Bal, di Vladimir F. Odoevskij: ballo o danza macabra?

di *Maria Carella*

Nel 1833 apparve nelle pagine dell'Almanacco *Novosel'e*, un racconto brevissimo, appena tre pagine, *Bal*, di Vladimir F. Odoevskij[1]. La data e l'autore ci rimandano subito a un mondo, e soprattutto una società (quella russa di inizio secolo) che, come nell'ambiente mondano della nobiltà europea di quel periodo, si esprimeva piacevolmente attraverso incontri, riunioni, riti, che trovavano il culmine nei balli. «All'inizio del secolo scorso in tutte le sale da ballo irruppero impetuosamente valzer, polke e *galop*» (Zacharov, 1983, p. 179). Si ballava ovunque, nel chiuso di piccole sale, in casa, o meglio ancora in occasioni importanti, festose, per celebrare una cerimonia, una ricorrenza, in un tripudio di belle fanciulle, sfavillii, luci, *toilettes* da *grande soirée*, e musica. In tal modo «i balli ebbero nel secolo scorso un'enorme diffusione» (ivi, p. 180).

Forti di una grande tradizione popolare, i russi avevano espresso in epoca ancora pre-cristiana la passione per la danza, o meglio dire per una gestualità giocosa, legata soprattutto al lavoro quotidiano della campagna per sviluppare in seguito parallelamente altre tematiche (Bachrušin, 1977). Le *pljaski*[2] sono uno dei generi fondamentali della danza popolare russa. Sono state queste le più diffuse e amate forme di danza, sempre presenti nelle festività e nei riti della Russia pagana: avevano la funzione di descrivere antichi culti, momenti legati al ciclo delle stagioni, e hanno formato quell'immenso patrimonio che è la danza popolare russa. Basti pensare, per esempio, alla *Sagra della primavera* di Stravinskij. In queste danze si sono conservate nel tempo le tradizioni nazionali, grazie anche a un talento che il popolo russo ha saputo esprimere proprio con l'arte della danza. Inizialmente «di carattere religioso, erano molto diffuse presso i popoli slavi e si sono conservate sino a oggi nei ricchi riti nuziali di qualsiasi epoca» (Sumcov, 1996, pp. 126-7). Le danze nuziali in particolare si esprimevano con «un movimento circolare intorno alla madia, al tavolo, all'albero, ai giovani sposi […] e formavano il *chorovod*» (ivi, p. 128). Molti aspetti di queste antiche danze sono rimasti fino a oggi. Il *chorovod* infatti si perde nella notte dei tempi; esso è la più antica forma di danza dei popoli slavi: la sua formazione circolare con il girotondo di fanciulle e ragazzi rappresentava un antico rituale pagano in onore del potente dio del sole, Jarilo. Il *chorovod* si è conservato sopratutto in campagna, ma la pratica perdura ancora come danza popolare, ed è servito come fonte per la letteratura classica: lo troviamo nell'*Evgenij Onegin* di Puškin, mentre Čajkovskij lo rielabora come motivo popolare. Con il passare dei secoli la Russia infatti si apre all'Occidente e nel XVI secolo si concretizzano i primi scambi commerciali fra le due parti dell'Europa. Le ricchezze, i manufatti e le preziosità dell'Occidente attirano la nobiltà russa, ma accanto alle mercanzie in Russia penetrano anche le prime forme di spettacolo musicale:

> A Mosca arrivarono per primi danzatori ucraini, quindi persiani […] georgiani e dell'Asia centrale. Questo interesse della nobiltà per l'arte della danza di popoli diversi portò alla creazione presso la corte dello zar Aleksej Michajlovič di un balletto straniero (ivi, p. 17).

Nel 1672 venne organizzato nei pressi del Cremlino un teatro, dove si esibivano artisti della comunità tedesca, francesi e italiani. Per le regole teatrali dell'epoca, dopo ogni atto di una qualsiasi *pièce* drammatica, indipendentemente dal genere, doveva essere eseguita una danza, denominata *balet*.

Per tutto il secolo XVII le scene del teatro musicale russo furono quasi di totale appannaggio degli artisti stranieri, molti dei quali della comunità tedesca che viveva a Mosca. La scelta di attori e cantanti era difficoltosa, ma

> per quanto riguarda il balletto la faccenda si faceva più complicata. Tra i militari stranieri in servizio nell'esercito russo, si riuscì a trovare un ufficiale ingegnere, tale Nikola Lima, il quale accettò di organizzare un balletto per lo zar, addossandosi il compiti di *baletmeister*, danzatore e istruttore[3] (ivi, p. 18).

Questi primi "coreografi" comunque non potevano far altro che eseguire danze che conoscevano, come fece lo stesso Lima, il quale eseguì in uno spettacolo, *Balet ob Orfee i Evridike* (1673), una danza sicuramente francese, o per meglio dire nello stile francese. Significativa a questo proposito la testimonianza di Jakob Reutenfels, il quale, nelle sue relazioni di viaggio in Moscovia per conto di Cosimo de' Medici, così descrisse questo momento importante per la storia della musica e della danza russa:

> Dapprima lo zar si dichiarò contrario alla musica, poiché era cosa nuova e, come dire, pagana. Ma quando gli si oppose che senza musica è impossibile ballare, quasi si sia senza gambe, lo zar, malvolentieri, si rimise al giudizio degli allestitori. Durante la rappresentazione egli sedeva su una piccola panca posta di fronte alla scena; per la zarina e i figli era stata arredata una sorta di loggia, dalla quale potevano osservare nascosti da una grata, o meglio attraverso una sottile fessura tra le tavole che completamente la chiudevano. I boiardi erano in piedi sul palcoscenico. Maestro del ballare era l'ingegnere Nikolaj Liem[4].

Ma questi spettacoli al teatro del Cremlino non ebbero un ruolo fondamentale fino a quando Pietro il Grande, a differenza del suo predecessore, avviò un nuovo corso per lo sviluppo del teatro musicale russo, facendo costruire sulla Piazza Rossa un teatro accessibile a tutti. Il repertorio, ancora "straniero", non aiutò Pietro nei suoi progetti illuminati: gli abitanti di Mosca non comprendevano le danze e il repertorio teatrale, tanto da costringere il sovrano a chiudere il teatro. Lo zar comprese che bisognava lottare con il modo di vivere vecchio e antiquato dei suoi sudditi e decise che la danza gli sarebbe stata d'aiuto, in quanto avrebbe minato l'isolamento di una buona metà di ogni famiglia. I giovani nobili accolsero di buon grado le aperture del sovrano, mentre gli anziani non ebbero il coraggio di opporvisi (cfr. ivi, p. 21).

I maestri di danza stranieri ebbero così a disposizione nuove forze – e per di più del posto – in cui coltivare le "belle maniere" del mondo occidentale. L'inizio fu comunque confuso e difficoltoso e la giovane nobiltà russa era ancora combattuta tra il nuovo con le sue regole e le antiche tradizioni che gli anziani volevano continuare a trasmettere ai loro figli. Di nuovo intervenne il grande zar, il quale tra il 1701 il 1724

emanò una serie di decreti nominali che avrebbero regolato il cerimoniale, il modo di vita dei suoi sudditi, soprattutto della nobiltà, che doveva adattarsi ai costumi di modello europeo. Oltre al taglio dei capelli e della barba e l'adozione di un nuovo vestiario che doveva seguire la moda delle corti dell'Europa occidentale, Pietro intervenne anche nell'ambito della vita sociale e di corte (Kirsanova, 2002, pp. 20-31). Nel 1718 emanò un decreto con cui si istituirono le «assemblee»[5] (*Slovar' russkogo jazyka XVIII veka*, 1984), ovvero «genere di balli contemporanei […] con lo scopo di sviluppare la socialità e le abitudini europee nella società aristocratica di allora» (*Enciklopedičeskij slovar'*, 1993, p. 80). Il termine, più che rimandare a una sorta di assemblea, che suggerisce in italiano altre forme di incontro, potrebbe essere tradotto con la parola più letterale e antiquata "convito", con cui si intende una riunione conviviale, un banchetto sontuoso con invitati e danze, proprio come era nelle intenzioni di Pietro I. Il termine sarà di lì a poco sostituito da *bal*, che rimarrà per indicare una riunione con danze (*Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, 1950, p. 250). La parola *Assambleja* comunque la ritroveremo, ad esempio, in Gogol': «Городничий давал ассамблею!» (Gogol', 1951, p. 315) («Il podestà diede un convito» [trad. it. 1994, p. 577]).

