses scandales, ses mœurs, ses passions, ses terreurs*»<sup>100</sup>. Senza addentrarsi in questioni teoriche sul genere, quindi, la definizione più adatta è forse proprio questa; lo scrittore, comunque, usa il termine “romanzo” per indicare il suo testo. È così infatti che lo definisce, pur problematizzandolo e sottolineandone la specificità, nella prefazione, *La società di Mosca uno specchio scimmiettante della società europea, ma dominata dalla paura*: in queste poche pagine di premessa si trovano molti elementi che tornano utili per capire il contesto generale dell'opera ma anche per inserirla nel solco del tema generale della festa.

In questo romanzo, che è un fedele ritratto della nobiltà marxista dell'URSS, della *haute société* comunista di Mosca, tutto è vero: gli uomini, gli avvenimenti, le cose, i luoghi. [...] Ma ciò che fa di questo romanzo non una «cronaca di corte» nel gusto francese del XVIII secolo, non un libro di

---

<sup>99</sup> B. Manetti, *La fenomenologia del potere*, in «L'indice dei libri del mese», n.3, 2013, p. 17.

<sup>100</sup> È così che lo definisce nella lettera già menzionata più sopra all'editore Guy Tosi: cfr. R. Rodondi, *Nota al testo*, in C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, op. cit., p. 311. Cfr. anche M. Serra, *Malaparte*, op. cit., p. 336: per lui, in riferimento a *Kaputt* e alla *Pelle*, il termine «romanzo» è improprio poiché viene messa sulla pagina una realtà, alterata certo, ma che preserva il senso di ciò che indica: si tratta dunque, in questa prospettiva, di documenti affidabili nella rappresentazione della realtà; allo sono allo stesso tempo, tuttavia, anche i termini «cronaca, *reportage*, o corrispondenza», poiché nello scrittore pratese prevale un'ampiezza della visione che non è propria di nessuno di questi generi presi singolarmente. Se si considera *Il ballo al Kremlino* parte di una trilogia insieme a *Kaputt* e alla *Pelle*, queste riflessioni si possono estendere anche a questo testo. L'osservazione di Serra trova riscontro nella definizione malapartiana di «*chronique-roman*».

*Memorie* alla Saint-Simone, o un libro di *moralité* alla Montaigne, ma un romanzo nel senso proustiano (non in quanto allo stile, ma in quanto a quel senso acuto del *désintéressement*, che fu proprio dei romanzi e dei personaggi di Marcel Proust), è il fatto che i fatti e le persone, gli episodi di questa «cronaca di corte» sono legati da una fatalità che li convoglia tutti verso un fine unico, verso uno scioglimento romanzesco. Il protagonista, l'eroe di questo romanzo non è un individuo, uomo o donna, ma un corpo sociale: e cioè quell'aristocrazia comunista che aveva preso il posto dell'aristocrazia russa dell'antico regime [...]. E veramente il marxismo conduce l'individuo, non già al sentimento collettivo, ma al più assoluto fatalismo, alla più completa dedizione alla fatalità. Il che, si noti, è il segno di una società in decadenza<sup>101</sup>.

Tra il titolo e le dichiarazioni poste in apertura, ci sono almeno quattro elementi che vale la pena sottolineare: 1) la società russa è per Malaparte uno specchio di quella europea, quindi le considerazioni che egli presenta sulla disgregazione generale si possono applicare a una comunità in senso ampio; 2) si dice che il soggetto dell'opera è non un individuo ma un corpo sociale, ma allo stesso tempo si sottolinea come gli individui che lo compongono non siano spinti verso un sentimento collettivo ma verso il fatalismo, anticamera della decadenza della società; 3) Malaparte dichiara che la sua opera si pone sulla scia tracciata da Marcel Proust; 4) l'inserimento nel solco proustiano non è dovuto allo stile ma al senso di *désintéressement*.

Ma prima di guardare più da vicino a questi punti, vediamo sommariamente di cosa tratta la vicenda. L'intreccio, in realtà, non è ricco di episodi: si apre con un ballo all'Ambasciata di Inghilterra, dove gli invitati sono in attesa dell'arrivo degli ospiti più chiacchierati: la prima ballerina Semënova e il "Principe nero", Karachan<sup>102</sup>. I due fanno parte di quella cerchia elitaria di cui si è attorniato Stalin, «circondato dalla nuova nobiltà marxista, da quell'avidò, feroce clan di boiari comunisti, di *parvenus* e di profittatori della rivoluzione, di ballerine, di attrici, di *merveilleuses* proletarie»<sup>103</sup>. I personaggi che gravitano attorno al nuovo nucleo di potere sono Lunačarskij, Commissario del Popolo all'Istruzione pubblica e la moglie, frivola e amante del lusso, Madame Kamenev, sorella di Trockij, Florinskij, Capo del Protocollo del Commissariato del Popolo per gli Affari esteri. La scrittura di Malaparte accompagna il lettore in una galleria di ritratti di questi personaggi, che si affacciano uno dopo l'altro; è questo infatti il pretesto per dare spazio

---

<sup>101</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremli*, op. cit., pp. 11-12. Si seguono le soluzioni grafiche adottate da Rodondi per segnalare gli interventi sul testo, che come è già stato detto non ha una forma stabile ma si presenta come materiale per un romanzo incompiuto.

<sup>102</sup> Ho scelto di adottare la traslitterazione a oggi più comune per i nomi dei personaggi storici russi, ma nelle citazioni manterrò invece quella scelta da Malaparte, in accordo con l'edizione Adelphi, che mantiene la traslitterazione così come si presenta nelle carte dello scrittore.

<sup>103</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremli*, op. cit., p. 53.

a considerazioni di carattere generale sulla politica e la società. In particolar modo, nel capitolo VI sia la passeggiata con Marika, una giovane ragazza guida e segretaria per il personaggio Malaparte, che l'incontro con Madame Kamenev, sono la rampa di lancio per speculazioni che ricordano, sebbene in modo un po' sbiadito, i passaggi dei grandi romanzi dostoevskijani<sup>104</sup>. Si susseguono descrizioni di personaggi, eventi mondani e riflessioni generali, che procedono per amplificazione di nuclei che vanno espandendosi di volta in volta<sup>105</sup>; si esplicita anche così il carattere incompiuto dell'opera.

Torniamo ora, invece, ai quattro punti individuati in precedenza e prendiamo per il momento in considerazione i primi due, che mettono a fuoco l'elemento della collettività. Come si può intuire, la dichiarazione di voler trattare, in un'opera che ha come soggetto la Russia marxista, di un corpo sociale che non sia il proletariato ma l'aristocrazia è una scelta provocatoria: sovvertendo le regole del realismo socialista, lo scrittore si impegna anzi proprio a non parlare del proletariato. Ironicamente, tuttavia, fa di uno dei maggiori teorici del realismo socialista, Anatolj Lunačarskij, e della sua frivola moglie due dei personaggi più importanti del suo libro. In questo contesto si inserisce anche un piccolo ma emblematico quadretto di "balletto social-realista", per così dire. Malaparte è al Gran Teatro dell'Opera, nel camerino della Semënova, dove si trovano quadri del «*Krasni Mack*, il *Papavero rosso*, il gran balletto che aveva per argomento la rivoluzione comunista in Cina: centinaia di ballerini vestiti di rosso, i papaveri, invadono a un certo punto la scena, e si scontrano con l'esercito dei fiori di loto, i ballerini vestiti di giallo»<sup>106</sup>. Nulla a che vedere, certo, con i balletti politici delle corti europee del XVI secolo; i messaggi che potevano essere veicolati nel passato grazie alla presenza di un capitale simbolico condiviso vengono ora esplicitati, resi dichiaratamente politici.

È vero, quindi, che c'è l'elemento della collettività, ma è anche vero che si tratta di una società già divisa, in cui questa collettività corrisponde a una classe sociale. D'altra parte, la società russa descritta da Malaparte è uno «specchio scimmiettante» di quella

---

<sup>104</sup> Cfr. P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., pp. 210-211: «si tratta, in questo caso, del romanzo sviluppatosi dal materiale descrittivo dei costumi e della psicologia, i cui maestri erano stati Dickens, Balzac, e, naturalmente, Tolstoj e Dostoevskij. Tipico di tale romanzo era stato l'ampio uso di descrizioni e caratterizzazioni, da un lato, e di dialoghi, dall'altro».

<sup>105</sup> È questo in realtà un procedimento tipico della scrittura malapartiana: a tal proposito Baldacci, in riferimento alla *Pelle*, ha parlato di uno stile barocco, inteso come «una grande ansia di abbozzatura, di continua gestazione, di eterno non finito, cioè, a suo modo, di in-finito». Citato nella *Nota al testo* in C. Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, Milano, Adelphi, 2010, a cura di C. Guagni e G. Pinotti, p. 347.

<sup>106</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlin*, op. cit., p. 32.

europea: se Jesi si chiedeva se in una società diversa da quella borghese, che fosse per esempio nata da una rivoluzione socialista, sarebbe stato possibile recuperare un grado di collettività che portasse a una ritrovata qualità festiva e, di conseguenza, a una possibilità di conoscere la festa<sup>107</sup>, la risposta che dà Malaparte è negativa. Abbiamo anche visto, però, che per lo scrittore toscano il marxismo è un'emanazione del capitalismo, e per questo la società è divisa e individualizzata allo stesso modo.

