

UN RITO SPETTACOLARE: LA FESTA DA BALLO IN RUSSIA  
TRA SETTECENTO E OTTOCENTO

*Antonella d'Amelia*

**U**na coltre di monachesimo soffoca l'esistenza quotidiana in Russia nel XVII secolo. La Chiesa e gli zar impongono alla popolazione un regime quasi monastico di vita, il divieto di ogni forma di divertimento. Nel 1648 severi editti sono inviati in tutte le città della Russia per essere solennemente letti nelle chiese la domenica e nei mercati nei giorni di fiera: vi si ingiunge di non cantare nelle piazze, nelle vie o nei campi, di non adunarsi a guardar spettacoli, di non ballare, di non battere le mani, di non intonare cori, di rinunciare cioè a tutti quegli svaghi popolari che la Chiesa considera residui di superstizioni pagane. Alla fine del lungo elenco di divieti si prescrive anche di respingere a bastonate gli *skomorochi* e i saltimbanchi che, vagando per le campagne, arrecano sollazzo ai contadini. Secondo quegli editti la sterminata terra russa doveva trasformarsi in un enorme monastero, abitato da anacoreti, in una landa severa e silente, in cui era al bando anche la ciclica organizzazione del tempo della festa legata ai lavori dei campi e all'alternarsi delle stagioni, filtrata in tanti spettacoli rituali, che Remizov all'inizio del Novecento ritrarrà con scrittura giocosa in *Posolon'* (Lungo l'arco del sole).<sup>1</sup>

L'opposizione e l'insofferenza suscitata nel popolo da queste direttive, peraltro spesso disattese, trova solo pochi anni dopo un alleato nel giovane zar Pietro, che con straordinario intuito politico uti-

---

<sup>1</sup> Sulle origini del teatro in Russia e sulle interconnessioni tra teatro popolare e colto cf. V. Vsevolodskij (Gerngross), *Istorija russkogo teatra*, Leningrad-Moskva 1929, t. I; A. M. Ripellino, *Del teatro popolare russo*, "Ricerche Slavistiche" II, 1953, pp. 60-74; E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze 1952, t. I, pp. 1-43; B. N. Aseev, *Russkij dramatičeskij teatr ot ego istokov do konca XVIII veka*, Moskva 1977, pp. 67-119.

lizza le più svariate forme di spettacolo e tutta un'organizzazione teatrale della vita quotidiana, per diffondere le sue idee-guida e trasformare antichi usi e costumi del popolo russo: banchetti e mascherate, "concilii arcistrampalati e arciavvinnazzati", processioni trionfali, assemblee e ricevimenti, luminarie e fuochi d'artificio, passeggiate nel Giardino d'inverno, gite in barca sulla Nevà, corse in slitta, fittizie manovre di guerra...<sup>2</sup> Attraverso innumerevoli 'azioni teatrali' Pietro, "geniale regista della vita" come lo definisce Nikolaj Evreinov,<sup>3</sup> s'ingegna di far penetrare nel tessuto della società quei profondi rivolgimenti sociali, politici e religiosi, da lui ideati per la nuova Russia. Dalla sua opera si origina una modifica di tutto il sistema segnico dell'antica Rus', che sovverte i linguaggi comportamentali delle diverse classi e il loro codice di regole etiche e sociali.<sup>4</sup>

Una storia della festa e del ballo nella Russa sette-ottocentesca è inscindibile dall'organizzazione spettacolare della vita quotidiana e dall'utilizzazione politica che da Pietro in poi viene fatta di ogni forma di spettacolo. Ad esempio, per salutare l'ambasciatore del Brandeburgo il 19 febbraio 1699 viene organizzato a Mosca un sontuoso banchetto, al quale per la prima volta parteciparono alcune nobildonne; gli ospiti si divertirono e danzarono a lungo: "quel giorno – scrive sul suo diario il segretario dell'ambasciata austriaca Johann Korb – indebolì la severità dei costumi russi, che sino ad allora non aveva ammesso la presenza del sesso femminile nelle riunioni pubbliche e nei banchetti".<sup>5</sup> Viene infranto in questa occasione un uso ben radicato nella società russa che relegava la donna nel *terem* o in stanze a lei riservate e non le dava diritto di intervenire nelle conversazioni maschili o di mostrarsi in pubblico senza il permesso del marito (tranne che in chiesa); solo di rado e in segno di grande rispetto per ospiti di

<sup>2</sup> Cf. V. Vsevolodskij (Gerng'ross), *Istorija russkogo teatra*, cit., I, pp. 359-375.

<sup>3</sup> N. N. Evreinov, *Istorija russkogo teatra*, intr. by C. Moody, Letchworth - England s. d., p. 102; sulla teatralizzazione della vita quotidiana, attuata da Pietro a fini politici, cf. anche pp. 101-125.

<sup>4</sup> Cf. A. M. Pančenko, *Russkaja kul'tura v kanun petrovskixch reform*, Leningrad 1984, pp. 112-137; I. Z. Serman, *Literaturno-estetičeskie interesy i literaturnaja politika Petra I*, in *Problemy literaturnogo razvitija Rossii pervoj treti XVIII veka*, Leningrad 1974, pp. 5-49; S. I. Nikolaev, *Literaturnaja kul'tura petrovskoj epochi*, SPb. 1996, p. 46.

<sup>5</sup> I. G. Korb, *Dnevnik putešestvija v Moskoviju (1698 i 1699 gg.)*, SPb. 1906, p. 76; cf. O. Ju. Zacharova, *Russkie baly i konnye karuseli*, Moskva 2000, p. 9-10.

riguardo il padrone di casa presentava loro la moglie e i figli, ma subito dopo aver offerto all'ospite un bicchierino di vodka, la donna spariva di nuovo nelle sue stanze.<sup>6</sup>

Le modifiche che Pietro introduce nella stagnante società russa coinvolgono ogni aspetto della vita sociale: i ricevimenti e le feste da ballo, le passeggiate in barca o le processioni sono spiegati da alcuni studiosi come spinte propulsive volte a sprovvincializzare i costumi e a far socializzare tra loro classi diverse, da altri come stimolo ad arricchire con contatti di divertimento e d'affari le personalità maschili e femminili. John Perry in *Zapiski o bytnosti v Rossii* (Appunti sul soggiorno in Russia) suggerisce che le originali idee del monarca siano dettate anche dalla preoccupazione di rendere più piacevole la vita dei nobili russi.<sup>7</sup>

Tra le feste memorabili date da Pietro si ricorda quella per la vittoria di Poltava e la pace di Nystadt (27 luglio 1721) che si svolse davanti alla cattedrale della Trinità: lo zar indossava la stessa uniforme verde con i risvolti rossi dai bottoni dorati d'ottone, lo stesso copricapo sforacchiato senza galloni e gli stessi stivali alti che aveva portato in battaglia;<sup>8</sup> accanto a lui impettiti incedevano il feldmaresciallo principe Menšikov e il generale Buturlin, mentre la zarina e le dame di corte assistevano dal balcone di una casa vicina. Per tutta la giornata rombarono i cannoni della fregata dello zar, ancorata sulla Nevà davanti al Giardino d'estate; verso sera dopo la passeggiata e le danze in giardino iniziò una straordinaria girandola di fuochi d'artificio, i cui quadri allegorici rappresentavano i successi dell'armata imperiale.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cf. N. L. Puškareva, *Častnaja žizn' russkoj ženščiny: nevesta, žena, ljubovnica (X-načalo XIX v.)*, Moskva 1997, pp. 144-147.

<sup>7</sup> Dz. Perri, *Zapiski o bytnosti v Rossii s 1698 po 1715 god.*, in *Russkij byt po vospominanijam sovremennikov: XVIII vek*, Moskva 1914, p. 56.

<sup>8</sup> Una dettagliata descrizione dell'abbigliamento di Pietro durante la battaglia di Poltava è riportata da Carl Reinhold Berch nelle sue *Note di viaggio in Russia*, pubblicate in Ju. N. Bespjatyč, *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannyh opisanijach*, SPb. 1997, p. 190.

<sup>9</sup> A. Kornilovič, *Ob uveselenijach rossijskogo dvora pri Petre pervom* ("Poljarnaja zvezda" 1824), in *Russkie al'manachi*, Moskva 1989, p. 78. Alle sontuose feste della corte russa accennano spesso gli ospiti stranieri, cf. le raccolte: *Rossija XVIII veka glazami inostrancev*, Leningrad 1989 e *Rossija pervoj poloviny XIX veka glazami inostrancev*, Leningrad 1994.

I balli sono introdotti in Russia da Pietro il Grande dopo il ritorno dall'estero nel 1717. La società parigina, anche allora arbitra della moda e del buon gusto, aveva suggestionato con le sue feste spettacolari e i balli sfarzosi la fantasia dello zar riformatore, che rientrato in patria emana nel 1719 un editto sulle riunioni pubbliche, chiamate *assemblee*, in cui introduce per i nobili l'obbligo di partecipare ad incontri finalizzati "non solo ai divertimenti, ma anche agli affari, dove ognuno è libero di intervenire tanto di sesso maschile che di sesso femminile". E il ballo diviene il fulcro delle assemblee, un momento di grande socializzazione, uno strumento del cerimoniale di corte.

Con gli *ukaz* del 1700-1701 Pietro aveva indotto la società russa a portare vestiti di foggia europea, a sostituire il proprio guardaroba con abiti "ungheresi o tedeschi"; il passo successivo è la riforma del modello di comportamento che deve ormai ispirarsi ad esperienze europee: come suggerisce Lotman, "l'immagine della vita europea si duplica nel gioco ritualizzato di vivere all'europea" e il mondo nobiliare russo accetta le nuove forme della vita sociale, adattandosi alle imposizioni dello zar.<sup>10</sup>

Con tono serio l'editto del 1719 deliberava in 7 articoli le regole cui doveva attenersi chi desiderava organizzare un'assemblea: 1. affiggere l'invito all'ingresso di casa; 2. iniziare l'assemblea non prima delle 4 o 5 del pomeriggio e non finire oltre le 10 di sera; 3. il padrone di casa non è tenuto a ricevere o intrattenere gli ospiti, ma deve offrire loro un luogo in cui sedersi e illuminare tutte le stanze della casa; 4. chiunque può intervenire alle assemblee all'ora che preferisce e fare ciò che vuole: sedere, girovagare o giocare a suo piacere; 5. alle assemblee sono invitati i rappresentanti del mondo impiegatizio, i nobili di corte, i mercanti più famosi, gli artigiani navali e il personale delle cancellerie con le mogli e le figlie. Il sesto articolo prevedeva addirittura che ai servi si riservassero delle stanze a parte, perché nei locali delle assemblee ci fosse più spazio per gli ospiti e il settimo sanciva la pena per chi contravveniva a queste regole, cioè scolarsi un boccale di birra, detto "la coppa della grande aquila".<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Cf. Ju. M. Lotman, *Poetika bytovogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka*, in *Izbrannye trudy v 3-ch tomach'*, Tallinn 1992, t. II, pp. 248-268 (trad. it. in *Testo e contesto*, Bari 1980, pp. 201-230).

<sup>11</sup> A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii* ("Poljarnaja zvezda" 1823), in *Russkie al'manachi*, cit., pp. 69-70.

L'editto produsse – com'era prevedibile – una grande impressione, in quanto per la prima volta si autorizzava la comparsa ufficiale della donna russa in società; sino ad allora infatti al gentil sesso non erano state riservate che fugaci apparizioni o timido sbirciare dalle finestre la folla a passeggio – abitudine che rimane radicata ancora per molti anni e alla quale allude Puškin in *Pikovaja dama* (La donna di picche), quando descrive l'incerto e spaurito occhieggiare di Liza dalla finestra.

La generazione dei genitori critica severamente l'editto come peccaminoso, segno di un'epoca depravata, in quanto decreta che le giovani non solo escano di casa e conversino in pubblico, ma persino che ballino con rappresentanti dell'altro sesso. Ancora più severamente nel 1789 stigmatizzerà questa libertà il principe Michail Ščerbatov nel famoso pamphlet *O povreždenii nraovov v Rossii* (Sulla corruzione dei costumi in Russia).

