



Carla Pomarè

## Archivi intermediali: il valzer nella testualità byroniana



### Abstract

Tratto ricorrente del discorso letterario fin dall'antichità, l'interazione fra testo e danza fa della letteratura una delle possibili chiavi d'accesso alla ricostruzione storica dei fenomeni legati alla danza, ovvero un particolare archivio del corpo. Caso specifico di «letteralizzazione della danza» è l'incontro intermediale fra la testualità byroniana e il valzer. Introdotto ufficialmente a Londra nel 1812, il valzer venne salutato come un ballo sconveniente, che riscosse comunque il favore della migliore società, incluso quello del Principe Reggente. Nel 1813 Byron si unì al coro censorio con il poemetto "Waltz", pubblicato in forma anonima, che sviluppava il tema della promiscuità del nuovo ballo. L'apparente moralismo di Byron viene qui letto nel contesto della Reggenza come reazione a una pratica sociale con specifiche connotazioni di genere e classe, rintracciando la presenza ricorrente del valzer a livello figurale nella produzione byroniana.

The interaction between dance and texts is a recurring feature of literary discourse. This makes of literature a possible key to the historical reconstruction of the phenomena linked to dance, that is, an archive of the body. An instance of «literalised dance» is the intermedial encounter between Byron's texts and the waltz. First officially introduced in London in 1812, the waltz was greeted by an outcry against its indelicacy, but was nonetheless granted the favour of notorious patronesses of the London Season like Lady Jersey, and of the Prince Regent himself. In 1813 Byron joined in the general reprobation with his satirical poem "Waltz", published anonymously, which developed the theme of the dance's promiscuity. Its apparently moralistic stance is here discussed in relation to the statute of waltzing as Regency social practice with specific class and gender connotations, following the presence of the waltz as a recurring trope in Byron's production.



L'interazione fra testo e danza, o «literalised dance» (Marcsek-Fuchs 2015, p. 1), è stata fin dall'antichità un tratto ricorrente del discorso letterario, che fa della letteratura una delle possibili chiavi d'accesso alla ricostruzione storica dei fenomeni legati alla danza, ovvero un particolare archivio del corpo. Un caso specifico di «letteralizzazione della danza» è l'incontro intermediale fra la testualità byroniana e il valzer, di cui verranno qui seguite le tracce in relazione allo statuto del valzer come pratica sociale nell'Inghilterra del primo Ottocento e alle dinamiche di classe e di

genere che vengono attivate, nel contesto della Reggenza, dai discorsi sul corpo legati al nuovo ballo.

## 1.

I riferimenti al valzer coprono tutto l'arco della produzione byroniana, dalla prima satira in versi *English Bards and Scotch Reviewers* del 1808, nella quale un Byron ventenne, da poco affacciatosi alla scena letteraria, descrive una festa danzante nel ritrovo londinese delle Argyle Rooms, fino al lungo poema incompiuto che sigilla la carriera poetica byroniana, quel *Don Juan* il cui ultimo canto fu pubblicato a pochi mesi di distanza dalla prematura scomparsa del poeta, avvenuta in Grecia nel 1824. Ma è negli anni che vedono consacrare la sua fama in patria, con lo straordinario successo dei primi due canti del poema narrativo *Childe Harold*, pubblicati nel 1812, che Byron con più frequenza si sofferma sulla pratica sociale del valzer. In due strofe della lirica *The Devil's Drive*, composta nel 1813, Byron ricattura un ballo a Carlton House, la residenza londinese del Principe Reggente, che aveva visto la partecipazione di Madame de Stael, mentre nel *Fragment of an Epistle to Thomas Moore* dell'anno successivo immortala nell'atto di volteggiare sulle note di un valzer addirittura lo Zar di Russia, a Londra per i festeggiamenti della vittoria su Napoleone. In quegli stessi anni Byron giunge a dedicare al valzer un intero componimento, il poemetto satirico intitolato *Waltz: An Apostrophic Hymn*, composto nel 1812 e pubblicato in forma anonima l'anno successivo.

È indubbiamente singolare che proprio il valzer abbia riscosso tanto interesse da parte di un poeta per il quale, val la pena ricordarlo, il ballo non fu mai un'esperienza vissuta in prima persona. Una malformazione congenita al piede impediva infatti a Byron di unirsi alle danze nei saloni di cui era assiduo ospite. Quel «whirling above—underneath—and around»<sup>1</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 102) con il quale il valzer viene evocato nei versi di *The Devil's Drive* è un'esperienza che Byron visse sempre da spettatore, da osservatore di un fenomeno culturale e sociale che sentiva estraneo, e rispetto al quale nutriva per molteplici motivi una buona dose di sospetto. È significativo che in una lettera del settembre 1812 all'amica Lady Melbourne, nella quale accennava all'interesse per la nipote Annabella Milbank, che sarebbe diventata sua moglie in capo a due anni, Byron chiedesse se la giovane ballava il valzer: «Does Annabella waltz?». Nell'ammettere la stranezza della domanda, Byron puntualizzava che si trattava per lui di una questione essenziale: «it is an odd question—but a very essential point with me.—» (Byron 1973-94, vol. 2, p. 218). Un passaggio precedente della stessa lettera chiarisce in che senso andasse intesa l'importanza del valzer nel valutare il profilo di una futura sposa: riferendosi a una certa Miss R, Byron dichiara

---

<sup>1</sup> [Volteggiare—sopra—sotto—tutt'attorno].

che «[she] has always been a mighty favourite with me, because she is unaffected, very accomplished», e poi precisa: «but she waltzes, & is for many reasons the very last woman on earth I should covet»<sup>2</sup> (Byron 1973-94, vol. 2, p. 216). «Ma balla il valzer»: diversamente da altre abilità sociali, quali la musica, il canto, la conversazione, per Byron saper ballare il valzer appare tutt'altro che una dote desiderabile in una fanciulla da marito.