La nuova aristocrazia socialista è tale e quale a quella zarista venuta prima di lei, ha gli stessi atteggiamenti, dà le stesse feste imbevute di buone maniere e *bon mots*, ma si definisce orgogliosamente proletaria, non senza quella punta di superiorità che deriva dal definirsi in modo falsamente sovversivo rispetto alla consuetudine<sup>108</sup>. Secondo l'autore, in realtà la nuova aristocrazia non ha nulla degli ideali comunisti che si propone di rappresentare: al contrario, si è calata senza troppa fatica nell'ambiente borghese che è proprio del resto d'Europa, lasciandosi corrompere alquanto facilmente<sup>109</sup>. L'opinione di Malaparte è piuttosto esplicita e pare quasi pungolare con sarcasmo la classe politica che sta descrivendo. Questo nonostante avesse dichiarato che si fosse basato «*tout sur le fait religieux, c'est à dire sur la présence de Dieu dans la vie communiste malgré l'exil auquel Dieu a été condamné par les communistes. Par conséquent c'est un livre carrément anticommuniste, mais non pas du point de vue d'une critique sociale ou politique: plutôt du point de vue de la morale chrétienne*»<sup>110</sup>. Che sia sociale, politica o di morale cristiana, in realtà poco interessa: la critica è evidente nella presentazione dei personaggi, così come quando si parla della classe sociale in generale, che è sempre definita come un insieme di *parvenus* che ha imparato a muoversi nell'ambito nobiliare per imitazione di chi l'ha preceduta. Fin dalle primissime pagine viene descritta come potente, corrotta, snob, e i ritratti dei personaggi rimarcano questa atmosfera. Tra tutti, spicca quello di Florinskij:

Il gusto di Florinski per la vita mondana, il suo snobismo, la tendenza ai piaceri proibiti, quel cinismo elegante e insieme brutale, il suo scetticismo, palese nei confronti dei problemi usuali della vita sovietica, ma segreto e attivissimo nei confronti dei problemi fondamentali del

---

<sup>107</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 28.

<sup>108</sup> Cfr. la scena a pagina 39. Dopo che Malaparte ha definito la Semënova «danzatrice del proletariato», segue questo scambio di battute: «Non vi scusate» disse Madame Jegorowa «la parola proletario non ha ancora acquistato, in Russia, un significato offensivo. Ma non tutte fra noi amano ciò, ecco tutto». «Vi sbagliate, *daragai*» disse Madame Lunaciarska «a me piace molto esser chiamata proletaria. Ah! ah! ah!».

<sup>109</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlin*, op. cit., p. 13.

<sup>110</sup> Citato in R. Rodondi, *Nota al testo*, cit., p. 312.

comunismo e della vita comunista, non erano suoi propri, ma di tutta la nobiltà sovietica di quel tempo. [...] Era, o appariva, un personaggio di Proust [...].

I suoi gesti facevano un singolare contrasto con la rigidità del suo atteggiamento [...]. La sua voce era stridula, pareva, a momenti, la voce di un vecchio, a momenti la voce di un ragazzo bizzoso. Parlava francese con ricercatezza, con manierata dolcezza. [...] Gli amori, gli scandali, gli adulteri, i divorzi della nobiltà sovietica, passavano nelle sue parole come la cronaca scandalosa degli *upper ten thousand* del tempo di Edoardo VII, o della *fleur de pois* del tempo di Loubet o di Fallières<sup>111</sup>.

Leggendo queste descrizioni sembra quasi di assistere a una degenerazione di quanto veniva rappresentato nel *Ballo del conte d'Orgel*. I meccanismi che Radiguet denunciava in modo più sottile sono qui smascherati apertamente: forse la ragione risiede nel contrasto stridente che si crea tra i gesti compiuti dalla nuova alta società e i valori di collettività che si promette di incarnare. Il confronto col testo francese si può spingere anche più oltre. Malaparte conosceva di certo il romanzo di Radiguet: in un passaggio della *Pelle*, per esempio, fa esplicitamente riferimento al testo: «Jack era felice di poter chiacchierare in francese con un vero francese, benché certe volte si venisse a trovare nella situazione di François de Sérèuse di fronte a Mrs Wayne, nel *Bal du Comte d'Orgel* [...]»<sup>112</sup>. Anche il titolo sembra suggerire un'affinità del romanzo malapartiano con quello dell'autore francese, così come il contesto di descrizione dell'alta società e l'impronta proustiana. Maurizio Serra conferma, inoltre, che esistono versioni di un racconto mai terminato ma improntato sul *Ballo del conte d'Orgel*, che doveva intitolarsi *Il ballo del conte Pecci-Blunt*<sup>113</sup>. Anche se questa prova malapartiana risale al '41 si può ipotizzare che il modello di Radiguet rimanga comunque nell'orizzonte dell'autore, specialmente quando intende dare una rappresentazione proustiana alla materia dei suoi scritti.

Tra le altre cose, come per Radiguet anche per Malaparte il ballo è solamente un pretesto per trattare di altri temi. Ciò permette di aprirsi agli altri due punti sottolineati all'inizio: lo scrittore di Prato, infatti, si rifà volontariamente a Proust, volendo compiere la stessa operazione del grande autore francese e descrivere l'alta società. Non a caso, non solo ci sono molti riferimenti diretti all'opera di Proust nel testo del *Ballo*, ma addirittura uno dei titoli possibili, all'altezza del '47, è *Du côté de chez Staline*. Ma, afferma egli stesso, «dove l'autore di questo romanzo si riallaccia a Proust, non è nel fatto letterario, ma nel *plan* di disinteresse su cui trasporta la sua analisi e la sua rappresentazione

---

<sup>111</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Cremlino*, op. cit., pp. 134-136.

<sup>112</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 141.

<sup>113</sup> M. Serra, *Malaparte*, op. cit., p. 289.

artistica. Da questo piano di disinteresse egli fa la storia e la rappresentazione della decadenza della società marxista»<sup>114</sup>. Con l'apertura del testo su un evento mondano, viene subito denunciato il tema centrale della decadenza della società, tanto più che l'irruzione della Storia non sembra preoccupare per nulla i personaggi<sup>115</sup>. A tal proposito, il primo capitolo, l'unico veramente incentrato sul ballo del titolo, si chiude con una scena che esemplifica bene questo effetto di scontro tra la Storia e la mondanità.

La sala era rimasta vuota, l'orchestra seguitava a suonare in sordina, un vento tiepido, odoroso di foglie e di erba, entrava per le finestre aperte. La primavera di Mosca entrava nella sala con la sua dolce violenza, col suo dolce odore di donna incinta. Attraverso gli alberi del parco, umidi e gonfi di suoni indistinti, di aromi vaghi, s'intravedevano le cupole delle chiese, le torri del Kremlino illuminate dai riflettori elettrici, le bandiere rosse sventolanti sulla torre del Palazzo delle Armi. [...] Kamenew, il compagno di Lenin, il triumviro che Lenin aveva alzato al potere con Zinowiew e Buckarin, era stato arrestato. La grande epurazione cominciava. Il terrore cominciava da quel pacifico Kamenew dalla barbetta grigia, dagli occhi miopi dietro lo schermo lucente degli occhiali. Dopo Trozki, Kamenew. L'orchestra suonava dolcemente la melodia di un valzer viennese. I gioielli splendevano sulla gola e sulle dita grasse delle *beauties* sovietiche. [...] [*Karakan e la Semenowa*] erano soli nella immensa sala. La Jegorowa mi appoggiò la mano sul braccio, mi sussurrò sorridendo: «Qu'ils sont beaux!». [...] A poco a poco altre coppie s'erano messe a ballare<sup>116</sup>.

Di nuovo, le sensazioni sono come quelle suscitate da Anne d'Orgel e dal suo *entourage*, quando il lettore si trova posto davanti allo scollamento tra il mondo messo in scena e la società. Quello che resta della festa è lo scheletro di un'occasione di collettività, che altro non è che un'esposizione di buone maniere, un'ostentazione di gioielli e vestiti. Anche in questo caso viene dato spazio alla rappresentazione del consumo vistoso che era un perno del racconto di Radiguet. Si nota in entrambi, quindi, lo scarto col significato che il lusso ricopriva prima dello scarto della modernità: la forza che i simboli di ricchezza «esercita[vano] sullo spettatore sotto forma di capitale simbolico, legittimando i rapporti asimmetrici instaurati dal potere»<sup>117</sup> è scomparsa. Lo sfarzo che viene messo in mostra non trova più giustificazione, non viene più speso all'interno della comunità, ma reca piuttosto un compiacimento del tutto individuale e fine a sé stesso.

Tuttavia, rispetto a quanto portato sulla pagina da Radiguet, la rappresentazione subisce un'ulteriore degenerazione, che si muove su due linee. Da una parte, il mettersi in mostra che è valore proprio della società dello *spettacolo* viene enfatizzato fino a

---

<sup>114</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, op. cit., p. 14. Sull'influsso di Proust su Malaparte si veda anche J.-C. Thiriet, *Kaputt, dalla parte di Guermantes*, cit.

<sup>115</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., p. 192, p. 211.