Questo genere di riunioni, dunque, segnò l'inizio dei balli in pubblico in Russia. In ciò ricordano effettivamente le *Assemblies* scozzesi. Queste si svilupparono all'inizio del XVIII secolo ed erano «essenzialmente incontri di persone colte i cui interessi erano rivolti alla conversazione, alla galanteria, ai giochi e agli intrattenimenti; scopo principale era comunque il danzare sociale» (Branchi, 1999, p. 10). Era quello che voleva Pietro. Fu un decreto di grande importanza quello promulgato dallo zar: la società russa cominciava a muoversi nel senso delle abitudini sociali dei paesi occidentali e infatti le riunioni nelle case si organizzavano «non solo per discutere di affari, ma anche per divertirsi; in quanto ci si può incontrare e conversare di qualsiasi necessità, ascoltare anche cosa sta succedendo e dove, inoltre divertirsi anche» (*ibid.*). Il decreto emanato da Pietro era quindi preciso e inseriva regole sino ad allora impensabili per la chiusa società russa. Nelle dimore in cui si sarebbero dovute svolgere assemblee era «necessario avvertire con una lettera o con altro segno le persone, per comunicare a ognuno dove recarsi liberamente, sia uomini che donne» (*ibid.*). Le riunioni iniziavano non prima delle quattro o cinque e non potevano protrarsi oltre le dieci di sera. Le "assemblee" in questo modo ebbero un significato importantissimo, in quanto cambiarono senza dubbio le condizioni di vita sociale della classe nobiliare, ma in particolar modo spezzarono l'isolamento delle donne. Lo zar le frequentava spesso e badava a che le sue severe disposizioni venissero rispettate anche dai famigliari:

> Посмотрев на часы, увидел он, что время ехать. Ибрагим был бы очень рад избавиться, но асамблея была дело должностное, и государь строго требовал присутствия своих приближенных (Puškin, 1975a, V, p. 19).
> (Avendo guardato l'orologio, vide che era tempo d'andare. Ibrahim sarebbe stato molto contento di liberarsene, ma l'"assemblea" era un obbligo d'ufficio, e il sovrano pretendeva con severità la presenza dei suoi famigliari [Puškin, 1975a, trad. it. 1959, p. 17].)

Un aiuto in questo caso Pietro lo ricevette dai nobili che avevano viaggiato e frequentato le corti europee. La stessa vedova dello zar Ivan V, Praskov'ja Fedorovna «si affrettò a far indossare alle figlie abiti europei e fece dar loro lezioni di lingue straniere e di danza» (Kirsanova, 2002, p. 20). I nuovi costumi liberarono uomini e donne

dalla pesantezza e staticità degli abiti russi tradizionali, anche se fu difficile rinunciare alle sontuose pellicce, a stoffe per abiti di estrema bellezza, ricchi di ricami in oro e pietre preziose. Il ballo era l'occasione per lo sfoggio della propria ricchezza e le dame si adeguavano con piacere al nuovo lusso della moda, cercando comunque allo stesso tempo – soprattutto le signore anziane – di non dimenticare i tradizionali costumi russi:

> Золото и серебро блистало на их робах; из пышных фижм возвыщалась, как стебель, их узкаф талия; алмазы блистали в ушах, в длинных локонах и окопо шеи. Они весели повертивались направо и налево, ожидая кавалеров и начало танцев. Барыни пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимою стариною: чепцы сбивались на соболью шапочку царицы Натальи Кириловны, а робронды и мантильи как то напоминали сарафан и душегрейку (Puškin, 1975a, V, p. 20).
> (L'oro e l'argento brillavano sulle loro vesti: dallo splendido guardinfante si sollevava come uno stelo la loro vita sottile; i diamanti brillavano agli orecchi, nei lunghi riccioli e vicino al collo. Esse si volgevano allegramente a destra e a sinistra, aspettando i cavalieri e l'inizio delle danze. Le signore anziane cercavano di unire con la furberia il nuovo modo di vestirsi col vecchio uso perseguitato: le cuffie somigliavano al berretto di zibellino della zarina Natal'ja Kirílovna[6], e i robboni e le mantiglie in certo modo rammentavano il sarafàn e la dušegrejka[7] [Puškin, 1975a, trad. it. 1959, p. 18].)

Gli abiti occidentali non aiutavano più di tanto nell'esecuzione delle danze, la strettezza della taglia in vita, l'adozione di corsetti rigidi, fatti di stecche di osso, toglievano quasi il respiro alle povere dame e la rigidità delle stoffe e della forma dell'abito impedivano i movimenti e i passi di danza. Curiosamente i costumi tradizionali russi erano più adatti, in quanto lineari e larghi, ma ormai la Russia stava cambiando profondamente e nulla poteva riportarla alle vecchie abitudini, che sopravvivevano solo in campagna.

L'importanza di questi incontri fu enorme in quanto, oltre ad essere «una scuola di buone maniere», per la prima volta univano uomini e donne in uno stesso ambiente nelle case, dove ci si incontrava secondo le disposizioni di Pietro non solo per divertirsi, ma anche per discutere di affari e chiacchierare. Il decreto indicava inoltre chi poteva frequentare le «assemblee»: «dai funzionari di alto rango, gli alti ufficiali e nobili, sino ai mercanti divenuti nobili […], e s'intende anche donne, mogli e figlie» (ivi, p. 25), che poterono uscire dal *terem*, le stanze dove si svolgeva la loro vita, per partecipare il 19 febbraio del 1699 nel palazzo di Lefortovo, alla cerimonia di addio dell'ambasciatore di Brandeburgo, una cerimonia che si concluse con un «ballo con danze a cui parteciparono donne russe» (*ibid.*). L'importanza di questo evento fu rilevato da un testimone privilegiato della festa, l'ambasciatore austriaco Johann Korb, il quale scrisse nel suo diario: «Questo ha fortemente indebolito la seriosità delle abitudini dei russi, i quali fino a ora non avevano mai permesso alle donne di prendere parte a riunioni di corte e ai gioiosi banchetti; adesso ad alcune di loro è stato permesso di partecipare non solo ai banchetti, ma anche alle danze» (*ibid.*). L'etichetta delle corti europee occidentali lentamente cancellava le vecchie abitudini. Nelle stanze si danzava, si fumava si giocava a dama. Il ballo diventa così un momento essenziale del nuovo *modus vivendi* della nobiltà, che per la prima volta si apriva a ospiti sino ad allora assenti nelle dimore russe.

Ma quali danze si eseguivano nei palazzi della gioventù russa? Danze nobili come il minuetto, l'*anglaise*, il *grossvater* e altre, tra le quali la *polonaise*, una danza di sala

nota in tutta l'Europa, caratterizzata da una elegante e aristocratica gestualità. Una delle figure di questa danza vedeva il cavaliere che, in ginocchio davanti alla dama, le sfilava rispettosamente la scarpa, vi poneva un calice colmo di vino e beveva alla sua salute, cerimonia che dovevano ripetere tutte le altre coppie.

All'inizio del XIX secolo la *polonaise* – in italiano, polacca – sostituì il minuetto nei balli come danza d'apertura, e assunse una grande importanza presso le corti dell'Europa orientale. Danza cerimoniale per eccellenza, di tradizione nobile, fu eseguita per la prima volta in Polonia nel 1574 in occasione dell'incoronazione del primo re polacco, Enrico III di Valois, e fu più che altro una solenne marcia di parata. Da qui la sua specificità di danza cerimoniale con passo lento, quasi processionale, che si diffuse nel Settecento. La *polonaise*, grazie a queste sue caratteristiche, si danzava ai grandi balli nei palazzi della nobiltà oltre che a corte. L'ingresso delle coppie nei grandi saloni era una *promenade* lenta e maestosa che apriva le danze ed era un omaggio che si faceva in onore di un membro della corte o di un personaggio importante, presente al ballo. Jurij Lotman definisce questa avanzata delle coppie, – una *promenade* di grande effetto – *toržestvennyj*, vale a dire trionfale. La *polonaise* difatti è rimasta nella tradizione dei grandi balli ancora nel primo Ottocento, ma più a lungo nelle corti e tra la nobiltà dei paesi dell'Europa orientale. In Francia, ad esempio, essa stranamente non si diffuse come danza, nonostante la presenza di profughi polacchi e la grande fama di Chopin, che sviluppò il genere da nobile danza fino a farne poema romantico, pervaso di echi di gloria e libertà per la patria lontana e sottomessa. Non veniva eseguita neanche presso le altre corti, in Inghilterra, in Italia, nei principati tedeschi o nella stessa Vienna, e tanto meno nelle case (più o meno aristocratiche) della società inglese o di altri paesi. Così come nei romanzi di Jane Austen, per citare una scrittrice che fa molto ballare i suoi eroi, si danzano tantissimo l'*anglaise*, le quadriglie e le controdanze. Là dove Tolstoj in *Guerra e pace* fa iniziare il primo ballo di Nataša con una maestosa *polonaise*, tanto più che l'ospite della serata è lo zar. Lo stesso avviene in *Anna Karenina*. La *polonaise* è rimasta a lungo nella memoria delle corti dell'Europa orientale e delle famiglie della grande nobiltà russa. La musica colta se ne impadronì tanto che Čajkovskij per il ballo di Tat'jana fa risuonare una sontuosa *polonaise*, e lo stesso fa nel terzo atto della *Bella addormentata*.

