

Il discorso della seduzione dall'antichità all'età contemporanea

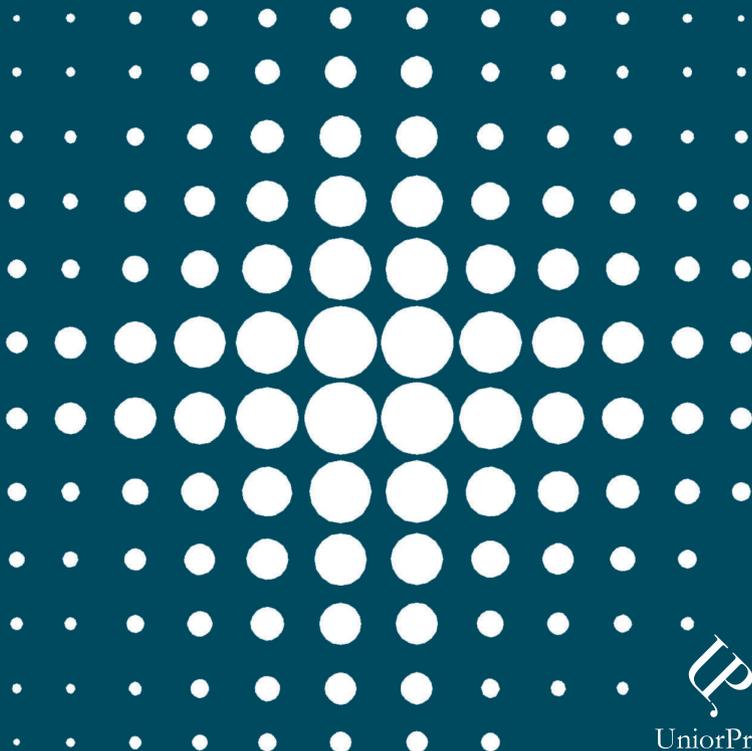
a cura di

Angela Di Benedetto

Antonio R. Daniele

Tiziana Ragno

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos

2

Il discorso della seduzione
dall'antichità all'età contemporanea

a cura di

Angela Di Benedetto, Antonio R. Daniele
e Tiziana Ragno



UniorPress
Napoli 2022

ARGOS. STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma “Tor Vergata”), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L’Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma “Tor Vergata”), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma “Tor Vergata”), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOUT (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L’Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L’Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

ISBN 978-88-6719-271-7

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Premessa	9
La seduzione irresistibile del discorso Angela Di Benedetto	11
La seduzione negata nell'universo femminile di Euripide Matteo Pellegrino	25
Donne e <i>blanditiae</i> nella commedia latina Antonella Tedeschi	45
Il <i>Fiore</i> e la frattura dello spazio letterario cortese Riccardo Viel	65
Lezioni d'amore in età umanistica: il caso del <i>Dolos</i> Francesca Sivo	87
Pontano lirico tra l'amore coniugale e la seduzione Sebastiano Valerio	111
Comunicazione frustrata ed erotismo negato: Don Chisciotte e i "malos deseos" Flavia Gherardi	125
Sedurre con lo sguardo e con la parola. Il senso della vista e il 'troppo dire' nel teatro barocco: Eva, Maria Egiziaca e le altre Rossella Palmieri	145
Strategie di seduzione e tempo narrativo nei <i>Contes</i> di La Fontaine Federico Corradi	167

“Verdammte Liebe, wie quälst du mich!”. Strategie della seduzione nella commedia <i>Die zärtlichen Schwestern</i> di Christian Fürchtegott Gellert Maurizio Pirro	181
Paradossi della seduzione libertina Francesco Fiorentino	201
La seduzione secondo Lermontov: le parole del <i>Demone</i> Marco Caratozzolo	215
Céline o la scrittura seduttiva: insolenza e aforismi nel <i>Voyage au bout de la nuit</i> Luca Bevilacqua	233
Sensi e seduzione femminile tra romanzi e racconti di Italo Calvino: un’analisi corpus-based Anna Riccio	249
Carlos Batista e le anamorfosi di un triangolo della seduzione Fabrizio Impellizzeri	277
Abstracts	299

Premessa

Il presente volume raccoglie prevalentemente i contributi degli autori che sono intervenuti al convegno tenutosi a Foggia l'11 e il 12 ottobre 2021. Il convegno, organizzato in collaborazione fra l'Università di Foggia e il Centro "Argo", si inserisce all'interno di uno dei progetti permanenti di ricerca del Centro, "Il discorso della seduzione nella letteratura dall'antichità all'età contemporanea", che intende studiare, da una prospettiva stilistica e argomentativa, una categoria antichissima e di indubbio fascino: la seduzione.

Attraverso l'analisi di testi letterari, antichi e moderni, si è cercato di cogliere il peso che il logos, il pathos e l'ethos acquistano nel processo seduttivo e il rapporto che si instaura tra la persuasione e la seduzione. Oggetto di indagine, dunque, sono state le principali strategie intradiegetiche attraverso le quali il seduttore/la seduttrice, nella sua funzione di personaggio, riesce a sedurre la preda, ma anche quelle extradiegetiche che consentono più facilmente all'autore di conquistare il lettore.

Data la natura interdisciplinare e diacronicamente estesa del progetto si sono scelti quei testi che sono sembrati più rappresentativi della retorica seduttiva, dando, inevitabilmente, maggior spazio a quei generi letterari e a quelle epoche in cui la seduzione, per il suo intimo legame con la cultura e la moda del momento storico, sembra acquisire una indiscussa centralità.

A.D.B.

La seduzione irresistibile del discorso

ANGELA DI BENEDETTO

La seduzione è morire come realtà
e prodursi come gioco illusionistico.

Jean Baudrillard, *Della seduzione*

Il serpente era la più astuta di tutte le bestie selvatiche fatte dal Signore. Egli disse alla donna: “È vero che Dio ha detto: Non dovete mangiare di nessun albero del giardino?”. Rispose la donna al serpente: “Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell’albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: Non ne dovete mangiare e non lo dovete toccare, altrimenti morirete”. Ma il serpente disse alla donna: “Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male”. Allora la donna vide che l’albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch’egli ne mangiò (Genesi 3,1-6).

Non sarò così temeraria dal voler commentare questo passo fondamentale della Bibbia; tuttavia, vorrei partire da questa scena per avviare alcune riflessioni sulla seduzione.

Il seduttore, il serpente (solo in seguito, verrà tradizionalmente identificato col Diavolo)¹, seduce Eva mediante un’abile

¹ L’identificazione del serpente di Genesi con la figura del Nemico di Dio è in Apocalisse 20,1-2 ma la si trova già in un libro deuterocanonico, Sapienza 2,23-24.

strategia retorica che gli consente di trasformare il sistema di credenze della sua interlocutrice. Non scopre subito le sue carte: prima evoca la proibizione, creando quindi un'aspettativa; poi smentisce la conseguenza della trasgressione, insinuando un dubbio sulla reale motivazione di tale divieto; infine, fa apparire il frutto come lusinghiero e non pericoloso ("diventerete come Dio")². Grazie ad una promessa di innalzamento di stato, il serpente riesce nella sua subdola impresa. Un'analogia promessa Satana farà a Cristo nel deserto quando, mostrandogli tutti i regni della terra, glieli offrirà in cambio della sottomissione. Fatte le debite proporzioni, è come quando a una donna umile un seduttore prospetta un buon matrimonio (il Don Giovanni molieriano se lo ricorderà). Ciò che si presenta seducente, dunque, in questa sequenza non è il seduttore ma l'oggetto proibito, ovvero ciò a cui la seduzione fa aspirare. È il miraggio che creano le parole, a prescindere da chi le profferisce.

Eva, dopo aver mangiato il frutto, lo dà ad Adamo che, a sua volta, lo mangia. Su come la donna induca l'uomo a disobbedire, il testo è laconico; provvederà Milton ad attribuirle una maggiore eloquenza³. Ma la centralità della donna è indiscutibile. È colei che più facilmente cede alla seduzione e che a sua volta seduce. È l'anello debole della catena morale e al tempo stesso l'attrezzo che la spezza. La femminilità è debolezza ma anche potere. In coerenza con il ruolo di Eva nella Genesi, la donna diverrà, a partire dal Medio Evo, la seduttrice per eccellenza che, in forza del suo sex-appeal, corrompe gli uomini allontanandoli dai loro legami legittimi e dal rispetto delle cose sacre. Conformemente all'etimologia della parola – nel latino ecclesiastico *se-*

² Cfr. Harrus-Révidi 2007.

³ Cfr. libro IX del *Paradise Lost*.

ducere significa “corrompere”, “sviare dal cammino di verità”⁴ –, la seduzione femminile spinge verso la concupiscenza.

Le conseguenze del consumo del frutto proibito sono catastrofiche: “E il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse il suolo da dove era stato tratto” (Genesi 3, 24). Se Dio aveva creato per Adamo ed Eva il giardino dell’Eden, la seduzione li precipita nel mondo. Il mondo in cui noi viviamo – secondo la Bibbia – è quindi il portato di una seduzione, potente minaccia di una sua distruzione.

Il racconto biblico, dunque, ci fornisce le basi di quella che sino al Seicento, grazie soprattutto alla lettura dei Padri della Chiesa, può considerarsi l’accezione più diffusa (ma non esclusiva) di seduzione. Un’accezione negativa per la quale la seduzione si poggia su una promessa, ricorre ad una retorica che sovverte il linguaggio⁵, soprattutto corrompe, svia dalla retta via e fa ‘cadere in errore’⁶.

La seduzione, in quanto strategia del Grande Seduttore, è associata al Maligno⁷. Significativamente, nel 1604, il celebre teologo domenicano Malvenda, nel tracciare il ritratto del terribile seduttore che avrebbe rovinato il mondo, l’Anticristo⁸, insiste

⁴ La prima apparizione della parola ‘seduzione’ data al XII secolo (le occorrenze sono rare a quest’epoca). Si tratta di un *emprunt* dal latino ecclesiastico *seductio*: “action de corrompre”. Baumgartner e Ménard 1996, 724.

⁵ Cfr. Vergote 1980.

⁶ Cfr. Greimas-Keane 1992. Il dizionario definisce *séduire* l’azione di “détourner du droit chemin” e il *séducteur* “celui qui fait tomber dans l’erreur, trompeur”.

⁷ Baudrillard 1997.

⁸ A partire da qualche allusione nel Vecchio (i libri di Ezechiele e di Daniele) e nel Nuovo Testamento (Prima e Seconda Lettera di Giovanni), soprattutto della Seconda Lettera ai Tessalonicesi di Paolo e dell’Apocalisse, si è venuta a formare, già nel Medio Evo, la prefigurazione di un Anticristo, in forma di guerriero, di bestia o di ebreo mostruoso, che porterà definitivamente il mondo alla rovina.

sulle qualità persuasive e manipolatrici della sua retorica, a testimonianza del fatto che la seduzione del discorso costituiva un'arma a disposizione dei propugnatori del libero pensiero e della nuova morale sessuale; un'arma più efficace ancora della polvere da sparo che aveva già distrutto il vecchio mondo medievale:

Il excellera dans l'art oratoire, ou rhétorique, et dans toutes les techniques du discours. Il mettra tous ses efforts pour être sans égal pour séduire tous ses auditeurs par une éloquence convaincante et fertile et une grande force de persuasion. Ce sera un orateur extrêmement habile, qui saura mentir avec brio et capter les esprits des hommes par tous les moyens, sans négliger aucun genre de flatterie ou de promesse envers chacun⁹.

A fine Seicento si avverte ancora una certa diffidenza verso la seduzione, tanto che nel 1690 Furetière definisce la seduzione un "engagement dans l'erreur et dans le péché" e sedurre "abuser quelqu'un, luy persuader de faire le mal, ou luy mettre dans l'esprit quelque mauvaise doctrine. La femme d'Adam dit pour excuse au Seigneur, que le Serpent l'avait seduite. Tout le Septentrion s'est laissé seduire par les Ecrits de Luther & Calvin. Les plaisirs nous seduisent et nous empeschent de songer à ôtre salut"¹⁰.

La condanna religiosa in questi anni non risparmia neppure l'arte presentata da Bossuet come uno strumento potente di seduzione. Nel *Traité de la concupiscence*, per ammonire dai pericoli della seduzione artistica, Bossuet riprende il X libro della *Repubblica* e la condanna platonica degli artisti. I poeti, come i pittori, non hanno scrupolo di verità, vogliono solo piacere. Per questo nei loro versi si troverà l'elogio della virtù come pure il

⁹ Malvenda 2005, 245.

¹⁰ Furetière 1690.

suo contrario. Sono indifferenti al contenuto. L'importante è che facciano bei versi e "che l'orecchio del lettore sia lusingato" o, nel caso dei pittori, che imitino bene la natura, indipendentemente dall'oggetto rappresentato¹¹. La loro forza risiede nel piacere dei sensi (paradossalmente questa condanna finisce per anticipare quella che, secoli dopo, sarà chiamata l'autonomia dell'arte).

Per l'attribuzione di valenze positive, bisognerà aspettare il XVIII secolo. Ben lo testimonia il *Dictionnaire de l'Académie* che, se nell'edizione del 1694 alla voce *séduction* riporta "action de tromper, abuser, faire tomber dans l'erreur", facendo seguire l'ambito di esclusiva pertinenza ("Il ne se dit guère qu'en matière de religion & morale"), già in quella del 1718 estende il campo d'azione alla sfera erotica e sociale: il seduttore è colui che circonda una donna al fine di ottenere rapporti sessuali ma anche più generalmente colui che "séduit par l'agrément avec lequel il parle". E nell'edizione del 1762 il sedurre diviene sinonimo di "toucher, plaire, persuader"¹², avvicinandosi sempre più all'accezione attuale di "charmer, attirer de façon irrésistible"¹³.

¹¹ Bossuet 1821, 70-71. Invece *séduire* ha il significato di "charmer" nella Satira XI di Boileau (verso 96) in cui è associato a "plaire" o nel capitolo "De la conversation" degli *Essais sur différents sujets de littérature et de morale* dell'abate Trublet, del 1735, dove viene raccomandato di "séduire" quelli che vi giudicano "en gagnant leur cœur". Trublet 1735, I, 31.

¹² Più celere è l'evoluzione dell'aggettivo *séduisant*, associato già nel 1542, al discorso e al piacere. Il *Trésor de la Langue Française* fa notare che per Dolet *séduisant* è un termine "appliqué à des paroles propres à plaire".

¹³ Nel Novecento il valore semantico del verbo "sedurre" si indebolisce perdendo non solo il suo carattere religioso ma spesso anche quello manipolatorio. La categoria della seduzione si identifica sempre più con quella della fascinazione. Cfr. Dupré 1972.

Ma come mai questo cambio di segno? Oltre al processo di secolarizzazione, che investe tutta la cultura occidentale, una prima motivazione va ricercata, come suggerisce Hartmann¹⁴, in quella “substitution de la catégorie du goût à celles de l’amour ou de la passion”, cui si assiste nella Francia dell’epicureismo neo-libertino settecentesco, sostituzione che porta con sé la promozione della seduzione. Crébillon si farà portavoce di tale mutamento ne *La Nuit et le Moment* dove fa dire a Clitandre: “Il est vrai que l’amour n’est entré pour rien dans tout cela; [...] On sait aujourd’hui que le goût seul existe”¹⁵. Se l’amore e la passione vengono soppiantati dal “goût”, e il Piacere diventa il principio che regge il mondo, non ci si stupirà, dunque, che alla spontaneità dei sentimenti si preferisce l’artificio delle manovre. In secondo luogo, nella società dei Lumi la seduzione diventa un fattore essenziale alla riuscita individuale e collettiva. Eredita dall’“art de plaire”, fondamento della cultura seicentesca, un mandato sociale, affascinare, e fonda la propria efficacia in primo luogo sulla parola. La seduzione si esercita infatti nei luoghi della conversazione e attraverso la conversazione¹⁶. Paradis de Moncrif, nei suoi *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738)¹⁷, individua nell’abilità di conversare il fondamento dell’arte del piacere; il verbo “piacere” non poche volte viene associato o addirittura usato in sostituzione del verbo “sedurre”. Nel Settecento “séduire ne correspond plus qu’à l’idée de ‘plaire’”¹⁸.

Questa nuova concezione, che si libera dalle ingombranti e minacciose implicazioni poste in enfasi dalla lettura agostiniana della

¹⁴ Hartmann 2007, 13. Cfr. anche Hartmann 1998.

¹⁵ Crébillon fils 1992, 737.

¹⁶ Sulla centralità della conversazione nel processo di seduzione cfr. Helle-gouarch 1997.

¹⁷ Paradis de Moncrif 1998.

¹⁸ Rey 1992, 1907.

Genesi – la caduta e l’allontanamento da Dio –, non esclude, in ogni caso, alcuni aspetti della seduzione del serpente. Come testimoniano i romanzi libertini, o più in generale le opere letterarie che rappresentano seduttori in azione, la seduzione implica sempre una manipolazione e corruzione della preda¹⁹, una sovversione del linguaggio²⁰, una deviazione dal “bon chemin” (inteso non più in senso teologico, come “le chemin de vérité”). Tutte queste azioni attengono prevalentemente alla sfera morale, erotica e sociale. Se la visione tradizionale trovava nel latino ecclesiastico la sua definizione, quella moderna recupera dal latino classico il suo campo semantico: sedurre rimanda all’azione del “separare”, “portare in disparte” qualcuno. La seduzione rinvia sempre ad un movimento, metaforico e letterale al tempo stesso – i libertini spesso devono allontanare fisicamente e moralmente la loro preda dall’ambiente da cui proviene per meglio riuscire a manipolarne la mente e corromperne il sistema di credenze²¹ –, ma la posta in gioco non è la conoscenza bensì il *bonheur*.

¹⁹ In realtà, il concetto di corruzione, applicato alla sfera morale e dei costumi, comparirà a lungo nei dizionari.

²⁰ Si pensi alla famosa scena dei Comizi agricoli in *Madame Bovary*. Lì assistiamo da parte di Rodolphe ad una manipolazione assiologica che scardina la tradizionale opposizione fra “devoir” e “bonheur”. Così dice il seduttore a Emma: “Le devoir c’est de sentir ce qui est grand, de chérir ce qui est beau, et non pas d’accepter toutes les conventions de la société, avec les ignominies qu’elle nous impose” (Flaubert 1972, 197-198). Sfruttando i clichés romantici, Rodolphe trasforma il “devoir”, valore borghese legato all’ideale del progresso, dunque attinente a una sfera universale, in un diritto individuale alla felicità, che nel suo discorso prende l’accezione settecentesca di “plaisir”.

²¹ È il caso di *Point de lendemain*, dove la libertina per sedurre il giovane, fedele all’amante in titolo, deve ‘separarlo’ affettivamente e moralmente dalla donna scelta e lo fa allontanandolo fisicamente da lei e screditando la sua reputazione. Nel Settecento si mette in atto un movimento opposto a quello della Genesi: non dall’Eden al mondo ma dal mondo, inteso come luogo delle relazioni sociali – il salotto, il teatro, il giardino incantato – alla *petite maison*.

Per illustrare brevemente questa evoluzione prenderò alcuni esempi letterari che mi sembrano particolarmente rappresentativi: *L'École des femmes* e *Dom Juan* di Molière.

Horace non può essere definito un seduttore – l'autentico trasporto²² e l'amore non egoistico che il giovane mostra per Agnès, così come la promessa 'non falsa' di matrimonio lo escludono da questa categoria. L'effetto dei suoi discorsi sulla giovinetta può, tuttavia, considerarsi analogo a quello del seduttore. Agnès deciderà di sposare Horace, invece che Arnolphe ('deviando' dunque dal progetto originario), non tanto in virtù della giovinezza del primo e della vecchiaia del secondo (questo dato non mi pare particolarmente significativo, se non ai fini del risultato comico dell'azione)²³, quanto per la maniera più piacevole con cui Horace è riuscito a 'presentare' il matrimonio. Ad Arnolphe che, irritato per questa scelta, rivendica tirannicamente la priorità ("Oui, mais pour femme moi je prétendais vous prendre,/Et je vous l'avais fait, me semble, assez entendre"²⁴), la ragazzarisponde: "Oui, mais à vous parler franchement entre nous,/Il est plus pour cela, selon mon goût, que vous;/Chez vous le mariage est fâcheux et pénible,/Et vos discours en font une image terrible:/Mais las! il le fait lui si rempli de plaisirs,/Que de se marier il donne des désirs"²⁵. La rima *plaisirs/désirs* sintetizza il meccanismo del convincimento. Horace, dunque, seduce Agnès grazie alla forza evocativa degli argomenti offerti che,

²² Secondo Kierkegaard, ciò che primariamente caratterizza il seduttore è la totale assenza di un moto di autentica partecipazione al sentimento che simula per raggiungere il suo scopo.