<sup>116</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>117</sup> A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, op. cit., p. 92.

risultare più scopertamente falso – critica che si rende tanto più vivida ogni volta che l'autore ricorda che si sta confrontando con una classe di arricchiti, che valuta con ancora più importanza tutto ciò che è ostentazione di ricchezza. Ciò di cui non ci si può più fare vanto – il nome, soprattutto – viene sostituito da altri valori. E così, per esempio, Karachan, che avrebbe avuto come unico ostacolo tra gli aristocratici di sangue l'oscurità della nascita, sopperisce a questa mancanza con la sua bellezza; le donne della nobiltà sovietica, nonostante il divieto che imporrebbe loro di non farlo, sfoggiano gli abiti del guardaroba di teatro, vestiti di alta moda dei più rinomati stilisti europei e i gioielli preziosi.

La seconda linea rende ancora più evidente la degenerazione, o per meglio dire, l'estremizzazione di un fenomeno che già era in atto in precedenza: l'importanza dell'ostentazione e della mondanità è così forte da rendere ciechi di fronte all'incedere della Storia, che finirà però per travolgere ugualmente i personaggi. Il ritratto impietoso che offre Malaparte è infatti accentuato dall'accostamento tra la nuova nobiltà sovietica e la vecchia aristocrazia zarista. Si instaura su scala minore lo stesso rapporto che esiste nelle intenzioni dell'autore tra Europa e Russia<sup>118</sup>. Davanti agli occhi dei nuovi nobili si mostra senza riserve il disfacimento della vecchia aristocrazia, specchio del loro futuro, ma essi non sembrano accorgersene, o non sembrano preoccuparsene. Come in apertura del romanzo Malaparte tratteggia i ritratti di Madame Lunačarskij, della Semënova, di Florinskij e degli altri personaggi che volteggiano nella sala da ballo, allo stesso modo dipinge una galleria di personaggi della nobiltà decaduta, mostrando la loro miseria.

Una mattina, era di domenica, mi recai con Bulgakow al mercato dei robivecchi, nello Smolenski Boulevard. Sui marciapiedi dello Smolenski Boulevard si raccoglievano ogni domenica mattina tutti i sopravvissuti dell'antica nobiltà di Mosca, tutti i gentili e miserabili spettri dell'aristocrazia zarista, per offrire [...] i loro poveri tesori [...]. Quei tristi fantasmi della nobiltà dell'antico regime stavano per ore ed ore chiacchierando fra loro dei fatti d'ogni ora e d'ogni giorno della loro vita, matrimoni, lutti, divorzi, fidanzamenti, suicidii, intrighi, scandali, pettegolezzi, come se sedessero in un salotto, [...] ad ogni istante inchinandosi l'uno all'altro, volgendosi ora all'uno ora all'altro, con graziosi gesti del capo e delle mani, come in un balletto di bambole sulla scena di un teatro di Corte. [...] Sedute su sgabelli di tela, davanti ai loro miserabili tesori esposti ai loro piedi, su logori asciugamani distesi per terra, [...] vecchie signore dai vestiti sdruciti e stinti, dalle camicette bianche o verdi o gialle con le maniche a sbuffo, dagli alti colletti di pizzo sostenuti da corte

---

<sup>118</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremolino*, op. cit., p. 15: «Poiché se l'Europa di domani è nella Russia di domani, è pur vero che l'Europa di oggi è nella Russia di oggi, la conseguenza dell'Europa è la conseguenza della decadenza della Russia comunista, e in primo luogo della corruzione della nobiltà marxista dell'URSS.

stecche di balena, [...] chiacchieravano in francese tra loro con una dolcissima cadenza di reciproco disprezzo, di reciproco rancore, nell'accento, nei gesti, nei sorrisi<sup>119</sup>.

Questo è quello che resta del bel mondo, che continua pur tuttavia a fare sfoggio delle maniere imparate in società, «come in un balletto di bambole sulla scena di un teatro di Corte»<sup>120</sup>. E Malaparte vede già lo stesso destino tracciato per i *parvenus* protagonisti del suo racconto. Li vede anzi già morti: l'ultima sfilata del romanzo, dopo quella del ballo all'Ambasciata d'Inghilterra e quella lungo lo Smolenskiy Boulevard, avviene al Bolshoi: è una parata «espressionista. [...] Fra quelle teste sporgevano alcuni visi di morti, di cadaveri»<sup>121</sup>. Riappaiono tutti i personaggi iniziali, chiudendo circolarmente la narrazione<sup>122</sup>; con questo espediente si chiude lo spettacolo, come in un balletto della Semënova. Per riallacciarsi a un altro testo che analizzato in precedenza, anche nella *Principessa Brambilla* di Hoffmann si riscontrava una struttura circolare. Ma se nella fiaba tedesca si poteva ancora vedere la scintilla di un significato riconducibile a una temporalità ciclica, come quella propria della festa, nel racconto malapartiano la circolarità è semmai solo un espediente stilistico di chiusura e non ha nulla a che fare con significati ulteriori.

Beatrice Manetti termina il suo articolo di recensione al romanzo malapartiano con queste parole:

Dentro le pieghe del ritratto d'ambiente, infatti, *Il ballo al Kremlino* nasconde la riflessione terminale del suo autore sul tema che lo ha affascinato per tutta la vita e che spiega in larga misura la sua ossessione per la Russia sovietica: la fenomenologia del potere nel suo costituirsi, consolidarsi, declinare e soccombere. Non c'è nessun ballo al Kremlino nel *Ballo al Kremlino*, se non la danza macabra che il potere politico assoluto intreccia con le uniche forze in grado di fronteggiarlo: l'assoluto soprannaturale del sacro e l'assoluto naturale della morte<sup>123</sup>.

La festa si conferma nella sua impossibilità: da un lato per la società messa sulla pagina da Malaparte, dall'altra per lo scrittore stesso, che intende usarla solamente per indagare altri temi. E lo conferma lui stesso: «Io non ero venuto a Mosca per divertirmi. Ma che potevo far d'altro, se non divertirmi? Quella società di *parvenus* corrotti e ambiziosi voleva godersi il potere. Ballasse, dunque, e si divertisse»<sup>124</sup>.

---

<sup>119</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, op. cit., pp. 65-66; 71-72.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>121</sup> *Ivi*, op. cit., p. 180.

<sup>122</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., p. 213.

<sup>123</sup> B. Manetti, *La fenomenologia del potere*, cit.

<sup>124</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, op. cit., p. 36.



### 3.4 La pelle: *moduli magico-religiosi in tempo di guerra*

#### 3.4.1 *Struttura dell'opera*

Come preannunciato, il secondo testo nel percorso di analisi dedicato a Malaparte è *La pelle*. La vicenda è nota: in concomitanza con lo sbarco degli alleati americani a Napoli nel 1943, dilaga in città una tremenda malattia: una peste che affligge l'animo invece che il corpo e che pare colpisca solo il popolo liberato, quasi a suggerire che il morbo sia stato portato dai liberatori<sup>125</sup>. L'opera, non a caso, doveva intitolarsi proprio *La peste*, ma l'autore cambia direzione dopo che questo titolo viene usato da Camus per il suo libro, apparso nel 1947<sup>126</sup>; in quell'anno, Malaparte stava già lavorando al testo, che verrà però dato alle stampe solo due anni dopo.

Come per *Il ballo al Cremlino*, anche per *La pelle* si può parlare di una forma ibrida che unisce le istanze del romanzo a elementi provenienti da generi diversi, come la memorialistica, il *reportage*, la cronaca. Inoltre, molto più che nel testo analizzato in precedenza, la Storia prende uno spazio maggiore nell'intreccio: non per nulla, *La pelle* reca come sottotitolo *Storia e racconto*. Nella vicenda particolare vissuta dal personaggio Malaparte, la Storia non è solamente uno sfondo, come non è uno sfondo il popolo napoletano, vero eroe collettivo, «nella sua miseria e nella sua grandezza»<sup>127</sup>. Nella *Pelle* Malaparte si fa spettatore di un evento tragico per la collettività e racconta eventi che pur essendo trasfigurati sono cronaca di fatti storici; del resto, come fa dire a uno dei suoi personaggi, il Colonnello Jack Hamilton, «non ha alcuna importanza se quel che Malaparte racconta è vero, o falso. La questione da porsi è un'altra: se quel ch'egli fa è arte, o no»<sup>128</sup>. Quello che ne risulta è un testo diviso in dodici capitoli organizzati come un viaggio dantesco – ma solo infernale<sup>129</sup> – tra i vicoli di Napoli; essi fanno parte di una più ampia bipartizione: alla catabasi segue un capitolo di caos primigenio – il nono, *La*

---

<sup>125</sup> Cfr. con quanto dice M. Pagliai, *La Controriforma e l'Europa di Malaparte*, cit., a p. 171: la degenerazione morale ha avuto inizio con la Riforma, perché «l'eticità non può stare per Malaparte nella razionalità; essa deve scaturire dalla trascendenza, dalla irrazionalità».

<sup>126</sup> C. Guagni e G. Pinotti, *Nota al testo*, in C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., pp. 349-350.

<sup>127</sup> M. Serra, *Malaparte*, op. cit., p. 363.

<sup>128</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 284.

<sup>129</sup> P.G. Adamo, *Scenografie dantesche della Pelle*, in M. P. De Paulis (a cura di), *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 365-374; p. 366.

*pioggia di fuoco* – che sembra preludere a una rinascita, salvo poi non dare spazio ad alcuna nuova fioritura<sup>130</sup>.