Per l'apprendimento di queste danze si rese quindi necessario l'arrivo di nuovi maestri di ballo, e se una famiglia, sia pure nobile, non poteva permettersi un maestro di ballo francese, era sufficiente un prigioniero svedese, come ai tempi di Pietro. Le danze ormai occupavano buona parte della vita sociale dei russi benestanti. A questi incontri oltre ai nuovi passi e alle nuove figure alla moda, si trasformarono anche gli abiti. Le donne quindi cominciano ad abbellire il volto con un trucco leggero, modificando la gestualità, l'incedere e le acconciature grazie alle parrucche che si fanno sempre più audaci. Un elemento nuovo come il ventaglio, ormai «dettaglio obbligatorio» acquisisce un suo linguaggio segreto, un vezzo particolarmente comprensibile agli uomini ai quali è d'altra parte diretto. Negli ultimi anni di regno di Pietro, le riunioni e i balli diventano sempre più selettivi, e i nuovi artigiani, – che Pietro aveva inserito nel suo elenco di ospiti –, non sono più ammessi nelle case illustri. Gli uomini si sono trasformati in «cavalieri galanti, di belle maniere, che sanno danzare, e sanno abilmente conversare, sono in grado di comporre un *bouquet*, utilizzando il linguaggio dei fiori e sanno decifrare i messaggi inviati loro grazie al ventaglio e ai nei[8]» (ivi, p. 50).

Queste riunioni rappresentavano un momento importante nella vita del nobile russo, che si staccava dal servizio "totale" al sovrano dividendosi in due parti:

> Nella vita del nobile russo nella capitale tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo il tempo si divideva in due parti esatte. La sua presenza in casa era dedicata alle faccende domestiche e alla famiglia – in questo caso il signore agiva come persona privata; l'altra metà era occupata dal servizio – militare o statale. Qui il signore era il suddito fedele del sovrano e dello Stato, e inoltre rappresentava il suo ceto di fronte ad altri. La contrapposizione di queste due forme di comportamento spariva nel giorno in cui si celebravano le "riunioni" – allorché si recava a un ballo oppure a una serata come ospite. Qui si realizzava la vita sociale del nobile: non era più una persona nel suo privato quotidiano, né un servitore dello Stato. Era un signore a una riunione tra nobili, un uomo del suo ceto tra suoi simili (Lotman, 1994 p. 91).

Pietro I trasformò quindi anche il *modus vivendi* della nobiltà russa. Le consuetudini della vita quotidiana cambiarono radicalmente, altri rituali sociali scandivano il tempo e lo svolgersi delle occupazioni, e lasciavano il passo a nuovi modi di incontro e di frequentazione. Il ballo in questo ebbe un ruolo fondamentale, non solo come rappresentazione di un nuovo *status* sociale, ma come vera e propria «forma di organizzazione sociale, una delle poche forme permesse di vita collettiva nella Russia dell'epoca» (*ibid*.).

Grazie a queste riunioni di ballo Pietro il Grande diede una svolta fondamentale allo sviluppo della danza a teatro, e non solo. Il sovrano aveva compreso quale potenziale potevano esprimere i suoi sudditi nell'arte della danza. «Facendo perno sulla loro antica cultura e talento nella danza, i russi subito modificarono le danze straniere e le sottomisero alle loro regole» (Bachrušin, 1977, p. 22). Gli spettacoli al teatro di Mosca non hanno lasciato tracce significative, ma gli incontri danzanti voluti da Pietro – come sua abitudine, con un decreto autoritario – ebbero un ruolo fondamentale nella storia del balletto russo. L'arte occidentale del teatro musicale e di danza si piegò e assimilò lentamente quei tratti e quell'armonia della cultura popolare russa, uno speciale talento espressivo della voce e del gesto, del canto e della danza, racchiuso ancora nel «profondo delle coscienze», ma che presto, di lì a poco, sarebbe esploso e avrebbe dominato[9].

La vita sociale e mondana della Russia aristocratica postpetrina si organizza secondo nuove regole di vita, nel privato all'interno della famiglia, ma soprattutto nella rappresentazione del proprio ceto in società. In questo senso il ballo ebbe un ruolo fondamentale nella creazione di una nuova struttura del quotidiano: «L'organizzazione interna del ballo acquisì una straordinaria importanza culturale […] tanto da determinare un modello di comportamento sociale per l'aristocrazia. Ciò comportò la ritualizzazione del ballo, una creazione di rigide sequenze delle parti, con una distinzione di elementi fissi e obbligatori» (Lotman, 1994, p. 91).

Il ballo si svolgeva sempre in occasioni più o meno ufficiali, era a tutti gli effetti una festa, una riunione, una delle poche forme di «vita collettiva permessa a quell'epoca in Russia» (*ibid*.). Attraverso il ballo e le danze che si eseguivano, la società comunicava alcune regole di comportamento: ogni gesto, ogni entrata, ogni movimento erano rigidamente fissati. Le danze quindi «erano il perno della serata, esse definivano il modello e lo stile di conversazione» (ivi, p. 92). Le conversazioni erano piacevolmente frivole durante il ballo e degli argomenti non sempre impegnativi si lamentava lo stesso Puškin. In questo modo l'evento della danza si trasformava in un susseguirsi di riti, che richiedevano norme precise, anzi una rigida «grammatica del ballo», dove a ogni azione – a cominciare dall'arrivo degli ospiti, alla scelta della dama con cui ballare, al preciso susseguirsi delle danze, sino alla partenza – corri-

spondevano «diversi stati emozionali, […] stili di comportamento» (ivi, p. 91). In altre parole una vera e propria "teatralizzazione" dell'evento.

Il ballo è stato frequentemente utilizzato dagli scrittori russi. Nataša in *Guerra e pace* manifesta tutta la sua passione per la danza:

> – Знаменитого Дюпора, танцовщика, не видал? Ну так ты не поймешь. Я вот что такое. – Раташа взяла, округлив руки, свою юбку, как танцуют, отбежала несколько шагов, перевернулась, сделала антраша, побила ножкой и, став на самые кончики носков, прошла несколько шагов (Tolstoj, 1994, II, p. 358).
> (– Il famoso Duport, il ballerino, non l'hai mai veduto? Be', allora non puoi capire. Ecco quel che voglio fare. – E Nataša, inarcate le braccia, sollevò la sua gonna, come si fa nella danza, corse via per alcuni passi, si rigirò, fece una piroetta, battè un piedino contro l'altro e, messasi ritta proprio sulle punte dei piedi, fece qualche passo [Tolstoj, 1968, I, p. 409].)

E dopo questo *exploit* annuncia con entusiasmo: «Никогда ни за кого не пойду замуж, а пойду в танцовщины» (Tolstoj, 1994, II, p. 358) («Io non mi sposerò mai, andrò a fare la ballerina» [Tolstoj, 1968, p. 410]).

Tolstoj descrive l'ansia di Nataša nell'attesa del cavaliere al suo primo ballo e la sua delusione – sull'orlo di una crisi di pianto – perché non potrà partecipare alla polacca in onore del sovrano. Ed ecco avvicinarsi il principe Andrej, per il quale «на бале надо танцевать» (Tolstoj, 1994, II, p. 548) («al ballo bisogna ballare» [Tolstoj, 1968, p. 611]), e per Nataša è il momento del suo primo valzer, che nell'etichetta dell'epoca è il secondo ballo di società. Tolstoj riserva così, non casualmente, alla giovanissima Nataša il ballo che «si contrappone alle danze classiche in quanto nuovo, romantico, appassionato, folle, pericoloso e vicino alla natura» (Lotman, 1994, p. 95).

D'altra parte, come non emozionarsi di fronte alla prima grande descrizione di una ballerina nel momento della sua esibizione, e che solo Puškin ha colto in tutta la sua leggiadria ed espressività?

Scena di un gran ballo al Palazzo d'Inverno dal film *L'arca russa* di A. Sorukov

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушная,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окужена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружи т,
И вдруг прижок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.
(Puškin, 1975b, I-XX, p. 14)

Pieno è il teatro; lustreggiano
I palchi; la platea è in fervore;
In loggione già rumoreggiano;
S'alza il sipario con stridore.
Splendida quasi evanescente,
Al magico archetto ubbidiente,
Da uno stuolo di ninfe attorniata,
La Istòmina s'è presentata.
Con un piede toccando il suolo,
Lento in cerchio portando l'altro,
Ecco che vola nel suo salto,
Come piuma al soffio d'Eòlo;
Ora si flette, ora s'addrizza,
Sulle sue svelte gambe guizza.
(Puškin, 1984, I-XX, p. 13)

In questa celeberrima strofa la scena non è più quella di un ballo di società, ma piuttosto quella di un teatro e di una ballerina, la grande Istòmina, che a teatro lavora, non ci troviamo quindi a un ballo di società. Non per questo *Onegin* ci risparmia le feste danzanti, perché – come dirà in seguito – «Мы лучше поспешим на бал» (Puškin, 1975b, I-XXVII, p. 18), («Meglio è che al ballo ci affrettiamo» [Puškin, 1984, I-XXVII, p. 17]). Ballano l'ancora innamorata Tat'jana, che con grande emozione ritrova il suo Onegin, balla Nataša, al suo primo ingresso in società, balla l'incantevole Varen'ka in *Dopo il ballo* di Tolstoj, come Anna Karenina, e Margherita, anche se il suo è un ballo con Satana. Ma qui le regole fino a ora suggerite, non tengono più.