²³ Al contrario, nell'*École des maris*, il matrimonio fra un anziano e una giovane si verifica.

²⁴ Molière, 2013, 1512-1513.

²⁵ Ivi, 1514-1519.

diversamente da quelli di Arnolphe, forniscono un'immagine del matrimonio più desiderabile e piacevole. Il suo discorso crea un immaginario che alletta, seduce, tocca la sensibilità di colei che ascolta, persuadendola all'azione. Pur non essendo un seduttore, esercita quella che nella Francia di Luigi XIV si chiamava l'*art de plaire*. Un'arte squisita che aveva la potenza di quella seduttiva e spesso meccanismi, come abbiamo visto, analoghi anche se si fondavano su principi morali rigorosi: la donna da conquistare doveva essere rispettata e non una preda da conquistare.

Il Don Giovanni molieriano, il più illustre rappresentante della stirpe dei seduttori, per sedurre Charlotte, oltre a far leva sulla vanità e l'amor proprio della giovane, elogiandone l'impareggiabile e rara bellezza, ricorre all'espedito della promessa di matrimonio, o meglio di una 'falsa promessa':

Quoi? Une personne comme vous serait la femme d'un simple paysan? Vous n'êtes pas née pour demeurer dans un village. Vous méritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage, et rendre justice à vos charmes; car, enfin, belle Charlotte, je vous aime de tout mon cœur, et il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce misérable lieu, et ne vous mette dans l'état où vous méritez d'être (II, 2)²⁶.

Questo passo, uno dei più celebri della pièce, mi sembra particolarmente utile ai fini della nostra riflessione poiché illustra esemplarmente quella che può considerarsi la principale e più antica strategia seduttiva, la lusinga, e al tempo stesso mette in luce il meccanismo che presiede al processo di seduzione e che si presenta come una costante: il ricorso all'immaginazione, luogo in cui si realizza l'appagamento dei desideri e motore di fantasti-

²⁶ Ivi, 1324.

cherie che, sostituendosi all'esame di realtà, generano passioni e azioni.

Certo, Charlotte è pronta a cedere a Dom Juan perché lusingata dall'argomento del merito ("vous méritez sans doute une meilleure fortune") e della unicità ("je n'ai jamais vu une si charmante personne"), ma soprattutto in quanto, prospettandole un innalzamento sociale, Dom Juan crea un immaginario che, come spiega Meyer, "touche par là où nous sommes sensibles dans nos désirs intimes qui sont 'métaphorisés', déplacés en identités nouvelles, où ils peuvent se donner libre cours sans nous confronter à leur insaturabilité essentielle"²⁷. Charlotte, come Eva, è sedotta da ciò a cui i discorsi seduttivi fanno aspirare: una realtà alternativa, più prestigiosa rispetto a quella esistente, anche se pura apparenza, che soddisfa i desideri intimi e inconfessati della contadina.

Lo stesso meccanismo spingerà Emma Bovary a cedere alle lusinghe di Rodolphe. Questi, sfruttando la predisposizione della donna alla fantasticheria, le propone di volta in volta immagini conformi a quelle idealizzate che lei ha di sé stessa – l'amazzone, l'amante, la donna distinta – ma che non trovano riscontro nella realtà. Su di lui ben si cuce il ritratto del seduttore tracciato da Harrus-Révidi nel suo bellissimo saggio *Qu'est-ce que la séduction?*:

Le séducteur, intuitivement et avec habilité, propose à sa proie une image conforme à celle, idéalisée, qu'elle a d'elle-même, ni trop, ni trop peu. Ce discours structure le narcissisme du sujet qui entend, pour la première fois, émise par un interlocuteur étranger à lui-même, une position fantasmatique dont il rêve, consciemment, mais qu'il n'a jamais assumée²⁸.

²⁷ Meyer 1993, 132.

²⁸ Harrus-Révidi 2010, 35.

I discorsi di Rodolphe seducono Emma poiché cristallizzano l'apparenza in cui lei si rifugia e danno consistenza ad una identità precaria: “De vide, le Moi est devenu plein, plein de cette apparence creuse qui se suffit à elle-même”²⁹. Per Moncrif la seduzione ha qualcosa da spartire con la magia e con il sogno, un “sommeil assez léger pour nous laisser une partie de notre raisonnement”³⁰.

Se pur illusione, o “gioco illusionistico” secondo la definizione di Baudrillard, la seduzione ha il merito di condurre la vittima in uno spazio altro, un nuovo paradiso edenico, in cui le ragioni della realtà vengono sopraffatte dall'incanto delle *rêveries*. Al seduttore resta il compito di scegliere e adattare strategicamente alla preda gli argomenti in grado di mobilitarne l'immaginazione. Ma in questo la retorica è da sempre fonte inesauribile di risorse³¹.

²⁹ Meyer 1993, 22.

³⁰ “Ce don paraît quelquefois une espèce de magie: il est des gens dont le langage fascine si bien votre imagination, surtout à l'égard des choses de sentiment, que vous vous laissez persuader en quelque façon, ce que vous aviez résolu vous-même de ne pas croire [...] L'état de séduction qui me paraît ressembler à ces rêveries agréables que nous cause quelquefois un sommeil assez léger pour nous laisser une partie de notre raisonnement” (Moncrif 1998, 53).

³¹ In queste brevi riflessioni mi sono soffermata principalmente sull'evoluzione semantica del termine “seduzione” e sulle sue due principali accezioni, teologica e libertina, legando strettamente la seduzione alla retorica. Per un approccio più generico al tema della seduzione cfr.: Reichler 1979; Perniola 1979; M.G. Adamo, R. Gasparro, M.T. Puleio 1996; Marchal, M. Crogiez 1997; Balique 2009; Calvesi 2000; Mansour 2018; C. Borello, Ch. Regina, G. Vickermann-Ribémont 2021.

Riferimenti bibliografici

La Bibbia di Gerusalemme, EDB, 1986.

F. Balique, *De la séduction littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

J. Baudrillard, *Della seduzione*, Milano, SE, 1997.

J.B. Bossuet, "Traité de la concupiscence", in Id., *Discours de la vie cachée en Dieu*, Paris, Pichard, 1821.

M. Calvesi, *Storia della seduzione*, Palermo, Sellerio, 2000.

Crébillon fils, "La Nuit et le Moment", in Id., *Œuvres*, Paris, Éditions François Bourin, 1992, 721-801.

Dictionnaire universel, Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetière, éd. A. Furetière, t. III, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reiner Leers, 1690.

Dictionnaire du moyen français. La Renaissance, eds A.J. Greimas, T.M. Keane, Paris, Larousse, 1992.

Dictionnaire historique de la langue française, éd. A. Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992.

Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, eds E. Baumgartner, Ph. Ménard, Paris, Livre de poche, 1996.

Encyclopédie du bon français: dans l'usage contemporain, difficultés, subtilités, complexités, singularités, éd. P. Dupré, Paris, Éditions de Trévise, 1972.

G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1972.

G. Harrus-Révidi, *Séduction. La fin d'un mythe*, Paris, Payot, 2007.

G. Harrus-Révidi, *Qu'est-ce que la séduction?*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

P. Hartmann, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998.

P. Hartmann, *La catégorie de la séduction dans la pensée et la littérature des Lumières*, Roma, Binklink, 2007.

J. Hellegouarch, "La conversation au XVIII^e siècle", in *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, eds R. Marchal, F. Moureau, M. Crogiez, Paris, Klincksieck, 1997, 109-15.

- Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, eds R. Marchal, F. Moureau, M. Crogiez, Paris, Klincksieck, 1997.
- T. Malvenda, "De l'Antéchrist", XI, citato e tradotto da J.R. Armogathe, *L'Antéchrist à l'âge classique. Exégèse et politique*, Paris, Mille et une nuits, 2005.
- M.-F. Mansour, *Ruses et plaisirs de la séduction*, Paris, Albin Michel, 2018.
- M. Meyer, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie Générale française, 1993.
- Miti e linguaggi della seduzione*, a cura di M.G. Adamo, R. Gasparro, M.T. Puleio, Catania, C.U.E.C.M., 1996.
- Molière, "L'École des femmes", in Id., *Teatro*, a cura di F. Fiorentino, Milano, Bompiani, 2013, 605-777.
- Molière, "Dom Juan ou le festin de pierre", in Id., *Teatro*, a cura di F. Fiorentino, Milano, Bompiani, 2013, 1281-1401.
- F.-A. P de Moncrif, *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.
- M. Perniola, "Logique de la séduction", in *La stratégie des apparences. Séduction, Traverses. 18*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 2-9.
- Cl. Reichler, *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Séduire du Moyen Âge à nos jours*, eds C. Borello, Ch. Regina, G. Vickermann-Ribémont, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- N. Trublet (abbé), "De la conversation", in Id., *Essais sur différents sujets de littérature et de morale*, I, Paris, Briasson, 1735.
- A. Vergote, "Charmes divins et déguisements diaboliques", in *La Séduction*, eds M. Oleneder, J. Sojcher, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, 77-84.

La seduzione negata nell'universo femminile di Euripide

MATTEO PELLEGRINO

Nel tentativo di riconoscere le matrici culturali del teatro greco nel patrimonio comune della civiltà letteraria europea ho già mostrato in altra sede come i personaggi euripidei entrino in contraddizione con le loro storie, mettendo in dubbio l'essenza valoriale delle loro vicende¹. Nel presente contributo cercherò di illustrare come soprattutto le maschere femminili si prestino a un processo destrutturante misurandosi con un universo mutevole e illusorio in cui non c'è spazio per la seduzione amorosa². Nel teatro di Euripide si rinvengono mogli e madri che decidono delle sorti proprie e altrui nella dimensione sconcertante della loro mente, presenze inquietanti che sconvolgono i centri del potere, lugubri apparizioni spettrali, prigioniere che assurgono alla perfezione di opere d'arte, donne dei vinti funestate dal lutto e dal dolore, eroine elusivamente declinate secondo le categorie della

¹ Pellegrino 2020, 133-144.

² Per la stesura di questo lavoro molto mi sono giovato della lettura dello studio di Susanetti 2007: si tratta di un volume che ha magistralmente argomentato come nelle tragedie euripidee i personaggi femminili, nel gioco contraddittorio della parvenza e del simulacro, finiscano per non riconoscersi più nelle storie che il mito ha loro assegnate. Della monografia di Susanetti segnalo anche la preziosa rassegna bibliografica (315-323) che rende conto delle linee fondanti della vasta produzione critica concernente il tragediografo e che costituisce un utilissimo punto di riferimento per un primo orientamento alla comprensione di tutti i drammi euripidei, non solo quelli qui presi in esame.

‘morte apparente’ e della ‘doppia identità’, donne violentate che mettono al mondo trovatelli votati a un glorioso destino, creature drammaticamente incoerenti e ambigue: un caleidoscopio di immagini che hanno messo in crisi il tradizionale repertorio della mitologia greca e contribuito ad alimentare la fama della misoginia di Euripide, comicamente parodiata da Aristofane (cfr., *ex. gr.*, *Tesmoforiazuse*, vv. 389-432; *Rane*, vv. 1049-1053, 1079-1082)³.

Non sono pochi i drammi euripidei che dimostrano come l'insigne drammaturgo, con la sua predilezione per sconvolgenti leggende e/o varianti poco note del mito, disorientasse non solo quanti, tra i suoi spettatori, fossero relegati ai più bassi livelli della cosiddetta ‘alfabetizzazione di base’, ma anche coloro che, appartenenti verosimilmente a ceti socialmente ed economicamente più elevati, potevano a ragione considerarsi detentori di una buona ‘educazione letteraria’.

Prima di passare in rapida rassegna alcuni esempi di drammi euripidei che produssero effetti di non irrilevante ‘destabilizzazione’ presso gli spettatori, non mi sembra inopportuno fornire brevi spunti di riflessione sulla memoria letteraria comune alla totalità (o alla maggioranza) degli Ateniesi contemporanei di Euripide.

Nell'Atene del V secolo un ruolo importante nella diffusione della cultura letteraria era svolto dalla scuola⁴. Nel *Protagora* (325d-326c) Platone descrive il *curriculum* degli studi scolastici del suo tempo (che verosimilmente non doveva essere dissimile da quello dei decenni precedenti): al primo livello, fondato su lezioni di ginnastica e sull'apprendimento dell'alfabeto, gli Ateniesi, dopo aver acquisito le conoscenze basilari relative alla lettura e alla

³ Su questo argomento rinvio alla ricca documentazione bibliografica raccolta da Sommerstein 1994, 4-5. Sulla rappresentazione parodica di Euripide nelle commedie aristofanee cfr. anche Austin-Olson 2004, LI-LXVIII.

⁴ In merito all'educazione nell'Atene dell'età classica si vedano almeno Marrou 1971, 65-132; Bowen 1979, 87-134; Jouanna 2019, 101-116.

scrittura, imparavano a memoria i grandi poeti del passato, soprattutto Omero, che svolgeva la funzione di vera e propria *summa* enciclopedica dei miti e della cultura della Grecità⁵; al secondo livello, che prevedeva l'insegnamento della musica e, in particolare, della cetra, il ragazzo imparava a cantare i grandi poeti lirici, monodici e corali, che rappresentavano altri utilissimi 'veicoli culturali' dei miti antichi. È però noto che nell'Atene di età classica la scuola non era un'istituzione pubblica: l'istruzione era impartita a pagamento ed era molto costosa, per cui solo i figli delle famiglie più facoltose seguivano l'intero *curriculum studiorum*; gli esponenti delle famiglie meno agiate non potevano che accontentarsi dei soli studi elementari, stentando, come ricorda Platone nel *Fedro* (242c), persino a leggere l'alfabeto. Ne consegue che negli ultimi decenni del V secolo, pur essendosi diffusa e ramificata quella che potremmo definire l'alfabetizzazione di base, una buona educazione letteraria sia rimasta patrimonio dei ceti socialmente ed economicamente più elevati⁶. In tale contesto è facile capire come i detentori del potere politico organizzassero il consenso culturale della comunità attraverso la messa in scena di opere teatrali: il teatro, intimamente e istituzionalmente legato alla vita della *polis*, rappresentava, con la messa in scena di tragedie, drammi satireschi e commedie, lo spazio privilegiato per la mediazione del con-

⁵ Come ha mostrato Lanza, Omero fungeva da vero e proprio abbecedario per i Greci, al pari della Bibbia nelle grandi campagne calviniste di alfabetizzazione nell'era moderna: "Imparare a leggere Omero," osserva lo studioso, "e accanto a lui gli altri maggiori poeti della tradizione, significava infatti imparare a riconoscerlo negli strani segni impressi sulla tavoletta, decifrare quei segni per poi saperli riprodurre" (Lanza 1979, 66).

⁶ Illuminante è in tal senso il contributo di Nieddu 1982, 233-261; sulla circostanza che la circolazione libraria risultasse 'circoscritta' a un numero non elevato di fruitori ha richiamato l'attenzione Mastromarco 2006a, 137-147. Su sviluppo e limiti dell'istruzione nel periodo classico cfr. anche Harris 1991, 75-131; Pébarthe 2006, 15-110.

senso della città egemone, nonché il più efficace veicolo di trasmissione e ricezione del comune patrimonio culturale e mitologico della Grecità. E parimenti 'educativa' era l'istituzione di agoni rapsodici e ditirambici. In occasione sia delle Panatenee, la più prestigiosa delle feste ateniesi, sia di altre festività attiche, si svolgevano agoni rapsodici, durante i quali venivano recitati i poemi omerici⁷: studiato a scuola e recitato negli agoni, il testo omerico era dunque particolarmente familiare a larghi strati della popolazione ateniese. C'è di più: Ateneo (XIV 620c) attesta che, oltre ai poemi omerici, i rapsodi recitavano e cantavano negli agoni e nelle feste Esiodo, Archiloco, Mimnermo, Focilide: un ricco e complesso repertorio di poeti dell'età arcaica, che dovevano, dunque, godere di una certa fama anche tra la gente meno 'acculturata'. In occasione delle feste della *polis* avevano luogo anche agoni citarodici e aulodici; e in particolare nel corso delle Dionisie cittadine si svolgevano gli agoni ditirambici⁸; ma c'è ragione di credere che autori come Alcmane, Stesicoro, Simonide, Bacchilide e Pindaro risultassero difficilmente comprensibili a un vasto pubblico: la conoscenza di questi autori era infatti patrimonio pressoché esclusivo di quella classe privilegiata che aveva frequentato i livelli più alti dell'istruzione scolastica e che circoscriveva di fatto la memoria dei componimenti dei lirici corali allo spazio elitario dei simposi aristocratici⁹.

⁷ Sulle esecuzioni epico-rapsodiche, che anche nei secoli V e IV si svolgevano con una certa continuità in Attica e fuori dell'Attica, cfr. Pallone 1984, 160. Che esse trovassero la loro più alta espressione nel corso delle Panatenee testimoniano diffusamente i dialoghi platonici (cfr. Nagy 2002).

⁸ Cfr. Pickard-Cambridge 1962, 1-59; più di recente, Ieranò 1997 (sugli agoni ditirambici in Atene e in altre località della Grecia e dell'Asia Minore cfr. in particolare le pp. 233-287, 331-361); Zimmermann 2008, 32-39.

⁹ Come ha mostrato Irigoin 1952, 16-20, il testo pindarico, che pure era materia di studio ancora nella seconda metà del V secolo, sarebbe progressivamente

Era questo dunque il patrimonio culturale greco contro cui andava a infrangersi la forza dirompente e innovativa del teatro di Euripide.

In rapida successione esaminerò alcuni casi desunti dalle tragedie euripidee conservate per intero (e qui elencate secondo il convenzionale ordine cronologico di rappresentazione) in cui la destrutturazione dell'immaginario condiviso segna l'eclissi dei tradizionali valori della Grecità e avvia un processo di radicale rottura e di sostanziale alterazione delle credenze e della religiosità della *polis*, approdando, peraltro, alla creazione di un nuovo universo femminile, illusorio e mutevole, in cui è marginale se non del tutto assente la seduzione amorosa.

Nell'*Alcesti*, dall'inizio alla fine del dramma, la maschera della protagonista appare sospesa tra realtà opposte: i personaggi si chiedono a più riprese se Alcesti esista o non esista, se appartenga alla dimensione dei vivi o a quella dei defunti. L'insanabile circolo vizioso della vicenda si fonda sull'impossibilità e sull'assurdità di sottrarsi a un destino in cui non c'è nulla di sorprendente, ché, appunto, la morte è un debito che tutti devono pagare: le trattative degli dèi, gli inganni tentati all'indirizzo delle Moire, le sostituzioni degli esseri umani non sono funzionali a pareggiare il conto che si deve inesorabilmente saldare di persona. Volto di salvezza e di morte, la sposa di Admeto è contemporaneamente inscritta nello spazio tangibile della presenza e nel vuoto dell'assenza, e, ancor prima di spirare, la donna può essere

scomparso dal sistema scolastico ateniese agli inizi del IV secolo. Sull'importanza del simposio come luogo di conservazione e di evoluzione della cultura 'letteraria' greca cfr. Vetta 1983, XI-LX. Sul repertorio degli *skolia* destinato nell'Atene del tardo V secolo ad essere integrato e gradatamente sostituito da materiale in origine non specifico del simposio (composizioni intere o *excerpta* dai grandi lirici monodici e corali, parti liriche di tragedie e commedie) cfr. ad es. Imperio 2004a, 197-200; 2004b, 185-196; Mastromarco 2006b, 265-278.

assimilata al mondo dei simulacri: mentre Alcesti sta per assumere il 'freddo' rigore del cadavere, il marito pensa al 'freddo', ma consolatorio 'piacere' della condivisione del talamo con un 'doppio' che la rappresenti: la statua sostituisce la donna morta, vicaria la sua assenza e, al contempo, nega che il rapporto coniugale abbia soluzione di continuità. Viva e non viva, immagine onirica e statua, demone eroico e materia feconda per gli aedi, Alcesti permane un'icona di se stessa, un simulacro che assurge a simbolo di generoso inganno offerto dall'arte intesa come magico incantesimo impossibilitato a riappropriarsi in forma definitiva di ciò che si è irrimediabilmente perduto¹⁰.

