

# 1. *Walzliebelust*: vertigine e sogno di egualitarismo\*

Elizabeth Claire

«semplicemente provo piacere in questo»  
Rahel Levin Varnhagen, 17 dicembre 1793<sup>12</sup>

Rahel Levin Varnhagen, intellettuale e animatrice di salotti a Berlino alla fine del XVIII secolo è riconosciuta oggi, insieme a Henriette Herz, Dorothea Schlegel e Caroline Schlegel-Schelling, come un'importante figura letteraria del primo romanticismo tedesco. Nelle sue lettere pubblicate postume, Rahel discute lungamente il fenomeno del valzer e le sensazioni di vertigine e piacere che produce. Rahel nota che il nuovo ballo, con «il piacere che quasi tutti descrivono, metà di loro come pericoloso, l'altra metà come celestiale»<sup>13</sup>, è al centro di una polemica che distingue i Romantici che lo danzavano dai suoi detrattori, come Lord Byron<sup>14</sup>. Il dibattito avviato da Rahel sulla vertigine del valzer con il giovane medico ebreo David Veit rappresenta soltanto un esempio della più ampia controversia che accompagnò la proliferazione di questo ballo in Europa. Attraverso una disamina incrociata di testi e di fonti iconografiche tra Germania, Gran Bretagna e Francia, possiamo notare come il problema della vertigine del valzer non fosse un fenomeno isolato nei circoli intellettuali romantici, bensì un tema molto diffuso nei discorsi medici dell'epoca sull'immaginazione, l'igiene e la patologia femminile<sup>15</sup>.

---

\* Traduzione dall'inglese di Susanne Franco.

12 Rahel Levin Varnhagen a David Veit, 17 dicembre 1793, *Gesammelte Werke. Rahel-Bibliothek*, vol. 7, tomo 1, Berlin, Matthes & Seitz, 1995, p. 78.

13 *Ibidem*.

14 Lord Byron, *Waltz: An Apostrophic Hymn*, London, W. Clark, 1821 (1° ed. 1812), p. 30; Childers, W. "Byron's 'Waltz': The Germans and Their Georges", in *Keats-Shelley Journal*, n. 18, 1969, pp. 81-95.

15 Claire, E. "Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness & Miscarriage", in Zionkowski, L.; Thomas, D.A. (a cura di) *Studies in Eighteenth Century Culture*, n. 38, 2009, pp. 199-235.

Inoltre, per via della popolarità del racconto epistolare di Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), la polemica si fece posto nell'immaginazione popolare in buona parte dell'Europa settentrionale. Qui l'eroe racconta la sua esperienza nel ballare con Lotte, e l'amore di entrambi per il valzer (che il fidanzato di lei non conosce). La loro abilità nel ballare il valzer davanti ai loro pari (tra cui in particolare il fidanzato di lei, descritto da Werther come celestiale) li unisce nella loro affinità con il sublime, che possono esprimere nella danza, ma mai consumare nelle loro vite quotidiane. Il fulcro dell'afflizione (*i dolori*) di Werther e la sensazione vertiginosa che i lettori di Goethe definivano il *Werther-walzer*, consiste nella tragica separazione tra il piacere di Werther nell'accompagnare Lotte e l'impossibilità di possederla al di fuori della sala da ballo. Questa afflizione romantica simboleggiata dal valzer in cui è rappresentata e incorporata serve da snodo letterario del racconto.

Chi idolatrava questa nuova danza ne glorificava la sensazione di vertigine, mentre i filosofi della medicina, come il tedesco Marcus Herz, avevano un'opinione negativa al riguardo, tanto che lo stesso Herz si rifiutò di ballarlo anche al suo matrimonio<sup>16</sup>. Secondo lui la giovane generazione di scrittori, a cui appartenevano Goethe, Rahel e la moglie di Herz, Henriette, era «un'epitome di espressione oscura e pensiero poco chiaro»<sup>17</sup>. Herz, che era un difensore della filosofia dell'Illuminismo ed era stato discepolo di Kant, pubblicò *Versuch über den Schwindel*<sup>18</sup> sul tema della vertigine, una condizione che definì «una confusione in cui la mente sente le idee susseguirsi troppo velocemente»<sup>19</sup>. Tentò di definire il legame tra sensazione fisica e rappresentazione, ovvero la connessione corpo-mente che guida il potere dell'immaginazione (*Vorstellungskraft*), per sviluppare la sua filosofia medica, che «superava i confini tra fisiologia e filosofia kantiana»<sup>20</sup>, pur senza discutere il fenomeno del ballare il valzer o la nota vertigine che imponeva. Quasi simultaneamente, fu pubblicata una seconda edizione del racconto di Goethe (1787) e la storia di Werther e Lotte continuò a proliferare, in tedesco e in traduzione, con-

16 Herz, H. *Mémoires of a Jewish Girlhood*, estratti citati in traduzione inglese in Blackwell, J.; Zantop, S. (a cura di) *Bitter Healing: German Women Writers 1700-1830, An Anthology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 319.