Bal di Odoevskij quanto risponde alle rigide regole di un gran ballo di società?

A una prima lettura non fa eccezione, in special modo nella prima parte; man mano però che la lettura procede, lentamente entriamo in un'atmosfera pesante, fuori dal comune. Il racconto è spaccato in due parti, molto intense pur nella loro brevità. Il contenuto, come lo scenario in cui si svolge, fa tremare, dà da pensare e fa rabbrividire, e per rubare subito una frase del racconto stesso «холод пробегал по жилам» (Odoevskij, 1987, p. 59) («un freddo gelido scorreva per ogni fibra del racconto»)[10]. Ma abbiamo a che fare effettivamente con un ballo? Il titolo è molto chiaro. Siamo nel pieno di una festa, un gran ballo si sta svolgendo in un ricco salone. Si sta festeggiando un grande evento, e precisamente una grande vittoria. Capiamo quindi che c'è stata una battaglia. C'è una guerra. Le prime immagini sono terribili, lo stile iniziale è segnato da un incalzare di esclamazioni retoriche: «Победа! Победа! читали вы бюллетень? важная победа! историческая победа!» (ivi, p. 58) («Vittoria! Vittoria! Avete letto il bollettino? Una grande vittoria! Una vittoria storica!») è l'urlo di qualcuno che legge un bollettino di guerra ed elenca gli orrori di una carneficina, un «massacro», voluto da chissà chi. Non se ne conoscono neanche i motivi: «как, из-за чего была свалка, […] но что нужды» (*ibid.*) («come, perché, per amore di chi è avvenuto questo massacro?»). Questo interrogativo angoscioso svanisce di fronte all'esaltazione collettiva. È estremamente indicativa la frase-formula che Odoevskij sceglie come epigrafe del racconto «Gaudium magnum nuntio vobis». L'evento è stato quindi grandioso, il che giustifica una tale esplosione di gioia che sfocerà in un ballo di folla *sui generis*. Ma si tratta veramente di un ballo, con le sue regole precise, così come ce le ha descritte Jurij Lotman?

La danza, sappiamo, ha espresso presso molti popoli e civiltà diversi significati, attraverso riti sacri – religiosi e spirituali (Chevalier, Gheerbrandt, 1987). «Non esiste

S. Vigilio (Pinzolo). Particolare della danza macabra sulla facciata esterna

avvenimento nella vita dei popoli primitivi che non sia consacrato dalla danza. Nascita, circoncisione, iniziazione delle fanciulle, nozze e morte, seminagione e raccolto, onoranze ai capi, caccia, guerra e banchetti, lunazioni e infermità: per ogni cosa è necessaria la danza» (Sachs, 1966, p. 22). Le danze di guerra ad esempio, avevano il preciso scopo di «celebrare le forze che la cerimonia vuole ringraziare o captare» (Chevalier, Gheerbrandt, 1987, p. 365). Una danza, rituale o no, è una manifestazione che racchiude significati e messaggi ben precisi. Si svolge sempre in un contesto rigoroso, durante una cerimonia a cui gli individui (ma può essere anche uno) partecipano per scopi ben definiti (Sachs, 1966). Le danze presentano sin dai primordi elementi comuni a molte civiltà: movimenti fissi, forme, il circolo e l'ellisse, il saltellare continuo, il battere dei piedi e delle mani, il girare su se stessi. Non sempre le danze suggeriscono atteggiamenti di esaltazione che sfociano gradatamente in un'isteria dei danzatori. Ci sono anche danze di gioia, di ringraziamento, ad esempio dopo una caccia fruttuosa o un buon raccolto. Molte popolazioni, si esprimono, si può dire, solo con la danza, altre invece non ne traggono diletto, ma di certo essa è una delle forme di comunicazioni dell'uomo più arcane e più immediate. La danza impegna il corpo e la mente in maniera totale:

> Il corpo, che nell'estasi viene trasceso e dimenticato per diventare ricettacolo della sovrumana potenza dell'anima; l'anima che trae una felicità e una gioia divina dall'accresciuto movimento del corpo liberato d'ogni peso; il bisogno di danzare, perché una prorompente gioia di vivere strappa le membra al loro torpore; il desiderio di danzare, perché chi danza acquista un potere magico che elargisce vittoria, salute, vita. […] Nessuna arte ha confini così ampi (ivi, p. 21).

Il ballo di Odoevskij ha un inizio esaltante: si entra nel racconto con l'urlo trionfante di qualcuno che a perdifiato inizia a leggere un bollettino di guerra. L'esaltazione per la vittoria, «Una grande vittoria! Una vittoria storica!», è già un urlo isterico che serve a eccitare gli animi. Il ballo ancora non prende corpo, non si materializza. Pian piano la notizia si insinua: è come il segnale per l'inizio delle danze. Quel grido ci comunica l'esito di una battaglia, ma è anche un urlo di orrore per la carneficina, la guerra, i corpi addossati l'un contro l'altro: «È un massacro». C'è un breve disperato senso di sbigottimento, un interrogativo che non ha risposta: «Per amore di chi?», ma la vittoria e la guerra lasciano il posto alla «festa». Una festa senza fine.

È lento il ritmo che prepara all'adunarsi dei "danzatori". I primi passi sono appena percepiti, non si odono suoni, ma «сигнал подан: праздник за праздником» (Odoevskij, 1987, p. 58) («il segnale è stato lanciato: una festa dopo l'altra»). La festa deve protrarsi nel tempo e «никто не хочет отстать от других» (*ibid.*) («nessuno vuole separarsi dagli altri»). Il rito ha inizio. Siamo di fronte a una danza rituale di guerra. Una battaglia è il motivo scatenante, ma con una variante. Le danze propiziatorie nell'antichità si svolgevano prima di una battaglia, in *Bal* avviene il contrario.

E allora *Bal*, che tipo di danza esprime? Per l'evento che l'ha provocato, lo svilupparsi del rituale, i gesti, i movimenti dei danzatori, ricorda alcune caratteristiche della *danse macabre*[11].

La danza macabra di solito annuncia la guerra, o prevede scenari di distruzione, di morte quindi. Le rappresentazioni della danza macabra nacquero soprattutto in epoche in cui l'Europa era devastata dalle grandi epidemie, di peste e di colera (Biedermann, 1991, p. 150). Si trattava di manifestazioni di danza collettiva, che assumevano in genere un carattere di sfrenato abbandono, e si svolgevano in luoghi in cui la morte rappresentava l'elemento scatenante. Nel Medioevo, tra l'XI e il XII secolo, a tal proposito sappiamo come nel «giorno di un decesso o in occasione di festività cristiane, uomini e donne, obbedendo a un impulso irresistibile, si mettessero improvvisamente a danzare e cantare in pieno cimitero […] non badando alle ingiunzioni del prete» (Sachs, 1966, p. 285). E i ballerini-danzatori di Odoevskij, da cosa sono stati eccitati se non dalla morte? Quel campo di battaglia, infatti altri non è se non un immenso cimitero. Il legame con i morti qui è molto forte. Il ballo, qui non è più un *grand-bal* di società, assume il senso di un evento anormale, quasi morboso. Prende intanto l'avvio da una formula, che è un'iniziazione rituale, e che ciclicamente ritornerà nel corso del ballo a scandire i tre momenti essenziali del racconto, «все веселится, поет и пляшет» (Odoevskij, 1987, p. 58) («Tutti si divertono, si canta e si balla»). Il primo paragrafo termina così, con puntini di sospensione: l'autore non conclude la frase, la danza è iniziata…

L'inizio è quindi giocoso, vitale: è una danza di festa, e si sta festeggiando dopotutto una vittoria, «una grande vittoria». Così la danza appena iniziata si impregna di estasi, sensazione che «si ritrova in ogni danza, anche nella più convenzionale danza di società» (Sachs, 1966, p. 285). Ma i danzatori cominciano a eccitarsi, provano un irrefrenabile furore che esplode con la danza e che impedisce loro di fermarsi: «час от часу» («d'ora in ora») il ballo s'infiamma, il ritmo diventa «сильнее» («più forte»), e la danza più selvaggia. Troviamo qui un rituale, ad esempio, anche del tarantismo (ivi, pp. 284-90), dove la danza si prolunga a lungo anche per mesi, sino allo sfinimento dei danzatori. Il ballo comincia a perdere così i tratti distintivi di grande festa e assume quasi le modalità di una danza malata, «convulsa», dove il «ritmo diventa più animato, la danza più selvaggia e appassionata» (ivi, p. 40). Da grande festa mondana il ballo si trasforma quindi in una riunione rituale collettiva.