Nella *Medea* alcune delle immagini che i discorsi della scena proiettano e intessono intorno alla protagonista sono ascrivibili alla dimensione della donna tradita, priva di ogni sostegno, 'morsa' dalla sventura e dalla gelosia e volta a proclamare apertamente l'ingiusto comportamento dell'uomo; e tuttavia la forza dirompente di Medea supera tanto le rivendicazioni della sfera femminile, quanto il comune senso della misura imposta dal suo statuto di donna; tratti differenti e contraddittori si intrecciano a formare un'identità ibrida e inquietante, uno spettacolare artificio che supera i confini della natura: barbara e tuttavia cara alle donne di Corinto e agli abitanti della città, donna ferita nel suo orgoglio, perché innamorata e tradita, e parimenti madre infanticida, nonché eroica figura declinata secondo le categorie maschili del guerriero aristocratico, essere umano e creatura mostruosa, personaggio autonomo eppure ispirato da un potere superiore, strumento di forze infernali o di progetti dell'Olimpo, sacerdotessa e esule, fattucchiera e intellettuale; la principessa straniera parla come un

¹⁰ Sul motivo del simulacro, che è alla base della narrazione delle vicende di diversi personaggi mitologici (da Butade a Laodamia e Alcesti, da Narciso a Pigmalione), che raccontano come la manipolazione delle immagini finisca con l'inquietante sorpresa dell'alienazione, rimando a Bettini 1992.

sofista o un pensatore che pone la questione della complessa integrazione delle proprie idee nell'orizzonte tradizionale della *polis*; denuncia il pregiudizio con il quale è considerato chi si allontana dalla vita comunitaria per dedicarsi alle proprie ricerche: neppure in questa prospettiva Medea può corrispondere al tradizionale modello muliebre. Tra menzogne e dichiarazioni sconvolgenti Medea crea il suo mito e il suo dramma; pronuncia ininterrottamente discorsi, rivolgendosi ad altri, ma anche, in modo risolutivo, a se stessa: scomponendosi in un 'soggetto plurale', in una multipla figura, la maga della Colchide dialoga con le sue parti per procedere all'azione o, con il sussulto di un movimento opposto, per distogliersi da essa. Nel finale del dramma, Medea non appartiene più allo spazio della casa e della città né alla comune condizione mortale. Nata dalla stirpe del Sole, l'eroina appare sul carro del suo antenato celeste e si sottrae alle aggressioni dei suoi nemici. Dall'alto di tale posizione Medea, ormai intangibile, guarda in basso Giasone e misura il successo della propria vendetta; senza preoccuparsi di replicare alle accuse, ella stabilisce la fondazione di un culto per i figli uccisi e predice a Giasone le modalità della sua morte: con le sue parole e con i suoi gesti Medea rivela la divina natura che deriva dalla propria mitica genealogia¹¹.

Se la personalità di Medea è così totalizzante da potersi sostituire finanche alla volontà degli dèi nella risoluzione del suo destino, nell'*Ippolito*, in cui il tentativo di seduzione ha esiti rovinosi, l'elemento divino torna a giocare un ruolo determinante nella vita umana, tracciando la linea problematica di una sorte in cui i personaggi

¹¹ Sulla condizione di Medea, nella costruzione della cui complessità si mescolano in una dialettica mutevole le diverse immagini di madre infanticida, maga, sacerdotessa e esule (dalla Colchide, da Iolco, da Corinto, da Atene, poi di nuovo in Asia e in Colchide fino all'approdo definitivo nei Campi Elisi), getta ora luce Catenacci 2018, 49-62. Su significato e modalità di apparizione di Medea sul carro del Sole cfr. Vox 2003, 209-233.

sono drammaticamente coinvolti senza che ne siano affatto consapevoli. Ippolito vive il suo singolare orizzonte di separatezza e di indifferenza, la sua negazione dell'amore si salda con il privilegio di sperimentare la presenza divina di Artemide: il giovane cacciatore è una forma compiutamente autosufficiente e chiusa in se stessa, contraddistinta dalle virtù della castità e della temperanza; se egli è dunque insensibile alle pulsioni dell'*eros* e alle seduttive forze di Afrodite, la punizione della dea dell'amore non potrà che avvenire tramite il coinvolgimento di un altro personaggio: solo così Ippolito sperimenterà suo malgrado la rete del desiderio e le insidie della passione, e le sue splendide virtù e la sua anima vergine mostreranno, per l'inesorabile legge del contrappasso, le ipocrite maschere del vizio e dell'abuso. Con crudele indifferenza per il dolore e l'innocenza altrui, Afrodite si serve dunque di Fedra per punire la tracotante indifferenza di Ippolito; e tuttavia la volontà divina si scontra con l'indisponibilità di Fedra; la regina non si rassegna alla parte che la dea dell'amore e il mito le attribuiscono: non intende svolgere il ruolo della donna perduta e della seduttrice spudorata che tenta di irretire audacemente l'amato, pronunciando al suo cospetto un'indecente proposta amorosa; non vuole apparire come lo spettacolo indecoroso del femminile. Astenendosi da qualsivoglia iniziativa, Fedra si sforza di risolvere in sé il teatro dell'*eros* e della vergogna, sottraendosi alla scena che le è destinata. Nella versione della tragedia conservata per intero matrigna e figliastro non si incontreranno mai e solcheranno una distanza che diventerà incolmabile, e per la donna e il giovane si aprirà la porta che condurrà alla follia, alla maledizione e alla morte. Se la 'buona reputazione' si risolverà in un miraggio e in un'opinione inconsistente, l'unica 'verità' sarà il bisogno di un amore che non potrà e non avrà ragione di essere¹².

¹² Per uno studio dei principali elementi drammaturgici e tematici presenti nell'*Ippolito*, in costante bilico tra purezza e vergogna, si veda Susanetti 1997.

L'*Ecuba* è il dramma la cui azione è caratterizzata dalla lugubre presenza di spettri: Polidoro vuole essere raccolto da sua madre per trovare la dovuta sepoltura; il fantasma di Achille impedisce la partenza della flotta greca, pretendendo il preliminare sacrificio di una vergine. Passando dallo spettacolo della pietà al teatro della violenza, la forza dei simulacri occupa un ruolo centrale nel dramma, ch  le vittime di illustri casate non disdegnano di ergersi a protagoniste che esigono consenso anche nel momento finale della vita. Il sacrificio si configura, in tal senso, come l'atto estremo di un copione ispirato all'aristocratica magnificenza della totale offerta di s : negandosi alla passivit  del soggetto coartato dalla violenza, Polissena pretende di assumere il ruolo di una compiuta nobilt ; ottiene il primo piano, la perfezione della statua, la nitidezza dell'opera perfettamente compiuta; diviene un monumento al pari della tomba in cui si consuma la sua tragica fine. E verso il finale del dramma (vv. 1049-1128), in cui i fantasmi si trasformano in demoni della persecuzione, il massacro dei discendenti del colpevole Polimestore assume, dunque, in virt  di una sorta di allucinata contiguit , le modalit  reali o solo verbalmente suggerite della lacerazione, richiamando in filigrana il ricordo dello 'smembramento' (*sparagm s*) a cui le menadi dionisiache sottopongono le loro vittime¹³.

¹³ Sul mito di Ecuba, che secondo un'oscura profezia di Dioniso, accetter  di essere trasformata in una 'cagna dagli occhi di fuoco', in una tragedia fondata sulla contraddittoria relazione tra giustizia e orrore, punizione e vendetta, rinvio a Battezzato 2010. Per quanto riguarda il tema dello *sparagm s*, va altres  ricordato che la lacerazione delle carni  , come   noto, l'estremo atto punitivo con cui, in base alla narrazione del secondo messaggero, le menadi invase da Dioniso straziano il corpo di Penteo nelle *Baccanti* (vv. 1023-1152): ma in questa tragedia le donne svolgono soltanto un ruolo per cos  dire 'corale', dal momento che   Dioniso il regista e, nel contempo, il principale attore di un piano che deve confermare la propria maest  divina con il brutale sterminio del suo oppositore, dando prova di una forza che diventa furia inarrestabile e cru-

Nelle *Supplici*, ispirate alle vicende della saga beotica su cui Euripide tornerà anche nelle *Fenicie*, le madri degli eroi argivi morti a Tebe implorano gli Ateniesi di aiutarle a ottenere la restituzione dei corpi dei figli, a cui i Tebani negano la sepoltura; Teseo dà ascolto alle loro suppliche, muove guerra ai Tebani e li sconfigge; i cadaveri recuperati possono finalmente essere sepolti. Il dramma euripideo rielabora un episodio già rappresentato negli *Eleusini* di Eschilo, dove, tuttavia, la diplomazia ateniese riusciva probabilmente a risolvere il contenzioso senza il ricorso alla guerra. Anche altri testi teatrali concorrono alle dinamiche della riscrittura del mito: il conflitto fratricida tra Eteocle e Polinice per il controllo di Tebe e la città assediata dagli eroi dell'esercito argivo richiamano alla memoria l'ulteriore precedente eschileo dei *Sette contro Tebe*; il problema della sepoltura si impone con tutta la sua drammaticità nell'*Antigone* sofoclea, dove il cadavere di Polinice, abbandonato sulla piana di Tebe, determina la disputa tra la protagonista eponima della tragedia e Creonte; e tuttavia, se in questo caso, lo scontro tra diritto di natura e ordine politico non ammette alcuna possibilità di soluzione positiva, il ruolo di Teseo rappresenta nelle euripidee *Supplici* una possibile mediazione: privo di vincoli di sangue con le parti in conflitto, il re di Atene diviene sulla scena il garante di una legge panellenica che impone il rispetto dei morti, a tutela di un principio che travalica le mura della singola città e i confini dell'universo familiare¹⁴.

Le *Troiane* hanno inizio con la constatazione da parte di Poseidone del tragico destino delle nobili donne dei vinti (vv. 1-47):

deltà feroce, oltre ogni possibile umano parametro etico: alla fine della tragedia il figlio di Semele produce il vuoto assoluto, senza alcuna possibilità di rinascita o di rigenerazione politica dei suoi nemici.

¹⁴ In merito alla complessità dei modi di rappresentazione del dolore e del cordoglio delle madri argive nelle *Supplici* cfr. Mirto 1984, 55-88.

la schiavitù attende Ecuba, Polissena è sacrificata sulla tomba di Achille, Cassandra subirà le voglie erotiche di Agamennone; l'apparizione di Atena (vv. 48-97) è tuttavia volta a ribaltare un destino troppo favorevole per i vincitori: adirata a causa della crudeltà di Aiace, Atena chiede al dio del mare di funestare la navigazione della flotta achea. Al di là della prospettiva religiosa, il dialogo tra Poseidone e Atena rievoca lo scenario di un laboratorio politico e le dinamiche di una concertazione tra soggetti consapevoli di appartenere a una medesima stirpe: il concilio degli dèi che decidono le sorti dei mortali sembra diventare la 'camera segreta' delle trattative che superano le coerenze della storia e la fedeltà delle scelte pregresse. Il balzo irrazionale degli eventi è solo allora il volto manifesto di un atto politico che medita occultamente il massacro passando da un fronte all'altro. E, alla fine del dramma, un destino di morte attenderà anche la donna del 'vincitore' Menelao, la colpevole Elena: le parole di Ecuba al fratello di Agamennone (vv. 1029-1032) non lasciano adito a dubbi: solo la condanna capitale dell'adultera conferirà piena vittoria ai Greci¹⁵.

Nell'*Ifigenia in Tauride* Euripide sperimenta il *topos* della 'morte apparente' che avrà grande fortuna negli intrecci del romanzo greco, dove le protagoniste, ritenute defunte, diventano prigioniere di pirati o schiave di lenoni, vagando da un punto all'altro della terra, prima di ritrovare il proprio amato e dar corso a una nuova vita. E tuttavia, a differenza delle eroine dei romanzi, Ifigenia, sottratta al sacrificio in Aulide per volere di Artemide di cui è divenuta sacerdotessa nel barbaro ambiente della Tauride, non conosce successive peripezie o autonomi in-

¹⁵ Sul rapporto oppositivo che connota fortemente matrimonio e guerra, vale a dire i due elementi che sintetizzano alcune delle principali relazioni tra gli individui, un'antinomia che costituisce il drammatico tema di fondo delle *Troiane*, si veda Andò 1991, 251-264.

trecci; il rivolgimento positivo della sua sorte dipende solo dall'arrivo di Oreste: dopo il riconoscimento tra fratello e sorella, può aver corso lo stratagemma che prevede il furto del simulacro della dea e la fuga in direzione del mare, lontano e a dispetto del crudele re Toante. Ritornare in Grecia significa rinunciare alla violenza, simbolicamente rappresentata dal sacrificio taurico a cui Ifigenia sottrae Oreste; e significa anche ritrovare una nuova dimensione di grandezza; è il teatro dei fuoriusciti che, concentrando le proprie forze in un'unica prospettiva salvifica, valutano i modi (complessi e ambigui) di un possibile rientro, misurando i termini di una reciproca affidabilità nell'attuazione del fortunato piano di fuga e di rinascita¹⁶.

L'Elena è il dramma che rivisita le vicende della donna più seducente della terra in una particolare prospettiva: la bellissima sovrana giace all'inizio del dramma presso una tomba e qui sembra trovare la sua emblematica collocazione colei che è ritenuta la causa di innumerevoli lutti nella guerra di Troia, quasi a ricordare da subito i nessi, che segnano costantemente la sua vicenda, tra amore e morte, tra passione e sangue; la tomba è però anche un luogo sacro che assicura l'inviolabilità ai supplici e dunque costituisce un confortante asilo per lei che vive l'ossessione dello stupro e la paura della violenza e dell'abuso. La moglie di Menelao si descrive ripetutamente come una 'preda' insidiata, come l'ambita meta della 'caccia' degli uomini. Sdoppiata in due opposte dimensioni, Elena – fedifraga o virtuosa – deve misurarsi con la duplicazione dei racconti che la riguardano e con la difficoltà di discernere i labili confini che esistono tra la

¹⁶ Come osserva Susanetti "il tormento dell'esilio, le ombre del rancore unite al desiderio della reintegrazione, la scrittura ambiguamente intrecciata alla pratica di uccidere e alla speranza di rinascita costituiscono il complesso nodo di tensioni semantiche che, sotto il velo imprescindibile del mito, si agitano nel disegno drammatico dell'*Ifigenia in Tauride*" (Susanetti 2007, 185).

realtà e la finzione. Se nell'*Iliade* (III, vv. 125-128) Elena era figura simbolica e 'doppio' della voce poetica che narrava le vicende della guerra di Troia (l'adultera che aveva scatenato il conflitto veniva ritratta nell'atto di tessere una tela su cui erano ricamate le avventure di Troiani e Achei), nella tragedia euripidea la regina spartana diventa lei stessa signora di un gioco di simulacri ed emblema del fare teatro: ricontestualizzando lo spunto omerico, Elena passa dal ruolo di narratrice per immagini a drammaturga, e la sua riabilitazione passa attraverso la rappresentazione di un'ulteriore narrazione e di una diversa sceneggiatura. Riprendendo il mito della regina di Sparta nella versione alternativa già proposta da Stesicoro nella *Palinodia*, Euripide rappresenta l'invadenza dell'apparenza (*dóxa*) nella realtà (*alétheia*), secondo una dinamica dialettica già esperita dai Sofisti: l'artificio della 'doppia identità' di Elena destituisce di ogni fondamento la colpevolezza della vera moglie di Menelao; non senza, tuttavia, qualche riflessione da parte di Euripide in merito all'insondabilità del mistero divino (cfr., *ex. gr.*, vv. 711-715, 1137-1150): attraverso la finzione del simulacro di Elena, il tragediografo indaga il mistero di un'inconoscibilità, di una mutevole realtà in cui ci si muove come in un caleidoscopio di immagini e di inganni, senza possibilità di comprendere la divinità e di distinguerla dall'uomo mortale e dal demone¹⁷.

Nello *Ione* Euripide porta sulla scena, e risolve positivamente, il dramma di un regno senza eredi, di una coppia di sovrani segnata da una prolungata sterilità, di un dio 'ambiguo' anche nel nome (Apollo/Lossia), di una madre stuprata e di un figlio abbandonato che si incontrano e scoprono il loro legame di san-

¹⁷ Recenti commenti, che consegnano al lettore documentate ricostruzioni dei modelli antichi del mito di Elena e puntuali analisi del dramma euripideo permeato da un'atmosfera di forzosa illusione, sono curati da Castiglioni 2021 e da Lapini 2022.

gue dopo una concitata sequenza di tentati omicidi e di riconoscimenti presunti e reali: l'*anagnorisis* finale restituisce, però, a Ione sia la madre sia il passato da cui è stato escluso; e la profezia di Atena lo proietta verso un glorioso futuro, poiché il giovane sarà il capostipite della gente ionica, chiamata con Atene alla grandiosa missione della conquista del mondo. Bachofen ha ritenuto di individuare nel mito di Ione le componenti meramente materiali di discendenza matrilineare che sono alla fine superate e perfezionate dalla più alta e luminosa paternità apollinea¹⁸. E tuttavia, a ben considerare, il procedimento della tragedia, con l'uso di una mimesi di secondo grado, con il personaggio che si riappropria dei tratti di una storia già codificata, sembra rendere più solido l'universo della *polis* che ascrive a questo tipo di narrazioni la propria ontogenesi; e l'esibizione della dinamica che dal tempo assoluto dell'origine conduce alle storie ri-raccontate e ri-rappresentate finisce per svelare il mito nella sua 'essenza' piuttosto che salvarne la 'verità': la circostanza che l'electo venga ascritto nel finale del dramma alla sovranità, resa nuovamente solare, di Apollo, e non alla notte dionisiaca di Xuto, non dipende infatti da un processo dialettico volto al definitivo superamento di uno stato di minorità iniziale, bensì dal trionfo di una differente dimensione dionisiaca, propria del teatro che, svuotando dall'interno ogni riferimento antropologico a riti di passaggio, miti dell'autoctonia e feste civiche, consegna la tradizione, e con essa il simulacro di paternità concesso a Xuto, alla sfera dell'illusione della poesia e dello spettacolo¹⁹.

¹⁸ Bachofen 1988, II, 638-639.

¹⁹ Ampia è la casistica di eroi fondatori abbandonati e ritrovati, un motivo antropologico comune non solo a miti e a storie romanizzate del mondo greco-latino – esemplari le vicende di Zeus (sottratto dalla madre Rea alla vorace crudeltà di Crono, allattato da una capra, e destinato a divenire la massima divinità dell'Olimpo) e di Romolo (esposto, con il gemello Remo, dal malvagio

Nell'*Ifigenia in Aulide*, in cui è portato in scena il triste destino di morte che attende, sulla città costiera della Beozia prospiciente Calcide, l'eroina eponima del dramma, il tema di fondo è l'incerta, mutevole volontà dei suoi principali interpreti: il motivo del ripensamento coinvolge sia Agamennone, diviso tra il dovere di re, disposto al sacrificio della figlia per il felice esito della spedizione militare che egli è chiamato a guidare, e l'affetto di padre, intenzionato a risparmiarle tale infausta sorte, sia Menelao, la cui imperiosa richiesta di sacrificio si trasforma, a fronte del dolore del fratello, in una complice proposta salvifica; ma è soprattutto Ifigenia l'ipostasi più clamorosa della contraddizione: non è un caso che la protagonista della tragedia sia citata nella *Poetica* di Aristotele (1454a 32-33) come esempio tipico di personaggio "incoerente" (ἀνώμαλος), poiché quell'eroina "che supplica" (ἰκετεύουσα) per aver salva la vita non assomiglia affatto a quella "successiva" (ὑστέρρα) che si avvia risoluta verso la morte; ed è notevole che a tale singolare *poikilia* dei caratteri non sia estranea neppure la struttura metrica del dramma. Come ha

Amulio alle insidie delle acque del Tevere, allattato da una lupa, e riconosciuto come il futuro artefice della fondazione di Roma) –, ma anche a saghe di celebri personaggi di numerose altre civiltà (dall'accadico Sargon I all'ebraico Mosè e al persiano Ciro, dal mongolo Genghiz Khan all'africano Sikulumi, dal nordico Beowulf al papa Gregorio): per uno studio delle dinamiche generative che pertengono alle vicissitudini di personalità di eccezione e di elezione, venute al mondo per fondare nuovi regni o per distruggerne antichi (vicende che, in tutte le loro espressioni storiche e favolose, mitiche e agiografiche, si articolano in base a un numero limitato di strutture di fondo, ma si moltiplicano in un'infinità di varianti, ramificazioni e manipolazioni simboliche), si veda Pellizer 1991 (e cfr. anche Pellizer 1997, 81-93; 2001, 105-129). Sulla peripezia mitica di Ione e di altri bambini, la cui *ekthesis* è tra i motivi fondanti di numerosi drammi euripidei non conservati per intero (*Alessandro*, *Alope*, *Antiopè*, *Auge*, *Danae*, *Edipo*, *Melanippe Desmotis*, *Melanippe Sophè*), si rinvia alla monografia di Huys 1995; e cfr. anche Hirata 1995, 137-144; Karamanou 2006, 9-29.

lucidamente avvertito Cerbo, la varietà dei ritmi della *performance* tende a meglio esprimere la volubilità dei pensieri e delle azioni degli interpreti della tragedia: “Ritmo e ritmi concorrono a definire i personaggi, a manifestare le loro emozioni, i loro stati d’animo volubili, ad evidenziarne talora la marcata gestualità, a costruire le diverse situazioni – anche inaspettate – in cui essi sono implicati”²⁰. Si può dunque ben dire che il contraddittorio modo di essere di Ifigenia e degli altri personaggi più rappresentativi del dramma euripideo appare il tratto distintivo, o per usare la felice espressione di Beltrametti, “il marchio di autenticità” dell’*Ifigenia in Aulide*²¹.