Le obiezioni di Byron alla pratica sociale del valzer emergono anche da un altro aneddoto, che riferisce di una memorabile scenata che lo vide protagonista assieme a Caroline Lamb, la nobildonna con la quale ebbe la più tempestosa delle sue numerose storie d'amore. Nel luglio del 1813, a relazione ormai finita, nel corso di una festa danzante un'exasperata Caroline ebbe un vivace scambio verbale con Byron, al termine del quale affrontò l'ex-amante armata di un coltello, con il quale lei stessa si ferì nella fuga precipitosa che concluse la scena. Nella sua corrispondenza, Byron ricorda che l'inspiegabile incidente aveva fatto seguito a una sua osservazione, con la quale ricordava a Caroline che «it was better to *waltze*—because she danced well—& it would be imputed to *me*—if she did not»<sup>3</sup> (Byron 1973-94, vol. 3, p. 72). Byron sembra implicitamente ricondurre il suo commento a una questione pratica, legata alla sua impossibilità fisica di unirsi alle danze, ma in una lettera a Thomas Medwin Caroline dà una versione diversa e più dettagliata dello stesso episodio:

he had made me swear I was never to Waltz. Lady Heathcote said, Come, Lady Caroline, you must begin, I bitterly answered—oh yes! I am in a merry humour. I did so—but whispered to Lord Byron «I conclude I may waltz *now*» and he answered sarcastically, «with every body in turn—you always did it better than any one. I shall have a pleasure in seeing you.»<sup>4</sup> (Medwin 1966, pp. 217-218)

Per Byron così come per Caroline Lamb il valzer aveva un chiaro valore metonimico: poteva essere usato come parametro per valutare il profilo di una donna («Ma Annabella balla il valzer?»), così come il grado di coinvolgimento in una relazione («Mi aveva fatto giurare che non avrei mai ballato il valzer»), perché rappresentava l'intimità con l'altro sesso e con il corpo dell'altro. Era del resto questa una percezione diffusa nella cultura del tempo, come dimostrano alcuni versi che accompagnano un'incisione del 1815 intitolata *Waltzing* [fig. 1]. L'autore affida alla breve lirica lo

---

<sup>2</sup> [ha sempre goduto del mio favore, perché è spontanea e molto dotata, ... ma balla il valzer, e per molte ragioni è l'ultima donna al mondo che desidererei avere].

<sup>3</sup> [avrebbe fatto meglio a farsi un giro di valzer—perché era brava a ballare—e se non lo avesse fatto—avrebbero dato la colpa a me].

<sup>4</sup> [mi aveva fatto giurare che non avrei mai ballato il valzer. Lady Heathcote mi disse. Sù, Lady Caroline, dovete andare, al che io risposi—ma certo! sono dell'umore giusto. E andai—ma sussurrai a Lord Byron «Ne deduco che *ora* il valzer lo posso ballare» e lui rispose sarcastico «con chiunque, a turno—lo avete sempre fatto meglio di chiunque altro. Mi farà piacere starvi a guardare»].

sgomento di fronte allo spettacolo, fissato nella figura, dell'amata plasticamente allacciata nel ballo a un altro uomo:

What! the girl I adore by another embrac'd;  
What! the balm of her lips shall another man taste;  
What! touch'd in the twirl by another man's knee;  
What! panting, recline on another than me;  
Sir she's your's from the grape you have press'd the soft blae,  
From the rose you have shaken the tremulous dew,  
What you've touch'd you may take; pretty Waltzer, adieu!

No! la fanciulla che adoro abbracciata a un altro;  
No! di un altro il balsamo delle sue labbra;  
No! nel volteggio, sfiorata dal ginocchio di un altro;  
No! in affanno, a un altro si appoggia;  
Signore, la vostra stretta ha sbiadito il delicato indaco del muschino,  
dalla rosa avete scosso la tremula rugiada,  
prendetevi pure ciò che avete toccato; bella ballerina, addio!