L'atmosfera diventa "inquietante", e in un crescendo quasi di isteria collettiva gli arredi si animano; alla «sala stupenda» di *Dopo il ballo* di Tolstoj, Odoevskij contrappone un ambiente dove attraverso un «тонкий чад» («una sottile linea di fumo») delle candele tremolanti, tutto si anima, tutto si agita. Ogni oggetto comincia a muoversi, «трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барелефы, колонны, картины» (Odoevskij, 1987, p. 58) («tremolavano pesanti tendaggi damascati, vasi di marmo, mappe dorate, bassorilievi, colonne e quadri»). Gli elementi decorativi, propri di una grande sala, si trasformano e fanno da scenografia inquie-

tante ai danzatori. Tutto diventa carico e sovrabbondante, "volumetrico"; ogni elemento è indicato al plurale, come proiettato all'infinito: «tendaggi… vasi… nappe… bassorilievi… colonne… quadri». Non appare un solo elemento isolato, distinto, colto nella sua unicità. La danza prende corpo, il ritmo pian piano si intensifica, è in crescendo, e il rito coinvolge tutti. Viene da pensare, tra le tante suggestioni possibili, al *Bolero* di Maurice Ravel.

E i ballerini? Che ne è dei ballerini? Si sono trasformati in un corpo di danzatori forsennati, «Тридцать тысяч вон из строя!» (*ibid.*) («Trentamila senza freni»), corpi indistinti, come i corpi dei morti in battaglia apparsi d'improvviso all'inizio del racconto. Sono figure eccitate da «знойный воздух» («sospiri ardenti»), che evaporano dai petti nudi, sudati delle belle dame. Non ci sono coppie isolate, danzano solo gruppi, anzi un sol gruppo, che risponde a stimoli, eccitazioni non più umani, e tutti rispondono a un «чародей», un mago, che li fa girare «в быстром кружении» (*ibid.*) («con un rapido giro»). L'aria diventa sempre più afosa, il vento caldo toglie il respiro «как в безводных степах Аварии» (*ibid.*) («come nelle steppe arse d'Arabia»). I movimenti dei danzatori diventano più frenetici, le mani nelle mani, girano, saltano, come spinti da impulsi incontrollati, il ritmo si fa sempre più folle, il corpo si affatica, ma non si ferma: «быстрее бился пульс; чаще встречались руки, блисились вспихивающие лица» (*ibid.*) («sempre più rapido batteva il polso; le mani si incontravano più spesso, i volti accaldati si avvicinavano»). Ogni gesto ogni movimento diventa più rapido, e forsennato: «час от часу скорее развивапись душистые локоны» (*ibid.*) («di ora in ora i riccioli profumati si disfacevano velocemente»). Di nuovo l'indicazione del tempo, perché non ci si deve fermare.

Il corpo si affanna, i capelli delle donne si sciolgono, come le donne scarmigliate nella tarantola. Tutto come in una convulsa "danza sinistra", si perde ogni cognizione di tempo. I gesti sono quelli della danza collettiva, ancora ci sono le coppie, ma non si distinguono i loro volti, «compaiono uomini di ogni età e condizione sociale costretti […] a una danza febbrile […] condotti via a passo di danza» (Biedermann, 2003, p. 150). E proprio l'apparizione del «чародей», il mago, introduce quell'elemento macabro, "forsennato", senza più freni, che termina con una formula, una affermazione precisa, che caratterizza ancor più l'evento: «все вертелось, приголо, бесновалось в сладострастном безумии...» (Odoevskij, 1987, p. 58) («tutto ruotava, volteggiava in una indemoniata follia lussuriosa…»). Ma qual è la musica che accompagna questo ballo? Più che musica si può parlare di una colonna sonora fatta di suoni, rumori, musica e voci. Si inizia con un assordante frastuono di bombe e mitraglia, tragico sottofondo che ha accompagnato «diecimila morti» nella battaglia. La scena cambia e ai rumori di guerra si sostituisce il suono di un'orchestra, che accompagna i ballerini-danzatori. Il ballo di sala si è trasformato in una danza frenetica, rituale, funebre per i morti. Risuonano singoli strumenti, che vengono accordati, ma ognuno di loro ha un suono particolare, non piacevole all'udito: «На небольшом возвышении с визгом скользили смычки по натянутым струнам» («Sulle corde tese con toni bassi stridevano gli archetti»), allo stesso istante «трепетал могильный гопос валторн» («tremolava la voce tombale dei corni»), e infine «однообразные звуки литавр отзывапись насмешливым хохотом» (ivi, pp. 58-9) («i suoni monotoni dei timpani rispondevano con una risata beffarda»). Nulla di piacevole per l'udito, anche se ascoltiamo gli strumenti mentre vengono semplicemente accordati.

Ma perché gli archetti «stridono» e i «monotoni» timpani rispondono con effetti beffardi? C'è qualcosa d'infernale: non stiamo per ascoltare una musica festosa. Il

suono dei corni è anch'esso tremolante, come i tendaggi, le colonne, i vasi: emettono un suono «tombale», non, come di solito si usa dire, basso. E i suoni monotoni dei timpani, sono tamburi lontani che annunciano la morte? Perché emettono accordi simili a una risata beffarda? È il ghigno della morte? Ecco che appare il maestro di questi suoni: «Седой капельмейстер, с улыбкой на лице, вне себя от восторга» (ivi, p. 59) («Un *kapellmeister* dai capelli bianchi, con il volto sorridente, fuori di sé dalla gioia»). Un vecchio direttore quindi, fuori di sé dalla gioia, al massimo dell'euforia, che ride e batte il tempo senza posa, incitando «телодвиженями возбуждап утомленных музыуантов» (*ibid.*) («con i movimenti del corpo gli esausti musicisti»). Egli non tiene conto della fatica dei suoi musicisti, li incalza senza sosta a suonare. Suonare cosa? Una musica scelta attentamente e che comprende «странные места» («dei momenti strani»), tratti da opere di grandi compositori: «вопль Донны-Анны» («l'urlo di Donn'Anna») alla vista del padre morente, il grido di scherno di Don Giovanni, «стон умирающево командора» (*ibid.*) («l'urlo del Commendatore morente»), il momento in cui Otello è annientato dalla gelosia, e in ultimo – unico momento delicato nella sua scelta – l'ultima preghiera di Desdemona, non quindi l'attimo dell'agonia, prima di morire[12]. Questi brani, come si vede, hanno un elemento comune che li unisce, la morte. Il maestro li ha scelti e poi li ha riuniti – afferma con esultanza – perché in essi sono presenti «все человеческиу страдания» («tutte le umane sofferenze»). Chi è dunque questo maestro "orrifico", se non la morte, sotto le sembianze di quello che potrebbe sembrare al suo apparire, un amabile vecchio «sorridente» «dai capelli bianchi»? Insiste su temi "di morte", le voci umane esprimono solo sofferenza: il grido di Donn'Anna, "l'urlo" del Commendatore, che sente arrivare la morte, il dolore di Otello, che ha appena ucciso Desdemona. Egli non risparmia neanche i suoi musicisti, che pur esausti, continuano a suonare. E nell'esagitato movimento di tutto il corpo, il guizzo dello sguardo è come se eseguisse movenze di danza, anzi diventa esso stesso il *maître de danse*. E, nell'attirare ed eccitare i danzatori e i musici a seguirlo, diventa il pifferaio magico che trascina i vivi in un corteo funebre.

Siamo di fronte a una danza dei vivi e dei morti, i morti della battaglia, e i vivi che la festeggiano. Ecco delinearsi allora la forma circolare della danza che sin dall'antichità ha espresso il rapporto stretto tra i due mondi[13]. Il circolo è la forma più antica della danza in gruppo, ancora presente oggi presso popoli di ogni continente. La si ritrova in vari contesti e cerimonie, tocca diverse situazioni, sia tragiche, che di buon auspicio, come quelle di guarigione dove «il malato viene deposto nel mezzo del circolo, finché i danzatori in stato di estasi non siano riusciti a dominare lo spirito del male, a cacciarlo via» (Sachs, 1966, pp. 83, 168-76). In questo caso uno sciamano interviene come solista. Lo stesso avviene in una danza funebre, sempre in forma di circolo.

La situazione di *Bal*, riflette questo rituale: attorno al solista-sciamano si sviluppa un circolo di danzatori forsennati. Odoevskij affida a una voce narrante le immagini delle «umane sofferenze» che trovano voce nelle grida dell'uomo di fronte al dramma dell'esistenza sulla terra. Si ode «крик страждущего младенца» («il grido di un bimbo sofferente»), e «вопль юноши» («l'urlo furioso di un giovane»), seguiti dal «визг матери над окровавленным сыном» (Odoevskij, 1987, p. 58) («il lamento di una madre sul corpo insanguinato del figlio»). Il dolore dell'uomo si dipana «по степеням одной бесконечной гаммы» (*ibid.*) («lungo i gradini di una scala senza fine»), una scala musicale infinita, che racchiude – ecco di nuovo il circolo della vita – il primo vagito del neonato e termina con l'ultimo pensiero di un poeta, il pensiero di Byron morente.