Per concludere, nel mondo incoerente e umbratile di immagini e simulacri creati dall’illusione teatrale i personaggi femminili euripidei disorientano e destabilizzano gli spettatori scavando il senso e il non senso delle loro storie e, portando ad esaurimento l’essenza delle rispettive maschere tragiche, mettono in crisi il valore e la credibilità delle loro mitiche vicende e si misurano con un universo chimerico e mutevole in cui non c’è spazio per la seduzione amorosa.

Riferimenti bibliografici

- V. Andò, “Matrimonio e guerra nel discorso tragico: una lettura delle *Troiane* di Euripide”, in Aa. Vv., *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Greca, Istituto di Filologia Latina, 1991, vol. I: *Letteratura greca*, 251-264.

²⁰ Cerbo 2017, 193.

²¹ Beltrametti 2017, 210-220. Sulla complessa instabilità emotiva dei personaggi dell’*Ifigenia in Aulide* si veda anche Andò 2021, 77-91.

- Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Edited with Introduction and Commentary by C. Austin and S.D. Olson, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- J.J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, trad. it. F. Jesi, G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988, voll. I-II (ed. or. *Das Mutterrecht*, Stuttgart, Kraiss und Hoffmann, 1861).
- A. Beltrametti, "... e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo' (Aristotele *Poetica* 1454a 31-3). L'ἀνώμαλον come marchio di autenticità", *Lexis*, 35 (2017), 210-220.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- J. Bowen, *Storia dell'educazione occidentale*, Milano, Mondadori, 1979, vol. I: *Il mondo antico: l'Oriente e il Mediterraneo dal 2000 a.C. al 1054 d.C.*, trad. it. di G.A. De Toni (ed. or. *A History of Western Education*, London, Methuen, 1972, Volume One: *The Ancient World: Orient and Mediterranean 2000 B.C. - A.D. 1054*).
- C. Catenacci, "Medea esule", in *Xenia. Migranti, stranieri, cittadini tra i classici e il presente*, a cura di A. Camerotto, F. Pontani, Milano-Udine, Mimesis, 2018, 49-62.
- E. Cerbo, "Ritmo e ritmi della performance nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide", *Lexis*, 35 (2017), 192-209.
- Euripides. Danae and Dictys*. Introduction, Text and Commentary by I. Karamanou, München-Leipzig, Saur, 2006.
- Euripide. Ecuba*. Introduzione, traduzione e commento di L. Battezzato, Milano, BUR, 2010.
- Euripide, Ifigenia in Aulide*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di V. Andò. Appendice metrica a cura di E. Cerbo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021.
- Euripide. Elena*, a cura di B. Castiglioni; nota al testo e appendice metrica a cura di L. Lomiento, Milano, Mondadori, 2021.
- Euripide, Elena*. Saggio introduttivo, nuova traduzione e nota al testo di W. Lapini, in collaborazione con M. Rubino. Note esegetiche di F. Boero. Postfazione di D. Livermore. Testo greco a fronte, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2022.

- W.V. Harris, *Lettura e istruzione nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, 1991, trad. it. di M.R. Falivene (ed. or. *Ancient Literacy*, Cambridge [Mass.]-London, Harvard University Press, 1989).
- F.Y. Hirata, "Un enfant abandonné: *Ion* d'Euripide", in *Enfants et enfances dans les mythologies*, Actes du VII^e Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X (Chantilly, 16-18 septembre 1992), éd. D. Auger, Paris, Les Belles Lettres, 1995, 137-144.
- M. Huys, *The Tale of the Hero who was exposed at Birth in Euripidean Tragedy: a Study of Motifs*, Leuven, Leuven University Press, 1995.
- G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli, Bari, Adriatica, 2004.
- O. Imperio, "I comici a simposio: le *Quaestiones convivales* e la *Aristophanis et Menandri comparatio* di Plutarco", in *La biblioteca di Plutarco*, Atti del IX Convegno plutarco (Pavia, 13-15 giugno 2002), a cura di I. Gallo, Napoli, D'Auria, 2004, 185-196.
- J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris, Klincksieck, 1952.
- D. Jouanna, *Nascere e crescere nell'Atene di Pericle*, Roma, Carocci, 2019, trad. it. di F. Buscemi (ed. or. *L'enfant grec au temps de Périclès*, Paris, Les Belles Lettres, 2017).
- D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli, Liguori, 1979.
- H.I. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma, Studium, 1971³, trad. it. di U. Massi (ed. or. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Éd. du Seuil, 1965⁶).
- G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in *ΚΟΜΜΩΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 24-25 giugno 2005), a cura di E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, 137-191.
- G. Mastromarco, "Aristofane a simposio", in *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, a cura di M. Vetta, C. Catenacci, Atti del Convegno

- (Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004),
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, 265-278.
- M.S. Mirto, "Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide",
QUCC, n. s., 18.3 (1984), 55-88.
- G. Nagy, *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2002.
- G.F. Nieddu, "Alfabetismo e diffusione sociale della scrittura nella Grecia arcaica e classica: pregiudizi recenti e realtà documentaria",
SE&C, 6 (1982), 233-261 (poi in Id., *La scrittura 'madre delle Muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam, Hakkert, 2004, 13-44).
- M.R. Pallone, "L'epica agonale in età ellenistica", *Orpheus*, 5 (1984), 156-166.
- Chr. Pébarthe, *Cité, démocratie et écriture. Histoire de l'alphabétisation d'Athènes à l'époque classique*, Paris, De Boccard, 2006.
- M. Pellegrino, "Matrici culturali di una comune civiltà letteraria europea: Euripide, fra tragedia e mito", in *I sentieri del sapere tra antico e moderno*, a cura di G.M. Masselli, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2020, 133-144.
- E. Pellizer, *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991.
- E. Pellizer, "Miti di fondazione e infanti abbandonati", in *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, Atti del Colloquio di Torino (10-11 maggio 1996), a cura di M. Guglielmo, G.F. Gianotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, 81-93.
- E. Pellizer, "Il mito e le città", in *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, a cura di M. Vetta, Roma, Carocci, 2001, 105-129.
- A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Second Edition revised by Th.B.L. Webster, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, edited with Translation and Notes by A.H. Sommerstein, Warminster, Aris & Phillips, 1994, vol. VIII: *Thesmophoriazusae*.

- D. Susanetti, *Gloria e purezza. Note all'Ippolito di Euripide*, Venezia, Supernova, 1997.
- D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007.
- M. Vetta, "Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica", in Id., *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1983, XI-LX.
- O. Vox, "Il carro alato di Medea", in *Ricerche euripidee*, a cura di O. Vox, Lecce, Pensa Multimedia, 2003, 209-233.
- B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin, Verlag Antike, 2008².

Donne e blanditiae nella commedia latina

ANTONELLA TEDESCHI

Tra le straordinarie avventure raccontate da Apuleio nelle *Metamorfosi* o *Asino d'oro* ne spicca una che, con toni maliziosi e a tratti grotteschi, descrive l'irriverente seduzione da parte di una ricca matrona – novella *Pasiphae asinaria*, come la etichetta ironicamente Apuleio – nei confronti del giovane Lucio, nella sua forma di asino:

Apul. met. 10, 21: *Tunc ipsa cuncto prorsus spoliata tegmine, taenia quoque, qua decoras devinxerat papillas, lumen propter adsistens, de stagneo vasculo multo sese perungit oleo balsamino meque indidem largissime perfricat, sed multo tanta impensius cura etiam nares perfundit meas. Tunc exosculata pressule, non qualia in lupanari solent basiola iactari vel meretricum poscinumma vel adventorum negantium, sed pura atque sincera instruit et blandissimos adfatus: 'amo' et 'cupio' et 'te solum diligo' et 'sine te iam vivere nequeo' et cetera, quis mulieres et alios inducunt et suas testantur adfectiones, capistroque me prehensum more, quo didiceram, reclinat facile, quippe cum nil novi nihilque difficile facturis mihi viderer, praesertim post tantum temporis tam formosae mulieris cupientis amplexus obiturus; nam et vino pulcherrimo atque copioso memet madefeceram et unguento fragrantissimo prolubium libidinis suscitaram¹.*

¹ “La donna allora si denudò, mettendo via tutto ciò che indossava, perfino la fascia che le avvolgeva i dolci seni; poi si avvicinò alla luce di una candela, prese da un vasetto di stagno dell’olio profumato e se ne unse tutto il corpo, cospargendo copiosamente anche me e riempiendomi specialmente le narici. Poi cominciò a ricoprirmi di baci, e che baci! Non di quei bacini che si scambia-

Giocando col suo pubblico, Apuleio descrive l'atto trasgressivo della seduzione, prodotta dall'insorgere nella matrona di un'insana passione animalesca, secondo le modalità convenzionali adoperate per contesti più nobili. L'attenzione è concentrata sui gesti e le parole della donna: il suo denudarsi, l'ungere i loro corpi con olii profumati, come se fosse un'unione matrimoniale²; il tenero ricoprire di baci (*basiola*) il giovane Lucio-asino, baci che definisce "puri e sinceri", diversi da quelli calcolati e finti di prostitute e avventori, come suggeriscono i neologismi *poscinummia* e *negantinummia* costruiti sul modello plautino; il *blandissimus adfatus* delle frasi dolci e carezzevoli, del tipo "ti amo e ti voglio" (*amo et cupio*), "desidero solo te" (*te solum diligo*)³, "senza di te non vivo più" (*sine te iam vivere nequeo*)⁴ che – precisa Apuleio – le donne solitamente pronunciano allo scopo di irretire gli uomini⁵ o dare maggiore calore alle proprie effusioni. Il binomio di gesti e parole, che però suonano in questo contesto

no nel lupanare prostitute e clienti, le une con l'intento di guadagnare e gli altri con lo scopo di tirar sul prezzo, ma baci puri e sinceri, accompagnati da frasi appassionate, come 'Ti amo e ti voglio, desidero solo te, senza di te non vivo più!' e tutte quelle frasi solitamente usate dalle donne per abbindolare gli uomini o per esprimere con più forza il loro amore. Poi mi prese per il capestro e mi fece stendere nel modo che mi avevano insegnato. In realtà, non mi sembrava di fare nulla di nuovo o di particolarmente difficile: dovevo solo soddisfare, dopo tanto tempo d'astinenza, una bella signora, che desiderava ardentemente unirsi a me. Per di più, quel buon vino, che avevo bevuto a fiumi, e l'olio profumato avevano suscitato in me un certo desiderio".

² Cfr. Zimmerman 2000, *ad loc.*

³ *Diligo* esprime la componente spirituale dell'amore: cfr. Catull. 72, 3 e Zimmerman 2000, *ad loc.*

⁴ Si tratta di un concetto convenzionale in contesti amorosi della novella greca o della poesia latina, che si ritrova, *ex. gr.*, in Catull. 45 e Ov. *am.* 3, 11a, 31 sgg. Cfr. Zimmerman 2000, *ad loc.*

⁵ Cfr. anche Ov. *ars* 3, 795.

marcatamente forzate e innaturali non essendo rivolte a un uomo bensì a una bestia, produce in men che non si dica l'effetto sperato: suscitare la *libido* del giovane uomo-asino, che nonostante le perplessità circa l'anomala unione cede alla travolgente dolcezza seduttiva della vogliosa signora.

Nella piccante scena di seduzione descritta da Apuleio vediamo in azione, dunque, gesti erotici e, insieme, parole accattivanti, capaci di incantare grazie alla forza sottile ma irresistibile della loro dolcezza. È la simulata sincerità e amabilità di quelle dolci parole, unite ai baci, a veicolare, infatti, l'opera seduttiva e a persuadere il giovane Lucio-asino, inizialmente riluttante, a cedere alle *avances* della matrona.

La consonanza, del resto, tra le azioni del sedurre e del persuadere era stata già colta dai Greci, che non a caso rendevano con un unico termine, *πειθώ*, i concetti di seduzione e di persuasione. Tale termine rappresentava l'espressione astratta delle prerogative caratteriali, detenute sul piano mitico da una dea di nome *Πειθώ* appunto⁶, segno tangibile della loro appartenenza all'universo femminile. *Πειθώ* faceva parte del corteo di Afrodite, dea della bellezza, nonché del gruppo di divinità a cui Zeus aveva affidato il compito di plasmare la prima donna, Pandora, attribuendole le qualità di grazia, scaltrezza e potenza ammaliatrice, che sarebbero diventate per sempre – nell'immaginario collettivo – attributi precipui dell'essere donna.

A Roma i due concetti del persuadere e del sedurre erano affidati a espressioni tra loro distinte, ma accomunate da una componente semantica tesa a comunicare l'effetto coinvolgente e trascinate dalla dolcezza: si tratta di *persuadere* e *blandiri*. La famiglia lessicale ruotante intorno a *persuadere* era posta dai latini in relazione alla *suavitas*, termine derivato da *suavis*, che ren-

⁶ Cfr. Pepe 2020, 15 sgg.

deva l'idea del dolce e del morbido in riferimento a tutti gli ambiti sensoriali⁷. Una soavità che, nel verbo *persuadeo*, risulta elevata di intensità (come comunicato dal prefisso *per-* che esprime continuità e persistenza)⁸ ed è presente in un linguaggio morbido e carezzevole che convince, inebria e rapisce. Una *suavitas* che all'occasione poteva prendere la forma anche di un languido bacio, il *savium*, appunto: tale termine, in origine *suavium*, come sottolineava Varrone⁹, era sentito campo d'azione dell'amore sensuale a uso privilegiato delle seducenti cortigiane. Il *savium*, per questo, veniva distinto dall'*osculum*, il bacio casto che si dava ai figli, alla moglie, agli amici, e dal *basium*, espressione della passione amorosa, in un'atmosfera di intimità e tenerezza, che si affermerà da Catullo in poi¹⁰.

La componente della dolcezza, ravvisata nel *persuadere*, veniva vista in azione anche nel *blandiri* e nella famiglia di vocaboli derivati dall'aggettivo *blandus*: *blanditia*, usato prevalentemente al plurale (*blanditiae*), e *blandimentum*¹¹. È con questo campo se-

⁷ Cfr. Ernout-Meillet 1979⁴, s.v. *suavis*, 659.

⁸ Sul valore del prefisso *per-*, cfr. Leumann 1977, 401.

⁹ Varrone è citato da Nonio 424 L: *osculum et savium his intellectibus discernuntur, quod ab ore osculum, savium a suavitate dicitur. Varro de vita populi Romani I: ideo hoc ab ore dicitur osculum, non a suavitate, unde, quod simile est, savium* ("I termini *osculum* e *savium* si distinguono in questo: *osculum* deriva dal termine 'bocca' - *os-*, *savium* è messo in relazione alla dolcezza - *suavitas* -". Varrone, *de vita populi Romani I: osculum* deriva da 'bocca', non da 'dolcezza' - *suavitas* -, da cui invece deriva il sinonimo *savium*"). Sulle accezioni distintive della terminologia latina dei baci, cfr. Cipriani 1992, 77-78.

¹⁰ Cfr. Don. *ad Ter. Eun.* 456.

¹¹ Va precisato che il termine italiano 'seduzione' deriva dal termine latino *seductio*, composto dall'avverbio *seorsum* (*se + vertere* = "a parte", "separato") e il verbo *duco*. Indica etimologicamente l'essere distolti, l'essere spinti lontani da qualcosa. Tale allontanamento è passato ad indicare, in senso traslato, nel tardo latino, l'essere allontanati dal bene e trascinati in modo ingannevole verso

mantico che il concetto di seduzione (nell'età di Plauto e per tutta l'età classica) veniva indicato, quasi a volerne evidenziare la connessione generativa con la forza travolgente e incantatrice della dolcezza della voce. L'aggettivo *blandus*, infatti, era originariamente riferito alla dimensione del suono, un suono dolce e tenero, prodotto da espressioni poco articolate, ma capaci di creare una piacevole dimensione di intimità e amabilità¹².

Che la voce avesse un ruolo importante nell'atto della seduzione, del resto, era evidenziato anche dai Greci: si pensi, ad esempio, a come le Sirene provino a sedurre Ulisse e i suoi con il solo incanto del suono della loro voce, un suono soave che dava oblio. Le sirene non riusciranno nel loro intento solo grazie all'accorto *escamotage* di Ulisse, che protegge le orecchie dei suoi dal loro pericoloso suono, unguendole con la cera, mentre lega se stesso all'albero della nave, per esperire i loro *incantamenta* senza venirne trascinato via¹³.

Anche i Romani, dunque, riconducevano la capacità di sedurre – espressa da *blandus* e dai suoi derivati – alla potenza accattivante, a tratti consolante, improntata a dolcezza di suono e amabilità di comunicazione, e ne riconoscevano il dominio al mondo femminile. In tutte le forme di comunicazione, anche in quelle a carattere non esplicitamente erotico o finalizzate ad agire su uomini, infatti, le donne erano considerate portatrici di un livello espressivo seduttivo, come sottolineato dal grammatico tardoantico Elio Donato, a

qualcosa di negativo, affiancando la valenza assunta anche da altri composti di *ducere*, come *inducere* (“persuadere a”) e *circumducere* (“ingannare”, “truffare”). Cfr. Ernout-Meillet 1979⁴, s.v. *duco*, 185.

¹² Cfr. Ernout-Meillet 1979⁴, s.v. *blandus*, 71-72. Lucr. *nat.* 5, 230 testimonia come le *blanditiae* caratterizzassero gli scambi espressivi tra i bambini e le loro bambinaie, fatti di esclamazioni e paroline dolci, che mirano ad agire sull'altro attraverso la forza insinuante delle lusinghe e della rassicurazione.

¹³ Cfr. Pepe 2020, 33-35. Sulla forza ammaliatrice e magica delle frasi d'amore, cfr. Sharrock 1994, 68-78.

marginale dei suoi commenti alle commedie di Terenzio. *Proprium est mulierum, cum loquuntur; aut aliis blandiri ... aut se commiserari* (Don. *ad Ter. Ad.* 291)¹⁴ rileva il *grammaticus*, mentre commenta le parole che Sostrata, madre di Panfila, rivolge alla vecchia nutrice, Cantara, nell'ansia dell'imminente parto della figlia:

Ter. *Ad.* 288-292:

So. *Obsecro, mea nutrix, quid nunc fiet? Ca. Quid fiet, rogas?*

Recte edepol spero. Modo dolores, mea tu, occipiunt primum:

iam nunc times, quasi numquam adfueris, numquam tute pepereris? 290

So. *Miseram me, neminem habeo (solae sumus; Geta autem hic non adest) nec quem ad obstetricem mittam, nec qui accersat Aeschinum*¹⁵.

Il tono tragico delle parole di Sostrata, espressione di *affectus* materno, è intriso di quelle *blanditiae* che suscitano nell'anziana nutrice un coinvolgimento emotivo e parole di incoraggiamento: si tratta, nello specifico, dell'uso enfatico del possessivo *mea* (v. 288 *mea nutrix*), dell'esclamazione *edepol* (v. 289), dell'espressione di commiserazione *miseram me* (v. 291)¹⁶.

Sono proprio queste le componenti che veicolano, secondo il grammatico, le *blanditiae* femminili, come sottolinea anche altrove:

Don. *ad Ter. Eun.* 656: "*mea*" et "*mea tu*" et "*amabo*" et *alia huiusmodi mulieribus apta sunt blandimenta*¹⁷.

¹⁴ "È tipico per le donne, quando parlano, usare un tono accattivante con gli altri o commiserare se stesse".

¹⁵ "So. Ti prego, dimmi, balia, adesso cosa succederà? Ca. Vuoi sapere cosa succederà? Spero che vada tutto per il verso giusto, per Polluce. Le doglie, mia cara, sono appena iniziate e tu già sei in ansia: come se non avessi mai assistito a un parto o se tu stessa non avessi già partorito! So. Povera me! Non ho nessuno (siamo sole, non c'è neppure Geta), nessuno che possa andare a chiamare la levatrice o Eschino".

¹⁶ Su tali formule, cfr. Adams 1984, 50-74; Barrios-Lech 2016, 267-271.

¹⁷ "'Mia', 'tu mia', 'ti amerò' e simili sono espressioni di seduzione tipiche delle donne".

Don. *ad Ter. Andr.* 685: “*anime mi*”: *mollis oratio et feminea multis implicata blandimentis*¹⁸.