La prossimità fisica che il valzer creava fra i ballerini, legata alle sue caratteristiche tecniche, non aveva precedenti nella storia dei balli di società. Il fatto che le sue regole venissero definite in relazione alla coppia impedirebbe persino, secondo alcuni, di considerarlo propriamente un ballo di società (Yaraman 2002, pp. 5, 7). Nella forma che si sarebbe imposta nel corso dell'Ottocento, ogni coppia volteggiava su stessa in senso orario, e simultaneamente si muoveva in senso antiorario attorno alla sala fino a tornare al punto di partenza, descrivendo quindi un doppio movimento circolare ricatturato nel nome stesso del ballo (derivante dal tedesco *wälzen*: «girare», «volteggiare»). In questo contesto caratterizzato da rapidi volteggi, l'abbraccio stretto fra i partner contrastava la forza centrifuga del movimento circolare, così come il continuo contatto visivo garantiva il necessario equilibrio. Alla luce di questa centralità della coppia, l'episodio del coltello così come la curiosità di Byron sull'apprezzamento del valzer da parte della futura consorte accennano a una considerazione del valzer come rituale sociale e simultaneamente codice di comunicazione interpersonale, le cui tracce nella produzione byroniana contribuiscono a gettar luce sui legami del poeta con i rituali sociali della Reggenza e sul controverso rapporto con i suoi valori.

## 2.

Il valzer fece il suo prepotente ingresso nella società della Reggenza proprio negli stessi anni in cui si consacrava il successo di Byron—accompagnato da uno straordinario e quasi morboso interesse del pubblico per le sue vicende private, alimentato dalla sovrapposizione fra la sua figura e quella dei suoi tenebrosi eroi—monopolizzando quegli stessi salotti che si contendevano la nuova celebrità letteraria. Anche se la datazione per alcuni è controversa, essendoci testimonianze, nella stampa del tempo, della sua presenza nelle *soirées* londinesi già a partire dal 1801, è proprio nel 1812 (l'anno della pubblicazione del *Childe Harold*) che il valzer debuttò ufficialmente nelle Almack's Assembly Rooms, nella centralissima King Street, appena dietro St. James's Park. Almack's era il ritrovo in cui nel pieno della Stagione si tenevano ogni mercoledì sera esclusive feste da ballo patrocinate dalla migliore nobiltà, il Principe Reggente incluso. In questo contesto il valzer diventò in breve un fenomeno di costume, che raggiunse il suo picco nell'estate del 1814, durante le già ricordate celebrazioni per la vittoria sulla Francia napoleonica. Come è noto, si trattava di un fenomeno di importazione, perché secondo la maggior parte delle ricostruzioni il valzer avrebbe avuto origine dalle danze popolari germaniche note come *Ländler*, per poi venire raffinato e successivamente introdotto in Inghilterra attraverso la Francia, da cui il nome *allemande* con cui era nota una sua prima forma, che ancora non prevedeva la presenza di coppie chiuse.

Queste origini sono uno degli elementi che colorano la reazione al ballo di Byron, di cui è nota la germanofobia, alimentata dalla profonda avversione politica per la dinastia degli Hannover e in particolare per i suoi due ultimi rappresentanti: Giorgio III, il re in carica, e il futuro re Giorgio IV, che aveva assunto la reggenza proprio nel 1811 in seguito alla demenza del padre. Nel poemetto *Waltz*, Byron non solo sottolinea le origini germaniche del valzer apostrofandolo come «Imperial Waltz! imported from the Rhine, / (Famed for the growth of pedigrees and wine)» (29-30)<sup>5</sup>, ma lo identifica anche cronologicamente con la Reggenza, presentando il ballo come una giovane *débutante* nella buona società del tempo—«Blest was the time Waltz chose for her debut; / The Court, the R——t, like herself were new»<sup>6</sup> (161-62). L'associazione con la Corte e il Principe Reggente, chiaramente riconoscibile dietro la figura del «young hussar, / The whiskered votary of Waltz and war»<sup>7</sup> (15-16), unita ai molteplici riferimenti alla vita politica contemporanea, ha motivato la lettura in chiave politica della satira byroniana (Childers 1969), che spiega anche la stessa scelta di pubblicare il poemetto in forma

---

<sup>5</sup> [Valzer imperiale! importata dal Reno / (Famoso per pedigree e vino). Le citazioni da *Waltz* sono tratte da Byron 1980-93, vol. 3, pp. 22-31. Nel testo vengono dati fra parentesi i riferimenti ai versi di questa edizione. Le traduzioni italiane sono mie.

<sup>6</sup> [Benedetto il debutto di Valzer in società; / quando anche la Corte e il Reggente eran novità].

<sup>7</sup> [giovane ussaro dalle belle basette / votato a Valzer e guerrette].

anonima. Se si considera che Leigh Hunt trascorse due anni in prigione per la satira del Principe Reggente che pubblicò sull'*Examiner* nel 1813, i timori di Byron per le possibili ripercussioni del suo graffiante ritratto del futuro Giorgio IV—presentato come un ballerino sovrappeso e lascivo—appaiono più che fondati.