In questa ronda allora l'orchestra-musica-suono diventa l'immagine figurata del ballo. Ogni suono non è altri che un momento della vita dell'uomo, e, insieme, i suoi sentimenti: la disperazione, lo sdegno, il dolore, l'offesa, il tradimento, il dubbio. La natura nemica, l'uomo in tutti i suoi lati oscuri, che qui si manifestano «при каждом ударе оркестра» (*ibid.*) («a ogni colpo dell'orchestra»), l'uomo visto in ogni sua possibilità di esistenza. E se prevale il dolore, c'è poi la follia, l'ipocrisia, l'offesa di un amore non corrisposto, e il grido, il pianto, il riso… un riso che Odoevskij non definisce, perché la frase è nuovamente troncata da tre puntini. L'orchestra sembra descrivere qui puntualmente il cammino dell'uomo che si svolge tra la nascita e la morte. E il capoverso si chiude con la formula «и все по прежнему вертелось, пригало в сладострастном-холодном безумии…» (ivi, p. 60) («e tutto come prima ruotava, volteggiava in una indemoniata gelida frenesia dei sensi…»).

Il ciclo è terminato e la formula si arricchisce di una nuova parola, «gelida». Il motivo caldo-freddo si è sviluppato nel corso del ballo: la guerra, il calore del fuoco della battaglia, il ballo che «d'ora in ora s'infiammava sempre più», le «spalle accaldate delle fanciulle e i loro volti avvampati». Le candele ancora «bruciavano, spegnendosi lentamente», e attraverso questa «nebbia tremolante», si manifesta l'ultima immagine "macabra" della danza: il corpo si libera dei propri pesi terreni, ogni cosa si distacca, «одежда, волосы, тело…» (*ibid.*) («gli abiti, i capelli, il corpo…»).

> Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу […] пляшет не люди… […] пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями… а над ними род ту же музыку тянется вереница других скелетов, изломанных, обезображенных… но в зале ничего этого не замечают… все пляшет и беснуется, как ни в чем бывало (*ibid.*)
>
> (A guardare la folla attraverso la foschia, si aveva l'impressione a volte che non fossero persone quelle che ballavano, […], ma ballassero i loro scheletri urtandosi l'un contro l'altro… al di sopra di loro, al suono della stessa musica altri scheletri vaganti si univano ai primi, franti, informi… ma nella sala nessuno più ci faceva caso… tutti ballavano indemoniati, come se niente fosse.)

Gli scheletri introducono il regno dei morti. Ci si trova quindi di fronte a una rappresentazione di danza macabra, un'«apparizione spettrale», un *memento mori*: la rappresentazione di una concezione che da sempre, dall'età della pietra all'antichità classica, e al Medioevo soprattutto, è stata il soggetto di incisioni e raffigurazioni pittoriche.

Nel *Satyricon* di Petronio «uno scheletro d'argento dalle articolazioni mobili fa la sua apparizione in un banchetto come simbolo non più di un dio o di un morto particolare, ma come simbolo della morte in generale e della brevità della vita» (Chevalier, Gheerbrant, 1987, II, p. 339). In alcuni rilievi funerari di Cuma, come sui vasi romani «scheletri danzanti sono rappresentati […] nell'atmosfera dei piaceri e delle feste», con un significato in effetti più intenso di un *carpe diem*. Nel Medioevo invece la danza dei vivi e dei morti insieme annuncia la morte e insieme la liberazione dalla vita terrestre (Sachs, 1966, p. 292). Tutti gli scheletri danzanti, di uomini e donne, non più gravati dal peso dei loro corpi, non sono altro che una metafora della morte. Nel nostro caso, essi appaiono a conclusione del ballo, quando i danzatori sono allo stremo delle forze. «Nella danza macabra, infatti, gli scheletri simboleggiano l'idea secondo cui *media vita in morte sumus* (nel pieno della vita siamo circondati dalla morte), un tema che veniva spesso trattato, soprattutto nelle epoche funestate dalle epidemie» (Biedermann, 1991, p. 474). In *Bal* non di peste si tratta, ma di

guerra, con il suo carico di morte. Il ciclo della vita è raffigurato ancora da un cerchio: la nascita, la vita, la morte. Secondo un adagio, la vita gira, è un circolo chiuso che si ripete all'infinito.

E così anche la festa di Odoevskij si sviluppa in un cerchio. È una danza dei vivi e dei morti, i morti della battaglia, e i vivi che la festeggiano. Ciclicamente nel corso del ballo si ripetono due formule che si alternano ad apertura e in conclusione, la prima: «Tutti si divertono, si canta e si balla…» al presente, e la seconda più esplicita «tutto ruotava, volteggiava in una indemoniata follia lussuriosa…» al passato. La danza quindi è circolare, i danzatori si scatenano «con un rapido giro».

Che il sia cerchio è un simbolo funebre sin dalle epoche preistoriche, ne danno testimonianza già le tombe megalitiche dell'età neolitica (ivi, pp. 206-7).

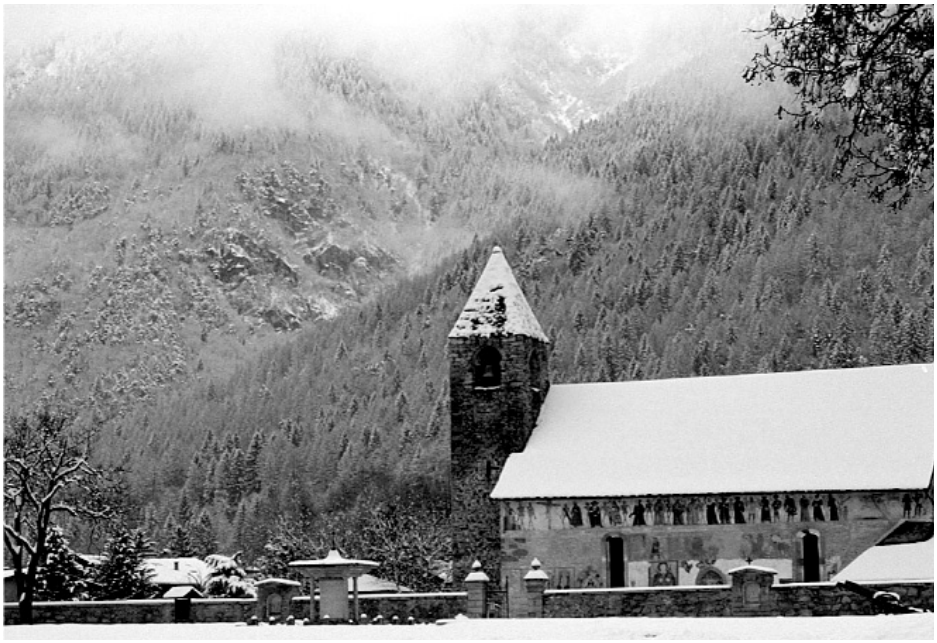
Bal è quindi «una festa sontuosa dell'alta società di Pietroburgo [che] si trasforma di colpo in un ballo di scheletri che volteggiano per un immenso salone, abbracciandosi con le gialle ossa e ostentando tutti un'identica àfona risata» (Blok, 1987, p. 224).

Odoevskij ci coinvolge in un evento di massa, che racchiude caratteristiche che si riscontrano in danze arcane, dove gli elementi che prevalgono sono di distruzione, di angoscia, di strazio di corpi e anime devastate da colpe e dolori immensi. Al di sopra di tutto questo si erge un'unica figura, la morte.

Lo scrittore, in questo breve ma intenso racconto, trasforma la scena di un grande ballo della tradizione letteraria in una danza selvaggia dove la Morte risalta quale figura inquietante e fosca.