Eppure, nonostante i difensori della morale e dei tempi passati, l'uso di indire assemblee si afferma; all'epoca di Pietro ogni nobile è tenuto ad aprire la sua casa e indire assemblee; lo zar stesso compila l'elenco degli incontri e vi partecipa con la famiglia reale. Il padrone di casa doveva preoccuparsi solo dell'ospitalità. Le assemblee occupavano 4 stanze: in una conversavano i vecchi, in un'altra ballavano e si divertivano i giovani, in una terza si beveva e si fumava e nella quarta si giocava a dama o a scacchi, gioco preferito di Pietro (le carte non avevano ancora fatto la loro apparizione né a corte, né nelle dimore nobiliari!). Sin dal suo esordio al ballo si abbina l'abitudine di fumare, nuovo divertimento introdotto da Pietro, ma soprattutto il gioco che assumerà uno spazio sempre più significativo e un ruolo particolare nel mondo culturale russo del XIX secolo.<sup>12</sup>

Tipica di queste prime assemblee è la promiscuità degli incontri, la confusione, l'eliminazione delle barriere sociali, così descritti da Puškin in *Arap Petra Velikogo* (Il negro di Pietro il Grande):

In una grande stanza, illuminata da candele di sego, che appannate ardevano tra nuvole di fumo di tabacco, alti dignitari con fasce azzurre, ambasciatori, mercanti stranieri, ufficiali della guardia dalle uniformi verdi, artigiani na-

<sup>12</sup> E. V. Dukov, *Bal v kul'ture Rossii XVIII- pervoj poloviny XIX veka*, in *Razvlekatel'naja kul'tura Rossii XVIII-XIX vv.*, SPb. 2000, p. 174-175; cf. Ju. M. Lotman, "Pikovaja dama" i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature XIX veka, in *Izbrannye trudy*, cit., t. I, pp. 389-415 (trad. it. in *Testo e contesto*, cit., pp. 151-189).

vali con giubbe e pantaloni a righe in massa si muovevano avanti e indietro al suono incessante di una musica di strumenti a fiato. Le dame sedevano lungo le pareti, le giovani sfarfallavano di tutto lo sfarzo della moda. Oro e argento brillavano sui loro abiti, da sontuose crinoline s'innalzava, come uno stelo, la loro vita sottile; diamanti rilucevano sui loro orecchi, tra i lunghi boccoli e attorno al collo. Si giravano allegre a destra e a sinistra, aspettando i cavalieri e l'inizio delle danze. Signore attempate cercavano con scaltrezza di combinare il nuovo modo di vestire con l'antichità ripudiata [...] sembrava che assistessero più con meraviglia che con piacere a queste feste introdotte da poco e sbirciavano indispettite le mogli e le figlie dei capitani di mercantili olandesi, che con gonne di canapa e giacchette rosse facevano la calza, ridendo e chiacchierando tra loro come se fossero a casa propria [...] L'imperatrice e le granduchesse, splendide per bellezza e eleganza, passeggiavano fra le file degli ospiti, discorrendo con loro amabilmente. Il sovrano era in un'altra stanza [...] Là sedevano per la maggior parte stranieri che fumavano con aria d'importanza le loro pipe di coccio e vuotavano boccali, anch'essi di coccio. Sui tavoli erano state disposte bottiglie di vino e di birra, sacchi di pelle col tabacco, bicchieri col *ponce* e scacchiere.<sup>13</sup>

Delle assemblee si aveva notizia da un rullo di tamburo o dai manifesti che venivano affissi agli incroci delle strade.<sup>14</sup> Regnava in queste prime assemblee una strana mistura di abitudini francesi, inglesi e olandesi. E la galanteria verso il gentil sesso non toccava quelle punte raffinate che avrebbe raggiunto all'inizio del XIX secolo. In origine era il capo della polizia che decideva a chi toccava tenere un'assemblea, poi prevalse l'abitudine – protrattasi fino all'epoca di Caterina II – di nominare una regina del ballo, che consegnava il suo *bouquet* a un cavaliere, decidendo anche il giorno in cui avrebbe desiderato ballare nella sua casa. E chi riceveva il *bouquet* non poteva non sottomettersi alla volontà della dama.<sup>15</sup>

Le assemblee iniziavano all'incirca alle cinque del pomeriggio, agli ospiti si offriva tè, caffè, latte di mandorle, miele e marmellata, agli uomini il padrone di casa mesceva vino e birra, mentre limonate e cioccolate erano allora una vera rarità. Quando si diffondeva la musica, l'imperatrice apriva le danze con lo zar o con il principe Menši-

<sup>13</sup> A. S. Puškin, *Arap Petra Velikogo*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tt.*, Moskva 1964, t. VI, pp. 29-30.

<sup>14</sup> M. I. Pylaev, *Staroe žit'e*, SPb. 1897 (reprint Moskva 1990), p. 126.

<sup>15</sup> A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., pp. 70-71.

kov; tra i cavalieri più valenti nelle danze si ricordano il sovrano, il conte Jagužinskij, l'ambasciatore austriaco conte Kinskij, il conte Golovin, i giovani principi Trubeckoj e Dolgorukij; tra le dame si distinguevano Elisabetta Petrovna, le principesse Čerkasskaja, Kante-mir, Trubeckaja e Dolgorukaja (futura sposa di Pietro II).<sup>16</sup> Talora le assemblee cominciavano con la *polonaise*, talora con le cosiddette danze-inchini di cerimonia (*ceremonial'nye tancy-poklony*), un monotono susseguirsi di riverenze a tempo di musica:

per tutta la lunghezza della sala da ballo, al suono di una musica assai lamentosa, dame e cavalieri stavano su due file, le une di fronte agli altri; i cavalieri s'inclinavano profondamente, le dame si piegavano ancor più profondamente, dapprima dritte davanti a sé, poi voltandosi a destra, poi a sinistra, poi di nuovo davanti, di nuovo a destra, di nuovo a sinistra [...] Le riverenze e gli inchini continuarono per circa mezz'ora; finalmente s'interruppero, e il signore corpulento con il *bouquet* proclamò che le danze cerimoniali erano finite e ordinò ai musicanti di suonare un minuetto.<sup>17</sup>

In queste prime feste sono bandite le danze russe (insieme ai *kaftany* e *sarafany* che rimangono appannaggio del popolo) e ci si applica al composto e pacato minuetto polacco su ritmo ternario e alla vivace e veloce contraddanza inglese su ritmo binario, in cui dame e cavalieri si dispongono lungo due file contrapposte e si avvalgono di molteplici combinazioni di gruppi, ineroci e figure (in seguito nell'Ottocento queste composizioni si chiameranno quadriglie).<sup>18</sup> Maestri delle giovani dame e dei cavalieri russi sono all'inizio i soldati svedesi prigionieri che si trovano a Pietroburgo, i quali a lungo sono anche i soli ballerini delle assemblee.

Nei minuetti erano le dame a scegliere un cavaliere, il quale, finita la danza con la dama che lo aveva scelto, poteva a sua volta scegliere un'altra dama e, dopo aver ballato con lei, smettere. La dama invece continuava a danzare con un altro cavaliere. In tal modo il minuetto proseguiva, finché la musica non annunciava il cambio.<sup>19</sup> Chi non ri-

<sup>16</sup> O. Ju. Zacharova, *Russkie baly i konnye karuseli*, cit., pp. 11-12.

<sup>17</sup> A. S. Puškin, *Arap Petra Velikogo*, cit., p. 30.

<sup>18</sup> Cf. A. Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma 2000, pp. 25-26; cf. anche C. Sachs, *Storia della danza* (1933), Milano 1980.

<sup>19</sup> Cf. M. I. Pylaev, *Staroe žit'e*, cit., p. 127; A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., p. 71.

spettava le regole del minuetto, veniva sottoposto alla punizione di scolare la “coppa della grande aquila”, come sperimenta il nobile Korsakov nel *Negro di Pietro il Grande*, quando, precipitatosi ad invitare per il minuetto una giovane dama, è da lei guardato con aria confusa e assai meravigliata:

il signore con il *bouquet* gli si accostò. lo condusse nel mezzo della sala e gli disse solennemente: “Signore mio, tu sei in colpa, in primo luogo ti sei avvicinato a questa giovane persona senza farle le tre dovute riverenze; e in secondo luogo ti sei arrogato il diritto di sceglierla tu, mentre nei minuetti cotesto diritto spetta alla dama e non al cavaliere; in virtù di ciò devi essere punito e devi bere la “coppa della grande aquila”.<sup>20</sup>

In occasioni di nozze o di feste ufficiali il ballo si apriva con un rigido cerimoniale di danze e solo alla fine ciascuno dei presenti poteva liberamente danzare con chi voleva. Si ballava l'*écossaise*, una danza popolare scozzese eseguita in origine al suono della cornamusa su un ritmo variabile, binario o ternario: al suono di una musica assai lenta gli uomini si inchinavano alla propria dama e poi al cavaliere più vicino, la dama ripeteva gli stessi inchini e, dopo aver fatto il giro, ambedue ritornavano al proprio posto.

Alle assemblee la musica era soprattutto di fiati: trombe, fagotti, oboi e timpani. Le famiglie nobiliari avevano proprie cappelle musicali, cioè complessi di musicisti, di cui il migliore apparteneva alla principessa Čerkasskaja; il conte Carl Holstein-Gottorp, che si recò in Russia nel 1721 e in seguito sposò la principessa Anna Petrovna, aveva al suo seguito una nutrita cappella musicale, composta da un fortepiano, alcuni violini, una viola, una viola d'amore, un violoncello, un contrabasso, due flauti e due corni – complesso che gli veniva molto invidiato ed era spesso invitato.<sup>21</sup> La musica tuttavia costituiva solo una delle componenti di questi intrattenimenti, che prendono origine nelle feste tardomedievali e rinascimentali e sono concepiti come manifestazioni teatrali, nate dalla fusione di musica, danza e pittura (per la scenografia del luogo e i costumi dei partecipanti).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> A. S. Puškin, *Arap Petra Velikogo*, cit., t. VI, p. 31.

<sup>21</sup> A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., p. 72.

<sup>22</sup> Sul ruolo della musica russa nel XVIII secolo, sulla sua imitazione, ma anche autonomia dalla musica occidentale cf. F. Roziner, *La musique russe de ses origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Histoire de la littérature russe. Des origines aux Lumières*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris 1992, pp. 623-627. Notizie dotte e docu-

Con il passare del tempo si perde la promiscuità delle prime assemblee e alle feste prendono parte solo persone invitate dal padrone di casa. Le personalità più rappresentative dello stato e la stessa famiglia reale partecipavano alle assemblee con molta semplicità e senza sottolineare il proprio status. E poiché molti desideravano ballare con i principi e le principesse reali, questi ultimi non avevano un attimo di requie e Pietro si divertiva alle spalle loro e della loro stanchezza.

Non solo Pietroburgo fu teatro di animate assemblee, ma anche Mosca dopo che la corte vi si trasferì nel 1722. Per volere dello zar le assemblee avevano luogo tre volte alla settimana: la domenica, il martedì e il giovedì. Negli altri giorni si diffuse l'abitudine di organizzare balli privati, dove si ballava talvolta fino alle tre di notte. All'epoca non si inviavano biglietti d'invito; si comunicava l'invito solo alle personalità più famose, gli altri ospiti, conosciuti e sconosciuti, venivano all'ora fissata, si sedevano a tavola e pranzavano, spesso senza preoccuparsi di far cerimonie con il padrone di casa. Sono diventati proverbiali i gustosi pranzi di Menšikov, i vini di Šafirov, l'ospitalità regale degli Stroganov, l'accoglienza cordiale degli Apraksin.<sup>23</sup> I padroni di casa ricevevano gli ospiti al suono di trombe e timpani; il pranzo iniziava alle dodici e andava avanti per molte portate. Nelle feste ufficiali gli uomini stavano in una stanza e le donne in un'altra; alla fine del pasto alle dame si offrivano dolcetti e agli uomini vini ungheresi, francesi o del Reno. Iniziava così la cerimonia dei numerosi brindisi; dopo pranzo gli uomini raggiungevano le dame per bere insieme tè, caffè o limonata; talora si ballava, talora si giocava, talora si chiacchierava.<sup>24</sup>

Durante il regno di Pietro i russi cominciano a distaccarsi poco a poco dai loro millenari pregiudizi, anche se le forme introdotte nella vita sociale sono ancora assai rigide e formali e nei rapporti sociali regna un'etichetta di corte particolarmente forzata e cerimoniosa. Tutti i divertimenti di quel periodo, come le feste mascherate e le assemblee, non sono altro che cerimonie spettacolari, vere e proprie azioni teatra-

---

mentate su musica e cultura nel XVIII secolo sono contenute inoltre in *Muzykal'nyj Peterburg. Enciklopedičeskij slovar'. XVIII vek*, t. I-III., Sankt-Peterburg 1996-1999.

<sup>23</sup> Al rituale del pranzo e ai sontuosi banchetti dell'Ottocento è dedicato il volume di Ju. M. Lotman- E. A. Pogosjan, *Velikosvetskie obedy*, SPb. 1996.