17 Hansen, L. "From Enlightenment to Naturphilosophie: Marcus Herz, Johann Christian Reil, and the Problem of Border Crossings", in *Journal of the History of Biology*, n. 1, 1993, p. 43; Schmitz, R. (a cura di) *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Leipzig-Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984, p. 439.

18 Herz, M. *Versuch über den Schwindel*, Berlin, Voss, 1791, p. 448.

19 Ivi, 176.

20 Hansen, L. "From Enlightenment to Naturphilosophie" cit., p. 40.

vertendo così al Romanticismo gran parte dell'immaginario letterario europeo<sup>21</sup> e ispirando giovani generazioni di danzatori di valzer in Francia, Gran Bretagna, Russia e nel Nuovo Mondo<sup>22</sup>.

Ballare il valzer continuò a essere una pratica controversa associata alla scrittura e alla lettura di racconti, che già suscitavano molte preoccupazioni tra i medici. Il dottor P.J. Marie de Saint Ursin metteva in guardia le sue lettrici dal fatto che *I dolori del giovane Werther* fossero «l'opera letteraria sentimentale più pericolosa» che conosceva, e le donne in genere dal ballare «il valzer descritto da Saint-Preux e Werther»<sup>23</sup>. Un altro medico francese, Jean-Joseph de Brieu de Brieu, temeva che il piacere dell'immaginazione associato alla vertigine del valzer fosse dannoso per la salute delle donne<sup>24</sup> e ne classificava gli effetti come una patologia specificamente femminile, «un tocco voluttuoso cui si aggiunge una misteriosa impressione morale che esalta l'immaginazione»<sup>25</sup>. L'eccitamento dell'immaginazione tramite la pratica del valzer, che Goethe riteneva sublime, per Brieu de Brieu e altri medici era patologica in quanto portava alla follia, alla tubercolosi e alla morte improvvisa nelle donne.

Il fatto che, tuttavia, a cavallo del secolo in Francia la pratica del valzer guadagnasse terreno in seno alla borghesia lascia trasparire quanto la sua coreografia articolasse un desiderio condiviso per la mobilità sociale e la liberazione<sup>26</sup>. La vertigine romantica intrigava: in quanto espressione fisica di una complessa negoziazione sociale, il valzer inscriveva gli stessi passi ripetitivi per il *danseur* e per la *danseuse*, portando gli storici a definire questo ballo come «il valzer egualitario»<sup>27</sup>. Se per un verso il valzer offriva una potenzialità egualitaria nella coppia, per un altro poteva anche risultare disequilibrato. Il costante movimento rotatorio del valzer richiedeva alla coppia di dare corpo all'innovativa presa chiusa, in cui l'uomo metteva la

21 Herz, H. *Mémoires* cit., p. 322.

22 Hess, R. *La valse, un romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003, p. 45.

23 Marie de Saint Ursin, P.J. "Lettre Sixième: du luxe privé de la walse", in *L'ami des femmes, ou Lettres d'un médecin*, Paris, Barba libraire, 1805, pp. 62-63.

24 de Brieu de Brieu, J.J. "Imagination (Pathologie)", in *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*, tomo VII, Paris, C. J. Panckoucke, 1782-1832, *ad vocem*.

25 de Brieu de Brieu, J.J. *Traité de la Phthisie Pulmonaire*, tomo I, Paris, Levraut, 1803, pp. 32-33.

26 Cfr. Reeser, E. *De Geschiedenis van de Wals*, Amsterdam, H.J.W. Becht, s.d.; Hess suggerisce che il valzer era già danzato insieme alla Carmagnola e ad altri balli non aristocratici durante la Rivoluzione. Cfr. Hess, R. *La valse: révolution du couple en Europe*, Paris, Métailié, 1989, tr.it. di Vicari, E. *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993; Id. *La valse, un romantisme révolutionnaire* cit.; cfr. anche Davies-Cordova, S. *Paris Dances*, London, Int'l Scholars, 1999, pp. 7-9.

27 Katz, R. "The Egalitarian Waltz", in Copeland, R.; Cohen, M. (a cura di) *What Is Dance?*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 521-32. Cfr. anche Hess, R. *La valse, un romantisme révolutionnaire* cit.

sua gamba tra quelle divaricate della partner, che, per completare il giro, ripeteva l'azione. Ciò richiedeva che uomo e donna condividessero il controllo della forza centripeta del ballo. Inizialmente questa negoziazione era una sfida: debolezza, cadute e tentativi falliti di volteggiare erano facilmente adottati a segno della volgarità di questo ballo, della sua dissolutezza, sconvenienza e inadeguatezza all'alta società. Contrariamente alle danze di coppia che lo precedettero, come il minuetto, la cui pedagogia e coreografia rinforzava l'obbedienza all'autorità autocratica e la reverenza all'immagine regale ideale<sup>28</sup>, la rottura sociale rappresentata dal valzer annunciava la nascita della coppia moderna e romantica come una forza sociale isolata e autonoma nella società europea<sup>29</sup>.