Nei 257 versi del suo *Waltz* Byron commenta il fenomeno culturale e sociale del valzer mettendone a fuoco i molteplici aspetti—dai passi ai movimenti, agli abiti, fino alle ricadute sulla morale della nazione. Lo fa non in prima persona, ma attraverso le parole di un personaggio fittizio, un «gentiluomo di campagna», come lui stesso si definisce, il quale apostrofa direttamente il nuovo ballo, che come già accennato viene presentato nei panni di una giovane fanciulla. Il gentiluomo dà voce alla propria sorpresa per il successo di cui il valzer gode nella Stagione londinese, e nel contempo esprime anche tutto l'imbarazzo che gli crea la passione per il nuovo ballo dimostrata da moglie e figlia. Il nome altamente evocativo del personaggio—Horace Hornem—e lo scoperto gioco di parole sul termine *horn* (corna), lasciano intendere quale possa essere la direzione in cui si muove la satira byroniana. A partire dalla lettera prefatoria nella quale Hornem rievoca il suo primo incontro con il nuovo ballo, Byron comicamente enfatizza la prossimità dei corpi creata dal valzer, facendo descrivere al marito «dear Mrs. Hornem with her arms half round the loins of a huge hussar-looking gentleman ... and his, to say truth, rather more than half round her waist, turning round, and round, and round, to a d——d see-saw up and down sort of tune ... like two cockchafers spitted on the same bodkin»<sup>8</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 23). La descrizione della danza, che come ha scritto William Childers «trasforma il valzer nell'espressione verticale di un desiderio orizzontale» (Childers 1969, p. 85), genera un ridicolo inventario di elementi corporei—braccia, reni, vita, spalle—che allinea la satira verbale di Byron ai numerosi esempi di satira grafica del tempo. I fratelli George e Robert Cruikshank hanno lasciato una serie di paradossali rappresentazioni del valzer, nelle quali la comicità si gioca proprio sull'unione di corpi grotteschi e incompatibili quanto a forme [fig. 2], dimensioni [fig. 3] e aspetto [fig. 4], in alcuni casi collocati esplicitamente nell'ambiente della corte [fig. 5].

La fisicità del valzer viene ribadita da Byron nei versi che seguono la prefazione, dove l'inventario corporeo si completa con seno, pancia, mani, anca, piedi, e dove l'uso dei distici a rima baciata richiama anche prosodicamente la disposizione dei ballerini, in coppie chiuse, nella sala da ballo:

From where the garb just leaves the bosom free,

---

<sup>8</sup> [la cara signora Hornem con mezzo giro di braccia attorno alle reni di un gentiluomo enorme, una specie di ussaro ... le cui braccia, a dire il vero, le facevano ben più di mezzo giro attorno alla vita, e volteggiavano, volteggiavano, volteggiavano, al maledetto suono di una melodia tutta alti e bassi, e bassi e alti ... come due scarafaggi infilzati sul medesimo spillone.]

That spot where hearts were once supposed to be;  
Round all the confines of the yielded waist,  
The strangest hand may wander undisplaced;  
The lady's in return may grasp as much  
As princely paunches offer to her touch.  
Pleased round the chalky floor how well they trip,  
One hand reposing on the royal hip;  
The other to the shoulder no less royal  
Ascending with affection truly loyal:  
Thus front to front the partners move or stand,  
The foot may rest, but none withdraw the hand; (190-201)

Dove il petto libero all'abito si affaccia, / laddove un dì del cuore c'era traccia; / intorno  
ai confini dell'arrendevole vita, / indisturbate vagano le sconosciute dita; / in cambio  
stringer può la dama spiccia / quanto le offre la principesca ciccia. / Lieti saltellan sulla  
pista imbiancata, / sul regal fianco una mano adagiata; / alla spalla certo non meno  
regale / l'altra con fedele e leale affetto sale: / l'un l'altro di fronte, in fretta o piano, /  
sosta il piede, ma nessuno leva la mano;

Le implicazioni erotiche della scena sono chiaramente esplicitate nei versi che la commentano:

Thus all and each, in movement swift or slow,  
The genial contact gently undergo;  
Till some might marvel, with the modest Turk,  
If 'nothing follows all this palming work'? (208-211)

Ognuno, con movenze veloci o lente, / al cordiale contatto gentile acconsente; / finché  
ci si chiede, come il turco pudico, / se nulla segua a quel toccarsi infinito?

In questi versi è stata letta la manifestazione di quella che il più noto biografo di Byron, Leslie Marchand, ha definito «la pruderie del suo libertinismo» (Marchand 1993, p. 135). Curiosamente, un poeta noto ai più in virtù della sua presunta dissolutezza—Byron il libertino, l'inveterato seduttore, «mad, bad, and dangerous to know»<sup>9</sup> (come lo definì Caroline Lamb)—sembra unirsi al coro di voci censorie che nell'Inghilterra della Reggenza aveva accolto la comparsa del valzer, stigmatizzandone proprio il continuo «palpeggiare» e la debordante fisicità. Già nel 1811 le colonne del *Morning*

---

<sup>9</sup> [pazzo, pessimo e pericoloso].