<sup>24</sup> A. Kornilovič, *Ob uveselenijach rossijskogo dvora pri Petre pervom*, cit., pp. 78-79.

li organizzate a fini politici da Pietro, per segnalare ogni importante avvenimento dello stato.<sup>25</sup> La presenza alle assemblee e ai balli di corte costituiva per i nobili un dovere, che spesso estenuava i partecipanti più che divertirli. Nelle sue *Putevye zametki o Rossii* (Note del viaggio in Russia) uno studioso svedese che visse a Pietroburgo nel 1735-1736, Carl Reinhold Berch, accenna addirittura ad una disposizione dello zar di “sistemare all’ingresso delle assemblee uno scrivano con il compito di annotare tutti i presenti, per poter controllare il giorno successivo chi aveva osato non presentarsi all’incontro da lui organizzato”.<sup>26</sup>

Il *bon ton* dell’epoca esigeva che un cavaliere desideroso di ballare con una dama, le si avvicinasse facendo tre profondi inchini, durante le danze le sfiorasse appena le dita e solo alla fine del ballo potesse baciarle la mano. Altrettanto rigido era il comportamento delle dame; anche se vestite all’europea ed educate alle danze occidentali, non dovevano alzare gli occhi sul cavaliere, né rivolgergli la parola e non potevano in una stessa serata ballare più di due volte con la stessa persona. Tuttavia era loro non solo permesso ma imposto di rimanere alle assemblee fino al mattino e di danzare con tutti senza distinzione. “Proprio le donne ballavano con grande divertimento” – racconta nel 1722 un testimone di queste assemblee, il kamer-junker F. V. Berchgol’c, aggiungendo che molte di loro erano assai “amabili e colte”.<sup>27</sup>

Anche se c’era grande libertà nell’indire le assemblee, non ce n’era affatto nel modo di organizzarle. L’imperatore che amava comportamenti liberi là, dove ci si divertiva, introdusse nelle assemblee un’antica danza tedesca del XVII secolo “Grossvater-tanz”, in cui uomini e donne ballavano al suono di una specie di marcia funebre e si muovevano lentamente per i vari saloni della casa; poi d’improvviso, ad un segno del maresciallo delle danze, la musica cambiava ritmo, accelerando, le dame abbandonavano i propri cavalieri e ne sceglievano di

---

<sup>25</sup> M. I. Pylaev, *Staroe žit’e*, cit., p. 126. Cf. anche N. S. Poliščuk, *Razvitie russkich prazdnikov*, in *Russkie*, a cura di V. A. Aleksandrov, I. V. Vlasova, N. S. Poliščuk, Moskva 1997, pp. 577-578.

<sup>26</sup> C. R. Berch, *Putevye zametki o Rossii*, in Ju. N. Bospjatych, *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisanijach*, cit., p. 166.

<sup>27</sup> F. V. Berchgol’c, *Dnevnik kamera-junkera V. F. Berchgol’ca*, Moskva 1902-1903, p. 80. Cf. M. I. Pylaev, *Staroe žit’e*, cit., p. 126.

nuovi, mentre i cavalieri afferravano altre dame, da cui risultava un divertente parapiglia, un fuggi-fuggi, grida e risate. Neanche i membri della famiglia reale potevano sottrarsi alle regole ed erano inseguiti e perseguitati dai ballerini. Poi ad un nuovo segno del maresciallo, tutto tornava come prima, lento e grave, e chi rimaneva senza dama era costretto alla penitenza di scolare la coppa della grande aquila.<sup>28</sup>

Ricorda questa danza tedesca Aleksej Tolstoj nel giovanile racconto storico *Den' Petra* (Una giornata di Pietro), in cui fustiga con accento da scismatico le nuove mode e i costumi petrini:

In una luminosissima sala da ricevimento dalle pareti umide e dalle altissime finestre che quasi non si distinguevano, alla luce di duecento candele, ballavano il *Grossvater-tanz*. Quattro musicisti – un violino, un flauto, una fanfara e un contrabasso – ronzavano e stridevano, inondandosi di sudore. Nel cerchio dei ballerini saltellavano e ballonzolavano sul pavimento incerato, appoggiandosi maldestre ai loro cavalieri, dame e damigelle dai pesanti abiti (circa sedici chili) di gusto tedesco e non russo, senza gioielli – le pietre preziose all'epoca erano vietate – ma imbellettate come mele, dalle sopracciglia nere coperte da pesante trucco. Al centro del cerchio stava l'eroe delle mode e delle gozzoviglie, il debosciato francese Franz Lefort [...] Accanto a lui incedevano, saltellando, sia lo spaventato ufficialetto della guardia, sudato, dalle nobili carni schiacciate nella stretta finanziaria di cotone; sia l'allampanato e sprezzante tedesco, dallo sguardo acquoso, il petto incavato e gli enormi stivaloni; sia l'altero attendente del sovrano, ubriaco sin dal mattino; sia l'antico boiario che non capiva bene dove si trovasse, se in una bettola d'ubriachi, all'inferno, o forse era solo un brutto sogno... Fili di fumo strisciavano nella sala dalla cameretta accanto, in cui dietro a lunghi tavoli gli sbarbatelli della cricca di Pietro giocavano a scacchi, fumavano, bevevano vino e si davano pacche sulle rozze spalle [...] L'allegria era al culmine: musica, scoppi di risa, trapestio di piedi...<sup>29</sup>

Occasioni di divertimento per i due sessi venivano organizzate – sempre per *ukaz* dello zar – non solo a corte, ma anche nelle strade o nelle residenze fuori città. Pietro dispose che le ragazze da marito dovessero essere introdotte in società, accompagnate dai parenti. Cambiò così radicalmente il modo stesso di far amicizia e conoscenza per la gioventù delle famiglie agiate. Le giovani signorine potevano incontrare i loro futuri fidanzati e mariti non solo nelle festiciole tradizionali, ma anche ai balli, alle assemblee, durante le festività solenni,

<sup>28</sup> M. I. Pylaev, *Staroe žit'e*, cit., p. 127.

<sup>29</sup> A. N. Tolstoj, *Den' Petra*, Moskva 1963, p. 48.

nelle passeggiate. Col tempo le donne sposate cessarono di considerare disonorevole lo stare insieme a rappresentanti dell'altro sesso. Sempre Berchgol'c annota nel *Diario* che a una festa aveva notate più di 30 dame deliziose, che non avrebbero mai sfigurato rispetto alle tedesche per "amabilità, buone maniere e bellezza", e aggiunge anche che molte di loro conoscevano le lingue straniere.<sup>30</sup> L'unico lieve rammarico dell'osservatore riguarda l'indelicatezza dei russi verso le donne: gli invitati alle assemblee infatti fumano e giocano in loro presenza, senza curarsi che il tabacco impregni l'aria di cattivo odore e il gioco produca un frastuono tale da assordare la musica.

Il regno di Pietro è dunque una strana mistura degli antichi usi con innesto di costumi europei. Considerando fondamentale per lo sviluppo delle qualità morali del popolo russo il contatto con le donne e politicamente importante la fusione di classi sociali diverse, la corte organizzava feste spettacolari, passeggiate e mascherate soprattutto nelle ricorrenze religiose e delle vittorie. Le feste di corte si dividevano in feste invernali ed estive: le invernali si svolgevano al Senato o al Počtovyj Dvor, le estive nel Giardino d'estate. Gli ospiti venivano invitati da un battito di tamburi o da manifesti, talora veniva issata sui bastioni della fortezza dei SS. Pietro e Paolo la bandiera gialla con l'aquila bicefala che tiene negli artigli i quattro mari – Mar Bianco, Mar Caspio, Mar Nero e Mar Baltico – mentre alcuni colpi di cannone avvertivano gli abitanti della capitale di riunirsi dopo pranzo nel Giardino d'estate: avevano diritto a partecipare con mogli e figli i nobili, gli impiegati delle cancellerie, gli artigiani dei cantieri navali ed anche i marinai stranieri. Alle cinque del pomeriggio appariva in giardino lo zar con tutta la famiglia reale; come padroni di casa, la zarina e le principesse – secondo l'antica usanza – offrivano agli ospiti più illustri coppe di vino o bicchierini di vodka. Lo zar invece offriva vino e birra in grandi boccali di legno alle guardie dei reggimenti Preobraženskij e Semenovskij; gli altri ospiti si servivano da soli vodka, birra o vino da grandi botti poste ai lati dei viali. Ciascuno era libero di divertirsi come voleva: passeggiare in giardino o sistemarsi ai tavolinetti sparsi qua e là, dove erano approntate pipe con tabacco e bottiglie di vino.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> F. V. Berchgol'c, *Dnevnik kamera-junkera V. F. Berchgol'ca*, cit., pp. 35, 50. Cf. anche N. L. Puškareva, *Častnaja žizn' russkoj ženščiny*, cit., p. 145.

<sup>31</sup> A. Kornilovič, *Ob iveselenijach rossijskogo dvora pri Petre pervom*, cit., p. 77.

Colpiva soprattutto la semplicità e la disinvoltura nei rapporti che regnavano in queste feste; sembrava che tutti s'impegnassero solo a divertirsi, dimentichi delle differenze sociali. Col sopraggiungere della sera il giardino veniva illuminato e cominciavano le danze nei viali o nelle gallerie, se pioveva. La festa terminava con i fuochi d'artificio lanciati dalle navi ancorate sulla Nevà e con l'accensione di trasparenti, sui quali era allegoricamente raffigurato l'evento che si festeggiava. Durante le feste i cancelli del giardino erano chiusi e nessuno osava allontanarsi prima che lo zar avesse dato il permesso.<sup>32</sup>

Molteplici e tutte prodighe di particolari sono le descrizioni conservatesi delle feste petrine; cambia solo il loro tono, osannante o denigratorio, ispirato dal giudizio che il memorialista dà dell'attività politica e riformatrice dello zar, che – come sempre accade per rivolgimenti sostanziali di usi, costumi ed anche superstizioni – viene trasmessa talora come azione palingenetica, talora come opera diabolica. E l'interpretazione della figura di Pietro e del suo operato oscilla tra due poli: "costruttore taumaturgo" e incarnazione dell'Anticristo.<sup>33</sup> Quale zar riformatore è ricordato dalla grande storiografia russa o nei ricordi dei contemporanei e degli stranieri che assistono ammirati alle sue gesta, quale odioso tiranno dagli oppositori della sua politica di riforme ed europeizzazione. Ora "gigante taumaturgo" come lo canta Puškin e geniale artefice della costruzione della nuova capitale sulla Nevà come lo raffigurano molti poeti del XVIII secolo, ora despota crudele, violento, sempre ubriaco, affetto da accessi parossistici di furore, autocrate che "odia la tradizione, vive con gli stranieri e accetta ciecamente solo ciò che ha sentore di novità".<sup>34</sup>

Così con i tratti rozzi di un marinaio olandese, sempre sporco e sudato, gli occhi feroci ed ebbri, il corpo sgraziato consumato dall'alcool e dal tabacco, è immortalato da Pil'njak come Anticristo nel racconto *Ego Veličestvo Kneeb Piter Komondor* (Sua Maestà Kneeb Piter Komondor), che fonde molti giudizi negativi espressi nel corso del tempo sullo zar e, sin dagli attributi tedeschi del titolo, segnala una linea interpretativa, generata dalle premonizioni dei Vecchi Credenti,

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 77-78.

<sup>33</sup> Cf. N. P. Ancyferov, *Byl i mif Peterburga*, Petrograd 1924, pp. 49-85; E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, Milano 1960, pp. 30-53.