I richiami danteschi contribuiscono a creare tensione tra la narrazione di una vicenda storica urgentemente attuale e il rimando a una dimensione mitica: è uno scontro che si personifica nei due protagonisti collettivi, gli Alleati – portatori di quella logica razionale e riformista di cui si parlava in precedenza – e il popolo napoletano: «Napoli, quella prima terribile e meravigliosa immagine di un'Europa ignota, posta al difuori della ragione cartesiana, di quell'*altra* Europa [...]. Napoli è una Pompei che non è mai stata sepolta. Non è una città: è un mondo. Il mondo antico, precristiano, rimasto intatto alla superficie del mondo moderno»<sup>131</sup>. Il capoluogo partenopeo incarna così quella *Kultur* controriformistica, barocca e irrazionale che secondo Malaparte è propria del popolo italiano; se si unisce questo dato all'elemento di vicinanza alla morte e al sacrificio, presente di necessità in un periodo di guerra e richiamato molto di frequente nel testo, si individuano le due premesse che permettono la riattivazione di un'idea di comunità, per come viene delineata, come detto più sopra, dalla cultura di destra<sup>132</sup>. In questo quadro, si inserisce un ulteriore elemento: quello del mito, del riferimento alla classicità, che si esplicita nel testo soprattutto con il richiamo alle divinità pagane. Così, per esempio, si trovano incastonati passaggi come questo: «Si videro le Muse, le Grazie, e Giunone, e Minerva, e Diana, e tutte le Dee dell'Olimpo, che ogni sera si affacciano tra le nuvole, sopra il Vesuvio, a mirar Napoli e a prendere il fresco, ridere reggendosi il seno con ambe le mani: e Venere far tremare il cielo col lampo dei suoi denti bianchi»<sup>133</sup>.

Riattivazione della comunità, dunque, e richiamo mitico a un passato governato da una logica precartesiana: possono questi essere i presupposti per la rievocazione della festa antica, così come si presentava ancora nella zona soglia del Barocco (categoria per altro richiamata di frequente quando si parla di Malaparte)? L'unico modo per rispondere è senz'altro il confronto diretto col testo.

---

<sup>130</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., p. 205.

<sup>131</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 44. Solo una pagina prima, introducendo il Colonnello Jack Hamilton, scrive: «Come per tutti gli americani, Napoli era stata per lui una inattesa e dolorosa rivelazione. Aveva creduto di approdare alle rive di un mondo dominato dalla ragione, retto dalla coscienza umana: e s'era trovato all'improvviso in un paese misterioso, dove non la ragione, non la coscienza, ma oscure forze sotterranee parevano governare gli uomini, e i fatti della loro vita».

<sup>132</sup> M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, op. cit., p. 324.

<sup>133</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 30.

Mi sembra che nella *Pelle* si possano individuare tre espressioni del tema della festa, che analizzerò separatamente: 1) i banchetti; 2) il caso singolo dell'eruzione del Vesuvio messa in scena nel capitolo IX; 3) i rituali.

### 3.4.2 I banchetti

Le scene di banchetti, nella *Pelle*, sono due. La prima ha luogo in occasione del pranzo che il Generale Cork organizza per Mrs. Flat, donna «al comando delle WACs della Quinta Armata, [...] moglie del famoso Senatore Flat, e Presidentessa del più aristocratico club femminile di Boston»<sup>134</sup>. Malaparte vi partecipa insieme al Colonnello Jack Hamilton, figura che si ritrova spesso a fianco al personaggio nel corso della narrazione. Iniziano così i preparativi per il banchetto, che secondo la volontà di Mrs. Flat sarà in stile Rinascimento; in tutto l'episodio, non mancano i riferimenti artistici al periodo, anche se si rende subito chiara la vena di irrigidimento e falsità nel volersi richiamare a quel passato. E così Mrs. Flat viene descritta come

l'immagine perfetta di quel che sarebbe stata un'americana del Quattrocento, educata in Firenze alla corte di Lorenzo il Magnifico [...]. Fosse il color viola del suo vestito, o le guarnizioni gialle (il viola e il giallo sono i colori dominanti nel paesaggio cromatico del Rinascimento), [...] tutto faceva di lei un'americana contemporanea delle donne del Bronzino, del Ghirlandaio, di Botticelli. [...] E sarebbe senza dubbio apparsa più antica delle stesse Veneri e delle stesse Ninfe di Botticelli [...] se non avesse ricordato la copia moderna di un quadro antico, con quel che di troppo lucido, di troppo nuovo, ha la vernice nella copia moderna di un'antica tela. Era, oserei dire, un quadro d'autore, ma falso. [...] ma quel che sotto la maschera di stile Rinascimento tradiva in Mrs. Flat una donna moderna, *in tune with our times*, una tipica americana, eran la voce, il gesto, e l'orgoglio [...]<sup>135</sup>.

Mrs. Flat, americana quattrocentesca, viene accontentata nel suo desiderio di avere un pranzo consonante col suo stile, rinascimentale. Tuttavia, a causa le restrizioni alla pesca imposte proprio dagli Alleati, ai pranzi ufficiali non possono essere serviti i pesci comunemente pescati in mare, e il Generale Cork è costretto a servire quelli che vengono pescati dall'acquario ufficiale. Quando viene preparato il pranzo in onore di Mrs. Flat, è rimasto un unico esemplare: il menu prevede quindi «Sirena con maionese», più in stile omerico che rinascimentale, come fa sarcasticamente notare Malaparte<sup>136</sup>.

In quel momento la porta si aprì, e sulla soglia, preceduti dal maggiordomo, apparvero quattro valletti in livrea recando al modo antico, sopra una specie di barella ricoperta di un magnifico

---

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>136</sup> *Ivi*, pp. 200-201.

broccato rosso dallo stemma dei Duchi di Toledo, un enorme pesce adagiato in un immenso vassoio d'argento massiccio. [...] Una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di foglie di lattuga, entro una grande ghirlanda di rosei rami di corallo. Aveva gli occhi aperti, le labbra socchiuse: e mirava con uno sguardo di meraviglia il *Trionfo di Venere* dipinto nel soffitto da Luca Giordano. Era nuda: ma la pelle scura, lucida, dello stesso color viola del vestito di Mrs. Flat, modellava, proprio come un vestito attillato, le sue forme ancora acerbe e già armoniose, la dolce curva dei fianchi, la lieve sporgenza del ventre, i piccoli seni virginei, le spalle larghe e piene<sup>137</sup>.

Nemmeno a dirlo, a nulla valgono le parole di Malaparte a sostegno del Generale Cork per convincere gli invitati che si tratta di un pesce e non di una bambina: la portata principale non verrà consumata. In questo episodio trova conferma quel procedimento stilistico che asseconda l'immaginazione metamorfica dello scrittore, e che comporta descrizioni di corpi e oggetti dai confini labili, che possono subire trasformazioni stranianti<sup>138</sup>. Se si vuole leggerlo alla luce del binomio Riforma-Controriforma, ci si trova di fronte a un passaggio in cui la logica magico-irrazionale si scontra con le buone maniere dell'*upper class* americana portatrice delle istanze illuministico-razionali. Un banchetto di tinte rinascimentali in cui viene servita una bambina-pesce suggerisce quasi una scena di cannibalismo rituale antico<sup>139</sup>, che però suscita immediatamente orrore.

Più avanti, nel testo, c'è una seconda scena di un banchetto, anche se in realtà il termine potrebbe risultare improprio: Malaparte e Jack non si trovano infatti questa volta nella sala di un qualche lussuoso palazzo, ma nell'accampamento militare del Generale Guillaume, a Roma. Il pranzo che viene offerto prevede del couscous; l'occasione si trasforma in un nuovo pretesto per esercitare la stessa immaginazione metamorfica del passo precedente.

«Ah, se avessi chiuso gli occhi, mangiando questo *kouskous*! Poiché dianzi, nel caldo e vivo sapore della carne di montone, m'avvenne a un tratto d'avvertire un gusto dolciastro, e sotto i miei denti una carne più fredda, più molle. Guardai nel piatto, e inorridii. Tra la semola vidi spuntare prima un dito, poi due dita, poi cinque, e finalmente una mano dalle unghie pallide. Una mano d'uomo».

«Taisez-vous!» esclamò il Generale Guillaume con voce soffocata.

«Era una mano d'uomo. Certamente era la mano del disgraziato *goumier*, che lo scoppio della mina aveva reciso di netto, e scagliata dentro la grande marmitta di rame, dove cuoceva il nostro *kouskous*. Che potevo fare? Sono stato educato nel Collegio Cicognini, che è il migliore collegio d'Italia, e fin da ragazzo mi hanno insegnato che non bisogna mai, per nessuna ragione, turbare una gioia comune, un ballo una festa, un pranzo. Mi son fatto forza per non impallidire, per non

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>138</sup> P.G. Adamo, *Atlante cerebrale dello stile malapartiano*, cit., p. 61.

<sup>139</sup> Il cannibalismo è un elemento presente, per esempio, nei miti tragici greci. Un modello si ritrova nel mito di Tieste, per il quale il fratello Argo, per vendetta, imbandisce un banchetto in cui gli vengono serviti i suoi tre figli.

gridare, e mi son messo tranquillamente a mangiar la mano. La carne era un po' dura, non aveva avuto il tempo di cuocere»<sup>140</sup>.