*Post* avevano ospitato una serie di lettere all'editore—variamente firmate «A Staunch Waltzite» («Un sostenitore del valzer»), «A Staunch Anti-Waltzite» («Un accanito oppositore del valzer»), «A Friend to the Public Morals» («Un amico della morale»), «A Friend to True, and an Enemy to Affected, Morals» («Un amico della morale vera e non di quella affettata») — nelle quali venivano dibattuti meriti e demeriti del nuovo ballo, con un'enfasi particolare sulla sua dubbia moralità, spesso con sfumature sciovinistiche che opponevano la primigenia virtù inglese alla corruzione dei modelli culturali stranieri. Una nota pubblicata sul *London Times* del 16 luglio 1816, apparsa dopo che il Principe Reggente aveva introdotto il valzer a Corte, condannava il «voluptuous intertwining of the limbs, and close compressure of the bodies»<sup>10</sup> di quello che veniva bollato come «the indecent foreign dance called the Waltz»<sup>11</sup>, di cui ancora una volta i fratelli Cruikshank hanno lasciato una memorabile e indubbiamente esplicita forma grafica [fig. 6]). La nota si concludeva con l'amara osservazione che

So long as this obscene display was confined to prostitutes and adulteresses, we did not think it deserving of notice; but now that it is attempted to be forced on the respectable classes of society by the evil example of their superiors, we feel it a duty to warn every parent against exposing his daughter to so foul a contagion.<sup>12</sup> (Anon 1816, p. 2d)

L'uso della metafora del «contagio», che attiva in relazione al valzer l'area semantica della malattia, ripropone uno stereotipo che Byron stesso utilizza quando identifica il valzer come un «veleno», scrivendo che «Thy subtler art / Intoxicates alone the heedless heart; / Through the full veins thy gentler poison swims, / And wakes to Wantonness the willing limbs»<sup>13</sup> (35-38). Specificamente, la malattia è presentata come una minaccia al corpo della donna. Significativa è la metamorfosi proposta da un'altra incisione dell'epoca, a firma di Charles Williams, in cui il volto della dama assume fattezze suine<sup>14</sup>, mentre la didascalia recita «Waltzing in Courtship»<sup>15</sup> [fig. 7]. Ampiamente diffusa, e destinata a durare fin in età vittoriana, era la nozione che «its rapid turnings, the clasping of the dancers, their exciting contact, and the too quick and

---

<sup>10</sup> [voluttuoso intrecciarsi delle membra e la stretta compressione dei corpi].

<sup>11</sup> [indecente ballo straniero noto come valzer].

<sup>12</sup> [Fino a quando questa laida esibizione è stata confinata alle prostitute e alle adulate, non l'abbiamo ritenuta degna di nota; ma ora che si cerca di imporla alla società rispettabile con il cattivo esempio dei suoi superiori, riteniamo nostro dovere mettere in guardia i genitori dall'espone le proprie figlie a tale malefico contagio].

<sup>13</sup> [La tua arte ingannevole / sola intossica il cuore arrendevole; / nelle vene scorre il tuo veleno gentile, / e risveglia al peccato il corpo febbrile].

<sup>14</sup> L'esistenza di una dama dalle fattezze suine sembra essere una leggenda circolante nella Londra della Reggenza. Si vedano in proposito Gronow 1892, vol. 1, pp. 255-257 e Ashton 1899, pp. 219-222.

<sup>15</sup> [valzer di corteggiamento].



too long continued succession of lively and agreeable emotions»<sup>16</sup> tipici del valzer potessero avere effetti perniciosi sulle costituzioni femminili più fragili, al punto da provocare «syncopes, spasms and other accidents which should induce them to renounce it»<sup>17</sup>, come ancora recita una fonte del 1836 (Walker, p. 149). Sevin Yaraman sottolinea come

the outrage generated by the waltz as a social dance was due almost exclusively on its purported effects on women. Though the waltz, strictly speaking, was not forbidden to women more that it was to men, innumerable restrictions were placed on their participation: with whom they might waltz, when, under what circumstances, and at what age. As a result, the waltz—both dance and music—acquired a gendered character.<sup>18</sup> (Yaraman 2002, p. viii)

Per tornare agli aneddoti biografici di apertura, è chiaro allora come negare a Caroline (o ad Annabella) il permesso di ballare il valzer significasse per Byron esercitare sul corpo della compagna un controllo proprietario, non dissimile da quello che il giovane Werther rivendica per sé dopo il primo valzer con Lotte: «ho giurato che la mia ragazza, quella che io amo e che credo mia, mai avrebbe dovuto ballare il valzer se non con me, a costo della mia stessa vita» (Goethe 1774, p. 35). Ciò cui assistiamo nell'articolo del *Times* è però anche lo slittamento della metafora patogena sul campo sociale, con l'espressione dello sgomento di fronte alla minaccia che la pratica del valzer poneva alle identità di classe. Il valzer viene visto contaminare ed erodere la disciplina e i principi gerarchici incarnati nelle danze più raffinate e più contenute che «la società rispettabile» era solita apprendere dai suoi «superiori». Riferendosi alla Versailles di Luigi XIV, Norman Bryson ha messo in luce come l'orchestrazione dei corpi propria del minuetto producesse «effetti gerarchici», occupando una posizione centrale nell'apparato statuale (Bryson 1997, p. 61). Mentre il minuetto riproduceva al suo interno le distinzioni sociali, il valzer rappresentava il loro venir meno (Katz 1973, p. 371). Che la febbre del nuovo ballo fosse promossa da istituzioni culturali elitarie come Almack's, le quali, come vedremo, disciplinavano i ruoli sociali e di genere attraverso procedure di ammissione rigidamente selettive, è uno dei paradossi legati al successo del valzer, sui quali si appunta il ritratto satirico della società danzante della Reggenza consegnatoci da Byron nel suo poemetto.