<sup>34</sup> B. Pil'njak, *Ego Veličestvo Kneeb Piter Komondor*, in *Povest' peterburgskaja*, Berlin 1922, p. 107.

dai rimproveri degli slavofili. Un sovrano dispotico (tra le righe, con toni più sfumati, così affiora in tanti altri ricordi), che anche nei divertimenti dava sfogo alla sua crudeltà; una personalità violenta, inquietata, la cui anima si pacificava solo nell'azione: "correva sempre, agitando le mani, barcollando sulle gambe smilze, imitando nell'andatura i marinai olandesi. Vestiva luridamente, senza gusto, non amava cambiare biancheria. Gli piaceva mangiar molto e mangiava con le mani, enormi mani unte e callose".<sup>35</sup>

Particolarmente interessante diventa la storia-racconto di Pil'njak, quando indugia sulla descrizione di una delle feste che si svolgevano di frequente nel Giardino d'Estate, mutandone sensibilmente – rispetto ad altri testimoni – i particolari del contesto:

Il sovrano era ubriaco sin dal mattino. Aveva dato ordini di collocare ai cancelli le sentinelle e di non permettere a nessuno di allontanarsi dal giardino prima di mezzanotte. Nel parco, costruito secondo la moda straniera, c'erano gracili arberelli, *pavillons* verso la Nevà, fontane, piccole case di piacere dal tetto a punta di tegole come le capanne olandesi. La giornata era grigia, fredda e triste. Il ricevimento doveva svolgersi a cielo aperto. Da maresciallo della festa fungeva lo stesso sovrano. Passarono per i viali soldati della guardia con bigonci di vodka e uova dipinte, regali del sovrano; augurarono la buona Pasqua con un mestolo di vodka. Gli uomini presero posto dietro a tavole lunghe e strette nel *pavillon* centrale, le donne in disparte, presso la fontana, oltre il viale delle statue. L'imperatore mangiava e beveva in piedi e – furendo da maresciallo – versava i resti di ogni scodella sulla testa della buffona di corte, la principessa Golicyna [...] Le donne indossavano abiti ineleganti e costosi fatti in casa, che non somigliavano né a quelli stranieri, né a quelli russi, piuttosto agli abiti delle piccolo-borghesi arricchite d'Olanda o delle donne dei marinai, quando passeggiano allegre senza i mariti. Le pettinature delle donne erano scomposte, i volti rubicondi coperti di sudore, dalle spalle ampie e floride scivolavano gli abiti [...] La musica attaccò a tempo di danza, gli ufficiali si precipitarono verso le dame, quelle lanciarono gridolini e si strinsero in gruppo, gli uomini scherzavano, le toccavano, ebbri, palpavano loro i seni, accompagnando con pestar di piedi il motivo del minuetto [...] Il sovrano dette ordini ai lacché, preparò il buffet con i rinfreschi e le tinozze d'acqua per spruzzare chi sveniva [...] poi si avvicinò al principe-papa Buturlin, bevve dalla coppa della grande aquila e si lanciò nel vortice della danza, guardandosi intorno con occhi torbidi e accigliati...<sup>36</sup>

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 108

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 117-121.

Tutta l'opera politica e riformatrice di Pietro è da Pil'njak letta nel contesto di perversioni maniacali cui lo zar, bambino non cresciuto, si abbandonava con voluttà, rinventando di volta in volta quei passatempi che l'avevano entusiasmato in giovinezza nei *potešnye sela*, i villaggi dei divertimenti dove aveva appreso le prime nozioni di artiglieria, l'amore per gli arnesi da carpentiere, l'arte delle costruzioni: "più di ogni altra cosa amava il gioco e giocò tutta la vita: alla guerra, alle navi, alle assemblee, alle luminarie, all'Europa".<sup>37</sup>

Pur tratteggiando un'immagine laida delle giornate e degli svaghi del sovrano, fortemente segnata dai toni irati e severi degli scismatici, il racconto di Pil'njak concorda con molte pagine della memorialistica, quando inserisce l'operazione politica di Pietro nell'ambito del gioco e del teatro. Pietro è stato al tempo stesso primo attore e regista geniale di un mondo che per sua imposizione accetta nuovi stili di comportamento quotidiano, organizzando ogni attimo della propria vita come recita teatrale, come gioco, come rito spettacolare.

Cambiano con rapidità in questi anni i confini di ciò che è permesso e di ciò che è vietato: la partecipazione alle feste, alle serate danzanti e la frequentazione dei teatri diviene verso la metà del secolo un elemento strutturale della vita quotidiana dei nobili (soprattutto nella capitale). Contemporaneamente nelle sfere intermedie della popolazione cittadina, ad esempio nell'ambiente degli ufficiali della guardia, le serate danzanti dagli anni '30 del Settecento presero ad essere organizzate collegialmente da una cassa comune, alimentata solo dagli uomini (per le donne l'ingresso era gratis), abitudine giustificata in parte dalla mancanza di mezzi finanziari della popolazione femminile, dal sopravvivere dell'antica tradizione che vedeva le donne segregate, ma soprattutto dall'insufficienza di donne nella capitale.

Balli e danze, feste e spettacoli rappresentano la forma preferita di divertimento della nobiltà russa, sia in città che in provincia. Descrizioni di balli si sono conservate in innumerevoli memorie delle nobili russe, in cui – ricordando il passato – le autrici annotano quante possibilità di nuovi incontri ogni ballo nascondesse in sé, quali sogni alimentasse e quanto perciò fosse atteso da ogni giovane con grande impazienza.

La passione per le danze si diffonde talmente che all'epoca di Caterina I il non saper ballare era considerata una seria mancanza nel-

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 107.

l'educazione delle ragazze. Quando sale al trono Anna Ioannovna le feste di corte assumono un aspetto ancor più spettacolare ed europeo: "non potete immaginare – scrive l'ambasciatore inglese a proposito della festa per l'incoronazione – quanto è sontuosa l'attuale corte con la nuova sovrana, anche se in cassa non c'è neppure uno scellino".<sup>38</sup> Dalla corte di Dresda il re polacco Augusto II invia alla zarina musicisti, attori e ballerini; ai balli a corte le dame fanno sbalordire per il brillio dei loro gioielli, non si gioca più a scacchi o a dama, ma ci si diletta con i giochi di carte. La corte prende poca parte ai balli privati, ma ne offre vari durante l'anno; particolarmente fastosi sono quelli organizzati per la visita degli ambasciatori stranieri (ad es. cinese, turco) e in occasione di festività o ricorrenze. I contemporanei ricordano con dovizia di particolari la festa data nel Giardino d'estate nel 1734 nell'anniversario della presa di Danzica: il giardino è affollato d'invitati sin dall'una; le dame espongono bianchi abiti di garza inamidati e ricamati di fiori, fiori spuntano anche dai capelli inanellati; con il sopraggiungere della sera ha inizio il ballo sul viale principale ombreggiato da un ampio telo di seta verde, fuochi d'artificio di vario colore illuminano le piante, mentre dal buio affiorano raffigurazioni allegoriche e trasparenti.<sup>39</sup>

L'imperatrice Anna, che amava molto le danze popolari, si preoccupava anche che non si dimenticassero le radici russe ed ogni anno durante il carnevale invitava a corte gli ufficiali della guardia con le mogli che ballavano alla russa, destando così la particolare ammirazione degli stranieri che frequentavano la corte: "non si può paragonare nessun tipo di danza europea con la danza russa, quando la balla una stupenda fanciulla nel suo abito nazionale...".<sup>40</sup>

All'epoca di Elisabetta Petrovna i balli della corte russa erano famosi in tutta Europa e rivaleggiavano con le feste di Versailles. Il noto maestro di ballo Lande diceva che non aveva mai visto altrove ballare il minuetto con tanta espressività e grazia come in Russia: la sovrana stessa ballava stupendamente ed era famosa per il minuetto e le danze

<sup>38</sup> Cf. O. Ju. Zacharova, *Russkie baly i konnye karuseli*, cit., p. 18.

<sup>39</sup> Cf. A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., pp. 72-73; M. I. Pylaev, *Staroe žitie*, cit. p. 128.

<sup>40</sup> Cf. A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., p. 73; M. I. Pylaev, *Staroe žitie*, cit., p. 133; Ju. N. Bepjatyč, *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisanijach*, cit., pp. 158-159 (cf. le feste di corte nella descrizione di Carl Berch).

russe. Se Pietro aveva introdotto a corte le luminarie e i fuochi d'artificio e Anna Ioannovna il gusto per i caroselli (un *manège* venne installato in prossimità del palazzo reale), all'epoca di Elisabetta prendono piede i balli in maschera che si davano soprattutto al Palazzo d'inverno, dove per l'occasione si aprivano tutte le stanze di ricevimento che conducevano alla Grande Sala. Straordinaria l'impressione che produceva questa sala al primo colpo d'occhio per ampiezza e magnificenza: vi si muovevano innumerevoli maschere, vestite di costumi sfarzosi, divise in quadriglie o in gruppi; le stanze erano tutte riccamente illuminate, in un istante si accendevano non meno di mille candele. C'erano più sale riservate alle danze e al gioco: in una sala l'imperatrice di solito giocava a faraone, ma verso le dieci di sera, lasciato il gioco, appariva in una delle sale da ballo, dove rimaneva fino all'alba, cambiando maschera più volte.<sup>41</sup>

I balli in maschera erano sorti già nel XVI secolo, quando il popolo russo si nascondeva dietro a musci e maschere (lo sciamano, la capra e l'orso erano i costumi più usati), ma questo divertimento era severamente perseguitato dal clero, che considerava la mascherata blasfema e dall'epoca di Pietro erano stati relegati al periodo di carnevale; ora lasciano le piazze e le vie per ambientarsi nei palazzi che si aprono ad accogliere fino a tremila invitati. Queste feste, che destarono la meraviglia anche dei francesi, convinti assertori che nulla potesse eguagliare le feste di Versailles, erano organizzati due volte alla settimana: il primo per la corte e gli invitati dell'imperatrice, l'altro per le prime sei classi della piramide dei ranghi. Alle danze non prendevano parte tutti gli invitati, gran parte degli ospiti aveva la funzione di osservatore e in abiti normali seguiva le evoluzioni dei ballerini in maschera. Si accentua così il carattere di "teatro nel teatro" che la festa e il ballo hanno soprattutto nel XVIII secolo: in una sontuosa scenografia (l'architettura della sala, gli addobbi, le luci, gli abiti, le tavole imbandite) si insedia l'ammaliante cerimonia delle danze, il movimento delicato delle coppie, i volteggi indotti dalla musica.<sup>42</sup>

I primi balli in maschera, detti 'metamorfosi' (il primo fu organizzato a Mosca nel 1744), si limitavano a presentare il mondo alla rovescia; ad esempio per l'Anno nuovo tutti gli uomini venivano a corte

---

<sup>41</sup> Cf. W. Berelovitch-O. Medvedkova, *Histoire de Saint-Petersbourg*, Paris 1996, pp. 135-136.

<sup>42</sup> Cf. E. V. Dukov, *Bal v kul'ture Rossii*, cit., p. 179.

mascherati da donne e le donne mascherate da uomini: il vestito da uomo donava in modo particolare all'imperatrice, che nascondeva la timidezza femminile nei gesti e nei comportamenti liberi dell'uomo.<sup>43</sup>

Tanto a Mosca che a Pietroburgo durante il regno di Elisabetta prese a organizzare balli e feste in maschera pubbliche l'italiano Locatelli che aveva fissato per i partecipanti alle sue feste un prezzo di 3 rubli, assai alto per quell'epoca. Locatelli per primo fece conoscere ai russi anche l'opera italiana: la sua *opera buffa* – ricordano i contemporanei – mandava il pubblico in delirio tanto a corte che in società; nel suo teatro che sorgeva accanto alle Krasnye voroty e si chiamava Opernyj dom (Casa dell'opera), cantavano i migliori artisti dell'epoca, ingaggiati dalla Germania e dall'Italia; lì si esibì il famoso castrato Manfredini; lì, durante i festeggiamenti per l'incoronazione di Caterina, furono organizzate anche mirabili feste in maschera e balletti.<sup>44</sup>

Nei suoi *Vospominanija* (Ricordi) Jurij Arnol'd ritorna col pensiero ad alcuni balli mascherati, imperniati su elaborate quadriglie, in cui quattro o otto coppie rappresentavano allegorie (ad esempio le quattro stagioni, le età dell'uomo, le arti), o personaggi nazionali (i boiari russi, gli svizzeri, i marinai inglesi, gli scozzesi), o costumi storici (l'antico cavaliere, *à la Henri IV*, *à la Louis XIV*). Oltre ai costumi erano particolarmente accurati i passi da eseguire e le figure. Talora vi facevano la loro comparsa anche maschere della tradizione europea e russa, quali Don Chisciotte con il malandato Ronzinante o il diavolo del folclore che porta nella gerla sulle spalle una strega indovina.<sup>45</sup>

Insieme ai balli dalla Francia giungono anche i vestiti e le mode di abbigliarsi per le feste. Gli abiti sono di broccato o di seta damascata con lunghe code, con ricami in oro e in argento, talora lavorati con gioielli e pietre preziose e rifiniti da sontuosi merletti. Assai curate e originali sono anche le pettinature e le acconciature che cambiano di anno in anno: i capelli ora si portano incipriati ora intrecciati con pietre e perle. La storia del ballo in Russia non può essere disgiunta da una storia del costume e dell'arredo: le descrizioni del cerimoniale del ballo si accompagnano infatti sempre a dettagliati quadri delle *toilettes* delle dame e dei cavalieri, a raffigurazioni degli arredi delle sale.