Le *blanditiae* che caratterizzano l’eloquio femminile¹⁹, dunque, consistono in una tonalità di voce soave, unita all’uso di formule stereotipate, in grado di coinvolgere, ammaliare, rassicurare, trasmettere sensazioni di amorevolezza e affetto²⁰: si tratta, in particolare, dei possessivi *meus/mea* adoperati accanto ai nomi propri o indicanti parentela, per sottolineare confidenza e familiarità²¹, di esclamazioni e giuramenti, di espressioni di autocommiserazione e della formula *amabo*. Sembra plausibile supporre che quest’ultima fosse in origine una forma di futuro, adoperata in frasi che includevano l’imperativo²², per addolcire ordini e richieste con la promessa di una futura ricompensa in termini affettivi²³. Un linguaggio così caratterizzato era considerato in grado di creare intimità e comunione di sentimento con l’interlocutore, di penetrare nel suo animo e di convincerlo della bontà delle proprie intenzioni, come nel caso di un’altra madre, anche lei di nome Sostrata, protagonista dell’*Hecyra* di Terenzio. Le sue formule seduttive e persuasive, improntate a *blanditiae*, come sottolinea Donato (*ad Ter. Hec.* 277), sono rivolte al figlio per

¹⁸ “Anima mia”: è un modo di parlare dolce e femminile intriso di molti accenti seduttivi”. Cfr. anche Don. *ad Ter. Ad.* 28.

¹⁹ Cfr. Karakasis 2019, 151-170.

²⁰ Tali formule sono adoperate, pertanto, anche da parte di chi vuole conferire un tratto ‘effeminato’ al discorso: cfr. Adams 1984, 53.

²¹ Cfr. Dutsch 2008, 53.

²² Frasi del tipo: *amabo, dic mihi* (“ti amerò, dimmi”): cfr. Dutsch 2008, 50-51.

²³ *Amabo* diventerà un generico indicatore di premura e attaccamento, tanto da entrare anche nel linguaggio maschile dell’amicizia, come si evince dall’uso che ne fa Cicerone nelle *epistulae ad Atticum*: cfr. Adams 1984, 63-67; Dutsch 2008, 53.

convincerlo della propria estraneità dalla spinosa vicenda della fuga della nuora dalla sua casa:

Ter. *Hec.* 577-588:

So. Non clam me est, gnate mi, tibi me esse suspectam, uxorem tuam propter m<eo>s mores hinc abisse, etsi ea dissimulas sedulo.

Verum ita me di ament itaque optingant ex te quae exoptem mihi ut numquam sciens commerui merito ut caperet odium illam mei. 580

Teque ante quod me amare rebar, <ei> rei firmasti fidem; nam mi intu' tuo' pater narravit modo quo pacto me habueris praepositam amori t<uo>: nunc tibi me certumst contra gratiam referre ut apud me praemium esse positum pietati scias.

Mi Pamphile, hoc et vobis et meae commodum famae arbitror: 585

ego rus abituram hinc cum t<uo> me esse certo decrevi patre, ne mea praesentia obstet neu causa ulla restet relicua quin tua Philumena ad te redeat²⁴.

Il tono carezzevole delle *blanditiae*, con cui Sostrata si rivolge al giovane, grazie all'enfatico uso di *gnate mi* (v. 577), *mi Pamphile* (v. 585) e alla pateticità con cui cerca di disculparsi, chiamando a testimoni gli dèi (v. 579), si fonde con argomentazioni tese a convincerlo dell'opportunità che lei vada a vivere in campagna, facendo leva sul *iustum* del voler contraccambiare un atto d'amo-

²⁴ "So. So bene, figlio mio, che tu sospetti che tua moglie se ne sia andata a causa del mio caratteraccio, sebbene tu ti sforzi di non darlo a vedere; ma gli dèi mi assistano e possa avere da te quello che più desidero, se è vero che non le feci mai nulla per cui dovessi meritare il suo odio. Se già prima ero sicura del tuo amore per me, adesso me ne hai dato la prova: poco fa, infatti, tuo padre mi ha raccontato come tu abbia dimostrato di preferire me a tua moglie. Ora sono decisa a ricambiare il tuo affetto per farti vedere che non ami un'ingrata. Panfilo mio, credo che tornerà utile a voi e al mio buon nome quello che ti dirò. Ho preso la decisione di andarmene a vivere in campagna con tuo padre, in modo che la mia presenza non dia più noia e non ci sia alcuna ragione che impedisca alla tua Filumena di ritornare da te".

re, sull'*honestum* del voler garantire la serenità della coppia Panfilo-Filumena e sull'*utile* derivato dal ritorno di Filumena a casa.

Nella percezione generale, quindi, tutte le donne sono naturalmente protese all'uso di un linguaggio seduttivo, più degli uomini²⁵: costellano di *blanditiae* il loro normale modo di parlare, soave nel suono e nelle formule espressive, compiacendo l'interlocutore e creando una dimensione di intimità, rassicurazione ed empatia²⁶.

Sono però i contesti erotici quelli in cui le *blanditiae* offrono lo spettro più ampio di attestazioni²⁷. Nella commedia, infatti, a farne uso maggiore sono essenzialmente le cortigiane, che seducono per mestiere e che sono spesso fulcro delle storie d'amore da cui si dipanano le *fabulae*²⁸.

La commedia plautina *Bacchides*, ad esempio, nella versione lacunosa che possediamo, si apre con una scena di seduzione. Protagonista è la cortigiana Bacchide, che mette in campo tutte le sue arti per persuadere il giovane Pistoclero a proteggere lei e la sorella dalle pressanti pretese di un soldato:

Plaut. *Bacch.* 41-56:

BACCH. *Miserius nihil est quam mulier.* PIST. *Quid esse dices di-*
[gnius?

BACCH. *Haec ita me orat, sibi qui caveat aliquem ut hominem reperiam,*
ab istoc milite, ut, ubi emeritum sibi sit, se revehat domum.

id, amabo te, huic caveas. PIST. *Quid isti caveam?* BACCH. *Vt reveha-*
[tur domum,

²⁵ È quanto attestato, *ex. gr.*, anche da Liv. 27, 15, 11-12; 32, 40, 11; Petron. 113; Tac. *hist.* 1, 74. Sull'argomento, cfr. Santoro L'Hoir 1992, 88-89; Sharrock 1994, 284.

²⁶ Cfr. Adams 1984, 57; Fedeli 2012, 31-55.

²⁷ Cfr. Preston 1916, 23-24.

²⁸ Sulla figura della cortigiana nella commedia latina, cfr. Gilula 1980, 142-165; Auhagen 2009, 136-277; Fayer 2013, 77-244.

ubi ei dediderit operas, ne hanc ille habeat pro ancilla sibi; 45
nam si haec habeat aurum quod illi renumeret, faciat lubens.
PIST. *Vbi nunc is homost? BACCH. Iam hic, credo, aderit. Sed hoc*
[idem apud nos rectius
poteris agere; atque is dum veniat, sedens ibi opperibere.
Eadem biberis, eadem dederò tibi, ubi biberis, savium.
PIST. *Viscus merus vostrast blanditia. BACCH. Quid iam? PIST.*
[Quia enim intellego, 50
duae unum expetitis palumbem, Perii! Harundo alas verberat.
Non ego istuc facinus mihi, mulier, conducibile esse arbitror.
BACCH. *Qui, amabo? PIST. Quia, Bacchis, Bacchas metuo et baccha-*
[nal tuum.
BACCH. *Quid est? Quid metuis? Ne tibi lectus malitiam apud me*
[suadeat?
PIST. *Magis illectum tuum quam lectum metuo; mala tu es bestia. 55*
Nam huic aetati non conducit, mulier, latebrosus locus²⁹.

²⁹ “Bacch. Non c’è nessun essere più infelice della donna. Pist. E ce n’è forse uno che sia più degno di esserlo? Bacch. Mia sorella mi sta pregando di cercarle un uomo che tenga a bada quel soldato e che la riaccompagni a casa quando finisce il suo servizio. Te ne sarei grata, tesoro, se volessi occupartene tu. Pist. E in che modo dovrei occuparmene io? Bacch. Facendo in modo che possa rientrare a casa, dopo aver svolto il suo lavoro, e impedendo al soldato di tenercela come serva. Se avesse il denaro per riscattarsi, lo farebbe volentieri. Pist. Dov’è ora quell’uomo? Bacch. Credo che ritorni tra poco. Sarà meglio risolvere la questione qui, a casa nostra. Lo aspetterai standotene seduto. Berrai un sorsetto con noi e dopo aver bevuto avrai da me un bacio. Pist. Le vostre moine sono pericolose come il vischio per gli uccelli. Bacch. Che ti succede? Pist. Ho capito tutto, date la caccia in due a un solo colombo! Sono finito, già sento le ali imbrigliate nelle trappole. No, no, bella mia, questo affare non fa per me. Bacch. E perché mai? Pist. Perché, cara Bacchide, ho una gran paura delle Baccanti e del tuo bacchanale. Bacch. Ma cosa vai pensando, cosa temi? Che il mio letto ti possa corrompere? Pist. Ho più paura delle tue seduzioni che del tuo letto. Sei un essere pericoloso. E poi alla mia età, bella mia, non va bene frequentare certi

La donna prova prima ad attirare la compassione di Pistoclero, sostenendo che nessuna creatura sia più degna di commiserazione di una donna (v. 41 *miserius nihil est quam mulier*); passa, poi, a formule intrise di prospettive di gratificazione, come *amabo* (vv. 44; 53)³⁰, indicatore inconfondibile del lessico seduttivo; ricorre successivamente a riferimenti espliciti ai vantaggi della sua compagnia in termini di bevute e di languidi baci (v. 49 *eadem biberis, eadem dedero tibi, ubi biberis, savium*). La suadente proposta, però, non riesce nell'intento di vincere le diffidenze del giovane che vi intravede pericoli nascosti: le *blanditiae* della donna sono percepite come trappole insidiose, 'appiccicose' al pari del *viscus* (v. 50), una sostanza adesiva adoperata per catturare gli uccelli. Le sue parole, infatti, tendono a tenere bloccati a sé i clienti, con le promesse allettanti di futuri piaceri. Il ragazzo specificherà più avanti che il rischio che comporta il lasciarsi invischiare dalle *blanditiae* è quello di rimanere coinvolti in un gioco pericoloso, lesivo a livello sentimentale (v. 64 *animum fodicant*), patrimoniale (v. 64 *bona destimulant*) e sociale, visto che può finire per intaccare anche la reputazione (v. 64 *facta et famam sauciant*)³¹.

La medesima immagine metaforica³², che accosta le *blanditiae* delle cortigiane a esche finalizzate alla cattura degli uomini, come se fossero uccelli, è presente anche nelle parole della mezzana Cleareta, allorquando spiega al giovane Diabolo, innamorato di sua figlia, la prostituta Filenia, le peculiarità del loro mestiere:

Plaut. *Asin.* 215-227:

Cl. Non tu scis? Hic noster quaestus aucupi simillimust. 215

posti equivoci”.

³⁰ Cfr. anche Plaut. *Bacch.* 62; 100.

³¹ Cfr. Barsby 1986, *ad loc.*

³² Cfr. anche Plaut. *Bacch.* 1158; *Poen.* 676.

Auceps quando concinnavit aream, offundit cibum.
[*Aves*] *adsuescunt: necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum.*
Saepe edunt; semel si sunt captae, rem solvunt aucupi.
Itidem hic apud nos aedes nobis area est, auceps sum ego, 219-220
esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aves. 221
Bene salutando consuescunt, compellando blanditer,
osculando, oratione vinnula, venustula.
Si papillam pertractavit, haud <id> est ab re aucupis.
Savium si sumpsit, sumere eum licet sine retibus. 225
Haecine te esse oblitum, in ludo qui fuisti tam diu!
*Di. Tua ista culpa est, quae discipulum semidoctum abs te amoves*³³.

In quello che possiamo definire un efficace compendio di arte della seduzione, la mezzana conferisce grande rilievo alla componente verbale, al ruolo giocato dal modo di parlare della donna nell'azione della conquista: *bene salutando consuescunt, compellando blanditer, / osculando, oratione vinnula, venustula* (vv. 222-223). Oltre a salutare con affetto (*bene*), infatti, pronuncia le sue richieste in modo seducente (*blanditer*), conferendo al suo discorso una nota che affascina (*oratio vinnula, venustula*). Sono l'eloquio piacevole e i discorsi amabili, inebrianti, conformi al deside-

³³ "Cl. Ma non lo sai? Il nostro mestiere è molto simile a quello del cacciatore d'uccelli. Il cacciatore prepara prima il terreno, poi, vi sparge su del cibo. Gli uccelli si abitano pian piano: chi desidera guadagnare deve essere pronto ad affrontare una spesa. Gli uccelli vengono spesso a mangiare: ma una volta catturati, ricompensano il cacciatore di tutte le spese. Lo stesso succede con noi: il terreno è la nostra casa, il cacciatore sono io, il cibo è la ragazza, l'esca è il letto e i giovani innamorati sono gli uccelli. Con la graduale abitudine a saluti amorevoli, a incontri pieni di seduzione, a baci, a paroline inebrianti e piacevoli prendono a frequentarci assiduamente. Se poi uno di loro riesce a palpare un seno, è tanto meglio per il cacciatore; e se riesce a strappare un languido bacio, lo può addirittura catturare senza ricorrere alle reti. Ma come hai potuto dimenticare queste cose, quando frequenti da tanto tempo la nostra scuola? Di. La colpa è tua che allontani l'alunno quando non ha completato del tutto la sua preparazione".

rio del cliente, uniti ad un atteggiamento affettuoso, dunque, a rendere la *meretrix* una trappola allettante, capace di attrarre e catturare gli uomini.

Gli aggettivi adoperati da Plauto, in relazione ai suoi discorsi, *vinnulus* e *venustulus*, rendono chiaro il potere ammaliante delle sue *blanditiae*. Il primo aggettivo, *vinnulus*, rimanda al vino e alla sua capacità di inebriare e alterare la coscienza degli uomini³⁴. Il secondo, invece, diminutivo di *venus*, richiama la malia incantatrice della bellezza, giocando con la sottile allusione all'abilità – notoriamente attribuita alle donne – di maneggiare *venena*, cui il termine *venus* era etimologicamente connesso³⁵. Non è un caso che nella commedia le cortigiane siano spesso accusate di *veneficium*, proprio per la loro capacità di irretire gli uomini con le arti della seduzione³⁶.

Le *blanditiae* delle donne, dunque, agiscono sull'uomo come vino o veleni, alterandone la coscienza e obnubilandone la volontà. Di qui, la percezione della loro grande pericolosità, perché in grado di lederne la salute mentale e di trasformarlo in un essere dolce e remissivo. Proprio come Astafia si augura diventi il bruto Truculento, nell'omonima commedia plautina:

Plaut. *Truc.* 317-318:

*Verum ego illum, quamquam violentust, spero inmutari pote
blandimentis, hortamentis, ceteris meretriciis*³⁷.

³⁴ Cfr. Fest. 577, 519 Lindsay: *vinnulus dicitur molliter se gerens et minime quid viriliter faciens* ("Viene definito suadente – *vinnulus* – chi si comporta con dolcezza e agisce senza veemenza").

³⁵ Cfr. Ernout-Meillet 1979⁴, s.v. *venus*, 721-722; Montero Cartelle 1991, 199-202; Dutsch 2005, 211-212; Dutsch 2008, 63, n. 39.

³⁶ Cfr. *ex. gr.* Plaut. *Truc.* 762-763. Cfr. Dutsch 2008, 65.

³⁷ "Sebbene sia intrattabile, nutro la speranza di riuscire a cambiarlo: a furia di moine, di esortazioni e di tutte le altre arti da prostituta".

Una trasformazione, quella del bisbetico Truculento, ad opera delle arti seduttive di Astafia, che sembra vada a buon fine, visto che quando l'uomo riappare, qualche scena dopo, si atteggia in modo molto diverso e, per sua stessa ammissione, è "molto meno brutale di prima" (Plaut. *Truc.* 673-674 *Nimio minus saevos iam sum, Astaphium, quam fui. / Iam non <ego> sum truculentus; noli metuere*)³⁸.

Sono, però, le parole di Pistoclero, in Plaut. *Bacch.* 68-73, quelle che descrivono al meglio il tipo di trasformazione a cui l'uomo va incontro:

Plaut. *Bacch.* 68-73:

*PIST. Vbi ego capiam pro machaera turturem,
ubique inponat in manum alius mihi pro cestu cantharum;
pro galea scaphium, pro insigni sit corolla plectilis, 70
pro hasta talos, pro lorica malacum capiam pallium;
ubi mihi pro equo lectus detur, scortum pro scuto accubet?
Apage a me, apage. BACCH. II Ah, nimium ferus es!*³⁹

Le *blanditiae* penetrano nel profondo del suo essere e producono una pericolosa perdita di virilità, come significato dalla sostituzione di spada, elmo, asta, corazza, segni distintivi dell'identità maschile, con ghirlanda, morbido mantello e dadi. L'ideologia machista e bellicista su cui la società romana improntava l'identi-

³⁸ "Cara Astafia, ormai sono molto meno brutale di prima, non sono più Truculento; non temere".

³⁹ "Pist.: Si tratta di una situazione in cui al posto della spada stringi una tortorella; al posto di un cesto ti danno un boccale, al posto dell'elmo un pitale e al posto della decorazione militare una ghirlanda di fiori; anziché un'asta ti ritrovi dei dadi e invece della corazza un soffice mantello; al posto di un cavallo mi viene offerto un letto e al posto dello scudo una prostituta con cui giacere. Via, via, lontano da me! Bacch. II: Eh, come sei duro!".

tà maschile, simboleggiata nel passo plautino dalle armi e dall'abito militare, ne risulta inficiata, restituendo l'immagine di un *blandus amator*: un uomo tenero e affettuoso, che preferisce l'amore alle battaglie e cerca di ottenere le attenzioni della donna amata utilizzando le sue medesime armi di seduzione, anche se con meno successo. Le conseguenze di tale trasformazione segnano l'allontanamento dell'uomo dalle aspettative della società, rivolte all'impegno politico, militare e alla cura del patrimonio familiare, come espresso da un altro giovane, Lisitele, in Plaut. *Trin.* 237-275. Una volta irretito nella trappola della seduzione, egli dice, l'amore porta alla rovina, inducendo l'uomo a trascurare i suoi doveri e mettendo in pericolo onorabilità e patrimonio⁴⁰. È per questo che – dopo aver elencato gli aspetti negativi di una tale scelta di vita – dichiara di voler abbracciare il modello positivo, quello della morale aristocratica, che bandendo l'amore rimane ancorata alla ricerca di ricchezza, onore, gloria e pubblico favore:

Plaut. *Trin.* 237-275:

*Numquam Amor quemquam nisi cupidum hominem
postulat se in plagas conicere:*

eos cupit, eos consecatur; 238a

*subdole blanditur ab re consulit,
blandiloquentulus, harpago, mendax,* 239a

*cuppes, [avarus], elegans, despoliator,
latebriolarum hominum corruptor;* 240a

†blandus inops celatum indagator†. 242a

Nam qui amat quod amat, quom extemplo

saviis sagittatis percussus,

ilico res foras labitur, liquitur.

'Da mihi hoc, mel meum, si me amas, si audes'.

⁴⁰ Sulla concezione dell'amore nella commedia latina, cfr. Flury 1968, 20-31; Rosivach 1986, 175-189; Maltby 2004, 255-270; Castagna 2007, 75-85; O'Bryhim 2007, 133-145; Fantham 2019, 241-258; Duque 2020, 111-135.