---

<sup>16</sup> [le veloci giravolte, la presa vigorosa, l'eccitante contatto dei ballerini e il succedersi eccessivamente rapido e prolungato di emozioni vivaci e piacevoli].

<sup>17</sup> [syncopi, spasmi e altri accidenti che dovrebbero indurre al suo abbandono].

<sup>18</sup> [Lo scandalo generato dal valzer come ballo di società era dovuto quasi esclusivamente agli effetti che si pensava potesse avere sulle donne. Per quanto il valzer non fosse, in senso stretto, più vietato alle donne di quanto non lo fosse agli uomini, è alle donne che venivano poste innumerevoli restrizioni: con chi potevano ballare, in quali circostanze, e a quale età. Di conseguenza, il valzer—inteso come ballo e come musica—acquisì connotazioni di genere].

### 3.

Apostrofando quello che definisce come «la seduzione del valzer», Byron accenna esplicitamente al suo effetto livellatore dal punto di vita sociale:

Thee Fashion hails—from Countesses to queans,  
And maids and valets waltz behind the scenes;  
Wide and more wide thy witching circle spreads,  
And turns—if nothing else—at least our *heads*;  
With thee e'en clumsy cits attempt to bounce,  
And cockneys practice what they can't pronounce. (153-158)

La Moda ti chiama— danzan contesse e regine / e dietro le quinte valletti e camerierine;  
/ vieppiù si allarga il cerchio della tua malia, / e la *testa*—fosse solo quella—ci porta via;  
/ pure il merciaiolo maldestro si dà a saltellare /e lo zotico prova ciò che non sa pronunciare.

Il termine *cits* usato da Byron sta per *citizens*, cioè «cittadini». Come spiega l'Oxford English Dictionary rifacendosi al primo dizionario della lingua inglese di Samuel Johnson, *cit* era usato dispregiativamente ancora nel primo Ottocento per distinguere i commercianti o i negozianti dai gentiluomini: «1755 Johnson *Dict. Eng. Lang.* *Cit*, an inhabitant of a city, in an ill sense. A pert low townsman; a pragmatistical trader»<sup>19</sup>. Attraverso le sue scelte lessicali Byron sottolinea quindi le connessioni fra il valzer e il commercio, ribadendo un'associazione che aveva stabilito già in versi precedenti del poemetto, quando riferendosi alle origini tedesche del nuovo ballo ne aveva ironicamente rintracciato il percorso che lo aveva portato in Inghilterra. Partito dal porto tedesco di Amburgo, il valzer era stato, nella ricostruzione byroniana, importato «duty free» assieme a volumi di Kotzebue, Meiner, Bruck e Heine, e altri pacchi provenienti dalle fiere di Francoforte e Lipsia (59-78).

Il successo dei maestri di ballo e di manuali come *The Correct Method of Waltzing* di Thomas Wilson, pubblicato nel 1816 e poi ripetutamente ristampato, conferma che in breve tempo in Inghilterra si creò attorno al valzer un fiorente mercato. Byron mette in luce come queste prassi commerciali legate all'apprendimento della tecnica del nuovo ballo si intersecassero con altre, al cui centro erano quelle che Hornem definisce fanciulle «[of] a marriageable (or, as they call it, *marketable*) age»<sup>20</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 22). Byron sardonicamente sottolinea l'utilità del valzer all'interno di questo

---

<sup>19</sup> [1755 *Dizionario della Lingua Inglese* di Samuel Johnson. *Cit*, abitante di una città, in senso negativo. Cittadino impertinente, di bassa estrazione; piccolo commerciante].

<sup>20</sup> [in età da marito (o, come si dice, da mercato)].

secondo mercato, e altrettanto sardonicamente accenna a quelle che in capo a qualche decennio sarebbero state definite dinamiche di domanda e offerta. Utilizzando ancora una volta il lessico commerciale, Hornem si chiede se la sovraesposizione del corpo femminile e la promiscuità di cui è partecipe nelle sale da ballo non possano ridurre il valore:

But ye—who never felt a single thought  
For what our morals are to be, or ought;  
Who wisely wish the charms you view to reap,  
Say—would you make those beauties quite so cheap?  
Hot from the hands promiscuously applied,  
Round the slight waist, or down the glowing side;  
Where were the rapture then to clasp the form,  
From this lewd grasp, and lawless contact warm? (230-237)

Ma voi—che mai vi siete voluti curare / dei costumi che ci diamo e ci dovremmo dare / voi che bramate far vostre le bellezze allo sguardo esposte / dite—vorreste a così poco portar via quella bella mercanzia? / Con addosso il calore delle promiscue dita / sul fianco radioso o attorno alla sottile vita; / che estasi è mai stringere un corpo ancor caldo / di un laido abbraccio e un contatto ribaldo?