Poco più avanti, in realtà, viene svelato che il racconto era stato costruito ad arte da Malaparte a sberleffo del Generale Guillaume, che aveva preso in giro lo scrittore toscano mettendo in dubbio la veridicità di quanto aveva raccontato nel suo romanzo precedente, *Kaputt*. Tuttavia, è interessante vedere come anche in questa occasione si tratti di un caso di cannibalismo, che si scontra però con le buone maniere, quelle insegnate dal Collegio, che non prevedono di interrompere una festa o un pranzo per alcun motivo. Di nuovo uno scontro di logiche, ma che porta ad esiti differenti: da una parte il pasto viene consumato, dall'altra non viene fatto, ma le ragioni sono sempre quelle dettate dalle buone maniere.

In entrambi i casi, pur inserendo un elemento di ritualità sacra, o antica, il banchetto si presenta più come un palcoscenico del saper stare in società. È pur vero che la scrittura di Malaparte non sembra suggerire la volontà di rievocare effettivamente un contesto sacro, nonostante, come si è visto, lasci alcune tracce che possono suggerire la connessione con elementi mitici e arcaici. Queste tracce sono invece più nettamente visibili nell'espressione festiva successiva.

### 3.4.3 *L'eruzione del Vesuvio*

Una seconda modalità in cui emerge il tema della festa non è ricorrente come nel caso precedente ma riguarda un unico, centrale episodio: l'eruzione del Vesuvio messa in scena nel capitolo IX, *La pioggia di fuoco*, del quale si è già sottolineata l'importanza. L'eruzione del vulcano è *topos* letterario piuttosto frequentato e spesso associato a un momento di caos cosmico da cui sgorga un nuovo ordine. È un avvenimento che viene quindi spesso proiettato nella sfera del mito e che viene legato al tema della festa per come l'abbiamo descritta finora. Significativamente, il saggio di Jesi *Conoscibilità della festa* si apre su un'altra eruzione del Vesuvio, quella del 1906, e sulla lettura che ne danno Angelo Conti e Benedetto Croce. Il primo aveva intitolato un articolo sulla vicenda *La festa del fuoco* e ne aveva dato un'interpretazione allegorica, mentre il secondo rivendicava la necessità di dare una descrizione oggettiva del fatto, senza connessioni a

---

<sup>140</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., pp. 286-287.

una qualsivoglia sfera sacra o mitica. Anche le pagine di Croce, tuttavia, dice Jesi, lasciano intravedere «la scoperta e la rievocazione di una “festa”»: di quella festa crudele, senza implicazioni metafisiche, che non induce ad alcun tipo di riflessione ulteriore sul rapporto tra l’uomo e la natura o sulla condizione umana<sup>141</sup>.

La scrittura malapartiana dell’episodio è più vicina a quella di Conti che non a quella di Croce: non c’è la volontà di riportarne una cronaca oggettiva, quanto piuttosto quella di riconnetterlo a un mondo mitico, a un significato di purificazione e rinascita. Malaparte fa vedere l’episodio attraverso gli occhi del popolo napoletano, che «attribuiva a quell’immane flagello un significato di punizione celeste, vedeva nell’ira del Vesuvio la collera della Vergine, dei Santi, degli Dei del cristiano Olimpo, corrucciati contro i peccati, la corruzione, i vizi degli uomini»<sup>142</sup>. La devastazione dell’eruzione è specchio della devastazione sociale, che viene così trascinata in una logica mitica, supportata anche dal linguaggio, modellato sull’*Apocalisse* e sulla *Genesi*<sup>143</sup>. La catastrofe è premessa necessaria alla rinascita:

un immenso clamore si levò dalla piazza. La folla tendeva le braccia verso il sole nascente, gridando «’O sole! ’o sole!», come se fosse quella la prima volta che il sole sorgeva su Napoli. E forse era quella veramente la prima volta che il sole sorgeva su Napoli fuor dell’abisso del caos, nel tumulto della creazione, su dal fondo del mare non ancora del tutto creato. E come sempre a Napoli dopo il terrore, i lutti e le lacrime, il ritorno del sole dopo si interminabile e angosciosa notte mutò l’orrore e il pianto in gioia e festa. sorsero qua e là i primi batter di mani, le prime liete voci, i primi canti, e quei brevi gridi gutturali, modulati sugli antichissimi temi melodici della primigenia paura, del piacere, dell’amore, con i quali il popolo napoletano esprime, al modo degli animali, cioè in modo meravigliosamente ingenuo e innocente, la gioia, lo stupore, e quella felice paura che sempre accompagna negli uomini e negli animali la ritrovata gioia e lo stupore di vivere<sup>144</sup>.

Come negli episodi vedremo nell’ultima di queste tre sezioni, anche in questo caso Malaparte porta sulla scena un magismo mediterraneo<sup>145</sup>, quasi una trasposizione letteraria di quello che indagava pressappoco negli stessi anni un grande antropologo come Ernesto De Martino<sup>146</sup>. Sulla scia delle sue considerazioni, si può leggere anche in

---

<sup>141</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 4-5.

<sup>142</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 263.

<sup>143</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., p. 205.

<sup>144</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 268.

<sup>145</sup> P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., p. 205.

<sup>146</sup> Cfr. V. Lanternari, *De Martino, Ernesto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, vol. 38, 1990. Nell’espone le teorie di De Martino, Lanternari mette in luce come l’elemento rituale magico-religioso si caratterizzi per l’antropologo come una tecnica di superamento della crisi e dell’angoscia della storia. A titolo di esempio, è interessante in questo contesto quanto De Martino dice nell’*Epilogo di Morte e pianto rituale*: ci sono aree di sopravvivenza di rituali antichi in cui coesistono il mondo pagano e quello cristiano, senza mai mescolarsi. Il mondo pagano è connesso a un’elaborazione

Malaparte una ritualizzazione dello stato di gioia – espresso attraverso grida melodiche antiche – che segue un momento di crisi – il sovvertimento provocato dall'eruzione. Queste sono le stesse tappe individuate da De Martino nel lamento funebre folklorico euromediterraneo, che secondo la sua analisi trovano anche riscontri letterari dell'*Edda*, importante testo di mitologia norrena<sup>147</sup>.

Anche in questa occasione, inoltre, Malaparte non si lascia scappare la possibilità di mettere in scena lo scontro tra le due logiche che aveva già avuto luogo nelle scene sui banchetti: i caccia americani si gettano in mezzo alla nube nera per cercare di indirizzare la tempesta infuocata verso il mare e salvare la città. A un evento che l'autore interpreta con una lente simbolica, gli Alleati, paladini della logica illuminista, rispondono con la tecnologia della modernità. È anche questo, dunque, un terreno di scontro e coesistenza dei due diversi sistemi.

Si potrebbe pensare che in questo episodio si trovi conferma di quello che, come abbiamo visto nel primo capitolo, sostiene Eliade, quando afferma che la riattualizzazione del mito permette l'avvicinamento agli dèi. Tuttavia, secondo Eliade, nel Tempo sacro e festoso del mito viene compiuto un gesto originario di creazione: ebbene, in Malaparte, viene messo in scena il momento di distruzione, ma non quello di nuova creazione. La purificazione della pioggia vulcanica viene anzi combattuta con le armi della tecnologia: l'età mitica che vuole richiamare non è più vivificabile. Per altro, la riattualizzazione del mito tentata da Malaparte è legata a un evento catastrofico naturale e non alla rappresentazione di un momento di festa, che è invece il momento in cui, secondo Eliade, si ha accesso al Tempo sacro.

#### 3.4.4 I rituali

Resta un ultimo filone da analizzare, quello degli eventi più esplicitamente rituali, che si presentano come tali nel testo. Ci sono almeno quattro episodi significativi, ma ne

---

collettiva del pianto, mentre quello cristiano, caratterizzato dal *planctus Mariae* singolarizza il dolore; l'*habitus* antico sopravvive soprattutto nelle campagne, dove, secondo l'antropologo, lo scarto avviene in seguito non tanto per opera del cristianesimo quanto per la rivoluzione borghese e lo sviluppo dell'epoca industriale. Le lamentazioni collettive sono quindi ancora legate a una logica antica, che è quella di cui, in Malaparte, è portavoce il popolo napoletano. Le citazioni da De Martino si trovano in *Morte e pianto rituale*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 334-336.

<sup>147</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, op. cit., pp. 115-118. La vicinanza del testo malapartiano alle atmosfere del poema nordico viene rilevata anche da P.G. Adamo, *Artificio mimetico*, cit., pp. 206-207

prenderò in esame più da vicino soltanto due, quelli di cui Malaparte fornisce più dettagli, poiché alcuni dei personaggi principali sono attori attivi degli episodi; degli altri due egli è piuttosto un testimone oculare<sup>148</sup>.

Il primo episodio è quello della *Vergine di Napoli*: il Capitano Jimmy Wren convince Malaparte a recarsi con lui vicino a Piazza Olivella, per «vedere una vergine». Dopo aver pagato, i due, insieme ad altri commilitoni, entrano in una stanza dove una ragazzina – che porta al collo una collana di corallo, come quello che circonda la bambina-sirena al pranzo del Generale Cork, creando una disturbante associazione – sta seduta sul letto a fumare. Lo spettacolo è piuttosto degradante, ma sembra che la possibilità di vedere una vergine – di toccarla persino – esalti gli spiriti dei soldati americani. È un avvicinamento al sacro che si mostra in tutta la sua miseria: lo sguardo della ragazza è «pieno di paura e di odio»<sup>149</sup>. Poco più avanti c'è questo scambio di battute tra Jimmy e Malaparte:

«Dovreste essere soddisfatti di veder Napoli ridotta così» dissi a Jimmy quando fummo all'aperto.