<i>Ibi ille cuculus: 'Ocelle mi, fiat; et istuc et si amplius vis dari, dabitur'.</i>	245
<i>Ibi illa pendentem ferit, iam amplius orat. Non satis id est mali, ni amplius etiam, quod ecibit, quod comest, quod facit sumpti.</i>	250
<i>Nox datur; ducitur familia tota, vestiplica, unctor, auri custos, flabelliferae, sandaligerulae, cantrices, cistellatrices, nuntii, renuntii, raptores panis et peni.</i>	
<i>Fit ipse, dum illis comis est, inops amator.</i>	255
<i>Haec ego quom cum animo meo reputo, ubi qui eget, quam preti sit parvi, apage te, amor, non places, nil te utor. Quamquam illud est dulce, esse et bibere, amor amara dat tamen, satis quod aegre sit.</i>	260
<i>Fugit forum, fugitat suos cognatos, fugat ipse se ab suo contutu, neque eum sibi amicum volunt dici.</i>	
<i>Mille modis amor ignorandust,</i>	264a
<i>procul abhibendust atque abstandust.</i>	264b
<i>Nam qui in amorem praecipitavit</i>	265a
<i>peius perit quasi saxo saliat.</i>	265b
<i>Apage te amor; tuas res tibi habeto. Amor, mihi amicus ne fuas umquam. Sunt tamen quos miseros maleque habeas, quos tibi obnoxios fecisti.</i>	
<i>Certa est res ad frugem applicare animum, quamquam ibi animo labos grandis capitur.</i>	270
<i>Boni sibi haec expetunt, rem, fidem, honorem, gloriam et gratiam: hoc probis pretiumst. Eo mihi magis lubet cum probis potius quam cum improbis vivere vanidicis⁴¹.</i>	275

⁴¹ "Amore cerca di prendere al laccio solo gli uomini appassionati: desidera solo quel tipo di persone, le braccia, le lusinga in modo subdolo, le distoglie da

Quando nel I sec. a. C. si svilupperà a Roma la poesia d'amore, una poesia che si presenterà autobiografica, in cui l'amore non riguarderà personaggi fittizi, come quelli della commedia, ma descriverà situazioni emotive vissute in prima persona dai poeti, questi – Catullo, prima, gli elegiaci, dopo – saranno consapevoli dei pericoli legati alla seduzione e alla trasformazione dell'uomo in *blandus amator*⁴², ma saranno ben lieti di affrontarli. Anche

altri interessi. Ha parole accattivanti, è ladrone, truffatore, depravato, avido, galante, un corruttore di uomini dediti ai luoghi malfamati, un adulatore squattrinato, uno che va alla ricerca di soldi ben nascosti. D'altronde, non appena un giovane è preso dall'amore, ferito dalle frecce dei baci, i suoi soldi cominciano a essere spesi, a dileguarsi e sparire. 'Dammi questo, amor mio, se mi ami veramente, se te la senti'. E quello sciocco: 'Ma certo, luce dei miei occhi! Se vuoi, ti darò ancora di più'. E vedendolo ormai cotto, rincarà la dose e aumenta le richieste. E questo non sarebbe così grave, se non ci fosse anche altro: tutto quello che beve e mangia, il lusso sfrenato. Gli concede una notte? Si porta insieme tutta la servitù: la guardarobiera, il massaggiatore, il custode dei gioielli, le sventagliatrici, le sandalaie, le cantanti, le portascrigni, i portatori di messaggi e i portatori di risposte, insomma tutti gli scroconi e sfruttatori. Nel frattempo, mentre si mostra generoso con tutti, accade che il nostro innamorato si riduca in povertà. Quando rifletto tra me e me e penso a quanto poco rispetto riceva chi non possiede niente, mi dico: 'va via, Amore, non mi piaci, non ne voglio sapere di te'. Per quanto possa essere piacevole bere e mangiare, l'amore riserva troppa amarezza e provoca troppa sofferenza. L'innamorato evita la piazza e i parenti, fugge persino se stesso per evitare di guardarsi in faccia e non c'è nessuno che gli si dichiara amico. Ci sono quindi mille buoni motivi per ignorare l'Amore, per mantenerlo a distanza, per evitarlo. Chi vi si lancia tra le braccia finisce per sfracellarsi peggio che se precipitasse da un dirupo. Via, via, Amore; ognuno per la sua strada! Amore, non voglio che tu sia mai amico mio. Hai già tanti schiavi a cui far del male e da rendere disperati. Ho deciso: condurrò una vita virtuosa, anche se so che mi costerà molta fatica. Gli uomini perbene inseguono la ricchezza, la lealtà, il rispetto, la gloria e la generale approvazione: questa è la ricompensa per un uomo onesto. Sì, sono sicuro, voglio vivere con loro piuttosto che con i malfattori e i truffatori".

⁴² Cfr. *ex. gr.*, Prop. 1, 15, 42.

Ovidio, infatti, rappresenterà – sul modello di Plauto – una *lena* intenta a istruire una bella ragazza nell'arte della seduzione e, rendendola portavoce degli aspetti più crudi della condotta delle donne dell'elegia⁴³, esprimerà icasticamente l'efficacia manipolatrice dei loro discorsi dolci e carezzevoli con l'immagine del miele che cela potenti veleni:

Ov. *am.* 1, 8, 103-104:

*Lingua iuuet mentemque tegat: blandire noceque;
impia sub dulci melle venena latent*⁴⁴.

Pur consapevoli dei rischi che la forza seduttiva delle loro donne esercita su di loro, però, i poeti d'amore sceglieranno consapevolmente di ignorarli, optando per un comportamento improntato a un'umiliante *militia amoris*, anziché per una forma di milizia socialmente riconosciuta al servizio di Roma⁴⁵. La loro scelta di vestire i panni del *blandus amator* sarà, a questo punto, totalizzante e 'rivoluzionaria' rispetto all'etica del *mos maiorum* che conferiva il primato alla sfera pubblica, relegando a un ruolo marginale quella privata, e faranno dei dolci veleni celati nelle *blanditiae* femminili una sublime ragione di vita e di poesia.

Riferimenti bibliografici

- J.N. Adams, "Female speech in latin comedy", *Antichthon*, 18 (1984), 43-77.
U. Auhagen, *Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie*, München, Beck, 2009.

⁴³ Cfr. Dimundo 2012, 56-71. Sulla "retorica della seduzione" e sull'uso delle *blanditiae* da parte del poeta d'amore, cfr. Gross 1985, 58-65; James 2003, 14-19.

⁴⁴ "La parola ti aiuti e nasconda ciò che provi: seducilo e rovinalo; sotto il dolce miele sono nascosti veleni atroci".

⁴⁵ Cfr. Fedeli 1989, 164-170; Dimundo 2000, 19-36.

- P. Barrios-Lech, *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- J. Barsby, *Plautus. Bacchides*, Warminster, Aris and Phillips, 1986.
- L. Castagna, “*Perfidiosus amor*: una rilettura della *Cistellaria*”, in *I luoghi comuni della commedia antica*, a cura di G. Petrone, M.M. Bianco, Palermo, Flaccovio, 2007, 75-85.
- G. Cipriani, “Il vocabolario latino dei baci”, *Aufidus*, 17 (1992), 69-102.
- R. Dimundo, “L’arte della seduzione e il *doctus amator* ovidiano (Ov. *ars* 1, 1-34)”, *BStudLat*, 30.1 (2000), 19-36.
- R. Dimundo, “La *domina* elegiaca tra realtà e letteratura”, in Aa.Vv., *Donne a teatro. Seminario di studi* (Bari, 23-24 aprile 2008), Bari, Settore Editoriale e Redazionale - Università degli Studi “Aldo Moro”, 2012, 56-71.
- G. Duque, “Roman comedy’s *amatores*: young and old lovers in Plautus’ *Mercator*”, *GIF*, 72 (2020), 111-135.
- D. M. Dutsch, “Roman pharmacology: Plautus’ *blanda venena*”, *G&R*, 52.2 (2005), 205-220.
- D. M. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Éditions Klincksieck, 1979⁴.
- E. Fantham, “Family finances”, in *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, ed. M.T. Dinter, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 241-258.
- C. Fayer, Meretrix. *La prostituzione femminile nell’antica Roma*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2013.
- P. Fedeli, *La poesia d’amore*, in Aa.Vv., *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- P. Fedeli, “Modelli di comportamento femminile nella commedia latina”, in Aa. Vv., *Donne a teatro. Seminario di studi* (Bari, 23-24 aprile 2008), Bari, Settore Editoriale e Redazionale - Università degli Studi “Aldo Moro”, 2012, 31-55.

- P. Flury, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg, Winter, 1968.
- D. Gilula, "The concept of the *bona meretrix*. A study of Terence's courtesans", *RFIC*, 108 (1980), 142-165.
- N.P. Gross, *Amatory Persuasion in Antiquity. Studies in Theory and Practice*, London-Toronto, University of Delaware Press, 1985.
- S.L. James, *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003.
- E. Karakasis, *The Language of Roman Comedy*, in *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, ed. M.T. Dinter, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 151-170.
- M. Leumann, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München, Bech, 1977.
- R. Maltby, "The love gods in Plautus", *Paideia*, 59 (2004), 255-270.
- E. Montero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- S. O'Bryhim, "Catullus 23 as Roman Comedy", *TAPhA*, 137.1 (2007), 133-145.
- L. Pepe, *La voce delle sirene. I Greci e l'arte della persuasione*, Roma-Bari, Laterza, 2020.
- K. Preston, *Studies in the Diction of the sermo amatorius in Roman Comedy*, Menasha, George Banta Publishing Company, 1916.
- V.J. Rosivach, "Love and Leisure in Roman Comedy and the Amatory Poets", *L'Antiquité Classique*, 55 (1986), 175-189.
- F. Santoro L'Hoir, *The Rhetoric of Gender Terms. Man, Woman and the Portrayal of Character in Latin Prose*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1992.
- A. Sharrock, *Seduction and Repetition in Ovid's ars amatoria II*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- M. Zimmerman, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses, book X*, Groningen, Forsten, 2000.

Il Fiore e la frattura dello spazio letterario cortese

RICCARDO VIEL

Nell'estetica medievale, dove l'opera d'arte è "proiezione d'un'immagine interiore nella materia"¹, non ci si può certo attendere l'espressione della seduzione in un'opera letteraria come rappresentazione realistica di un rapporto tra soggetti (l'*io* che seduce e il *tu* che è sedotto), anche quando tale rappresentazione sia funzionale alla raffigurazione di un sistema sociale, con le sue regole e le sue infrazioni. Qualora al concetto di seduzione si voglia conferire un significato più ampio, e meno intonato a quello tecnico che s'attaglia al romanzo libertino settecentesco e ai suoi sviluppi successivi, si può riflettere sulla sua funzione nella lirica cortese della letteratura romanza del XII e XIII secolo. Qui non si tratta di un elemento costitutivo della società, benché l'intera produzione lirica dei trovatori faccia del rapporto amoroso, e del corteggiamento, il proprio motore poetico. La seduzione non è cioè la rappresentazione, più o meno realistica, più o meno figurata, di un costume sociale, bensì l'immagine ipostatizzata di una serie di precetti morali ed etici che l'amante, l'*io* lirico, apprende proprio sottostando ai voleri di Amore e alle 'leggi' d'Amore, più spesso frustranti che appaganti. L'*io* e il *tu* sono ipostasi, dunque, di un processo conoscitivo e di crescita sociale: gli attori di un *ensenhamen* cortese veicolato da una *poésie formelle* che non conosce realismo.

¹ Panofsky 2006, 24-25.

Ciò può esser detto per la lirica dei trovatori, sicuramente poesia formale benché ancora animata da forti prese di posizioni ideologiche sulla natura filosofica ed etico-morale dell'amore (la *fin'amor*, nella sua contrapposizione alla *fals'amor*); ancor più vale per la lirica dei trovieri, formalizzata anche nei contenuti. Se su cosa sia la *fin'amor* il dibattito rimarrà sempre aperto (raggiungimento del guiderdone, ossia del contatto fisico, oppure no; e se sì, se esso debba limitarsi all'*osculum*, al *tactus*, o possa giungere al *plus...*), su cosa fosse la *fals'amor* il confine invece è certo. Infatti il corteggiamento ha valore, anche quando si prefigge il raggiungimento dell'atto erotico, solo se è diretto alla crescita etico-morale dell'*io*; in caso opposto si entra nel dominio ostracizzato della *fals'amor*. Si comprende bene, dunque, quanto sia differente il concetto di seduzione nella produzione letteraria del nostro Medioevo romanzo.

Il sottogenere della lirica cortese che più ha a che fare con il discorso della seduzione è certamente la pastorella, in cui "un tentativo di seduzione è raccontato in forma autodiegetica"²: la seduzione è messa in atto dal cavaliere, il bersaglio è una pastora; il tutto avviene in una cornice solitamente campestre, nella quale l'uomo si avvicina cavalcando o camminando.

Si potrebbe, fin da súbito, notare che la presenza, come motore primario, di un vero e proprio atto di seduzione, implica il carattere dialogico di questo sottogenere lirico. S'instaura, dunque, un dialogo tra l'*io* lirico (non per forza un cavaliere, più spesso un *io* che può identificarsi con un chierico-poeta) e il *tu*, una pastora; ma – anche qui – tale discorso di seduzione non dev'essere interpretato come rappresentazione di un reale contesto, bensì come meccanismo lirico-narrativo in grado di parodiare e rovesciare i *topoi* del corteggiamento definiti dal sistema

² Formisano 1990, 60.

di regole della *fin'amor*. La pastora rappresenta, infatti, non tanto o non solo l'oggetto del tentativo seduttorio, quanto piuttosto un attore che dà voce sia a una "identificazione di tipo sociale", sia a una "incarnazione metaforica"³. La pastora rappresenta dunque una classe sociale, opposta a quella dell'*io* (un cavaliere o comunque un chierico), oppure può essere un "ribaltamento linguistico, retorico e argomentativo"⁴ della parola dell'autore, che attraverso essa dà voce al contro-canto del seduttore, ossia a chi rappresenta, invece, il portato topologico e l'ideologia della *fin'amor*. Soprattutto la pastorella di Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293.30), sembra appartenere a quest'ultima tipologia: il cavaliere che seduce la pastora dà voce alla classe nobiliare, e alla concezione cortese della *fin'amor*, avversata dal poeta, la cui voce parrebbe risuonare nel personaggio della pastora, che resistendo alla seduzione riafferma i valori etico-morali dell'amore coniugale. In questa pastorella, che è anche la prima attestazione assoluta del genere, attraverso la parodia viene ribaltata la *fin'amor* dei trovatori lirici puri, alla Bernart de Ventadorn, ipostatizzata nell'intraprendente cavaliere; l'ironia, anzi la pungente satira che traspira nei versi marcabruniani, introduce un corrosivo e potente elemento di riflessione critica sul sistema cortese e contro la lirica trobadorica sua contemporanea. Verrebbe da pensare che lo stesso genere poetico, pur affondando sicuramente le proprie radici in più antichi generi para-folklorici (forse la *serrana*?⁵), venga ripreso da Marcabru e rifondato pro-

³ Franchi 2006, 189.

⁴ Ivi, 190.

⁵ Meneghetti 1993; già Formisano 1990, 61, secondo cui "la particolare configurazione assunta dalla pastorella in area provenzale si spiega proprio col modello marcabruniano, cui spetterebbe così il merito di aver ridotto all'obbedienza cortese un genere extravagante (leggi: precortese)".

prio in chiave parodica, per farne uno strumento di critica nei confronti della coeva produzione lirica; uno strumento di critica che si avvale della forma dialogica, quasi “sulla falsariga [...] delle *disputationes* medievali”⁶. Dunque, un tentativo di forzare e ribaltare lo spazio cortese e l’idea di *fin’amor* come si stava sedimentando nei trovatori delle prime generazioni.

La ‘linea marcabruniana’, continuata da altri trovatori di stile *clus*, rimarrà ad ogni modo minoritaria, mentre il ‘grande canto cortese’ si affermerà non solo nelle generazioni auree della lirica trobadorica, ma troverà il suo spazio vitale nella lirica trovierica, innerorando la maggior parte della produzione dei poeti in antico francese.

* * *

Al culmine dell’esperienza lirica cortese si può collocare il *Roman de la Rose* (d’ora in poi *RdR*), vera e propria sussunzione di quello spazio letterario in forma di allegoria laica nella prima parte, e nella seconda parte in forma di grande discorso enciclopedico e filosofico sul mondo, la cui chiave di accesso è un amore cortese ormai demitizzato e volto a una dimensione più realistica ed erotica⁷. Importante è osservare che la stessa struttura del

⁶ Franchi 2006, 190.

⁷ La prima parte del *RdR*, quella a firma di Guillaume de Lorris, è ancora fortemente ancorata all’interpretazione cortese; la seconda, quella di Jean de Meun, guarda all’amore più nel suo aspetto realistico; ciò non toglie che in molti passi della seconda *Rose* emerga una visione non lontana, sebbene ormai diversamente impostata, dalla reprimenda marcabruniana all’amor cortese. Valgano comunque le parole di Beltrami: “se la *Rose* completata da Jean de Meun è un poema che vuole ‘dire una parola su tutta la realtà’, non è però un poema che sostenga una specifica tesi, che è inutile cercarci, come è vano cercare fra i vari personaggi sermocinanti un portaparola dell’autore” (Beltrami 2014, 44). Sull’attribuzione a due diversi autori delle due parti del *RdR* la bibliografia è vasta e non unanime; il tema esorbita tuttavia dagli obiettivi di questo saggio.

RdR, al netto della cornice onirica, si apre con un cammino matutino del protagonista che giunge nei pressi del verziere che custodisce la *Rose*, dove poi si dipanerà tutto il difficile percorso seduttivo sino all'atto del cogliere il fiore; una macrostruttura che ne fa "una *chanson d'amour* ipertroficamente ('spazialmente') dilatata" e quasi una pastorella⁸. Vorrei concentrarmi, in questo breve saggio, sulla sezione che parte dal v. 7251 del *RdR*⁹, dopo il quale si dipana il lungo monologo di *Amis* all'Amante: un insieme di precetti e di stratagemmi per conquistare l'amata che costituisce una sorta di *ars amandi* ricapitolativa dell'esperienza letteraria cortese, certo debitrice dell'*ars* oraziana. Questa sezione del *RdR* è parafrasata nei sonetti XLIX-LXXII del *Fiore*, un poemetto attribuibile a Dante¹⁰, vero e proprio ribaltamento parodico della fonte francese; il parafraste riscrive il monologo di *Amis* in un "manuale del libertino"¹¹ che intreccia un dialogo anche con i sonetti guittoniani del canzoniere Laurenziano, a cui Avalle aveva apposto la medesima denominazione¹².

Nel *RdR* il discorso si apre con alcuni precetti generali di *Amis*, che sottolineano alcune 'leggi d'amore' ormai indiscutibilmente cristallizzate nella lirica occitanica dello "standard cortese"¹³ e nel *grand chant courtois* oitanico: onorare Amore, mai tradirlo, sempre ubbidirne agli ordini, sopportarne le tirannie. I

⁸ Formisano 1984, 123 e 136 ss., poi ripreso anche in Formisano 2007, 14.

⁹ Qui e oltre il testo è tratto da *Le Roman de la Rose 1914-1924*.

¹⁰ Non è il caso di riaprire qui il plurisecolare *dossier*, peraltro ancora non definitivamente chiuso a sfavore dell'Alighieri. Rimando per la bibliografia a Formisano 2012; più recentemente: Formisano 2018, 221-235; Formisano 2021, 209-215; Stoppelli 2018, 249-257; De Matteis 2021, 15-34.

¹¹ Formisano 2012, XLVI.

¹² Si tratta dei sonetti d'amore 87-110; vedi D'A. S. Avalle 1977.

¹³ Di Girolamo 2014, 198.

versi vengono condensati in pochi accenni del sonetto XLIX del *Fiore*¹⁴:

e disse: “Guarda che non sie accettato
il consiglio Ragon, ma da te il buglia,
ché’ fin’amanti tuttor gli tribuglia
con quel sermon di che tt’ha sermonato;
ma ferma in ben amar tutta tua ’ntenza,
e guarda al die d’Amor su’ <managgio,
ché tutto vince lungia soferenza” (*Fiore*, XLIX, 5-11).

Comincia quindi, nel *RdR*, il lungo passo del discorso di *Amis* riguardo ai consigli sul comportamento che Amante deve tenere nei confronti di Male Bouche. La tirata, che occupa i vv. 7333-7398 del *RdR*, descrive la personificazione con tutti gli stereotipi che il *maldizent*, antagonista di amante, aveva assommato e cristallizzato nella tradizione lirica trobadorica e cortese. Del passo, il parafraste del *Fiore* trattiene i punti salienti:

A Mala-Bocca vo’ primieramente
che ttu sí no’ gli mostri mal sembante,
ma se gli passe o dimore davante,
umile gli ti mostra ed ubidente (*Fiore*, L, 1-4).

Sulla necessità di dissimulare la propria ostilità nei confronti del maldicente, il *RdR* aveva insistito:

Mais prenez garde touteveie
que Male Bouche ne vous veie.
S’il vous veit, si le saluez;
mais gardez que ne vous muez,
ne ne faites chiere nesune
de haïne ne de rancune.

¹⁴ Qui e oltre, il testo del *Fiore* è tratto da Formisano 2012.

E se vous ailleurs l'encontrez,
nul mautalent ne li montrez (*RdR*, 7333-7340).

Come si può notare, Jean de Meun dilata i precetti in un vero decalogo comportamentale, che comprende il saluto, l'espressione accogliente, la dissimulazione del disappunto e dell'odio; ciò che il parafraste condensa nell'espressione "no·gli mostri mal sembante", cristallizzazione tipica dell'atteggiamento benevolente della dama nei confronti di amante, nella lirica trobadorica.

Amis si spinge oltre, giungendo a teorizzare una sottomissione, ovviamente fittizia, di Amante a Male Bouche:

Bon fait Male Bouche apaisier,
qu'aucune feiz seaut l'en baisier
tel main qu'en voudrait qu'el fust arse.

[...]

Male Bouche e touz ses parenz,
a cui ja Deus ne seit garanz!
Par barat esteut barater,
servir, chuer, blandir, flater
par hourt, par adulacion,
par fausse simulacion,
e encliner et saluer,
qu'il fait trop bon le chien chuer
tant qu'en ait la veie passee (*RdR*, 7377-7379; 7385-7392).