La vertigine associata a questo esperimento coreutico era molto discussa, come sottolinea Rahel, o per condannare il valzer o per descriverlo come una pratica assolutamente sublime. I medici in Germania, Gran Bretagna e Francia pubblicarono trattati sulla salute delle donne sostenendo che ballare il valzer e la vertigine che esso produceva avrebbero portato le donne a un generale stato di debolezza, collasso fisico, sterilità e infine alla morte<sup>30</sup>. Nel 1814 in Francia, i medici Pariset e Villeneuve sostennero che alcune danze rispettose delle buone maniere fossero degli eccellenti esercizi per le donne, ma non il valzer che, «come tutti i movimenti spontanei spinti fino a un certo livello» e «composti perlopiù da successioni ininterrotte di movimenti circolari», causava «vertigine, nausea» ed era notoriamente «capace di indebolire e diminuire le facoltà intellettuali, richiamando un'eccessiva quantità di fluidi nervosi e spiriti vitali verso le parti inferiori del corpo»<sup>31</sup>.

Il 17 dicembre 1793, Rahel interviene nel dibattito sulla vertigine. Stimolata da una lettera di David Veit, che aveva letto il *Werther*, si chiede come sia possibile «mantenere la ragione con questi insani volteggi» affermando «semplicemente non provo questo piacere nel ballarlo»<sup>32</sup>. Rahel rigetta il piacere descritto dai suoi pari

---

28 Cfr. Franko, M. "Figural Inversions of the King's Body", in Franko, M.; Richards, A. (a cura di) *Acting on the Past*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 2000, pp. 35-51; Bryson, N. "Cultural Studies and Dance History", in Desmond, J. (a cura di) *Meaning in Motion*, Durham, Duke University Press, pp. 55-77.

29 «Il valzer, introdotto in Francia alla fine del XVIII secolo [...] rende autonoma la coppia e l'autorizza a isolarsi dal resto della società. La sensualità dei corpi è sorprendentemente ravvicinata, il movimento rapido che trascina la coppia abbracciata in un esaltante turbine d'emozioni gli hanno conferito a lungo una cattiva reputazione», Houbre, G. *La discipline de l'amour: l'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du Romantisme*, Paris, Plon, 1997, p. 212.

30 Jakob Wolf, S. *Beweis daß das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey, Deutschlands Söhnen und Töchtern angelegentlichst empfohlen*, Halle, J.C. Hendel, 1799 (1 ed. 1792).

31 "Danse", in *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. 8, Paris, Panckoucke, 1814, *ad vocem*.

32 Rahel Levin Varnhagen a David Veit, 17 dicembre 1793, in *Gesammelte Werke* cit., p. 78.

esprimendo irritazione per il volteggiare imprudente che ritiene faccia perdere la ragione. Rahel, nota per la sua spontaneità e il suo disdegno per le convenzioni<sup>33</sup>, sembra sorprendentemente presagire le conclusioni mediche di Pariset e Ville-neuve. Ma la sua identità come animatrice di salotti dipendeva dalla capacità di dimostrare acume intellettuale in un contesto androcentrico ed era resa ancora più fragile dal fatto che fosse ebrea e single (si sposa e si converte al cristianesimo nel 1814). Ammette soltanto di essere irritata dalla vertigine del valzer e non dal fatto che si manifesti in «una successione troppo veloce di idee», come per Herz, ma perché ostacola il pensiero<sup>34</sup>. Questo suo rigetto è però quanto meno ambivalente: definisce questo ballo un «un piacere – e precisamente un'occupazione incessante perché ci si deve costantemente impegnare per non cadere [...] e così non si pensa a nulla e non si vede nulla tranne la stanza nel più grottesco dei girotondi»<sup>35</sup>. «Sono una delle più folli e instancabili danzatrici di valzer», confessa, pur continuando a sostenere di non provare «nessuna debolezza». Nuovamente in contraddizione, conclude che ballare il valzer è «un servizio religioso, una sorta di espressione di gratitudine e forse anche un sacrificio, dato che sicuramente mi indebolisce»<sup>36</sup>.