«Non è certo colpa mia» disse Jimmy.

«Oh no» dissi «non è certo colpa tua. Ma dev'essere una grande soddisfazione per voi sentirvi vincitori in un paese simile» dissi «senza questi spettacoli come fareste a sentirvi vincitori? Dimmi la verità, Jimmy: non vi sentireste vincitori, senza questi spettacoli».

«Napoli è sempre stata così» disse Jimmy.

«No, non è mai stata così» dissi «queste cose, a Napoli, non si son mai viste. Se queste cose non vi piacessero, se questi spettacoli non vi divertissero, queste cose non accadrebbero a Napoli»<sup>150</sup>.

Si tratta quindi di un semplice spettacolo, ammantato di una veste simbolica che serve a giustificare la violenza che è concessa ai vincitori. Malaparte, che pur essendo con gli Alleati fa parte dei vinti, e condivide la loro stessa logica e *Kultur*, non riesce a vedere trovare nell'episodio il loro stesso entusiasmo, provando piuttosto miseria e orrore. Lo stesso distanziamento si trova anche nel secondo episodio, quello del rituale della Figliata, descritto nel capitolo dal titolo parlante, “Il figlio di Adamo”: si tratta di una «famosa cerimonia sacra che si celebra ogni anno, segretamente, a Torre del Greco, e alla quale convengono, da ogni parte d'Europa, i più alti sacerdoti della misteriosa religione degli Uraniani [...]. Era stata sospesa durante la guerra: ed era la prima volta,

---

<sup>148</sup> Si tratta dell'episodio del gobbo e di quello del corteo che si reca al cratere del Vesuvio dopo l'eruzione per portare in doni votivi. Questo secondo caso, nello specifico, si può legare a quanto appena detto sul valore mitico-religioso dell'eruzione del Vesuvio. Cfr. C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., pp. 251-252 e pp. 337-340.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 54.



dopo la liberazione, che quel misterioso rito tornava in onore»<sup>151</sup>. Malaparte si avvia quindi, insieme a Jack, verso Torre del Greco, guidato da Jeanlouis, erede di un'antica famiglia nobile milanese. Il rito prevede che un giovane ragazzo vestito da donna, Cicillo, metta in scena un parto, dando alla luce un feticcio dalle marcate caratteristiche priapee, che darà poi a uno dei presenti, che avrà quindi l'onore di vedersi attribuita la paternità. Quando Malaparte e Jack arrivano nel posto designato, sentono che

un suono di voci sommesse giungeva dall'interno della casa, e un lungo e alto gemito, una specie di lamento cantato, quasi un inno doloroso, simile al lamento di una partoriente modulato sul motivo di una canzone amorosa. [...] Salimmo in silenzio la scala, spingemmo una porta, e ci fermammo sulla soglia. [...] Non appena Jeanlouis e i suoi amici si accorsero di noi, che, fermi sulla soglia, contemplavamo quella scena straordinaria, ci furono addosso [...]: tentavano di spingerci fuor della porta. [...] A un tratto la vecchia si mise a tirare a sé con ambe le mani qualcosa fuor del ventre di Cicillo, e finalmente con un grido di trionfo strappò, sollevò in alto, mostrò a tutti una specie di mostriciattolo di colore scuro, dal viso grinzoso sparso di macchie rosse. A quella vista, tutti furono invasi da una gioia furiosa [...]<sup>152</sup>.

A questo momento, segue poi un pranzo.

Jack e io, seduti in fondo alla tavola, osservavamo in silenzio, assai più turbati che divertiti, gli atteggiamenti dei vari personaggi di quella singolare commedia [...]. [*Jeanlouis*] lo chiamai per nome, e tutti si volsero verso di me sopresi e irritati, quasi avessi turbato una scena sapientemente architettata e recitata. [...] [*Cicillo*] era un ragazzo di non più di diciotto anni, e bellissimo. Ma quel che mi turbò, fu la perfetta naturalezza dei suoi modi e dei suoi accenti, quella sua aria di attore espertissimo d'ogni gioco scenico. Non solo non pareva intimidito, o vergognoso, della sua strana acconciatura, né della parte che recitava, ma quasi si mostrava fiero del suo travestimento e della sua arte<sup>153</sup>.

Anche per questo rituale, quindi, come quello precedente, Malaparte smaschera le caratteristiche di deliberato spettacolo, togliendo l'aura di sacralità e riconducendoli a delle semplici messe in scena. Questo, almeno, vale per lui, anche se non si può dire lo stesso per gli altri personaggi che vi prendono parte. Lo stesso Jack, che nei passaggi visti ora sta anch'egli in disparte, sulla soglia o alla fine della tavola, nell'ultima fase del rituale si lascia trascinare nel furore dell'episodio, mentre Malaparte tenta di tirarlo indietro verso la porta per farlo uscire.

In entrambi gli episodi, Malaparte resta sulla soglia, non partecipa del rituale. Percepisce coloro che ne prendono parte diversi da lui, ma non tenta come l'etnologo di cui parla Jesi di calarsi tra loro, di mascherarsi per spiarli, poiché ne coglie l'aspetto di finzione recitativa. Chi ne partecipa attivamente, infatti, sono da una parte i soldati

---

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 148-150.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 152.

americani, dall'altra Jeanlouis e i suoi amici, giovani intellettuali comunisti. E come abbiamo detto all'inizio, nel pensiero di Malaparte sono sia gli uni che gli altri inseriti nella logica della razionalità moderna. Essi credono di prendere parte a delle feste rituali, ma queste rientrano piuttosto in quella categoria di feste folkloriche pacifiche descritte anche da Jesi.

In queste feste non si verifica un vero e proprio affiorare della sfera dell'universalmente umano [...] di un'immagine dell'uomo in stato di virtuosa esperienza collettiva (come accadeva invece nelle feste pacifiche dei «selvaggi»). E questo perché la festa folklorica è conosciuta come una sospensione periodica del dover essere, la quale coinvolge persone – il «popolo», le plebi agricole, ecc. – che non hanno pieno diritto di sospendere periodicamente il loro dover essere, dal momento che, sia pure in termini imperfetti, partecipano della «civiltà», non sono «selvaggi». D'altronde, nella misura in cui la festa folklorica è festa *moderna* e presume d'essere festa non crudele, essa risulta di fatto priva di autentica qualità festiva<sup>154</sup>.

Non è dunque una festa crudele, non lo è almeno per chi ne assiste senza rendersi conto che sta guardando uno *spettacolo* offerto per il suo divertimento, ma non è una festa che possiede la qualità festiva della festa antica. E non si tratta in questi due casi nemmeno di rituali collettivi o di momenti di condivisione comune di un'ora crudele e angosciata.

A questo caso può essere invece ascritto un ultimo episodio che vorrei menzionare. In un'occasione Malaparte si trova ad assistere un giovane soldato americano che, ferito dall'esplosione di una mina, è sul punto di morire. Per distrarlo dalle sue sofferenze, mette in scena un teatrino insieme agli altri soldati, a due ragazze e un altro uomo capitati sul luogo per caso. Scaturisce una flebile atmosfera festiva quando l'uomo, «tratta di tasca una piccola armonica se l'accostò alle labbra e cominciò a suonare. Il sergente allacciò una ragazza e si mise a ballare: tutti gli altri lo imitarono. [...] Per dimenticare la guerra, bisogna pur ballare ogni tanto»<sup>155</sup>. In questo brevissimo episodio, si mostra come l'atmosfera festiva sia un pretesto di distrazione, non dalla noia ma dalla morte imminente, questa volta. Si può forse ravvisare in questo quello che è per Jesi la festa crudele, quella condivisione di un'ora angosciata, che è ciò in cui si è tramutata la festa antica.

Come nel *Ballo al Cremlino*, dunque, anche nella *Pelle* si conferma l'impossibilità del recupero della festa antica. Nel secondo romanzo malapartiano le premesse erano di sicuro più fertili per una rappresentazione letteraria che rievocasse la festa antica:

---

<sup>154</sup> F. Jesi, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 26.

<sup>155</sup> C. Malaparte, *La pelle*, op. cit., p. 187.

l'ambientazione in una Napoli isolata dal resto d'Europa, città dal portato magico e rituale intenso, e il momento storico così unico, di partecipazione collettiva, non sono tuttavia evidentemente degli elementi sufficienti. I rituali, le morti e gli straordinari eventi naturali vengono in un qualche modo distanziati dall'occhio dell'autore, che li presenta ora con lo stesso sguardo analitico degli etnologi – come nel caso della Figliata –, ora sottolineando la miseria o la tragedia da cui scaturiscono – nell'episodio della Vergine di Napoli e della morte del giovane soldato americano –, ora invece richiamandosi a un mondo antico o del mito che mostra la sua aridità nel momento in cui si scontra con la modernità – nel caso della bambina-sirena del pranzo del Generale Cork.