---

<sup>43</sup> Cf. A. Kornilovič, *O pervych balach v Rossii*, cit., pp. 73-74; M. I. Pylaev, *Staroe žit'e*, cit., pp. 132-133.

<sup>44</sup> M. I. Pylaev, *Staroe žit'e*, cit., p. 134.

<sup>45</sup> *Vospominanija Ju. Arnol'da*, Moskva 1892, vypusk 1, p. 20.

Ogniquale volta si affronta il tema del ballo, forti connessioni s'instaurano con la scenografia della festa, fondale dello spettacolo, con la musica e l'abilità degli esecutori, la coreografia, il ruolo del maestro di cerimonie, che uniti alla ricchezza dei costumi e delle acconciature trasforma la festa da ballo in un insieme artistico e teatrale. Non a caso il mio interesse per questo tema è nato molti anni fa dalla lezione di A. M. Ripellino, dalle sue ricerche di 'analogie e concordanze' tra la letteratura e le zone contigue delle arti e della cultura, dalla sua idea di "una storia delle lettere russe imperniata sul tema del ballo, che vi si ripete caparbio, ossessivo. I piedini che danzano in Puškin; le oscure saltazioni dei personaggi di Lermontov; il frivolo valzer di Benediktov, che si dilata all'intero universo; la ridda di scheletri di Odoevskij; le quadriglie e le mazurche con battito di sproni della Mosca di Griboedov, rievocata da Geršenzon; la straordinaria coreutica orbitale, i vortici, le serpentine di Blok; le mascherate dei mattaccini di Belyj".<sup>46</sup>

Ho costruito questo saggio come un dittico, che racchiude due diversi momenti storici: l'inizio del Settecento, quando Pietro il Grande sommuove e capovolge radicate abitudini della società nell'intento di svecchiare la Russia ed avvicinarla all'Europa; e l'inizio dell'Ottocento, quando il mondo nobiliare e la corte russa gareggiano in sfarzo e spettacolarità con le grandi corti europee. Nel Settecento le assemblee sono ancora strumento di azione politica del sovrano, che usa lo spettacolo come cassa di risonanza per i suoi progetti di trasformazione; mentre nell'Ottocento la festa da ballo diviene un elemento rituale della vita quotidiana dei nobili, un campo di contatti mondani e di conoscenza sociale, uno spazio riservato alla conversazione e agli affari, un luogo in cui si allentano le ferree regole di comportamento imposte alla società russa e si sfumano le frontiere della gerarchia.<sup>47</sup> Contrassegna i balli dell'Ottocento lo sconfinare dal momento pubblico e politico della festa, imposta dallo zar, al momento privato e personale: se la festa settecentesca è avvenimento spettacolare, ora il nesso festapolitica si sposta sul binomio festa-famiglia, festa-vita privata.

<sup>46</sup> A.M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, p. 8.

<sup>47</sup> Ju. M. Lotman, *Besedy po russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII-načalo XIX veka)*, SPb, 1994, p. 91. Cf. anche i saggi lotmaniani legati al comportamento quotidiano nel XVIII-XIX secolo, in *Izbrannye trudy*, cit., t. I, pp. 248-296.

## La grammatica del ballo

Che mai ci sarà di nuovo a Mosca?  
Ieri c'è stato un ballo, domani saran due (Griboedov)

Dall'epoca delle assemblee petrine una profonda trasformazione investe la vita sociale dei nobili russi, attribuendole un valore di impegno collettivo; indicativa a questo proposito è la risposta data da Caterina II alla domanda di Fonvizin: "perché da noi non ci si vergogna di non fare nulla?" – "vivere in società non significa non fare nulla". L'intera organizzazione del ballo assume quindi un compito di straordinaria rilevanza culturale, poiché è chiamata a dar forma ai contatti tra le dame e i cavalieri, ma anche a definire il tipo di comportamento sociale della nobiltà. All'inizio del nuovo secolo la vita dei nobili diviene oggetto di una 'messinscena' con regole più o meno precise, in cui si delinea la volontà di uno stile d'esistenza che trionfa con sfumature diverse in tutte le capitali europee. In questo spazio tra privato e pubblico la ripetizione non è un'abitudine meccanica, anzi il rito dilata il momento e conferisce valore all'evento destinato a rimanere ricordo. E i ricordi si capitalizzano e si registrano negli album di signore e signorine, affollati di versi o di schizzi, nelle memorie, nei diari privati, ricco fondaco cui attingerà lo storico del costume.

La festa da ballo e la creazione di una severa organizzazione del divertimento rivelano alcuni elementi costanti che obbediscono ad una particolare "grammatica del ballo" – suggerisce Lotman – e il ballo stesso si snoda come una rappresentazione teatralizzata e compatta, in cui a ogni elemento (dall'ingresso in sala fino all'allontanamento) corrispondono significati prefissati, precisi stili di comportamento, particolari emozioni. Questo severo rituale che avvicinava il ballo a una parata rese ancor più significative le trasgressioni, le infrazioni alla norma, le "libertà del ballo", che compositivamente crescevano verso il finale, articolando la festa in una lotta tra ordine e disordine, tra regola e libertà, tra armonia e caos.<sup>48</sup>

All'inizio del secolo il regno di Alessandro I rinnova i fasti dei balli e delle grandi feste: "raramente prima la gioventù pietroburghese è stata così bendisposta verso una vita allegra e libera" – commenta l'austero Faddej Bulgarin. Ci si abbandona alle danze con passione,

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 91.

sperimentando sempre nuove figure e nuovi balli: la *polonaise*, il ballo *à la grecque*, la *promenade* inglese, la quadriglia, la mazurca, il *cotillon*, il *galop*, i minuetti *en deux* e *en quatre*, mentre sono riservati ormai al pubblico della provincia i popolari girotondi russi, gli agitati *trepak*, le scalmanate *kamarinskie*. Come scrive il conte V. A. Sollogub nei suoi ricordi, “si rinnova una vita spensierata, affabile, fatta di cordiale e generosa ospitalità. Non era più la vita dei grandi dignitari, dei Potemkin, degli Orlov o dei Naryškin, che accecava col suo brillio e soffocava per la sua magnificenza. Dalle voci che mi sono giunte era una vita generosa, russa, da gran signori, da proprietari terrieri, che ricordava l’epoca pre-petrina”.<sup>49</sup>

La festa da ballo, come principale forma di divertimento ammessa nella vita quotidiana, assume sempre più i tratti di uno spettacolo di società, di un impegno collettivo, di cui organizzatori e partecipanti rispettano le regole: dalla decorazione della sala allo spazio per l’orchestra, dalla fattura alla moda degli abiti al cerimoniale degli inchini, dai gesti di devozione alla dama alle attenzioni per alti dignitari, diplomatici e statisti, dalle conversazioni mondane al corteggiamento.<sup>50</sup> Con le parole di un testimone oculare

abituamente la sala era decorata di fiori sontuosi, talora anche di ghirlande disposte tra gli innumerevoli candelabri a parete (per l’illuminazione si usavano allora solo candele di cera bianche), la musica era suonata dall’orchestra, i costumi rispondevano ad una rigida etichetta, ai balli ci si occupava solo delle danze. Nella danza ciascuno dei partecipanti concentrava tutta la sua attenzione ed impegno: ballavano convinti che la danza fosse l’arte di pavoneggiarsi con naturalezza, ballavano con grazia, *con amore*, con trasporto. E in seguito a ciò traspariva inevitabilmente una comune animazione, un *entrain électrique de tout le monde*. Con gesti armoniosi, in un insieme artistico e ordinato le coppie s’incontravano, s’intrecciavano e si allontanavano, non c’era confusione nel rappresentare le figure, non ci si scontrava sgarbati l’un l’altro, non si schiacciavano i piedini delle dame...C’era allegria e divertimento non solo per chi ballava, ma anche per chi guardava questo stupendo quadro, creato su ispirazione della stessa Terzicore.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Cf. O. Ju. Zacharova, *Russkie baly i konnye karuseli*, cit., p. 56.

<sup>50</sup> Le regole del *bon ton* erano accuratamente descritte e prefissate nei manuali di comportamento di quegli anni; cf. *Pravila svetskoj žizni i etiketa. Chorošij ton, sbornik sovetov i nastavlenij*, Moskva 1881 (reprint Moskva 1994), pp. 249-261.

<sup>51</sup> *Vospominanija Ju. Arnol'da*, cit., p. 19.

Oltre alle serate, ai balli e alle feste in maschera nei palazzi signorili (feste private) e al Circolo dei nobili dove entrava a pagamento la migliore società (feste pubbliche), abitudini consuete di quegli anni sono le passeggiate e le corse in slitta (quando il tempo non troppo gelido lo permette), i vagabondaggi fuori città nelle tenute nobiliari, le serate letterarie e musicali, la frequentazione dei teatri privati (soprattutto degli Šeremetev e degli Apraksin), dei teatri pubblici e di corte.<sup>52</sup> Voci concordi narrano una vita “attivamente festiva” (F. F. Vigel’), una vita spensierata e divertente, in cui “si succedono senza sosta balli, serate, inviti ai pranzi, passeggiate e spettacoli. Tutti i giorni della settimana sono occupati: i giovedì dal conte Lev Kirillovič Ruzumovskij, i venerdì da Stepan Stepanovič Apraksin, le domeniche dagli Archarov; gli altri giorni sono segnati addirittura da due feste, in alcune case si riceve ogni giorno e un giovanotto ha occasione all’una di notte di capitare anche a due balli”.<sup>53</sup> Sono di moda l’*écossaise*-quadriglia e il valzer; ogni ballo termina *à la grecque* con una gran quantità di figure improvvisate dalla prima coppia e con la corsa in coppia per tutte le stanze della casa. In quegli anni appare per la prima volta a Mosca la mazurca con il battito di tacchi e il cavaliere che si inginocchia, facendo girare intorno a sé la dama. Con occhio ammirato e attento così ritrae Tolstoj la mazurca che Varen’ka balla con il padre in *Posle bala* (Dopo il ballo):

...estrasse la spada dal fodero, la consegnò ad un servizievole giovanotto e infilatosi il guanto nella destra (bisogna far tutto secondo le regole – esclamò sorridendo), prese la mano della figlia e stette così girato di tre quarti, in attesa d’entrare a tempo. Quando sentì daccapo l’inizio del motivo della mazurca, energicamente picchiò in terra con un piede, mosse in avanti con l’altro e la sua alta e pesante figura, ora silenziosamente e scorrevolmente, ora in modo chiassoso e burrascoso, con trapestio di suole e di piede contro piede, s’avventurò a fare il giro della sala. La figura leggiandra di Varen’ka volteggiava accanto a lui [...] Era chiaro che chissà quando era stato un eccellente ballerino, ma adesso si era fatto pesante e le sue gambe non erano più sufficientemente elastiche per tutti quei leggiadri e veloci *pas*, che s’andava ingegnando di eseguire. Ad onta di ciò, eseguì magistralmente due giri della sala. E quando poi, allargate rapidamente le gambe, le riunì strette e, seppure con un po’ di pesantezza, cadde giù su un ginocchio

<sup>52</sup> N. L. Puškareva, *Častnaja žizn’ russkoj ženščiny*, cit., p. 238.