Giorni dopo, David risponde sfidando Rahel, concludendo che evidentemente «non era innamorata della persona con cui ballava il valzer» e sostenendo che il valzer gratifica il corpo in un oblio che «risveglia tutti i sentimenti di cui parla Werther»<sup>37</sup>. Il valzer, conclude Veit, con la sua «grande vicinanza», «il costante intreccio degli sguardi» e «l'oblio di tutto il resto» getta le basi dell'amore romantico<sup>38</sup>.

Rifutandosi di dargli ragione, Rahel ribatte: «io ballo il valzer, punto, e senza capogiri». Veit scrive in termini filosofici e si basa unicamente sulle sue letture di Goethe, mentre Rahel insiste sulla sua autorità in materia dato che si esprime a partire dalla sua esperienza personale<sup>39</sup>. La lettera di David evoca per Rahel una più ampia questione filosofica sulla femminilità, che sfida il suo ideale di donna indipendente. Rahel insiste che l'assenza di pensiero indotta dal ballare il valzer giustifichi la sua totale assenza di sentimenti. Per lei resta una questione meccanica e non del cuore.

33 Goodman, K. "Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters, New German Critique", in *Women Writers and Critics*, n. 27, 1982, pp. 123-139; Blackwell, J.; Zantop, S. (a cura di) *Bitter Healing: German Women Writers 1700-1830*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, pp. 403-407; Te-warson, H.T. *Rahel Levin Varnhagen: The Life and Work of a German Jewish Intellectual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

34 Rahel Levin Varnhagen a David Veit, 17 dicembre 1793, in *Gesammelte Werke* cit., p. 78.

35 Ivi, p. 78.

36 Ivi, pp. 78-79.

37 David Veit a Rahel Levin Varnhagen, 24 dicembre 1793, ivi, p. 95.

38 Hess, R. "Il valzer" cit.

39 Rahel a Veit, 3 gennaio 1794, in *Gesammelte Werke* cit., pp. 101-102.

Suggerisce, dal canto suo, che l'uomo che balla il valzer può indulgere nella vertigine e, come nel *Werther* di Goethe, «ballare il valzer fino alla morte con tutte le donne del mondo, se solo tornasse in vita per me!»<sup>40</sup>. David, nella lettera successiva, ammette: «Sul ballare il valzer ho poco da aggiungere; hai contraddetto le mie ragioni con l'esperienza e le mie congetture con la ragione»<sup>41</sup>. Ammette, forse ironicamente, che Rahel lo ha superato con le sue argomentazioni e che è una donna eccezionale per il fatto di non provare apparentemente sentimenti mentre balla il valzer.

Nel gennaio del 1794, Rahel scrive nuovamente a David. Questa volta il senso di vertigine che le mozza il fiato è presente nella sua descrizione di quel che definisce *Walzliebelust*:

l'ora della danza, l'ora della danza, l'ora della danza – e ora avrai un po' di valzer. Stai respirando? Hai ragione. Werther ha ragione. Mademoiselle Levin ha ragione. [...] [Goethe] ammette che una persona profondamente innamorata, dal momento che prova il grande *Walzliebelust*, non desideri condividere questo desiderio con nessun altro uomo<sup>42</sup>.

Rahel, tra farfuglii, canzonature e dimostrazioni di entusiasmo, cede alla tesi originaria di Veit e alla sensazione di *Walzliebelust*. Accetta ridendo la «correttezza» della forza gioiosa che si profila nella vertigine del ballare il valzer. Ripete per tre volte come un mantra «l'ora della danza», come per invocare con le sue parole l'ipnotico e ripetitivo ritmo ternario del valzer, inscrivendo così poeticamente nel testo le sue sincopate rivoluzioni ed evocando il piacere travolgente della vertigine e dell'amore romantico.

La fascinazione di Rahel per il valzer si trasforma in un forte interesse. Più tardi, nei suoi resoconti di sogni si riferisce a una visione del valzer come a un'«arte ideale», suggerendo come esso incarni la sua filosofia della «sociabilità», una pratica umanistica in cui le donne, cioè, sarebbero attive nella produzione non soltanto nell'arte, ma anche in una società etica basata sui principi di egualitarismo<sup>43</sup>. Malgrado la sua reticenza iniziale, Rahel arrivò a credere che ballare il valzer incorporasse gli ideali per cui si batteva nel suo salotto berlinese e nella sua corrispondenza, una consistente produzione letteraria che preparò affinché il marito la pubblicasse dopo la sua morte.

---

40 *Ibidem*.

41 David Veit a Rahel Levin Varnhagen, 16 gennaio 1794, *ivi*, pp. 119-20.

42 Rahel Levin Varnhagen a David Veit, 6 gennaio 1794, *ivi*, pp. 142-43.

43 Per un'analisi di questi sogni cfr. Claire, E. "Monstrous Choreographies" cit., pp. 216-18 e Twarson, H.T. *Rahel Levin Varnhagen*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.