## Conclusione

«Per i cinquant'anni *si fa* una festa. Ci penso io, penso a tutto io. Ti preparo la cena, i dischi, gli inviti. Vorrei fare una cosa che magari ci divertiamo. Insomma una festa-festa, dove si balla, anche. Invito un po' di mie amiche giovani, di quelle toste, che in un attimo ti trasformano una situazione solo mettendosi a ballare e ti danno un tono diverso al tutto. Pensavo di mettere su musica disco anni Ottanta, per ballare è la migliore. In televisione fanno la pubblicità di queste compilation cazzute con cinque cd di musica disco anni Ottanta. Dai, Silver, tu dammi il via e io organizzo, non devi pensare a niente. Hai una bella casa, grande, ma che ci fai? A che ti serve se non dai ogni tanto qualche festa?...» [...] Ma non avrebbe voluto acconsentire a quel progetto inutile e invasivo. Silver taceva, sopraffatto dal film che gli scorreva nella testa: la sua casa gremita di persone che si muovono al ritmo di compilation di musica disco anni Ottanta messa a tutto volume e coi bassi al massimo. L'unica cosa che gli piaceva era la possibilità di osservare Clara impegnata a ballare<sup>1</sup>.

Il tema della festa riemerge ancora nella letteratura del nuovo millennio, mostrando un'ulteriore degenerazione nei suoi esiti. Alla festa non è nemmeno più lasciato il ruolo di pretesto di distrazione dalla noia: è sentita anzi come un'imposizione sociale, una cosa che si deve fare. Nel racconto *Camere e stanze*, Francesco Pecoraro narra di Silver, un professore universitario arrivato alla soglia dei cinquant'anni, per il quale Clara, la sua giovane compagna, decide di organizzare una festa, che si conclude però con risvolti inquietanti e grotteschi. Il protagonista finirà infatti non solo per avere la casa, uno spazio sacro per lui, invasa da sconosciuti che travolgono e distruggono tutto «in quel modo brutale, primitivo, empio ma eccitante»<sup>2</sup>, ma finirà anche agonizzante, dopo essere stato spinto giù dalle scale da uno degli invasori, espulso dalla sua stessa casa. Usando le tre categorie di analisi proposte all'inizio del percorso, non si prospetta ormai nemmeno una possibilità di recupero di alcuna di esse. Guardiamo anche solo alla dimensione della collettività:

«Chi inviteresti del dipartimento, per esempio?» domandò Silver.

«Solo la crème» disse lei sorridendo.

Pareva scherzasse, ma lui sapeva che quella era solo un'ironia di facciata: per lei il concetto di crème aveva davvero un significato. Subito dopo si confessò, concedendosi un'onestà intellettuale di cui di solito faceva a meno, che anche per lui aveva un significato: significava invitare i più

---

<sup>1</sup> F. Pecoraro, *Camere e stanze*, in *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori, 2007, p. 7, p. 13.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 36.

potenti e i più in. Quelli bravi, quelli eleganti e quelli belli, sì. Quelli subordinati e sciatti, gli ineleganti e brutti, no<sup>3</sup>.

Si perpetuano le stesse logiche che muovevano tanto il conte d'Orgel che la nobiltà marxista malapartiana. In questo racconto, poi, non si produce nemmeno una scrematura basata sulla classe sociale, ma più forse sul valore e sul consenso sociale che ogni singolo individuo ha. Acquista importanza una dimensione performativa che si discosta da quella dell'antichità. Nel passato la performance, per esempio quella dei balletti, è il modo di manifestazione del potere nel mondo, una delle forme privilegiate della propaganda regia<sup>4</sup>; la performance contemporanea invece, pur restando in una certa misura una modalità di espressione di potere, promuove un tipo di potere fine a sé stesso, soppesato sulla base del successo personale, sull'ostentazione di ricchezze e delle giuste conoscenze, in un gioco che non è più di condivisione di un capitale simbolico comune ma di esposizione e autopromozione.

Con la domanda di partenza mi proponevo di indagare se nelle rappresentazioni letterarie tra l'Ottocento e il Novecento trovasse effettivamente riscontro la teoria jesiana dell'impossibilità della festa. Gli occhi erano soprattutto puntati sul secolo breve, momento di crisi, di rivolgimenti, forse di possibilità di recupero di alcune istanze. Tuttavia, seppur con alcune promettenti aperture, in tutti i testi scelti per l'analisi si può dire che abbiano trovato conferma le osservazioni di Jesi.

Tra quelli proposti nell'analisi, il testo che più si è mostrato promettente nel recupero per lo meno di alcune delle istanze della festa antica è *La principessa Brambilla*. Il richiamo a un'epoca mitica, al contrario di quanto succede nel romanzo malapartiano *La pelle*, permette l'accesso a un tempo circolare; la fiaba hoffmanniana non porta in scena la disgregazione dell'individuo come gli altri testi, quanto piuttosto una nuova forma di interazione tra il singolo e la collettività e la performance perpetrata dal protagonista ricopre un ruolo importante, ma non è finalizzato a mandare un messaggio basato su una condivisione di credenze collettive, quanto piuttosto a supportare il suo personale percorso di formazione. Sebbene quindi ci siano delle connessioni maggiori, nemmeno in questo testo si trova un riscontro letterario delle caratteristiche della festa

---

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>4</sup> A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, op. cit., p. 121.

antica, o per lo meno della festa antica per come è stata delineata dai parametri proposti in apertura della tesi.

L'osservazione che nasce spontanea è quindi sul genere, che è l'unico elemento per cui *La principessa Brambilla* si distanzia dagli altri testi. *Il cuore di pietra*, *Il ballo del conte d'Orgel*, *Il ballo al Kremlino* e *La pelle* hanno tutti un'ambientazione realistica, che può certo essere screziata da episodi e atmosfere oniriche, ma è ben radicata nella realtà storica. Tutti questi testi hanno infatti precisi riferimenti cronologici, e allo stesso modo sono realistici i luoghi in cui si dipana la vicenda narrata. Si può ipotizzare che anche a causa di ciò, il recupero che fa per esempio Malaparte della dimensione mitica – che, come abbiamo visto, è influenzato comunque da idee che sono in primo luogo scaturite da un più ampio dibattito del primo Novecento – sia del tutto fallimentare; quello che in Hoffmann era stato lo spiraglio per l'aggancio alla temporalità ciclica della festa antica, in Malaparte sembra più che altro essere una «danza in assenza di musica»<sup>5</sup>, per dirla con Jesi, un tentativo di richiamo di un elemento che non riesce più a essere vivo, né vivificato.

Un accenno di possibilità si scorge quindi nel fiabesco ottocentesco e nel Novecento della crisi della Seconda guerra mondiale – anche se è questo un caso sintomaticamente sterile. Il Novecento di Radiguet e del *Ballo al Kremlino* è invece privo anche di quest'unica possibilità.

Sembra in conclusione che i testi che più intendono rappresentare la società nel suo stato presente, e spesso per denunciarne alcuni aspetti, siano quelli dove è maggiormente radicata l'impossibilità festiva. Un dato ulteriore è che in entrambi i casi lo spaccato sulla società criticata si apra su delle classi sociali dalle caratteristiche ben tracciate: l'alta borghesia nel caso di Radiguet, la nobiltà marxista nel caso di Malaparte – anch'essa, lo ricordiamo, erede di caratteristiche della mentalità capitalistica. Potrebbe quindi trovare riscontro quello che Jesi sostiene nel suo saggio, quando dice che l'impossibilità della festa come stato collettivo, così come la sua inconoscibilità derivano dalle caratteristiche maturate dalla cultura borghese<sup>6</sup>.

Ma non è questo un aspetto che è stato centrale nell'analisi, e un tipo simile di conclusione si presenta più come un suggerimento di linea interpretativa finale, che non

---

<sup>5</sup> F. Jesi *Conoscibilità della festa*, cit., p. 11.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 28.

come dato osservato in modo certo. L'indagine dovrebbe infatti allargarsi ad altri testi e autori per poter trovare conferma di ciò. Quello che invece si può affermare sulla base dello studio proposto è che l'impossibilità della festa antica non riguarda solamente la festa come evento sociologico e antropologico, ma è verificata anche nelle rappresentazioni letterarie.



## Bibliografia primaria

- E.T.A. Hoffmann, *Notturni*, a cura di M. Galli, Roma, L'orma, 2013,
- E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, in *Fiabe*, a cura di M. Galli, Roma, L'orma, 2014.
- C. Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, a cura di C. Guagni e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2010.
- C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino (Materiale per un romanzo)*, a cura di R. Rodondi, Milano, Adelphi, 2012.
- R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, a cura di D. Galateria, Palermo, Sellerio editore, 2004.

## Bibliografia secondaria

- P.G. Adamo, *Atlante cerebrale dello stile malapartiano. Simmetrie e ricorsività in Kaputt, La pelle e Il ballo al Kremlino*, in «Studi novecenteschi», XLVII, 99, 2020, pp. 53-76.
- P.G. Adamo, *Artificio mimetico e scomposizione seriale nella narrativa di Curzio Malaparte*, in «Chroniques italiennes», n. 38, 2020, pp. 187- 217.
- P.G. Adamo, *Scenografie dantesche della Pelle*, in M. P. De Paulis (a cura di), *Curzio Malaparte e la cultura europea. Cartografia dei palinsesti letterari*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 365-374.
- G. Agamben, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005.
- P. Apolito, “Festa” in *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*, vol. 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1994, pp. 63-69.
- P. Apolito, *Leggere la festa*, in P. Lucà Trombetta, S. Scotti (a cura di), *L'albero della vita*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 33-46.
- R. Assunto, *Estetica dell'identità: lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, Urbino, STEU, 1962.