<sup>53</sup> Cf. M. O. Geršenzon, *Griboedovskaja Moskva*, Moskva 1916 (reprint The Hague-Paris 1970), p. 10

solo, mentre lei sorridendo e rassettandosi la gonna in cui il padre si era impigliato, dolcemente gli ruotò intorno, scoppiò sonoro l'applauso di tutti.<sup>54</sup>

Neanche l'invasione napoleonica riesce a sconvolgere quella vita spensierata e lieve, evocata in *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno) e nelle pagine, in cui Michail Geršenzon con sapiente tocco narrativo fa rivivere la Mosca di Griboedov. Nell'agosto 1812 alla notizia dell'approssimarsi di Napoleone gran parte della ricca società moscovita si trasferisce a Nižnyj Novgorod: i Rimskij-Korsakov, gli Archarov, gli Apraksin, i Bibikov, i Karamzin e I. M. Murav'ev-Apostol', che l'anno seguente scriverà le patriottiche *Pis'ma iz Moskvy v Nižnij-Novgorod* (Lettere da Mosca a Nižnyj Novgorod). Anche se a parole affranti dalla loro condizione di 'emigranti', con incosciente fanciullezza i nobili russi riorganizzano in provincia un'esistenza fitta di incontri passeggiate e pranzi, un'esistenza irrequieta di balli e divertimenti che Batjuškov magistralmente descrive in una lettera: i giovani bellimbusti e le ragazze di Mosca ora si affollano in piazza, ricordando tra le lacrime il Tverskoj bul'var, ora presenziano ad un pranzo patriottico dagli Apraksin, dove ogni brindisi trasuda amor di patria, ora volteggiano tra balli e feste in maschera, in cui le più belle donne di Mosca, coperte di perle e brillanti, ballano fino a svenire quadriglie francesi con vestiti francesi, conversando in francese e in francese maledicendo il nemico.<sup>55</sup>

Quando alla fine di aprile del 1814 Napoleone è sconfitto e fatto prigioniero, la nobiltà russa riprende possesso delle proprie dimore ed abitudini e a Mosca inizia una lunga serie di feste per celebrare la vittoria: dal 23 aprile dopo il ringraziamento religioso per tre giorni la musica inonda la città e nelle vie sontuosamente illuminate una folla felice si estasia davanti a trasparenti mobili e a quadri allegorici.<sup>56</sup> La vita riprende più allegra e spensierata di prima della guerra: un ballo segue l'altro e nei rari intervalli si organizzano tutti i divertimenti possibili: colazioni fuori città, corse in slitta, *folles journées*, serate, balli campestri. Echi vividi di queste attività affollano molte pagine della corrispondenza di quell'inverno e numerose descrizioni letterarie.

---

<sup>54</sup> L. N. Tolstoj, *Posle bala*, in *Sobranie sočinenij v 22-ch tomach*, Moskva 1975-1985, t. XIV, pp. 11-12.

<sup>55</sup> Cf. M. O. Geršenzon, *Griboedovskaja Moskva*, cit., p. 15.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

Artista nell'organizzazione di *folles journées* viene ricordata Marija Ivanovna Rimskaja-Korsakova, che il 2 febbraio 1815 sbalordisce i suoi ospiti con una girandola di inattese avventure: dopo la colazione a palazzo, in ilare processione trenta slitte trasportano gli invitati per la città e nei sobborghi, poi per uno spuntino l'allegria compagnia si ferma dal principe Golicyyn prima di concludere la giornata con un gran ballo al Circolo della nobiltà.<sup>57</sup>

Su uno stravagante ballo campestre s'incentra il racconto di Karolina Pavlova, *Dvojnaja žizn'* (La doppia vita), nel quale in un'alternanza di prosa e versi – prosa nella descrizione della vita quotidiana, poesia nei sogni e nelle fantasie della protagonista – si narra la frivola esistenza di una famiglia nobile, i suoi ricevimenti e balli, gli abiti, le confessioni e le chiacchiere delle giovani, le passeggiate nel parco, le vacanze in dacia. Come in molti racconti romantici la protagonista Cecilija, vanamente innamorata di un giovane nobile ma povero, sposa invece un ricco conte di mezz'età. Momento *clou* della narrazione e scenario dell'innamoramento di Cecilija è appunto il *bal champêtre*, organizzato “ad imitazione di una festa data poco tempo prima a Parigi”, nel cortile della dacia, “accuratamente spianato e circondato tutto intorno da fitte file di piante d'alloro e di melarancio”:

Tra i rami ardevano lampioni a gas che diffondevano ovunque la loro vivida luce. Anche il giardino contiguo era illuminato, ma più debolmente, da fioche fiammelle in globi di porcellana semitrasparenti e in vasi di alabastro. Era stato trasformato in un salone con salottini e buffet. Vi erano stati sapientemente disposti dei mobili preziosi; sotto fragranti cespugli c'erano tavoli da tè; in mezzo alle variopinte dalie e alle splendide camelie, raccolte in mazzi opulenti, si levavano piramidi di frutta [...] Dietro una fitta macchia di acacie un'invisibile orchestra comincia a suonare e il ballo ha inizio. Grazie a questa insolita atmosfera e all'attraente novità, la compita e pigra società aristocratica inaspettatamente si rianima: le danze si susseguono veloci una dopo l'altra, di tanto in tanto nell'aria della notte risuona una spensierata risata femminile; ovunque è movimento, chiasso e divertimento [...] Era circa mezzanotte; la festa, come sempre succede, raggiunse il suo momento più brillante. Ovunque frastuono e movimento; attraverso il fogliame balenano abiti variopinti, sciarpe fluttuanti, braccialetti scintillanti su bianche braccia; ovunque si odono voci, scherzi, burle, complimenti, maldicenze, la volgarità di alcuni, l'arguzia di altri, la civetteria di altri ancora – tutto si mescola e si fonde in un generale brusio [...] Dopo molte quadriglie [...] echeggiò la mazurca [...] Cecilija corse

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

via leggiadra attraverso il giardino [...] Due minuti dopo ella iniziava a ballare con lui la mazurca e scivolava nel cerchio illuminato, circondato di sedie, in mezzo ad una folla di spettatori.<sup>58</sup>

In *Saryj Peterburg* (La vecchia Pietroburgo) Pylaev ricorda le serate dei nobili che all'inizio del XIX secolo aprivano le loro marmoree dimore sulla Anglijskaja naberežnaja per cene, balli e spettacoli di ogni tipo; e tra i più fastosi annovera in particolare quelli del conte Voroncov-Daškov: su ogni gradino della scalinata d'ingresso si ergono lacchè in livrea, in basso con i caftani bianchi (la livrea dei Daškov), in alto con i caftani rossi (la livrea dei Voroncov); il maggiordomo (un italiano) indossa un frac nero di velluto con pantaloni pure di velluto, la spada al fianco e il tricorno sotto il braccio.<sup>59</sup> Altrettanto scenografico e scintillante è l'addobbo degli interni dei palazzi: le sale sono illuminate da una gran quantità di candele che brillano da lampadari di cristallo; alle pareti vari tavoli da gioco, su cui sono disposti mazzi nuovi di carte; i musicisti raggruppati in un angolo dell'ingresso siedono su lunghe panche disposte ad anfiteatro. Quando gli ospiti si sono radunati in buon numero, l'orchestra apre il ballo con una *polonaise*, talora con l'accompagnamento del coro. Dopo aver ballato qualche minuto, i notabili e i dignitari più anziani si ritirano ai tavoli da gioco per giocare a whist, a rocambole o a macao, per filosofeggiare o spettegolare, mentre al centro della sala trionfano i giovani, persi dietro le danze più in voga in quegli anni.<sup>60</sup>

Un preciso ritratto di quella società mondana e pettegola delinea con occhio da illuminista Vladimir Odoevskij nel racconto *Knjažna Mimi* (La principessa Mimi), in cui l'amara riflessione sulla vita delle nobili russe dell'epoca s'insinua nella descrizione delle loro abitudini e comportamenti in società. Educate sin dall'infanzia a prepararsi solo al matrimonio, le giovani apprendono nozioni di ricamo, di ballo, di disegno e di musica, la loro scarna preparazione culturale è sorretta da piccoli tratti di malizia e da due tre aneddoti raccontati dalla nonna come guida sicura, per affrontare il gran mondo. Inutile, vuota e monotona si dipana perciò la loro esistenza, dedita "all'osservazione invidiosa e feroce" degli altri, se non si avvera il progettato sogno del

<sup>58</sup> K. Pavlova, *La doppia vita*, Palermo 1990, pp. 74-76.

<sup>59</sup> M. I. Pylaev, *Saryj Peterburg. Rasskazy iz byloj žizni stolicy*, SPb. 1889 (reprint Leningrad 1990), p. 284.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 440.

matrimonio, come nel caso della protagonista del racconto, cui rimane solo il ruolo di delusa spettatrice, di rappresentante di una società pettegola che si erge comunque ad arbitra assoluta del *bon ton* e della morale:

Lei è la platea, gli altri sono il palcoscenico. Lei ha in pugno gli attori, i musicisti, le belle donne, i geni e gli eroi. Non teme nulla, né le leggi, né la verità, né la coscienza. Decide della vita e della morte e non cambia mai i suoi verdetti, per quanto possano essere insensati. Potete facilmente riconoscere i membri di questa società in base ai seguenti indizi: gli altri giocano a carte e loro guardano il gioco; gli altri si sposano e loro vanno al matrimonio; gli altri scrivono libri e loro li criticano; gli altri danno un pranzo e loro criticano il cuoco; gli altri combattono e loro leggono i rapporti; gli altri ballano e loro stanno in piedi accanto ai ballerini.<sup>61</sup>

A questa duplice funzione della festa da ballo, spettacolo figurato di danze e palcoscenico per un pubblico ottuso e malevolo allude anche la “musa severa” di Boratynskij nel poema *Il ballo*:

Arde di mille luci  
l'ampia sala; dagli alti cori  
rombano gli archetti; ospiti in folla;  
di ballo e ciarle un fitto brusio.  
Tra piume e sontuosi fiorami,  
sulle labbra uno smorto sorriso,  
cornice usuale d'ogni ballo,  
siedono vecchie del bel mondo  
e al brillante vortice in sala  
guardano con vuota attenzione.<sup>62</sup>

Suntuoso gioco coreografico, retto da rigide regole interne che ne scandiscono le diverse figurazioni, il ballo rappresenta per la Russia romantica un divertimento mondano e *comme il faut*, uno spettacolo armonioso, contrapposto ai giochi d'azzardo, alle bevute degli scapoli, alle scorribande notturne dei giovani ufficiali. Occupa uno spazio personale, una sfera privata riservata ai rapporti umani e sociali, alle amicizie o inimicizie, all'amore e al tradimento. È espressione di una vita nobiliare, assiepata di pranzi, mascherate, spettacoli teatrali o

<sup>61</sup> V. F. Odoevskij, *Knjažna Mimi*, in *Romantičeskie povesti*, Leningrad 1929 (reprint Oxford 1975), p. 217.

<sup>62</sup> E. Boratynskij, *Bal*, in *Russkaja romantičeskaja poema*, Moskva 1985, p. 245.

musicali, specchio di un mondo fatuo di battute, corteggiamenti e languori, di cui Lermontov con tenacia in molte opere denuncia la vanità:

... "Ballo! e cosa è mai?" –  
 "Ignara! è ciancia, chiasso e calpestio,  
 Folla di scioecchi, pubblica allegria,  
 Splendore esterno, morbo ingannatore:  
 Giran le donne, ostentano i vestiti,  
 Mentono colla voce e collo sguardo..."<sup>63</sup>

Elemento fondamentale del ballo come rappresentazione sociale ed estetica, come vera e propria azione teatrale sono le danze che servono da struttura organizzativa della serata. All'inizio del XIX secolo il ballo iniziava con la *polonaise*, che era subentrata al minuetto, sparito nel passato insieme alla Francia dei re. Questa antica danza nobiliare polacca dal ritmo ternario, di cui s'incontra notizia già nelle raccolte medioevali di testi per liuto, concedeva grande libertà ai ballerini, poteva essere ballata da un numero indefinito di coppie e si sottraeva alle pose rigide e severe del minuetto. Una particolare raffinatezza di gesti e figure distingueva la prima coppia che guidava la danza e segnalava alle altre coppie i movimenti da ripetere; di solito era il padrone di casa ad avviarsi in coppia con la dama più importante e dietro a lui si allineavano – rispettando i ranghi – gli altri ballerini.<sup>64</sup>

Descrivendo in *Vojna i mir* (Guerra e pace) il primo ballo di Nataša, Tolstoj contrappone la *polonaise*, aperta dall'imperatore, che conduce fuori tempo la padrona di casa, al secondo ballo, il valzer che diventa il momento del trionfo della giovane debuttante:

vedeva tutto in modo indistinto, il polso batteva cento volte al minuto e il sangue prese a pulsarle forte nel cuore [...] Le specchiere lungo la scala riflettevano le dame in abiti bianchi, azzurri, rosa, il collo e le braccia nude, adorne di diamanti e perle [...] Gli uomini cominciarono ad avvicinarsi alle signore e a disporsi in coppie per la *polonaise*. Tutti fecero largo e l'imperatore uscì dalla porta del salone, sorridendo e conducendo per mano la padrona di casa, senza rispettare il ritmo della musica [...] Nataša guardava innanzi a sé con gli occhi scintillanti e spaventati [...] Dopo la *polonaise* si sprigionarono scandite, guardinghe, nella loro particolare cadenza, le note di un valzer [...]

<sup>63</sup> M. Ju. Lermontov, *Saška*, in *Liriche e poemi*. Versioni di Tommaso Landolfi. Introduzione di A. M. Ripellino, Torino 1963, p. 522.

<sup>64</sup> Cf. O. Ju. Zacharova, *Russkie baly i konnye karuseli*, pp. 88-94.