Anche se, alla fine del poemetto, Horace Hornem non solleverà più obiezioni al «toccarsi infinito» del valzer, unendosi al coro dei suoi estimatori e rassegnandosi al suo destino di becco contento, le sue parole vengono usate da Byron per orientare la satira non tanto e non solo contro la promiscuità del nuovo ballo, ma soprattutto contro il contributo del valzer alla mercificazione del corpo femminile durante i riti sociali della Reggenza. Che tali riti fossero officiati proprio da donne dell'alta aristocrazia è un altro dei paradossi sui quali si sofferma la satira byroniana. Un comitato femminile di cosiddette Patronesse, comprendente fra le altre Lady Castlereagh (moglie dell'allora primo ministro), sovrintendeva alle *soirées* delle Almack's Rooms, considerate, secondo una definizione del tempo, «l'empireo della società alla moda» (Gronow 1892, vol. 1, p. 31). Il comitato, le cui componenti variavano da sei a sette, decideva il programma delle serate, stabiliva la sequenza delle danze, promuoveva l'introduzione di nuovi balli e dettava il codice d'abbigliamento—per le donne, abiti leggeri, tagliati sotto il seno secondo lo stile impero, che aderivano al corpo e spesso avevano spacchi sui lati che rivelavano le forme, leggermente velate; per gli uomini, calzoni al ginocchio (solo in seguito pantaloni lunghi), marsina a falde strette e foulard bianco al collo. Il capitano Gronow, autore di un volume di ricordi che è una ricca fonte di informazioni

sulla vita sociale della Reggenza, commenta l'esclusività di queste occasioni mondane, scrivendo che

Many diplomatic arts, much finesse, and a host of intrigues, were set in motion to get an invitation to Almack's. Very often persons whose rank and fortunes entitled them to the *entrée* anywhere, were excluded by the cliquism of the lady patronesses; for the female government of Almack's was a pure despotism, and subject to all the caprices of despotic rule: it is needless to add that, like every other despotism, it was not innocent of abuses.<sup>21</sup>(Gronow 1892, vol. 1, p. 32)

All'interno di istituzioni quali Almack's, l'élite sociale ribadiva le sue funzioni di leadership culturale a fronte di una situazione di crescente mobilità fra le classi, della quale la diffusione trasversale del valzer era essa stessa un sintomo (Wilson 2009, p. 44). Il processo di selezione descritto da Gronow era regolato da un sistema di *voucher* nominativi, cui anche Byron fa cenno nella sua corrispondenza, quando scrive a Lady Melbourne nel luglio 1813 «I want a *she* voucher for a ticket to the A[lmack's] Masque tomorrow—it is for my Sister who I hope will go with me»<sup>22</sup> (Byron 1973-94, vol. 3, p. 70). I *voucher*, che davano diritto a un biglietto d'ingresso, erano distinti in *voucher* per uomini e *voucher* per donne, e nel caso degli uomini non erano trasferibili, a conferma dello stretto controllo sui partecipanti alle serate. Con la loro severa politica di ammissione, le «dragon ladies» («dragonesse»), le «fair tyrants» («belle tiranne»), le «priestesses of the temple» («sacerdotesse del tempio»), le «guardians of the sacredness of fashion's circle» («custodi della sacralità dei circoli alla moda») —come venivano variamente chiamate le Patronesse di Almack's (Wilson 2009, p. 47)—sovrintendevano alla scelta dei partner, specialmente nel caso delle debuttanti, favorendo l'incontro con potenziali pretendenti e facendo del ballo un momento importante nel processo di formazione delle coppie, che poteva andare ben oltre l'occasione mondana e terminare sull'altare. Di conseguenza, come ha sottolineato Cheril Wilson, «the ballroom, which offered multiple opportunities for the exercise of female agency, was also a space in which anxieties over female authority were spotlighted»<sup>23</sup>(Wilson 2009, p. 61).

---

<sup>21</sup> [Molta diplomazia, molta finezza e parecchi intralazzi venivano messi in gioco per avere un invito da Almack's. Molto spesso persone cui rango e fortuna avrebbero garantito l'ammissione ovunque, venivano escluse dalla cricca delle signore patronesse; giacché il governo femminile di Almack's era dispotismo puro, e soggetto a tutti i capricci del governo dispotico: inutile aggiungere che, come ogni altro dispotismo, non era scevro da abusi].

<sup>22</sup> [Voglio un voucher da donna per il Masque di A[lmack] di domani—è per mia sorella che spero verrà con me].

<sup>23</sup> [il salone da ballo, che offriva molteplici opportunità per il dispiegarsi della *agency* femminile, era anche uno spazio nel quale si palesavano le inquietudini relative all'autorità delle donne].

Byron non sembra essere esente da queste inquietudini quando censura la promiscuità del valzer e la mercificazione dei corpi. Non a caso, in capo a pochi anni avrebbe articolato nel *Don Juan* un modello alternativo di danza che enfatizzava la separazione fra i sessi. Nel contesto della Grecia arcaica evocata dal Canto III Byron presenta uomini e donne impegnati in balli distinti: gli uomini in una danza marziale—la cosiddetta «Pyrric dance»—le donne, o meglio le fanciulle, in una danza virginale, in cui sono viste ballare tenendosi per mano, «strung together like a row of pearls»<sup>24</sup> (Byron 1980-93, vol. 5, p. 170). Se qui Byron ribadisce le tradizionali distinzioni di genere e i ruoli loro connessi—guerrieri contro vergini—in un passo successivo tratto da quelli che sono noti come canti inglesi del *Don Juan* complica queste precise demarcazioni presentandoci lo stesso Don Juan nell'atto di danzare nel contesto di una serata in società:

Chaste were his steps, each kept within due bound,  
And elegance was sprinkled o'er his figure;

...