- F. Baldasso, *Curzio Malaparte and the Tragic Understanding of Modern History*, in «Annali d'italianistica», vol. 35, 2017, pp. 279-303.
- F. Baldasso, *Curzio Malaparte la letteratura crudele*. Kaputt, *La pelle e la caduta della civiltà europea*, Roma, Carocci, 2019.
- M. Belpoliti, E. Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010.
- E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Potere, diritto, religione*, ed. it. a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, 1976.
- C. Bernardi, *La festa e le sue metamorfosi*, in G. Davico Bonino, R. Alonge, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I. Torino, Einaudi, 2000, pp. 1101-1119.
- M. Briziarelli, E. Armano *Introduction: From the Notion of Spectacle to Spectacle 2.0: The Dialectic of Capitalist Mediations*, in M. Briziarelli, E. Armano (a cura di), *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, London, University of Westminster Press, 2017, pp. 15-47.
- S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa, 6ª ed., Firenze, Sansoni, 1980.
- M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022.
- V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, in «Engramma», n. 151, 2017.
- V. Codeluppi, *Spettacolo*, in «Doppiozero», 2015.
- L. Crescenzi, *Il vortice furioso del tempo: E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Anzio, De Rubeis, 1992.
- F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- G. Debenedetti, *Cauto omaggio a Radiguet*, in *Saggi critici: prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 73-83.

- G. Debenedetti, *Vera natura dei romanzi di Radiguet*, in *Saggi critici: prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 85-97.
- G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, Milano, Sugarco, 1990.
- G. Debord, G. Sanguinetti, *I situazionisti e la loro storia*, Roma, Manifestolibri, 2006.
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Einaudi, 2021.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- M.P. Donato, *Organizzazione e sapere scientifico*, in M. Bellabarba, V. Lavenia *Introduzione alla storia moderna*, pp. 189-202.
- M. Eliade, *Il sacro e il profano*, 3<sup>a</sup> ed., Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- A. Frabetti, «L'Italie et nous». *Interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista*, in «Filologia e critica», XXV, 2000, pp. 69-94.
- F. Fühmann, *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del romanticismo: saggi critici e discorsi*, trad. it. di G. Gabbiadini, Pasian di Prato, Campanotto, 2013.
- H.G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, ed. it. a cura di R. Dottori, Genova, Marietti, 1986.
- D. Galateria, *Fedra al ballo*, in R. Radiguet, *Il ballo del conte d'Orgel*, a cura di D. Galateria, Palermo, Sellerio editore, 2004.
- J.-P. Galibert, *Hypertravail et cronophagie. L'envoûtement hypercapitaliste comme temps de travail imaginaire du consommateur*, in «Multitudes», vol. 4, n. 51, 2012, pp. 120-126.
- M. Galli, *L'officina segreta delle idee: E.T.A. Hoffmann e il suo tempo*, Firenze, Le lettere, 1999.
- S. Givone, *Introduzione all'estetica di E.T.A. Hoffmann*, in M. Cottone (a cura di), *Figure del romanticismo*, Venezia, Marsilio, 1987.
- T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma, Laterza, 1996.

- R. Grimm, *From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio*, in «MLN», vol. 93 n. 3, 1978, pp. 399-415.
- B.-C. Han, *La società della trasparenza*, trad. it. di F. Buongiorno, Milano, Nottetempo, 2016.
- B.-C. Han, *La società della stanchezza*, nuova ed. ampliata, trad. it. di F. Buongiorno, Roma, Nottetempo, 2020.
- B.-C. Han, *La scomparsa dei riti: una topologia del presente*, trad. it. di S. Aglan-Buttazi, Milano, Nottetempo, 2021.
- F. Hartog, *Chronos. L'Occidente alle prese con il tempo*, trad. it. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2022.
- M. Hentea, *The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Le Soirées de Paris"*, in «Neohelicon», vol. 42, 2015, pp. 55-69.
- A. Jappe, *Guy Debord*, Roma, Manifestolibri, 1999.
- F. Jesi, *La festa: antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977.
- F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011.
- V. Kaufmann, *Angels of Purity*, in «October», vol. 79, 1997, pp. 49-68.
- M.G. Kelly, *Model Behaviour: Cocteau, Radiguet and La Princesse de Clèves*, in «Neophilologus», vol. 98, 2014, pp. 23-40.
- K. Kerényi, *Il rapporto con il divino*, ed. it. a cura di M.A. Massimello, Torino, Einaudi, 1991.
- K. Kerényi, *Religione antica*, trad. it. di D. Sassi, Milano, Adelphi, 2001.
- A. Lagache, *Le carnaval et la princesse: Une lecture raisonnée d'Hoffmann*, Parigi, Atelier Alpha Bleue, 1989.
- A. Lazzarini, *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, in «Intersezioni», n. 1, aprile 2016, pp. 49-69.

- C. Legoy, «*Fugitive, insaisissable, protégée, caméléon*», *la vogue du travestissement festif de la Restauration aux années 1930*, in «Revue de la BNF», vol 51, 2015, pp. 64-73.
- G. Macchia, *Il paradiso della ragione: studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, 1960.
- J.-M. Magnan, *Triangles et masques dans l'œuvre de Raymond Radiguet*, in «Cahiers Jean Cocteau», vol. 4, 1973, pp. 71-86.
- C. Magris, *L'altra ragione: tre saggi su Hoffmann*, Torino, Stampatori, 1978.
- S. Mamone, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-84.
- E. Manera, *Furio Jesi: mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.
- B. Manetti, *La fenomenologia del potere*, in «L'indice dei libri del mese», n.3, 2013, p. 17.
- A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.
- G. Mirandola, *Il metodo critico di Jean Starobinski*, in «Lettere Italiane», vol. 24 n.2, 1972, pp. 232-251.
- J. Nimis, *Sotto lo sguardo dei girasoli. L'“immaginifico” della guerra in Malaparte*, in «Chroniques italiennes», n. 35, 2018, pp. 163-176.
- A. Oliver, *Cocteau, Radiguet et la genèse du «Bal du Comte d'Orgel»*, in «Cahiers Jean Cocteau», n. 4, 1973, pp. 41-69.
- A. Oliver, «*Le Bal du comte d'Orgel*». *Structure, mythe, signification*, in «Revue des Langues Romanes», vol. LXXXI, 1° fascicolo, 1975, pp. 109-120.
- A. Oliver, «*Le Bal du comte d'Orgel*». *Structure, mythe, signification (suite)*, in «Revue des Langues Romanes», vol. LXXXII, 1° e 2° fascicolo, 1976, pp. 161-184.
- A. Orsucci, *Trasformare in immagini idee e convinzioni. La “visionarietà concettuale” di Malaparte*, in «Chroniques italiennes», n. 35, 2018, pp. 177-194.
- M. Pagliai, *La Controriforma e l'Europa di Malaparte*, in *Ead., Mito e precarietà*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989, pp. 155-18.

- F. Pecoraro, *Camere e stanze*, in *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori, 2007.
- P.R. Perebinossov, *Amusement and Control: the Theatricals of Raymond Radiguet's Count d'Orgel*, in «Romance Notes», vol. 17, n. 2, 1976, pp. 131-136.
- A. Piette, *L'intervallo festivo. Hypothèses théoriques et problématique de recherche*, in «Cahiers Internationaux de Sociologie», vol. 85, 1988, pp. 325-342.
- C. Pogliano, *Jean Starobinski*, in «Belfagor», vol. 45 n. 2, 1990, pp. 157-180.
- M. Priarolo, R. Simone, E. Zinato, *Guy Debord, La società dello spettacolo, 1967*, in «Allegoria», vol. 59, 2009, pp. 146-167.
- F. Quiviger, *Early Modern "Afterlife": il banchetto rinascimentale come arte performativa*, in F. Bortoletti, A. Sacchi (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Bologna, Baskerville, 2018, pp. 161-175.
- N. Righi, *Un objet pour tous: la fête*, in «Le Philosophoire», vol. 17, n.2, 2002, pp. 149-169.
- P. Rosso, *Il "maestro scomparso" nel rapporto epistolare tra Furio Jesi e Károly Kerényi*, in «Mythos. Rivista di storia delle religioni», n. 13, 2019.
- M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012.
- J. Starobinski, *Ironie et mélancolie (II): "La princesse Brambilla" de E.T.A. Hoffmann*, in «Critique», n. 228, 1966, pp. 438-457.
- J. Starobinski, *L'invenzione della libertà: 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2018.
- J.-C. Thiriet, *Kaputt, dalla parte dei Guermantes*, in M. Grassi (a cura di), «*La bourse des idées du monde*». *Malaparte e la Francia*, Atti del convegno internazionale (Prato-Firenze, 8-9 novembre 2007), Firenze, Olschki, 2008, pp. 109-123.
- F. Torrefranca, O.H. Giglioli, "Capriccio", in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1930.
- M. Treu, *Metamorfosi del trauma e violenza tragica*, in «Altre Modernità», 2022, pp. 65-81.

T. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, trad. it. F. Ferrrotti, Torino, Edizioni di Comunità, 1999.

J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, trad. it. di M. Romano, B. Bravo, Torino, Einaudi, 2001.

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in *Id.*, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 59-107.

A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *Id.*, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 110-146.

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, ed. it. a cura di G. Carchia, F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998.

D. Zampogna, *Raymond Radiguet*, Napoli, Fratelli Conte, 1982