L'espressione tesa del volto di Nataša, pronta alla disperazione come all'estasi, s'illuminò ad un tratto di un sorriso felice, riconoscente, infantile. "Da un pezzo ti aspettavo" sembrava dire quella fanciulla spaventata e felice con quel sorriso che si faceva strada tra le lacrime ormai pronte a sgorgare, mentre sollevava la mano per posarla sulla spalla del principe Andrej. Erano la seconda coppia che entrava nel cerchio. Il principe Andrej era uno dei migliori ballerini del suo tempo. Nataša ballava magnificamente. I suoi piedini infilati nel raso delle scarpine da ballo svolgevano il loro ruolo veloci, leggeri, come autonomi da lei, e il suo viso appariva raggiante di una felicità estatica.<sup>65</sup>

Il valzer, nato in terra tedesca nella seconda metà del Settecento e poi diffusosi in tutta Europa come tributo all'epoca moderna, si contrapponeva alle danze classiche, era un ballo romantico, appassionato, folle; era la prima danza che concedeva ai ballerini di abbracciarsi nel volteggio a tre tempi. E proprio per il suo carattere 'sovversivo' fu a lungo osteggiato prima d'essere introdotto alla corte di Pietroburgo nel 1798 dalla principessa Anna Lopuchina, amante di Paolo I.<sup>66</sup>

"Monotono e folle" (*odnoobraznyj i bezumnyj*) lo definisce Puškin, perché rispetto alla mazurca, alla quadriglia o al ballo-gioco del *cotillon*, in cui ampio spazio ha l'invenzione di nuove figure, il valzer consiste di due o tre movimenti che si ripetono all'infinito; eppure è un ballo che turbinava veloce e chiassoso "come il vortice della vita giovanile", una danza che provoca forti emozioni nella coppia, un movimento fluttuante e ripetuto, che – nota Stendhal – può inebriare i giovani cuori, far sparire la timidezza e concedere "l'audacia di amare".<sup>67</sup>

Ancora negli anni '20 del XIX secolo il valzer gode la reputazione di un ballo indecente o almeno troppo libero. Ne scrive severamente la contessa di Genlis nel *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour*, e l'ardente Werther di Goethe lo considera una danza talmente intima che si ripromette di non permettere alla futura moglie di ballarlo con altri che con lui. Nel 1857 Flaubert sarà processato per averlo descritto senza nascondere la componente sessuale (il tango alla fine del secolo sarà oggetto di una analoga disapprovazione).<sup>68</sup>

<sup>65</sup> L. N. Tolstoj, *Vojna i mir*, in *Sobranie sočinenij v 22-ch tomach*, cit., t. V, pp. 206-207, 211-212.

<sup>66</sup> Cf. R. Hess, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino 1993, p. 92.

<sup>67</sup> Stendhal, *Dell'amore*, Milano 1981, p. 76.

<sup>68</sup> Cf. Ph. Ariès-G. Duby, *La vita privata. L'Ottocento*, Bari 1988, pp. 170-171.

Il valzer è impregnato di cultura: cultura del corpo, cultura della coppia, cultura costruita su una dialettica tra divieto e trasgressione, tra legge e peccato, tra ordine e disordine.<sup>69</sup> Per la promiscuità delle coppie il valzer crea inoltre un'atmosfera adatta alle confidenze: la vicinanza dei ballerini favorisce l'intimità, il contatto delle mani permette lo scambio di bigliettini d'amore: "nei giorni delle allegrie e dei desideri, andavo pazzo per i balli: non vi era luogo più sicuro per le dichiarazioni o la consegna di una lettera" confessa Onegin. A lui fa eco Griboedov in *Che disgrazia l'ingegno*, testo interamente penetrato della mondana atmosfera delle feste: "tutti nel valzer vorticano con grandissimo impegno".

Il senso di libertà che trasmette il valzer, il suo ritmo, il suo ondeggiare sinuoso e al contempo travolgente, riaffioreranno ancora all'inizio del Novecento nel commento di Osip Mandel'stam: "alla base del valzer c'è la passione puramente europea per i movimenti ondegianti che si ripetono, quell'attenzione all'onda che penetra ogni nostra teoria del suono e della luce, tutto il nostro sapere sulla materia, tutta la nostra poesia e la nostra musica".<sup>70</sup>

Il succedersi delle danze durante il ballo dava forma ad una composizione dinamica: alla *polonaise* seguivano nell'ordine il valzer, la quadriglia, la mazurca, il *cotillon* e tra queste talora s'inserivano forme contaminate, come il valzer-mazurca. Tra le danze con più spiccato carattere teatrale si afferma la quadriglia francese, apparsa in Russia intorno al 1825 e composta in origine di cinque figurazioni: Pantalón, L'été, La poule, La pastourelle, Finale.<sup>71</sup> Con ironia – e anche precisa allusione alla scrittura gogoliana – in *Dvojniki* (Il sosia) Dostoevskij confessa la propria meraviglia e l'incapacità di descrivere i nuovi balli figurati:

... alle otto e mezza in punto echeggiarono le note invitanti della quadriglia francese e di diverse altre danze... Non è nemmeno il caso di dire che la mia penna è troppo debole, fiacca e spuntata per una conveniente descrizione del ballo improvvisato dalla straordinaria gentilezza del canuto padrone di casa [...] come posso dipingere quella non comune e dignitosa fusio-

<sup>69</sup> R. Hess, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, cit., p. 10.

<sup>70</sup> O. Mandel'stam, *Razgovor o Dante*, in *Sobranie sočinenij v 3-ch tt.* New-York 1966-1969, t. II, p. 429.

<sup>71</sup> Cf. N. A. Ryžkova, *Bal'nye tancy i opernaja muzyka načala XIX veka*, in *Razvlekatel'naja kul'tura Rossii*, cit., p. 200.

ne di bellezza, di brilio, di decoro, di allegria, di amabile solidità e di solida amabilità, di vivacità e di gioia, tutti i giochi e le risate di tutte quelle signore di funzionari, simili a fate più che a signore (parlando in senso per loro vantaggioso) dalle spalle e i visini di un rosa liliace, le vitine aeree, i piedini vivacemente giocosi...<sup>72</sup>

Proprio la quadriglia offre un modello di quanto la danza s'inserisse in un più vasto sistema culturale, al tempo stesso coreografico e musicale: coinvolgendo più gruppi di coppie, disposte l'una di fronte all'altra o in quadrato, veniva ballata su musiche non originali, ma adattate da romanze popolari o da melodie d'opera – espressione di quanto lo spirito del ballo influenzasse anche il linguaggio musicale a tutti i livelli.<sup>73</sup>

Ogni danza aveva la propria cadenza e il proprio ritmo che permeava di uno stile preciso non solo i movimenti, ma anche la conversazione. E la conversazione al ballo, assai diversa dalla discussione intellettuale coltivata nei salotti letterari, costituiva una parte non meno importante dei movimenti e della musica, favoriva lo scambio tra uomini e donne. Ad esempio, il chiacchierio della mazurca (“mazuročnaja boltovnja”) esigea temi poco profondi, ma anche arguzia nella conversazione, la capacità di una breve risposta epigrammatica. Un interessante esempio dell'alternarsi degli argomenti nella conversazione durante il ballo è segnalato da Tolstoj in *Anna Karenina*, quando descrive Kitty innamorata di Vronskij e convinta che per un discorso importante sia necessario aspettare il momento adatto del ballo:

Il ballo era appena iniziato, quando Kitty fece il suo ingresso insieme con la madre sulla grande scalinata inondata di luce, cosparsa di fiori e di servitori incipriati dai rossi caftani. Dalle sale arrivava un brusio uniforme, simile a quello di un alveare, e mentre, tra una rampa e l'altra, tra le piante si aggiustavano le acconciature davanti allo specchio, dalla sala giunsero i suoni attenti e misurati dei violini dell'orchestra che davano inizio al primo valzer [...] Nonostante che la toilette, l'acconciatura e tutti i preparativi per il ballo fossero costati a Kitty innumerevoli fatiche e lambiccamenti, adesso nel suo sofisticato abito di tulle dalla sottogonna rosa, faceva il suo ingresso al ballo semplice e disinvolta [...] Vronskij fece qual-

<sup>72</sup> F. M. Dostoevskij, *Dvojniki*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, Leningrad 1972-1990, t. I, p. 130.

<sup>73</sup> Cf. F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino 1993, pp. 31-34; N. A. Ryžkova (*Bal'nye tancy i opernaja muzyka načala XIX veka*, cit., pp. 196-210) dedica particolare attenzione ai brani di opere russe, rielaborate come musica da ballo.

che giro di valzer con Kitty [...] Durante la quadriglia non si dissero nulla di significativo, la conversazione andò avanti in modo stentato, intermittente [...] Kitty del resto non si aspettava di più dalla quadriglia. Aspettava con il batticuore la mazurca. Le sembrava che durante la mazurca si sarebbe deciso tutto.<sup>74</sup>

La mazurca costituiva la parte centrale del ballo e il suo culmine. Si ballava componendo innumerevoli figure e vari *a solo* maschili, che appunto costituivano l'apice della danza. Colui che guidava la mazurca doveva dimostrare inventiva e capacità d'improvvisazione: in una delle figure il cavaliere, fatta sedere la sua dama su una sedia al centro di un cerchio, dopo che ella aveva bisbigliato a un'amica con chi desiderava ballare la mazurca successiva, doveva indovinare chi era il prescelto tra i presenti e, trovatolo, invitare quindi alle danze l'amica detentrica del segreto; in un'altra figura le dame dovevano gettare in alto i loro fazzoletti e poi ballare con i cavalieri che li afferravano.<sup>75</sup> Autentica azione teatrale, la mazurca univa alla danza elementi derivati da popolari giochi di società.

“La mazurca è l'anima del ballo, – scrive Evdokija Rostopčina – il fine ultimo degli innamorati, il telegrafo delle chiacchiere e dei pettegolezzi, quasi l'annuncio di nuove nozze; la mazurca sono due ore concesse dalla sorte agli eletti come anticipo della felicità della vita”.<sup>76</sup> E nel racconto *Činy i den'gi* (Gradi e denaro) descrive l'infelice storia di uno squattrinato nobile di provincia Vadim Svirskij, il quale ad un ballo di Mosca si innamora ricambiato di una giovane baronessa Vera, che la famiglia dà in sposa a un vecchio generale, appunto per i suoi gradi e le sue ricchezze. Pur nella tragicità della vicenda l'innamoramento progressivo dei protagonisti è narrato con scrittura esaltata, affannosa, che eguaglia quasi il ritmo della danza:

La nostra conoscenza iniziò con il valzer, poi le chiesi una contraddanza, infine timido la invitai anche alla mazurca [...] Aspettavo il primo suono della benedetta mazurca, come Roma attende il primo battito del campanile che annuncia la fine del conclave. Mi sembrava assai strana e ridicola l'inarrestabile agitazione del mio cuore, sino ad allora estraneo alla vanità

<sup>74</sup> L. N. Tolstoj, *Anna Karenina*, in *Sobranie sočinenij v 22-th tomach*, cit., t. VIII, pp. 88-89, 92-93.

<sup>75</sup> A. Maksin, *Izučenie bal'nogo tanca*, Moskva 1839, pp. 40-44.