Il tutto è condensato, nel *Fiore*, in due versi lapidari: "ma se gli passe o dimore davante, / umile gli ti mostra ed ubidente". *Amis*, nel *RdR*, si dilunga a giustificare questo palese inganno che Amante deve perseguire per giungere all'amata; una giustificazione che si regge sulla descrizione di tutti i vizi e i disvalori di cui Male Bouche è personificazione; si legge:

sages on son mautalent cueuvre.
Si sachiez que cil font bone euvre
qui les deceveurs deceivent.

Sachiez qu'ainsinc faire le deivent
trestuit amant, au meins li sage (*RdR*, 7341-7345).

Il passo assume quasi l'aspetto d'un adagio, d'un detto sentenzioso, mentre nel *Fiore* il tutto si traduce in un'asserzione quasi spavalda di Amico, non priva di una certa ironia, come nota Formisano:

Or metti a me intendere il coraggio,
chéd i' ti dirò tutta la sentenza
di ciò che dè far fin amante saggio.

[...]

Di te e del tuo gli sie largo offerente
e faccia di te come di su' fante:
cosí vo' che lo 'nganni, que truante
che si diletta in dir mal d'ogne gente (*Fiore*, XLIX, 12-14; L, 5-8).

L'inganno di Amante non abbisogna, insomma, di giustificazioni per l'Amico del *Fiore*: esso fa parte del gioco della seduzione, che si spoglia della cornice di moralità che ancora permea il *Roman* così come la lirica cortese precedente.

Ad aumentare le tinte chiaroscurali del *RdR*, il parafraste trascoglie, tra i passi del discorso, quello dell'impiccagione auspicata dei nemici di Amante, ancora una volta separandola dalla sua giustificazione morale e presentandola con toni ancora più truci. Nel *RdR* si leggeva, riferito non a Male Bouche bensì a tutti i falsi e i traditori nemici di Amore:

Se cetes ont de vous mestier,
servez les de vostre mestier:
faire leur devez courteisie,
c'est une chose mout preisie,
mais qu'eus ne puissent aperceivre
que vous les baez a deceivre.
Ainsinc vous esteut demener;
les braz au col deit l'en mener

son anemi pendre ou neier,
par chuer, par aplaneier,
s'autrement n'en peut l'en chevir (*RdR*, 7415-7425).

Nel *Fiore* l'immagine è esplicitamente riferita a Malabocca, non già come auspicio o determinazione estrema, bensì come azione quasi inevitabile, per togliere l'ostacolo che divide l'Amante dalla dama: "Col braccio al collo gli diè on menare / il su' nemico, insin ch'e' si' al giubetto, / co' le lusinghe, e po' farlo impicare" (*Fiore*, L, 9-11).

Il discorso di Amico prosegue con una serie di precetti utili ad ingannare la dama e ottenerne il favore: piccoli doni, come ghirlande, promesse e pegni d'amore, sospiri e lagrime, siano vere o simulate con l'ausilio di cipolle o agli. Nel discorso di *Amis*, tuttavia, vi è sempre un'interpretazione morale che pone le sue parole in altra luce; si legge, dopo aver dettagliatamente descritto ogni sorta d'inganno: "Ainsinc l'ont fait maint bouleur, / qui puis furent fin ameeur, / que les dames laissaient pendre / au laz qu'il leur voulaient tendre / tant que par leur misericorde / leur ostassent dou col la corde" (7471-7476). Si cela in questo passo un'accusa ai falsi amanti; la voce di *Amis* (forse anche di Jean de Meun?) è probabilmente in linea con quella di Marcabru e dei marcabruniani. Manca di questi accenti polemici invece il *Fiore*, dove Amico non stigmatizza apertamente questi seduttori: il sonetto LIII è un vero ricettacolo di trucchi e d'inganni, senza che se ne dia alcuna connotazione morale.

Se non hai che donar, fa gran promessa
sí com'í t'ho contato qui davanti,
giurando loro Idio e tutti i santi,
ed anche il sacramento della messa,
che ciascuna farai gran baronessa,
tanto darai lor fiorini e bisanti;
di pianger vo' che facce gran sembianti,
dicendo che non puo' viver senz'essa.

E se ttu non potessi lagrimare,
fa che ttu agge sugo di cipolle
o di scalogni, e farànolti fare;
o di scialiva gli occhi tu tte' molle,
s'ad altro tu non puo' ricoverare.
E cosí vo' che ciascheduna bolle (*Fiore*, LIII, 1-12).

Quel verbo, *bolle*, crudo francesismo dall'afr. *bouler* "ingannare", non acquisisce dunque lo stesso significato che spicca nel *RdR*, dove è detto negativamente dei seduttori traditori che poi si fingono *fini* amanti; appare come semplice consiglio, indirizzato alla conquista della dama, anzi come precetto fortemente *volutato* da Amico, quasi un imperativo.

Seguono, nel *Fiore*, altri utili ragguagli di Amico (sonetti LI-V-LVI): se non si può parlare con la donna, le si scrivano messaggi, possibilmente non espliciti (il *topos* cortese del *celar*); si ricerchi il bacio, ma qualora ella lo rifiuti, si ostenti indifferenza; ci si mostri perseverante di fronte ai rifiuti (altro *topos* cortese), e si dia l'impressione di esser schivi, per mutarne l'ostilità in desiderio. Questi sonetti seguono l'andamento del discorso di *Amis* nel *RdR* (7487-7549), compendiandolo; ma il parafraste anticipa la parte finale del discorso di *Amis*, i vv. 9945 ss., dove all'Amante è consigliato di lodare le bellezze – anche qualora non vi siano – della donna per accarezzarne la vanità (son. LVII), legando tale precetto al recupero della seconda parte del discorso di *Amis*, una vera e propria sezione misogina del *RdR*: la fine del son. LVII e tutto il LVIII sono dedicati al tema dell'istintiva cupidigia delle donne, sviluppato nel *RdR* ai vv. 8281 e seguenti. Dopo questa tirata misogina, i sonetti LIX-LXI riprendono l'andamento del discorso di *Amis* da dove l'avevano lasciato: sviluppano compendiosamente alcuni temi del *RdR*, calcando soprattutto sulle parti più scabrose del discorso di *Amis*, ossia la profferta d'amore (son. LIX, corrispondente a *RdR* 7562) e il

possessione carnale (son. LX-LXI, da *RdR* 7669 e 7719). Soprattutto quest'ultimo momento è descritto nel *Fiore* in modo molto più crudo ed esplicito che nel *Roman*, dove si legge:

E se poez a ce venir
qu'en privé les puissiez tenir,
que li leus seit si couvenanz
que n'i doutez nus seurvenanz,
[...] lors devez la rose cuillir.
[...] Tout veiez vous Peeur trembler,
Honte rougir, Dangier fremir,
ou trestouz treis plaindre e gemir,
ne prisiez trestout une escorce:
cuilliez la rose tout a force (*RdR*, 7669-7672; 7678; 7686-7690).

L'immagine acquista tutt'altro colore nel poemetto:

E quando tu ssarai co' llei soletto,
prendila tra lle braccia e fa 'l sicuro,
mostrando allor se ttu ssè forte e duro,
e 'mantenente le metti il gambetto.
Né no' lla respittar già per su' detto:
s'ella chiede merzé, cheggala al muro;
tu lle dirai: "Madonna, i' m'assicuro
a questo far, ch'Amor m'ha ssí distretto
di vo', ched i' non posso aver soggiorno;
per ch'e' convien che vo' aggate merzede
di me, che tanto vi son ito intorno;
ché ssiate certa ched i' v'amo a fede,
né d'amar voi giamai no' mmi ritorno,
ché per voi il me' cor salvar si crede (*Fiore*, LX, 1-12).

Nel *RdR* la scena era descritta con un lessico ancora cortese, mentre nel *Fiore* leggiamo la descrizione più di uno stupro che d'una vittoria seduttiva, anche attraverso il travisamento dei versi del romanzo francese.

Dopo un breve ritorno alla prima parte del discorso di *Amis*, con i precetti cortesi del *RdR*, di cui il parafraste recupera l' ammonimento a far sempre vincere al gioco la donna, a sedersi più in basso di lei, a servirla e a mostrarsi servizievole, parafrasando i vv. 7767-7692, ecco che le terzine del son. LXIV riprendono un passaggio della seconda parte del discorso di *Amis*, volgendolo in chiave scabrosa:

E se vien alcun' or ch'ella ti tenza,
ch'ella ti crucci sí che ttu le dai,
imantenente torna ad ubidienza,
e giurale che ma' più no 'l farao:
di quel ch'hai fatto farai penitenza:
prendila e falle il fatto che ttu sai (*Fiore*, LXIV, 5-10).

I versi rielaborano, assai aspramente, alcuni passi del *RdR*: “E s'il avient que il la fiere, / pour ce qu'el li semble trop fiere / e qu'ele l'a trop courroucié, / tant a forment vers lui groucié, / ou le veaut espeir menacier” (9755-9759) unitamente a “Lors jurt e fiance e promete / que jamais ne li avendra” (9830-9831) combinato con “[...] il ne sera jamais fait” (9846) dove però, come nota Formisano, “ciò che non deve più accadere è il prendere e possedere la donna con la forza”¹⁵. La seconda terzina lega assieme altri passi del *RdR*, come avverte Formisano: “prez de faire en tel penitence / con cele enjoindre li salvra” (9848-9849), dove è chiaro il ribaltamento ironico che se ne dà nel *Fiore*, ma che manca nel *RdR*¹⁶; a seguire si trova un incrocio tra un passo più arretrato (“gard que le jeu d'Amor li face / ainz qu'el se parte de la place”, 9761-9762) e due passi limitrofi e simili (“Tantost li reface endurer / en la place le jeu d'Amors”, 9816-9817 e “Lors face

¹⁵ Formisano 2012, 105, *ad locum*.

¹⁶ *Ibid.*

d'Amours la besoigne", 9851). Appare evidente la rilettura in chiave crudamente erotica e carnale del nostro parafraste.

Seguono tre sonetti che rielaborano i versi in cui *Amis* elargiva all'Amante precetti utili nel caso di amori fedifraghi, e consigli spicci nel caso in cui il tradimento venga scoperto: fingere d'esser stato costretto dalle circostanze o da un'eventuale malattia della donna (son. LXV-LXVII, da *RdR* 9944, 9775, 9869).

I sonetti conclusivi del discorso di Amico nel *Fiore* (LXVII-LXXII) riprendono da *RdR* 7795, e rielaborano prevalentemente la prima parte del discorso di *Amis*; principiano però dal momento in cui Amante interviene, interrompendo il monologo di *Amis*, ribellandosi all'idea di utilizzare il tradimento come espediente di seduzione, obiezione a cui *Amis* rispondeva ribattendo che Malebouche, in quanto traditore, può solo essere tradito:

Compainz, compainz, ce deivent querre
cil qui sont en aperte guerre;
mais Male Bouche est trop couverz,
il n'est pas anemis ouverz
car, quant il het ou ome ou fame,
par darriers le blasme e diffame.
Traïtres est, Deus le honisse!
Si rest dreiz que l'en le traïsse (*RdR*, 7819-7826).

Versi così parafrasati dal *Fiore*:

Mala-Bocca, che così ti travaglia,
è traditor: chi 'l tradisce non erra;
chi con falsi sembianti no Mill'aferra,
il su' buon gioco mette a ripentaglia (*Fiore*, LXIX, 5-8).

Il discorso riprende poi i versi del *RdR* in cui *Amis* consigliava le mosse strategiche ad Amante per ingannare *Male-Bouche*, così ricapitolate nel *Fiore*: giungere al castello, liberare Bellacoglienza seguendo la strada di Troppo-Donare, legando a

quest'ultimo consiglio una riflessione misogina. Termina in tal modo la sezione dei consigli di Amico ad Amante.

* * *

Una prima osservazione che può esser fatta riguarda la destrutturazione del discorso di *Amis* nei sonetti del *Fiore*. Nel *RdR* la prima parte del monologo era costituito da una serie di precetti di seduzione (sezione 1, 7281-7795), quindi interrotto dall'obiezione di Amante sul ricorso al tradimento per sconfiggere MaleBouche (sezione 2, 7796-7819), seguita dai consigli di *Amis* su come invece perseguire il tradimento e come metterlo in pratica (7819-8256); infine in una seconda parte del discorso *Amis* intratteneva l'Amante con ulteriori consigli su come conservare il favore della donna, con lunghe digressioni sull'età dell'oro, sui mariti gelosi e con una satira fortemente misogina e antimatrimoniale (sezione 3, 8257-10002). Il *Fiore* unisce la prima e la terza sezione, spostando la seconda alla fine, compattando così in un unico monologo precetti di corteggiamento, stratagemmi seduttori, e sentenze misogine, di fatto separando dall'episodio i consigli pratici per sconfiggere Mala-Bocca e liberare Bellaccoglienza. Il primo effetto di questa operazione di destrutturazione e ricostruzione del *RdR* operata dal parafraste del *Fiore* è che la parte più narrativa del discorso di Amico risulta slegata dalle due sezioni precettistiche, che diventano un tutt'uno, senza più distinguere tra *topoi* del corteggiamento e stratagemmi della seduzione fisica.

Come corollario, il secondo effetto è la trasposizione dell'intero discorso di *Amis* in un unico piano retorico; nel *RdR* la personificazione dell'Amico riutilizza il lessico cortese, nella prima sezione del discorso, anche quando si avventura nei consigli più controversi, che hanno a che fare con l'inganno e il tradimento, presentandoli come stratagemmi inevitabili e comunque – quando già adoperati dagli amanti – stigmatizzati come non cortesi;

nella terza affronta invece temi misogini e anti-matrimoniali con un lessico più connotato in chiave anti-cortese. Tuttavia nel *RdR* le due sezioni del discorso sono ben distinte, non solo sul piano narrativo ma anche su quello retorico-argomentale. Diversamente nel *Fiore* i toni aspri e anti-cortesi della terza parte del discorso conglobano anche i toni della prima parte; il risultato è che la precettistica seduttiva del discorso di Amico assume il colore e l'intonazione del cinico e disincantato discorso di un traditore incallito, che consiglia ad Amante ogni sotterfugio per giungere all'obiettivo, ossia l'ottenimento della soddisfazione dell'appetito sessuale. Il "manuale del libertino" del *Fiore*, insomma, si spinge ben oltre quanto fatto dalla corona di sonetti di Guittone che, pur aprendo a una visione realistica e opportunistica del corteggiamento cortese, rimane più vicina ai toni del primo discorso di *Amis* del *RdR*.

Insomma il *RdR*, segnatamente la parte di Jean de Meun, è un grande discorso sull'amore con il preciso intento d'essere, attraverso questo tema narrativo, un discorso sul mondo; c'è un fortissimo intento didascalico e didattico, un'aspirazione all'illustrazione dello scibile e una tensione conoscitiva che pervade ogni monologo, ogni digressione del *RdR*. Anche il monologo di *Amis* si presenta come una sezione che apre ad Amante un lungo capitolo sull'esperienza dell'amore dal punto di vista del corteggiatore, in cui emerge, nelle parole discettanti della personificazione, anche la netta distinzione tra amore 'fino' e amore 'falso'. Nel *Fiore* tutto questo vien meno: non vi è intento conoscitivo, non è un'opera didattica o didascalica, non vi è distinzione etico-morale. Nel *Fiore* vi è un forte ribaltamento parodico attraverso cui il parafraste sembra voler forzare lo spazio cortese sino a distruggerlo, svuotando i comportamenti amorosi di Amico di ogni contenuto e di qualsiasi istanza conoscitiva. Come osserva Formisano, il parafraste dimostra tale indirizzo ermeneutico già quando decide di eliminare la cornice onirica del *RdR*, e di limitare fortemente tutta

la prima parte, quella più cortese, di Guillaume de Lorris, concentrandosi sulla seconda, quella di Jean, di cui condivide, anzi direi amplifica, “il robusto e cinico realismo e la sostanziale misoginia”¹⁷. Della parte di Jean, peraltro, il *Fiore* taglia ogni digressione filosofica ed enciclopedica, esaltando l’azione, lo scambio di battute, e amplificando le immagini più fisiche e corporee. Del discorso di *Amis*, epurato di ogni digressione filosofica (come quella sulla libertà primigenia dell’uomo, secondo quanto nota sempre Formisano)¹⁸, rimane solo un “manuale del libertino” in cui la matrice cortese, già depotenziata in Jean de Meun, è totalmente divelta.

Cos’è dunque il *Fiore*? Quale il suo intento, nel panorama letterario italiano della seconda metà del XIII secolo?

“Del mese di gennaio, non di maggio, / fu quand’i’ presi Amor a signoria” (*Fiore*, III, 1-2), si legge all’inizio dell’avventura del *Fiore* che, lo si ribadisca, non è onirica, come nel *RdR*, bensì reale. Il *RdR* reca: “Avis m’iere qu’il estoit mais, / [...] / qu’en mai estoie, se sonjoie, / ou tens amereus, plein de joie, / ou tens ou toute rien s’esgaie” (*RdR*, 45-49): un esordio primaverile, tipico della lirica cortese, trobadorica e trovierica. Il *Fiore* ribalta l’incipit della *Rose*, mutando l’esordio primaverile in un esordio invernale, anti-topos che caratterizzava la lirica trobadorica di Marcabru e dei marcabruniani: lo stesso poeta che aveva inteso, probabilmente, forzare e rifondare lo spazio dell’amor cortese mettendone in parodia gli attori nella sua pastorella¹⁹. Nella lirica

¹⁷ Ivi, XLV.

¹⁸ Ivi, XLVI.

¹⁹ Giusta l’interpretazione di Roncaglia 1978 e riconsiderato in Formisano 1990, 61: “La genialità (e pertanto anche la fortuna) dell’opzione tematica di Marcabru si misurerebbe sulla traduzione di un effetto secondario di parodia in parodia integrale, ideologica, in quanto legata a una interpretazione rigorista della *fin’amor* se non anche, giusta la lettura datane da Roncaglia, a un’istanza morale illuminata da un’ispirazione di carattere religioso”.

italiana delle origini esordi invernali sono assai rari; forse se ne possono rintracciare, di sicuri, solo in Guittone. Riemerge dunque un sottile filo tra il *Fiore* e la poesia guittoniana, un filo che si rinsalda ancor più guardando al *Detto d'Amore*; e al contempo il ricupero dell'esordio invernale nei sonetti proemiali del *Fiore* indica chiaramente l'intento del parafraсте di parodiare lo spazio cortese capovolgendo il romanzo che ne è anche il maggior sug-gello: il *RdR*. La parodia del *Fiore* è dunque strutturale, attraverso la sostituzione della continuità narrativa con la separazione in sonetti; metrica, attraverso la sostituzione della continuità dei distici di *octosyllabes* con le quartine e le terzine dei sonetti; tematica, attraverso il taglio delle digressioni filosofico-morali ed enciclopediche e il rovesciamento dei *topoi*; linguistica, attraverso l'oltranza di gallicismi che riproduce un francese distorto ed espressionista nel poemetto; infine retorica, attraverso la realizzazione in chiave comica del messaggio contenuto nel romanzo francese. In tal modo il discorso di *Amis*, pur disancorato ormai dalle leggi dell'amor cortese e dal loro perimetro etico-morale e trasposto su un piano più crudamente realistico da Jean de Meun, viene decostruito nel *Fiore* e proposto come un vero e proprio "manuale del libertino", al di là di ogni ulteriore connotazione. Non si può dire che i sonetti XLIX-LXXII del *Fiore* segnino la nascita del moderno discorso sulla seduzione, perché evidentemente si tratta di un'operazione letteraria che, proprio in quanto parodia, deve ancora tutto al modello ermeneutico che sommuove; tuttavia si tratta indubbiamente del più forte tentativo di forzatura e scardinamento del discorso cortese, in linea con la scuola marcabruniana e l'esperienza guittoniana. Se il *Fiore* è di Dante, la *Commedia* ne rappresenterebbe il conseguente atto ri-fondante, su presupposti completamente diversi e rinnovati: un poema enciclopedico universale attraverso il tema dell'amore, ma non già di un amore come seduzione cortese o anti-cortese, bensì d'un amore che è conoscenza e salvezza dell'uomo.

Appendice – Tavola sinottica *Fiore – RdR*²⁰

Ordine secondo il <i>Fiore</i>			
<i>Fiore – temi</i>	<i>Fiore</i> (sonetto)	<i>RdR</i> (versi)	<i>RdR – temi</i>
<i>Discorso di Amico</i>	49	7281	<i>sezione 1</i>
	50	7333	
	51	7307	
	52	7399	
	53	7445	
	54	7487	
	55	7511	
	56	7549	<i>Sezione 3</i>
	57	9945	
	58	8281	<i>Sezione 1</i>
	59	7562	
	60	7669	
	61	7719	<i>Sezione 3</i>
	62	9679	
	63	7767	<i>Sezione 1</i>
	64	7722 +9755	<i>Sezione 1+3</i>
	65	9944 (+21451)	<i>Sezione 3</i>
66	9775		
67	9869		
<i>Intervento di Amante</i>	68	7795	
<i>Amico insegna la strategia per battere Malabocca</i>	69	7819	
	70	7877	
	71	7896	
<i>Fine</i>	72	9717	<i>Sezione 3</i>

²⁰ L'appendice è approntata seguendo la tavola in Formisano 2012, 435-437.