Such classic *pas—sans* flaws—set off our hero,  
He glanced like a personified Bolero (Byron 1980-93, vol. 5, p. 570)

Casti erano i passi, di giusta misura, / E di eleganza era soffusa la figura; /... / Così  
classico il nostro eroe, una tale perfezione / Che del Bolero pareva la personificazione

In questa descrizione, Byron attribuisce alla figura maschile gli stessi tratti che aveva presentato come propri delle vergini greche—eleganza, grazia, modestia—identificati come qualità di un gentiluomo. Ma Byron sembra far ballare il suo Don Juan da solo, obliterando completamente la figura femminile e escludendo dal quadro di ciò che nei versi successivi chiama «soft Ideal» proprio quelle che in un canto precedente aveva definito «Oligarchs of our Gynocracy / [...] / Among the proudest of our Aristocracy»<sup>25</sup> (Byron 1980-93, vol. 5, p. 514). Sparite assieme a loro sono l'economia di mercato presente a vari livelli nel valzer e persino il valzer stesso, rimpiazzato da un più esotico ma anche più popolare Bolero—a conferma, forse, di come il problema posto dal valzer si giocasse proprio, per lui come per la cultura della Reggenza, attorno al corpo delle donne e al suo controllo.

---

<sup>24</sup> [legate le une alle altre come perle su un filo].

<sup>25</sup> [Oligarche della nostra ginocrazia / ... / fra le più tronfie dell'aristocrazia].



Fig. 1: Henry Meyer (After G Williams), *Waltzing*, Londra, 1815, The British Museum.



Fig. 2: George Cruikshank, *Specimens of Waltzing*, Londra, 1817, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.



Fig. 3: Robert Cruikshank, *Inconvenient Partners in Waltzing*, Londra, [1819?], The British Museum.



Fig. 4: George Cruikshank, *Waltzing at Almacks*, Londra, 1818, The British Museum.



Fig. 5: Robert Cruikshank, *The Hombourg waltz, with characteristic sketches of family dancing / Knauskiurc, fect.*, Londra, 1818. The Library of Congress.



Fig. 6: Robert Cruikshank, *Waltzing or a peep into the Royal Brothel Spring Gardens dedicated with propriety to the Lord Chamberlain*, Londra, 1816, The British Museum.





Fig. 7: Charles Williams, *Waltzing in Courtship*, Londra, 1815, The British Museum.

## L'autrice

Carla Pomarè è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università del Piemonte Orientale. La sua ricerca è rivolta prevalentemente alla produzione poetica del periodo romantico e al modernismo anglo-americano. Ha curato la prima edizione italiana integrale delle *Melodie ebraiche* di Lord Byron, cui ha dedicato anche la monografia *Byron and the Discourses of History* (Ashgate 2013).

e-mail: carla.pomare@uniupo.it

## Riferimenti bibliografici

Anon.1816, *London Times*, no. 9888 (16 July), p. 2d.

Ashton, J 1899, *Social England under the Regency*, Chatto & Windus, London.

Bryson, N 1997, "Cultural Studies and Dance History", in *Meaning in Motion*, JC Desmond, (ed), Duke UP, Durham and London.

Byron, GG 1973-94, *Byron's Letters and Journals*, LA Marchand, (ed), John Murray, London, 13 vols.

Byron, GG 1980-93, *The Complete Poetical Works*, JJ McGann, (ed), Clarendon Press, Oxford, 7 vols.

Childers, W 1969, «Byron's "Waltz": The Germans and their Georges», *Keats-Shelley Journal*, vol. 18, pp. 81-95.

Goethe W 1774, *I dolori del giovane Werther*, Mondadori, Milano, 1979.

Gronow, RH 1892, *The Reminiscences and Recollections of Captain Gronow, Being Anecdotes of the Camp, Court, Clubs, and Society 1810-1860*, John C. Nimmo, London, and Charles Scribner's Sons, New York, 2 vols.

Katz, R 1973, "The Egalitarian Waltz", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 15, no. 3, pp. 368-377.

Knowles, M 2009, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*, McFarland, Jefferson N.C. and London.

Marchand, L 1993, *Byron: A Portrait*, Pimlico, London.

Marcsek-Fuchs, M 2015, *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter (Theory – Typology – Case Studies)*, Brill Rodopi, Leiden-Boston.

Medwin, T 1966, *Conversations of Lord Byron*, EJ Lovell ed, Princeton University Press, Princeton.

Thompson, A (ed) 1998, *Dancing Through Time: Western Social Dance in Literature, 1400-1918: Selections*, McFarland, Jefferson N.C. and London.

Walker, D 1836, *Exercises for Ladies*, Thomas Hurst, London.

Wilson, CA 2009, *Literature and Dance in Nineteenth-Century Britain*, CUP, Cambridge.

Yaraman, SH 2002, *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound*, Pendragon Press, Hillsdale, NY.