I *Totentänze* ricoprono con raffigurazioni allegoriche le mura di tante chiese in Germania, e Francia, assai meno in Italia e Spagna (Vigo, 1980). Qui la Morte non è più l'allegoria del Sonno, figura di «aspetto gentile e atto a suscitare mestizia calma e dignitosa» (ivi, p. 11), come ce l'ha tramandata l'antichità pagana, ma «orrore e raccapriccio» come diventerà nel Medioevo, a cui Odoevskij pensa. Anche il mondo classico aveva cominciato anch'esso a raffigurare la Morte «nella singolare attitudine di persona danzante» (ivi, p. 14). Nella tomba di Cuma si può vedere che su uno dei sarcofagi sono rappresentati «tre scheletri di rilievo in attitudine di ballare» (ivi, p. 12). Nel Medioevo, nell'Europa quasi totalmente cristianizzata, l'elemento orrifico e tremendo prevaleva, e rappresentazioni di «balli funesti», danze macabre e danze dei Morti, affollate di scheletri, ricoprivano le mura delle chiese, non di rado costruite in antiche necropoli e templi pagani. La cappella di Kermaria An Isquit a Plohua in Bretagna, è tra le meglio conservate. Nelle danze macabre sono rappresentate tutte le figure di "viventi" di ogni età e di ogni classe sociale, perché nessuno sfugge alla morte, e tutti sono accompagnati da uno scheletro danzante. Una delle più belle rappresentazioni di danza macabra si trova proprio in Italia, a Pinzolo[14]: è ben conservata, e non si trova all'interno della chiesa, ma sulla sua facciata esterna. Qui i vivi seguono gli scheletri, ma con una differenza importante nella successione: la rappresentazione infatti non rispetta la rigida gerarchia della società medievale, con la netta distinzione fra ecclesiastici e laici, la nobiltà che precede la gente "qualunque". Personaggi illustri come imperatori, nobili e cardinali seguono, al contrario delle danze raffigurate in altre chiese, gli umili: mendicanti, semplici soldati, monache, come a dire che ogni grado di ceto sociale è annullato.

La danza macabra di S. Vigilio presenta degli elementi che fanno pensare proprio a *Bal*. La sfilata dei personaggi è formata da diciotto coppie, un vivo e un morto che lo trascina al ballo. Il corteo inizia con un gruppo di tre scheletri musicanti, il primo dei quali, seduto su un trono rudimentale, indossa una corona: è la Morte sovrana.



S. Vigilio (Pinzolo)

È certamente la presenza di questi scheletri a collegare il ballo di Odoevskij alle danze macabre, ma anche alle danze della morte: una danza funebre per «diecimila morti». I danzatori dalla gioia sfrenata per la vittoria si lanciano quindi in una danza senza freni, dai movimenti convulsi e contorti, soffocati dai vapori che emanano i loro stessi corpi, in un movimento circolare. Tutto ruota e gira sino allo sfinimento. La Morte irrompe nel fragore di bombe e mitraglie, e trasforma i danzatori esaltati sino a consumarli e ridurli in scheletri che si urtano l'uno contro l'altro. E la stessa immagine la ritroveremo quasi un secolo dopo in una poesia di Blok, *Pljaski smerti* (*Danze della morte*, 1912-14), dove morti maligni abbandonano le loro tombe per recarsi a feste mondane: «В зал многолюдный и многоколонный / Спешит мертвец» (Blok, 1987, II, p. 174) («Verso un gremito salotto a colonne / s'affretta il morto»), al «fragore delle ossa» e al suono di una musica ossessionante.

La danza quindi, e non un ballo, prevale in Odoevskij, c'è movimento continuo. Dall'iniziale esplosione di gioia per la vittoria, ogni cosa comincia a muoversi; i danzatori, ma anche gli oggetti, e l'intensità di ogni gesto e sensazione è resa da una serie di aggettivi e avverbi al comparativo: «силнее … скорее … быстрее… слышнее… томнее» («con più forza… più presto… più velocemente… più forte»). Sulle note quindi di una musica "terribile", lentamente la Morte si insinua e si confonde tra i danzatori, e durante la danza convulsa e selvaggia, «tutte le sofferenze umane» e il dolore dell'uomo esplodono con grida e urla.

Nel racconto di Odoevskij il tema del ballo non è più proiezione della vita privata, come accadeva in Puškin, Lermontov, Tolstoj, ma è in rapporto a una forte emozione, ed è quindi sempre pervaso di significati simbolici e culturali.

Bal è composto di due parti di diversa entità, la prima delle quali è dedicata al ballo vero e proprio, e la seconda, alla visita da parte del narratore, di una chiesa, dove egli entra all'alba dopo la festa. Due situazioni e due luoghi in netto contrasto. Al furore del ballo si contrappone una scena, dove nulla si ode, e il silenzio del luogo sacro sembra sopraffare l'ospite. Ma c'è un elemento che unisce i due luoghi. Nelle prime righe della descrizione del ballo appaiono le candele: «una linea sottile di fumo fluttuava tra mille candele», e alla fine della prima parte ancora «le candele bruciavano, spegnendosi lentamente, pallide, nel vapore soffocante». È questo il momento del passaggio alla seconda parte del racconto. Prima erano «mille candele», ora «одна свеча горела пред иконою» (Odoevskij, 1987, p. 60) («ardeva una sola candela davanti all'icona»). In una chiesa, dove Odoevskij, chissà, aveva potuto ammirare una *danse macabre*, «Тихий голос священника раздавался под сводами» (*ibid.*) («la voce pacata del prete risuonava sotto la volta»). Parla di «кто соединил в себе все страдания человека» (*ibid.*) («di colui che prese su di sé tutte le sofferenze dell'uomo»). Il pope pronuncia parole di pietà, una *pietas* antica, di ricordo dei morti e del lungo sonno che li attende, ma «все проехали мимо церкви, и никто не слыхал слов священника…» (*ibid.*) («tutti passarono accanto alla chiesa, e nessuno ascoltava le parole del prete»). Così l'ultimo capoverso esprime una condanna, la condanna degli uomini alla sordità.

Il contenuto tematico del racconto si sviluppa secondo un percorso molto lineare: la guerra → la vittoria in guerra → la festa → la festa è un ballo. I capoversi successivi sviluppano il tema del ballo. Ciclicamente sotto forma di giudizio di chiusura seguono delle frasi-formula: «Tutti si divertono, si canta e si balla…»; «tutto ruotava, volteggiava in una indemoniata frenesia dei sensi»; «tutto come prima ruotava, volteggiava in una indemoniata gelida frenesia dei sensi»; «tutti ballavano indemoniati, come se niente fosse». Proprio queste ripetizioni legano il ballo al tema della guerra

Pieter Bruegel il Vecchio, *Il trionfo della Morte*

in modo tale da produrre una sorta di saturazione reciproca. Così come in guerra non vi sono individui isolati, così al ballo non vi sono persone descritte individualmente. Non è stata infatti distinta concretamente una sola coppia di ballerini. La guerra si manifesta in tutta la sua follia; inizia la festa, quindi si sviluppa una danza indemoniata, e al ballo si impazzisce.

Bal è fortemente retorico e abilmente costruito secondo alcuni meccanismi retorici. Attraverso le successive esclamazioni che annunciano la vittoria, «Vittoria! Vittoria! Una vittoria storica!», viene trasmessa l'esultanza collettiva, «во всем городе радость! […] праздник за праздником; никто не хочет отстать от других. Тридцать тысяч вон из строя! […] все веселится, поет и пляшет… » (*ibid*.) («la città impazza dalla gioia […] una festa dopo l'altra; nessuno vuole separarsi dagli altri. Trentamila senza freni! Tutti si divertono, quindi si canta e si balla…»). Contemporaneamente appare l'immagine orrenda e crudele della guerra «рук и ноги груди […] привезены знамена […] на иных отпечатались кровавые руки» (ivi, p. 58) («mucchi di braccia e gambe; […] bandiere spruzzate di sangue; […] impronte di mani insanguinate»), enfatizzata da giudizi trionfali e scene come in un quadro trionfalistico.

Bal riflette un uso sapiente di certe figure della scrittura letteraria e di metafore concettuali, – la morte la guerra – che determinano le tappe di un percorso preciso nello sviluppo dello stesso tema narrativo.

La guerra evoca la morte, e la guerra è anche la festa e quindi il ballo; la festa che richiama la morte ritualizza il sacrificio; dove il primo e l'ultimo termine si corrispondono e si congiungono in un eterno, circolare ritorno.

La vita e la morte continuano così a volteggiare in una *ronde* fatale.

Note

1. Vladimir F. Odoevskij (1803-1869). Nato a Mosca, esponente dell'alta nobiltà, è stato una delle figure centrali della prosa romantica russa degli anni Trenta. Fu scrittore, giornalista e musicologo. Cominciò a scrivere sotto l'influsso di Novalis e Hoffmann. Nacquero così i *Racconti variopinti* (1833), brevi storie imbevute di romanticismo misticheggiante. Nel 1830 Odoevskij pubblicò un ciclo di romanzi e racconti su soggetti artistici, e musicali di notevole interesse (*L'ultimo quartetto di Beethoven*, 1830; *Opere del Cavaliere Gianbattista Piranesi*, 1831; *Sebastian Bach*, 1835). A lui si devono numerosi racconti che toccano diversi generi: dalla satira sociale alla fiaba, dall'orrido al fantastico. Fu il primo grande critico musicale russo e a lui si deve la valorizzazione di compositori come Glinka, Dargomyžskij e Balakirev.