<sup>76</sup> E. Rostopčina, *Činy i den'gi*, in *Stichotvorenija. Proza. Pis'ma*, Moskva 1986, p. 298.

dei balli! [...] Infine il primo archetto toccò il violino, il suono dell'orchestra si riversò nella sala e i cavalieri si precipitarono nelle altre stanze per prendere le sedie. Ogni coppia si affannava a trovare il suo posto; la sala fu assordata dallo scompiglio, dalla ressa, dal battito degli speroni, in una parola dal disordine che precede l'introduzione dell'ordine – la disposizione per la mazurca...<sup>77</sup>

La maniera 'francese' di ballare la mazurca richiedeva al cavaliere assoluta leggerezza nei salti, con cui batteva per tre volte le gambe tra loro in aria. Negli anni '20 alla maniera francese mondana e garbata si affianca la maniera 'inglese' di ballare, ispirata dal dandismo, che esigeva dal cavaliere movimenti languidi ed estenuati, evocativi della noia. Nei suoi ricordi Alessandra Smirnova Rosset narra l'episodio del primo incontro con Puškin: ancora collegiale, ella lo invita a ballare la mazurca e Puškin in silenzio e con aria distaccata volteggia per un paio di volte con lei nella sala. I decabristi e i liberali degli anni '20 fanno propria la maniera inglese di ballare la mazurca, giungendo fino al rifiuto delle danze.<sup>78</sup> Come scrive Vladimir all'amico in *Roman v pis'mach* (Romanzo in lettere) di Puškin:

le tue riflessioni gravi e speculative appartengono al 1818. A quel tempo era di moda la severità di principî e l'economia politica. Noi ci presentavamo ai balli senza toglierci la spada: ritenevamo sconveniente ballare e non avevamo tempo di occuparci delle signore. Ho l'onore d'informarti che adesso tutto ciò è cambiato. La quadriglia francese ha sostituito Adam Smith. Ognuno fa la corte e si diverte come sa.<sup>79</sup>

Di una mazurca, ballata alla maniera 'polacca', conserva il ricordo in *Guerra e pace* Tolstoj, sapiente narratore dei dettagli, quando descrive l'esibizione di Denisov con Nataša a una festa per adolescenti:

attese la battuta, lanciò di sottocchi uno sguardo trionfante e scherzoso alla sua dama; battè inaspettatamente un piede; poi, come una palla, rimbalzò elasticamente sul pavimento e volò via lungo il cerchio dei presenti, trascinando con sé la dama. Attraversò volando metà della sala su un piede solo, come se non scorgesse le sedie che aveva davanti e puntasse proprio contro di esse; ma di colpo, dopo aver battuto gli speroni, divaricò le gambe, poi si fermò sui tacchi, rimase così per un istante, con un fragor di

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 297-298.

<sup>78</sup> Cf. Ju. M. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture*, cit., p. 97.

<sup>79</sup> A. S. Puškin, *Roman v pis'mach*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit., t. VI, p. 75.

speroni battè i piedi in uno stesso punto, rapidamente si rigirò, e percuotendo il piede destro con il sinistro, volò di nuovo lungo il cerchio. Nataša ad ogni momento intuiva ciò che lui aveva intenzione di fare, e senza nemmeno rendersi conto come, abbandonandosi a lui, lo seguiva. Ora egli la faceva ruotare sulla mano destra, ora sulla sinistra; ora, lasciandosi cadere in ginocchio, la faceva ruotare intorno a sé, poi di nuovo si rialzava e si lanciava avanti precipitosamente, come se avesse voluto attraversare tutto il salone di corsa senza riprendere fiato. Ora si fermava da capo all'improvviso, e da capo, inaspettatamente, tornava a inginocchiarsi...<sup>80</sup>

La differenza tra una mazurca a un ballo di provincia o di città si esprimeva nella contrapposizione tra 'esecuzione raffinata' e 'pezzo di bravura', tra goffo trapestio di tacchi e lieve scivolare sul parquet:

...Un tempo, quando  
 come tuono assordava essa l'udito,  
 sotto i marziali salti scricchiolando  
 cedeva nella sala l'impiantito  
 e tremavano i vetri. Oggi leggeri  
 scivolan come dame i cavalieri  
 sul pavimento lucido laccato.  
 Soltanto la provincia ha conservato  
 della mazurca il gusto primitivo:  
 l'andar pestando i tacchi a balzelloni,  
 i lunghi baffi, il batter degli sproni,  
 come una volta tutto v'è ancor vivo,  
 ché per fortuna a correr non s'affanna  
 dietro alla moda perfida e tiranna.<sup>81</sup>

La mazurca è il momento centrale della festa, rinvia alle confessioni sussurrate, alle più segrete dichiarazioni, al corteggiamento, e non a caso è il ballo che scatena la gelosia di Lenskij, quando Onegin volteggia noncurante con Ol'ga e le mormora teneramente un madrigale; fremendo Lenskij attende la fine della mazurca per invitarla al *cotillon*, ma Ol'ga ha già promesso quel ballo a Onegin e Lenskij si allontana dalla festa, maledicendo "l'astuzia femminile".

Il *cotillon* è una variante della quadriglia, un ballo-gioco che conclude la serata. Si vortica sul motivo del valzer, ma con movimenti di-

<sup>80</sup> L. N. Tolstoj, *Vojna i mir*, in *Sobranie sočinenij v22-ch tt.*, cit., t. V, p. 55.

<sup>81</sup> A. S. Puškin, *Evgenij Onegin*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit., t. V, p. 117 (trad. it. di E. Lo Gatto in *Eugenio Oneghin*, Torino 1950, p. 167).

sinvolti e variegati che accentuano le trasgressioni al cerimoniale delle danze e permettono ai ballerini di infrangere ogni regola, inventando sempre più libere e divertenti figurazioni, legate all'oggetto-*cotillon*. Come su un palcoscenico ogni dama a turno è al centro della sala, davanti a lei sfilano i ballerini ed ella ne sceglie uno, usando il *cotillon* per inusuali invenzioni coreografiche.

Un accenno alle trasgressioni, permesse nel ballo-*cotillon*., è inserito da Gogol' in *Mertvyje duši* (Le anime morte), quando alla festa da ballo del governatore inquadra Nozdrev che, seduto per terra, agguanta per il lembo del vestito le ballerine e per la sua condotta "oltrremodo *scandaleuse*" viene brutalmente allontanato dalla sala, poiché il suo comportamento oltrepassa "ogni immaginazione, secondo l'espressione delle signore".<sup>82</sup>

La problematica filosofica e ideologica del romanzo in cui è inserita la festa, la posizione di Gogol' sempre più vicina agli slavofili e alla loro difesa del carattere nazionale, aprono la strada al successivo sarcastico giudizio sul ballo espresso per bocca di Čičikov, un'invettiva, che preannuncia gli infuocati sermoni degli ultimi anni, contro le mode straniere, la fatuità delle conversazioni, il ridicolo sfarfallare dei nobili; e tra le righe, quasi di soppiatto, affiora anche la parola 'peccato', a memento perenne dell'anatema lanciato dalla Chiesa ortodossa contro tutto ciò che arrecava svago all'uomo russo:

Gridacchiano: "il ballo! il ballo! che allegria!". Macché, il ballo è una stupidaggine, non corrisponde allo spirito russo, alla natura russa, solo il diavolo sa cos'è: un uomo adulto, maturo, d'improvviso schizza fuori tutto in nero, azzimato, attillato come un diavoletto, e dagli a pestar coi piedi. Un altro, mentre sta danzando, discorre di un affare importante e coi piedi, intanto, come un capretto, ghirigori a destra, ghirigori a sinistra... È tutto uno scimmiettare, uno scimmiettare! [...] dopo ogni ballo hai l'impressione di aver commesso un peccato [...] In testa non ti rimane niente, come dopo la conversazione con un uomo di mondo: parla di tutto, sfiora tutto lievemente, ti dice tutto quello che ha spilluzzicato dai libri, in modo colorito, pittoresco, ma in testa non ti resta nulla da portarti via...<sup>83</sup>

Siamo ormai in una diversa epoca storica - l'inizio degli anni '40 - e la letteratura si è volta ad affrontare nuove tematiche: si interroga sul

<sup>82</sup> N. V. Gogol', *Mertvyje duši*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti tomach*, Moskva 1937-1952, t. VI, p. 174.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 175.

ruolo della Russia nel rapporto con gli altri popoli europei, si arrovella sull'impegno dello scrittore rispetto ai problemi sociali e politici della sua patria, volge l'attenzione alle classi meno abbienti, a quel mondo di impiegate, infelici e diseredati che animerà le pagine di tanti racconti successivi, si ripiega sull'analisi dell'individuo, sulle pulsioni e i desideri nascosti dell'uomo.

In questo differente clima intellettuale e sullo sfondo di contesti narrativi assai diversi il ballo assume in due grandi scrittori come Odoevskij e Dostoevskij un connotato storico preciso, viene collegato al cupo maleficio di Pietroburgo ed assimilato nel "campo d'attrazione" di una delle immagini più possenti del mito di quella città: l'inondazione, la rivolta della natura contro lo zar taumaturgo e la vittoria dell'acqua sulle vestigia della marmorea capitale.<sup>84</sup>

Orrore metafisico trasmette in Odoevskij l'incosciente vortice del ballo, lugubre *Totentanz* prima della catastrofe: una musica terribile sommerge con "insensato fracasso" i ballerini, incuranti dello scatenarsi degli elementi naturali, e nel vapore nebbioso delle candele "volteggia, salta e impazza" una folla di scheletri – quasi una criptica citazione puškiniana dall'incubo notturno di Prochorov, il fabbricante di bare; alla descrizione del frastuono del ballo e dell'insensato delirio delle danze fa da contraltare il rombo infuriato dell'acqua che ricopre l'artificiale città voluta da Pietro sulle paludi, "strano mostro, ammasso di uomini e pietre".<sup>85</sup>

Segnale premonitore di sciagura si annuncia in Dostoevskij, sullo sfondo di una capitale generata dall'atmosfera di privazione dei *Racconti di Pietroburgo*, dove alcuni colpi di cannone annunciano il salire dell'acqua; qui l'infelice Jakov Petrovič Goljadkin, *činovnik* dalle legnose e saltellanti movenze di burattino, assiste nascosto nell'andito delle scale, al freddo, dietro un paravento, alla festa in casa del consigliere Berendeev per il compleanno della figlia. L'atteso momento del ballo, in cui aveva sperato di dichiarare il suo amore a Klara Olsuf'evna, origina in Goljadkin un delirio persecutorio, un dolente processo di sdoppiamento e perdita del proprio io: tutto l'universo è invaso da una ridda di ripugnanti individui, a lui perfettamente simili<sup>86</sup> – e la

<sup>84</sup> Cf. N. P. Ancyferov, *Byl i mif Peterburga*, Petrograd 1924, pp. 49-85.

<sup>85</sup> Cf. V. Odoevskij, *Russkie noči*, in *Sobranie sočinenij v 2-ch tomach*, Moskva 1981, t. I, pp. 76-87.

<sup>86</sup> Cf. F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Bari 1992, pp. 17-22.

narrazione dell'incubo si snoda irreal e delirante come il sogno gogoliano di Ivan Fedorovič Šponka.

Molte pagine della memorialistica storica di quegli anni (non solo quelle ispirate dal mito di Pietroburgo) denunciano in toni aspri la finzione della vita russa e la falsità di quel mondo di facciata, con cui gli zar e i nobili s'ingegnano di ammaliare ambasciatori ed ospiti stranieri, diplomatici e uomini d'affari, animando spettacoli sontuosi di pranzi, balli, feste in maschera, concerti, fuochi d'artificio, parate. Con attenzione vigile alla struttura politica dell'impero russo e con spirito critico rispetto alle diseguaglianze del paese ne ha descritti alcuni il marchese De Custine in *Lettres de Russie* (1839), senza riuscire tuttavia a sottrarsi al fascino del loro aspetto artistico e teatrale:

l'interno della gran galleria dove si danzava era decorato con un lusso sbalorditivo; millecinquecento casse e vasi di fiori rarissimi formavano un bosco odoroso. A una estremità della sala si vedeva, nel folto di una piccola selva, un bacino d'acqua fresca e limpida donde scaturivano a fasci zampilli sempre rinascenti. Quei getti d'acqua, illuminati da fasci di candele, brillavano come una polvere di diamanti e rinfrescavano l'aria sempre mossa da enormi rami di palme roride di pioggia e di banani lucenti di rugiada, di cui il vento del valzer scuoteva le perle sulla verzura del boschetto odoroso... si sarebbe detto che quella nordica danza si svolgesse come per incanto sotto le foreste dei tropici. Mi pareva di sognare. Non era solo lusso, era poesia. Lo splendore di quella magica galleria era centuplicato da una profusione di specchi che non avevo mai visto in altro luogo... i limiti erano scomparsi; tutto era diventato spazio, luce, oro, fiori, riflessi, illusione...<sup>87</sup>

Per la sua configurazione spettacolare il ballo colpisce dunque nel primo Ottocento la fantasia di scrittori russi e visitatori stranieri, sollecita l'immaginario romantico, in quanto esprime nel moto corporeo la nuova sensibilità ed assume sempre più nella vita sociale della nobiltà una posizione di rilievo che regola sia lo scambio emotivo e il contatto tra i giovani, sia le relazioni diplomatiche e le conversazioni d'affari. Fondendo insieme la pratica coreica, musicale e teatrale, rappresenta anche una delle forme di spettacolo più versatili del XIX secolo, in quanto intrattenimento artistico che unisce la lussureggiante scenografia della sala, la ricchezza dei costumi, l'elemento coreografico, la musica, e non ultima la tecnica dello "spettacolo nello spettacolo".

---

<sup>87</sup> Marquis de Custine, *Lettres de Russie*, Paris 1975, pp. 146-147.