2. *Pljaska* è la danza popolare russa, dal verbo *pljasat'* di origine slava, presente in tutte le lingue slave. È stato affiancato in seguito dal termine *tanec*, dal tedesco *tanz*, arrivato nelle altre lingue slave dal polacco *taniec*. *Bal*, dal francese *bal*, è apparso per la prima volta nel 1705 in un testo del principe Boris I Kurakin (1676-1727), ambasciatore di Pietro il Grande e primo grande diplomatico russo presso Roma e le più importanti corti dell'Europa occidentale. Sempre dal francese *ballet* si è formato il termine *balet* a indicare un genere musicale teatrale, vale a dire il balletto.

3. Nikola Lim (Nicolas Liam?) era uno scozzese seguace degli Stuart, emigrato in Francia, dove ricevette un'istruzione specifica in un istituto militare, che comprendeva obbligatoriamente lo studio delle danze. Nell'ultima edizione della *Bol'šaja Rossijskaja Enciklopedija* N. Lim è indicato come svedese: «Il primo spettacolo di balletto in Russia si ritiene sia stata opera dello svedese N. Lim nel 1675».

4. Il brano di Reutenfels (*De rebus Moschoviticis ad serenissimum magnum Hetruriae ducem Cosmum tertium*, 1680) è citato da F. Ciofi, *Il primo spettacolo di balletto nel regno di Moscovia*, in *Il balletto russo dalle origini ai nostri giorni*, catalogo delle "Giornate della cultura sovietica nel Lazio", Di Giacomo Editore, Roma 1982, p. 9.

5. Il termine *assambleja* all'epoca di Pietro stava a indicare un ballo, una riunione di società. In Scozia le *Assemblies* erano degli incontri informali di danza, una forma di socializzazione tramandatasi nei secoli. Aveva lo scopo – grazie ai maestri e gruppi di danzatori – di promuovere e sviluppare un sistema di danze utilizzando come repertorio la musica tradizionale scozzese. Pietro I potrebbe averne sentito parlare durante il suo unico viaggio in Inghilterra nel 1698, che durò quasi cinque mesi, dal 7 gennaio al 2 maggio.

6. La madre di Pietro il Grande.

7. La veste lunga, in generale senza maniche, e la mantellina foderata di pelliccia che sono tradizionali del costume russo.

8. *Muška*, dal francese *mouche*, la mosca, in italiano nei, fu una moda introdotta in Russia dalle nobili dame straniere. Subito adottati dalle russe, che li applicavano sul viso, sul collo sul petto e sulle spalle inventando un linguaggio molto seducente per gli uomini (cfr. Kirsanova, 2002, pp. 41-3).

9. Dopo la morte di Pietro il Grande (1725), durante il regno di Anna Ivanovna (1730-40) nel 1738 si aprì a Pietroburgo una *Tanceval'naja škola* (Scuola di danza), su iniziativa di Jean Baptiste Landé, coreografo e maestro di danza francese. Nel 1779 nella scuola furono aperte anche classi di balletto, teatro drammatico, pittura e musica. Nel 1773 a Mosca nel *Vospitatel'nyj dom* (Casa per l'istruzione) fu aperta una classe di danza, e nel 1806 la scuola divenne il *Moskovskoe Teatral'noe Učilišče* (Istituto teatrale di Mosca), dove si formavano attori di teatro, cantanti d'opera, ballerini e orchestrali per i teatri imperiali. Sulla tradizione di queste scuole e dei suoi maestri francesi, italiani e russi si sarebbe sviluppata la grande scuola russa di danza, fino a trovare la sua massima espressione tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX (*Les Balets russes* di Djagilev) e la scuola sovietica del grande balletto e dei sommi ballerini del teatro Bol'šoj di Mosca e del Kirov di Leningrado, ora di nuovo teatro Marijnskij di Pietroburgo.

10. La traduzione è mia.

11. Il termine "macabro", che in italiano oggi vuol dire "ispirato alla morte, funebre, lugubre, grottesco", è di etimo incerto. Forse risale al siriaco *marqadta* (danza), o all'ebraico *meqaber* (becchini), o all'arabo *maqâbir* (cimitero). Secondo il Vallardi sarebbe il nome proprio di un tedesco autore di alcune poesie che facevano da testo a vecchie pitture rappresentanti la danza della morte, oppure si rifà all'inglese *make-break*, o all'antico francese *ma-cabre* (la capra per i francesi è simbolo di sfortuna e disgrazia).

12. Vladimir Odoevskij possedeva una grande cultura musicale e fu il fondatore della critica musicale russa.

13. Il cerchio è un simbolo funebre sin dalle epoche preistoriche, e ne troviamo testimonianza nelle tombe megalitiche dell'età neolitica.

14. La chiesa di S. Vigilio a Pinzolo è certamente l'opera più famosa e interessante affrescata nel 1539 da Simone Baschenis, artista proveniente da una famiglia di pittori che si tramandarono per secoli l'arte di "affrescare" le chiesette nelle Valli del Trentino.

Bibliografia

BACHRUŠIN JU. A. (1977), *Istorjia russkogo baleta*, Prosveščenie, Moskva.

BIEDERMANN H. (1991), *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano.

BLOK A. (1980), *Stichotvorenija i poemy, 1907-1921*, in *Sobranie socinenij*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad (v šesti tomach), t. II.

ID. (1987), *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, SE, Milano.

BRANCHI A. (1999), *Tradizione e innovazione nella Scottish Country Dance*, in "I Quaderni della Società di Danza", 2.

CHEVALIER J., GHEERBRANDT A. (1987), *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano (2 voll.) (3ª ed.).

Enciklopedičeskij slovar', tovariščestva «Br. A. i I. Granat i K°»,Vasanta, Moskva 1994, t. IV, p. 80.

GOGOL' N. V. (1994), *Storia del litigio tra Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforivič*, in Id., *Opere*, a cura di S. Prina, Mondadori, Milano, vol. I.

ID. (1951), *Povest' o tom, possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforoivčem*, in *Sobranie chu-*

dožestvennych proizvedenij, V pjati tomach, t. vtoroj, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva.

GRIGOROVIČ JU. N. (pod red. [a cura di]) (1981), voce *Balet*, in *Bal. Enciklopedija*, Sovetskaja Enciklopedija, Moskva, pp. 42-5.

KIRSANOVA A. M. (2002), *Russkij kostjum i byt VXIII-XIX vekov*, Слово/Slovo, Moskva.

KLIMOV A. A. (1981), *Osnovy russkogo narodnogo tanca*, Iskusstvo, Moskva.

KUPREJANOVA E. N. (pod red.) (1981), *Istorija russkoj literatury*, v 4-ch tt., t. II, *Ot sentimentalizma k romantismu i realizmu*, Nauka, Moskva, pp. 516-9.

LOTMAN JU. M. (1994), *Bal*, in Id., *Besedy o russkoij kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII-načalo XIX veka)*, Iskusstvo, S. Peterburg.

ODOEVSKIJ V. F. (1987), *Bal*, in Id., *Poslednij kvartet Betxovena: Povesti, rasskazy, očerki*, Moskovskij rabočij, Moskva, pp. 58-60.

PUŠKIN A. S. (1975), *Arap Petra Velikogo*, in Id., *Sobranie sočinenij*, v 10-ti tomach, Chudožestvennaja literatura, Moskva, t. V, pp. 7-37 (trad. it. *Il negro di Pietro il Grande*, traduzione di L. Ginzburg, in A. Puškin, *Romanzi e racconti*, Einaudi, Torino 1959, pp. 5-36).

ID. (1975), *Evgenij Onegin*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, (10-ti tomach), t. V, pp. 7-180 (trad. it. *Evgenij Onegin*, traduzione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1984).

SACHS C. (1966), *Storia della danza*, il Saggiatore, Milano.

Slovar' russkogo jazyka XVIII veka (1984), Vypusk I, *A-Bespristrastvie*, Nauka, Leningrad.

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka (1950), t. I, *A-B*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad.

SUMCOV N. F. (1996), *Muzyka i tancy*, in Id., *Simvolika slavjanskich obrjadov*, Vostočnaja literatura RAN, Moskva, pp. 126-9.

SURIC E. JA., DEŠKOVA I. P. (2004), *Balet*, in *Bol'šaja Rossijskaja Enciklopedija*, Izdatel'stvo BRE, Moskva, t. I, p. 808.

TOLSTOJ L. N. (1968), *Guerra e pace*, traduzione di A. Polledro, Gherardo Casini Editore, Roma

ID. (1974), *Dopo il ballo*, in *Resurrezione. Ultimi racconti (1889-1910)*, traduzione di E. Bazzarelli, Mursia, Milano, pp. 629-37 (7ª ed.).

VALLARDI G. (a cura di) (1859), *Trionfo e danza della morte, o danza macabra a Elusone. Dogma della morte a Bisogne, nella provincia di Bergamo*, Fondazione Agnelli, Torino, in http://www.liceochiabrera.it [10/05]

VIGO P. (1980), *Le daneze macabre in Italia*, Il Vespro, Palermo.

ZACHAROV R. (1983), *Sočinenie tanca. Stranicy pedagogičeskogo opyta*, Iskusstvo, Moskva.