Ordine secondo il <i>RdR</i>				
<i>RdR – temi</i>	<i>RdR</i> (versi)	<i>Fiore</i> (sonetto)	<i>Fiore – temi</i>	
<i>sezione 1</i>	7281	49	<i>Discorso di Amico</i>	
	7307	51		
	7333	50		
	7399	52		
	7445	53		
	7487	54		
	7511	55		
	7549	56		
	7562	59		
	7669	60		
	7719	61		
	7722	64		
	7767	63		
	<i>Sezione 2</i>	7795		68
7819		69	<i>Amico insegna la strategia per battere Malabocca</i>	
7877		70		
7896		71		
<i>Sezione 3</i>	8281	58	<i>Discorso di Amico</i>	
	9679	62	<i>Discorso di Amico</i>	
	9717	72		<i>Fine</i>
	9775	66		
	9869	67		
	9944	65		
	9775	64		
9945	57			

Riferimenti bibliografici

- D'A. S. Avalle, "Il manuale del libertino", in *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, 56-86.
- P. Beltrami, *Jean de Meun. Ragione, Amore, Fortuna* (Roman de la Rose, vv. 4059-7230), Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2014.
- C. De Matteis, "Una questione (ri)aperta: l'attribuzione del *Fiore* e del *Detto d'Amore*", *Studi medievali e moderni. Arte, Letteratura, Storia*, 25/1-2 (2021), 15-34.
- C. Di Girolamo, *Itrovatori*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2014 (ed. or. 1989).
- L. Formisano, "La 'double quête' del cortese Guillaume", in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, 1984, 123-140.
- L. Formisano (a cura di), *La lirica*, Bologna, il Mulino, 1990.
- L. Formisano, *Introduzione*, in Guillaume de Lorris-Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, versione italiana a fronte di G. D'Angelo Matassa, Palermo, L'Epos, 2007.
- L. Formisano (a cura di), "Il *Fiore* e il *Detto d'Amore*", a cura di L. Formisano, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, 8 voll., vol. VII, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. I, Roma, Salerno Editrice, 2012, XIII-LXI.
- L. Formisano, "L'attribuzione del *Fiore*: una questione aperta", in *Atti degli incontri sulle Opere di Dante. I*. Vita Nova, Fiore, Epistola XIII, a cura di M. Gragnolati, L. C. Rossi, P. Allegretti, N. Tonelli, A. Casadei, Firenze, 2018, 221-235.
- L. Formisano, "Gerardo da Borgo San Donnino e il *Roman de la Rose*: un nuovo argomento per la paternità del *Fiore*?", *Studi e problemi di critica testuale*, 103 (2021), 209-215.
- C. Franchi, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- M. L. Meneghetti, "Una serrana per Marcabru?", in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 187-198.

- E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (ed. or. 1924).
- Le Roman de la Rose, par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, publié d'après les manuscrits*, éd. E. Langlois, Paris, Firmin-Didot, poi Honoré Champion, poi Édouard Champion, 1914-1924, 5 voll.
- A. Roncaglia, "Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo", in *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977)*, Roma, Multigrafica, 1978, 11-22.
- P. Stoppelli, "Paternità ed ecdotica del *Fiore*: aspetti indipendenti?", in *Atti degli incontri sulle Opere di Dante. I. Vita Nova, Fiore, Epistola XIII*, a cura di M. Gragnolati, L. C. Rossi, P. Allegretti, N. Tonelli, A. Casadei, Firenze, 2018, 249-257.

Lezioni d'amore in età umanistica: il caso del Dolos

FRANCESCA SIVO*

Il giovane Uptres (anagramma di Petrus)¹ arde d'amore per Chifrinca (= Francischina), sua vicina di casa. Egli è certo che, se potesse stringerla tra le braccia, sarebbe in grado di resistere a tutti i tipi di avversità e si sentirebbe, addirittura, simile agli dèi. Nel mezzo del suo conrito soliloquio, vede l'amata affacciarsi a guardare la porta di casa sua dopo aver pranzato; la sua passione si accende di nuovo alla vista di tanta bellezza, sicché decide di avvicinarsi alla giovane. Dopo averla salutata, le dichiara il suo amore, un sentimento che – le confessa – lo ha invaso per molto tempo fino a portarlo sull'orlo della follia. Chifrinca, però, rifiuta le sue *avances* amorose; e nel suo rifiuto, prende a lamentarsi della sfavorevole condizione delle donne, sempre inclini – dice, nella sua ingenuità – a cadere nelle trappole che gli uomini tendono loro. Allora Uptres si difende, affermando la propria innocenza di fronte alle accuse della fanciulla e assicurandole

* Dedico queste pagine al mio maestro, Gianni Cipriani: lo immagino intento a leggerle, da qualche parte, con sguardo divertito e animo compiaciuto per quanto, in oltre vent'anni, mi ha insegnato.

¹ Ruggio 2011, 36. È interessante rammentare che, mediante gli anagrammi dei loro nomi reali, compaiono sulla scena dell'*Armiranda* (1457) i genitori stessi dell'autore, Giovanni Michele Alberto Carrara: dietro i personaggi Dogio, uomo di scienza e di medicina, noto e apprezzato anche a Firenze, e Nidona, madre possessiva e severa, genitori di Camelio, si celano infatti Guido Carrara e Donna Suardi (*Dogius* = *Guidus*; *Nidona* = *Donnina*). Si veda Mancino 2011, XLIII.

che il suo è vero amore. Dopo qualche altro tentativo da parte di lui e grazie ai soliti espedienti, Chiffrincasna, che, in realtà, da qualche tempo ricambia segretamente i sentimenti di Uptres, finisce per aprirgli il cuore e riconoscere che lo ama. I giovani non possono intrattenersi a lungo: sentono infatti arrivare Libisina (= Sibilina), la severa madre della ragazza; perciò Uptres deve fuggire rapidamente. Una volta lontano, egli si congratula con sé stesso per aver avuto il coraggio di essersi dichiarato all'amata ed esprime il desiderio di essere di nuovo con lei il prima possibile. Per ora dovrà andare in campagna, ma appena vi farà ritorno si occuperà soltanto di questo.

Così si svolge, in sintesi, la prima scena del *Dolos*, commedia di autore incerto, composta intorno al 1432, ambientata a Brescia e costruita su una trama intessuta sul filo degli inganni², e ragguardevole esempio del genere³ sia per il suo rilievo storico-letterario sia per alcuni suoi indiscutibili meriti intrinseci. Scritta in prosa, forma più consona alla lingua colloquiale e chiara spia dello stretto legame dell'opera con la novellistica medie-

² Fino a non molti anni addietro l'opera non aveva ricevuto la giusta attenzione da parte degli studiosi; il materiale bibliografico disponibile sull'argomento risultava perciò assai limitato (cfr. Ruggio 2015, 36-37): essa, infatti, era accessibile soltanto attraverso i sette manoscritti che l'hanno trasmessa. Ad Antonio Arbea va il merito di aver allestito e pubblicato l'*editio princeps* della commedia fondata sull'intera tradizione manoscritta finora nota. Sulla base dei codici superstiti e tenendo conto dell'edizione di Arbea 2004, sto allestendo una nuova edizione critica con traduzione e commento per la collana "Teatro umanistico" diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti ed edita dalla SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze. Uno studio della commedia è stato oggetto della tesi di laurea di C. Frisone, Università degli Studi di Genova, a.a. 1992/1993, che ho potuto consultare nel corso dell'elaborazione del presente lavoro.

³ Per un panorama della commedia umanistica si vedano almeno, tra i contributi più recenti, Ruggio 2011; Ruggio 2015; Pittaluga-Viti 2016; Secchi Tarugi 2016; Villani 2016; Viti 2018.

vale⁴ che, insieme alla commedia classica⁵, costituisce uno dei principali modelli della commedia umanistica, la *pièce* non è suddivisa in atti, ma in undici scene di varia estensione, non numerate (in linea con la tradizione del genere) e tra loro distinte soltanto dall'indicazione, nel *titulus scenae*, dei nomi dei personaggi che vi agiscono e che, in qualche caso, sono accompagnati dai termini che ne definiscono ruoli e requisiti. In analogia ad una buona parte delle commedie umanistiche (in particolare, la *Poliscena* di Leonardo della Serrata⁶, la *Philogenia* di Ugolino Pisani⁷ e il *Polidorus* di Giovanni di Vallata⁸), motore dell'intera vicenda del *Dolos* è l'amore, inteso nel medesimo senso in cui viene tratteggiato nella commedia latina e nella narrativa medievale: un amore ansioso, sensuale, fisico, assillante, privo (in genere) delle esaltazioni sentimentali dell'amore cortese idealizzato dalla lirica trobadorica⁹. Tuttavia, a differenza di quanto accade nella antica *palliata*, dove ciò che davvero conta è soprattutto l'ingegnoso trucco per conquistare la donna amata, nel *Dolos* – come in molte altre commedie umanistiche – sia l'amore

⁴ Ruggio 2015, 141-163.

⁵ Ivi, 47-68.

⁶ Ruggio 2011, 16-20.

⁷ Ivi, 26-29.

⁸ Arba 2008; Ruggio 2011, 44.

⁹ Come *La Celestina* (o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) composta da Fernando de Rojas sullo scorcio del sec. XV, anche il *Dolos* tratta di un amore illecito, che il protagonista maschile riesce a conquistare e ad appagare pienamente grazie alla complicità di una intermediaria, una vecchia mezzana. L'azione si sviluppa nell'arco di circa sette mesi e si svolge in differenti scenari, sia interni sia esterni. Per un inquadramento generale sulle rifrazioni del vocabolario mediolatino sul lessico della fisiologia emozionale romanza e sulle evoluzioni del rapporto tra la donna e i sensi nella lirica cortese, con specifico riguardo alla manifestazione del desiderio e delle emozioni, si rinvia al recente volume di Atturo 2017.

sia l'astuto stratagemma escogitato per raggiungerlo rivestono un ruolo pressoché ugualmente rilevante nell'economia della vicenda¹⁰. Narrata in una prosa vivace con punte di una certa complessità e frequenti calchi da Terenzio¹¹, la storia ruota intorno ad un semplice intrigo di seduzione amorosa, in cui un ruolo-chiave svolge la vecchia serva Anniotola (= Antoniola)¹², la figura meglio caratterizzata della commedia: quando è presente, ella riempie la scena e si fa perno attorno a cui sembrano ruotare gli altri personaggi. Fin dal principio, all'inizio della seconda scena, fa la sua comparsa con uno dei suoi tratti peculiari: la loquacità; qualificata come "senex" nella relativa didascalia, la serva riveste i panni tipici della vecchia mezzana¹³, che non lesina aiuti e favori in cambio di succulente scorpacciate di cibo e abbondanti libagioni e perfino della liberazione dallo stato di schiavitù. Più che una vecchia, Anniotola è in realtà una donna matura e ricca di esperienza, della quale si può ancora apprezzare la viva sensualità, manifestata proprio dalle sue parole: è a lei che l'autore affida la preparazione al primo incontro amoroso tra

¹⁰ Arbea 2004, 11.

¹¹ Cocco 2014, 112-113.

¹² Non è un caso, osserva Ruggio, che il *servus*, figura centrale del teatro plautino, svolga un ruolo fondamentale negli intrecci delle commedie umanistiche, ricoprendo una "posizione essenziale man mano che si va precisando nel corso del Quattrocento l'imitazione classica" e divenendo "la figura più grandiosa, il vero motore della *fabula*, personaggio sfrontato e geniale, spavaldo orditore di incredibili inganni a favore dell'*adulescens* e contro l'arcigna tacca-gneria dei *senes* o l'avidità dei lenoni. I commediografi umanisti dell'ultimo scorcio del secolo XV ne colgono perfettamente la centralità, fino a farlo diventare un abilissimo creatore di inganni" (Ruggio 2015, 119).

¹³ Sulla figura della vecchia mezzana nella letteratura latina antica e medievale si vedano Escalante Merlos 1998; Fedeli 1995; Fedeli 1999; Lodolo 1979; Sivo 2017. In generale, sulla tipologia dei *senes* e sul tema della vecchiaia nelle commedie umanistiche, si consulti Ruggio 2015, 123-132.

Uptres e Chifrincasna nella casa del giovane innamorato mediante una puntuale descrizione delle gioie dell'amore e del piacere provato dalla donna durante l'amplesso. Nel finale della scena terza infatti, dopo una cena organizzata a puntino in assenza di Uptres¹⁴, la serva crea l'occasione per trascorrere la notte da sola con Chifrincasna nel letto del giovane; ed è proprio mentre le due donne si svestono per coricarsi che si assiste ad uno dei più intriganti episodi erotici del genere, dove tutto è affidato al potere persuasivo della parola: tutto si risolve, cioè, sul piano del dialogo tra la vecchia fedele e loquace nutrice di Uptres e la giovane ingenua ed inesperta figlia di Libisina.

Prevedente ed accorta nel selezionare i giusti *argumenta*, abile e scaltra nell'adoperare e distribuire all'interno del discorso pertinenti *loci* ed efficaci e pregnanti *sententiae*, Anniotola si rivolge, nel ruolo di mezzana, alla fanciulla allo scopo di convincerla ad abbandonarsi all'amore e a cedere alle lusinghe del proprio padrone. La *anus* dà quindi avvio ad una sorta di risoluta ed incisiva *suasoria ad amandum*¹⁵, che appare ben "dosata e diluita" nel corso dell'opera, fino all'ottava scena, ed è scandita, volta a volta, dalle battute del vivace e serrato dialogo che ella intraprende con la fanciulla. Dapprima infatti, in un breve e divertente *exordium*, Anniotola stuzzica la curiosità della sua interlocutrice per carpirne l'ascolto e la benevolenza, stemperandone il palpabile imbarazzo attraverso il ricorso a frasi sensuali e complimenti ammiccanti:

AN. Tu more te gestas meo.

CIII. Vide, nuda ego sum!

¹⁴ Sul motivo della cena che si svolge in casa della serva-mezzana, si veda Cocco 2014, 117-118. In linea con la tradizione classica, il richiamo ai piaceri della tavola è ricorrente nel teatro umanistico: Ruggio 2015, 93-103.

¹⁵ Mutuo la definizione da Cipriani 2009, 20 sgg., da cui ricavo numerosi e suggestivi spunti.

AN. *Vah, tu tecum has mammas portas!*

CHI. *Sine! Quod te dii perdant!*

AN. *Ita me dii ament, ut ego vellem nunc astare Uptrem!*

CHI. *Domum ego illico.*

AN. *Sic tu ais; at si foret, animum modo adverteres tuum, hoc mihi crede. Ut latas habes anchas ac viro dignas!*

CHI. – *Hec modone habet Uptres?*

AN. – *Ipse etiam sub pannis optime*⁶.

Anniotola, insomma, lancia l'esca e Chifrincasna abbocca all'amo, ponendo proprio la domanda che la nutrice-mezzana si aspetta e che le offre il destro per andare dritta al punto: vale a dire se davvero "stanno così vicini mariti e mogli" (*Ita stantne viri et coniuges proximi?*). In una ancor più lapidaria *narratio*, allora, la vecchia comincia ad elencare i gesti che segnano l'avvio del rituale amoroso e che, per tappe progressive e crescenti in intensità, preludono al soddisfacimento del desiderio: *Immo sic se amplexantur, dant et oculis et genis oscula, demulcent labia, mammis his caput ut pulvinari inherent suum*⁷.

La vicinanza dei corpi, il contatto e la stretta in un abbraccio e il bacio sono, infatti, alcuni dei *gradus* che, fin dall'antichità¹⁸,

¹⁶ "AN. Tu stai facendo proprio ciò che voglio io. CHI. Guarda che sono nuda! AN. Che tette che hai lì davanti! CHI. Lascia stare! Che gli dèi ti mandino in malora! AN. Che gli dèi mi amino così come vorrei che adesso Uptres fosse qui. CHI. Me ne vado subito a casa! AN. Tu parli così, ma se fosse qui, ora gli presteresti attenzione, credimi. Che bei fianchi larghi hai, proprio adatti ad un uomo! CHI. Forse Uptres non ha queste doti? AN. Anche lui sotto i panni è messo bene!".

¹⁷ "Proprio così, anzi si abbracciano, baciano occhi e guance, accarezzano le labbra, pongono la loro testa tra questi seni come su un cuscino".

¹⁸ Come si legge nel commento di Elio Donato, *ad Ter. Eun. 4, 2, 10 quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coitus* ("cin-

scandiscono i tempi dell'amore e che, come ricorda Andrea Cappellano (sec. XII) nel primo libro del trattato *De amore*¹⁹, trovano giusto compimento nel quarto ed ultimo, la consumazione del *factum*, ossia il possesso carnale: *Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur (Loquitur plebeius ad plebeiam)*²⁰; possesso che tuttavia non si addice al *purus amor*: *Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudae contactum, extremo praetermisso solatio; nam illud pure amare volentibus exercere non licet (Loquitur nobilior nobiliori)*²¹.

La ritrosia e le perplessità manifestate da Chiffrincasna (*Haud ego onus una tantum hora hoc paterer, viro potius profecto semper mihi*

que sono i tempi dell'amore, e cioè lo sguardo, il colloquio, il tatto, il bacio, il coito"); cfr. in merito Curtius 2000, 574-576. Sul motivo, peraltro ampiamente diffuso, dei *gradus amoris* (quattro, cinque o sei, a seconda dei casi) nella retorica e nella letteratura latina classica e medievale, si consultino almeno Gubbini 2009, 41-46 e Bisanti 2019, 7 con la bibliografia ivi citata.

¹⁹ Colombo 1997; Tilliet 1998; Gubbini 2009, 28-29, 36, 50, 245; Bisanti 2019, 61, n. 28 e *passim*, con la bibliografia pressa.

²⁰ "Sin dall'antichità quattro sono i tempi dell'amore fissati e distinti: il primo consiste nel dono della speranza, il secondo nell'offerta del bacio, il terzo nel piacere dell'abbraccio, il quarto si conclude con l'offerta di tutta la persona". Il testo latino è citato, qui e in seguito, sulla base di Ruffini 1980, 30.

²¹ "Ed è puro quell'amore che congiunge i cuori di due amanti con ogni sorta di sentimento di affetto. Esso consiste nella contemplazione della mente e nella passione del cuore; giunge fino al bacio della bocca, all'abbraccio e al contatto verecondo dell'amante nuda, senza raggiungere l'estremo piacere, giacché questo non è lecito a chi vuole amare con purezza". Ruffini 1980, 162-164. Sulla nozione di *amor purus* in Cappellano si consulti, e. g., Battista 2008.

carendum foret, “Io questo peso non lo sopporterei neppure per un’ora – dice –, dovessi piuttosto restare per sempre senza marito”) inducono tuttavia la saggia Anniotola a spostare l’asse del proprio discorso sul piano della conoscenza diretta ed approfondita in materia di congiunzione fisica, che muove dall’abbraccio per sfociare nell’unione in senso stretto, traducendo in parola, mediante una serie di effetti fonico-retorici, lo sconvolgimento impetuoso provocato dall’ardore del desiderio: *Stulta, sile! Que si scires, ferres, cum etiam ferreum pondus ferendum esset atque tunc domum ipsam non modo perfodi sed et sineres prius everti funditus*²².

La vecchia balia fa leva pertanto sull’esperienza di lungo corso che ascrive a sé stessa (*Que tot milibus experta noctibus loquor*, “Io parlo perché ne ho fatto esperienza migliaia di notti”) e dispiega, così, la propria capacità di persuasione, esortando la fanciulla ad abbandonarsi al piacere mediante una icastica descrizione dei meccanismi dell’amplesso, dell’eccitazione sessuale e del coito, tutta giocata su espedienti retorici ad effetto sul piano della percezione e reazione sensoria femminile, come la studiata disposizione delle parole²³, l’allitterazione, le riprese anaforiche e, soprattutto, il poliptoto *ossibus... ossa* divaricato dal sostantivo *medulle*, a rimarcare il grado di eccitazione raccolto intimamente da tutto il corpo:

Cum enim, ut scias, viro admiscetur mulier, tremunt usque viscera, nervi colliguntur, moventur spiritus singuli, dulces manant ex ossibus medulle, ossa usque liquescunt, suaves sentiuntur rigores ameniculis quibusdam; postremo, nescio ubi, hic post naticas fit suave acumen

²² “Sciocca, sta’ zitta! Se conoscessi queste cose, le sopportaresti, quand’anche pesassero piombo, e allora lasceresti che la stessa casa non solo venisse passata da parte a parte, ma anche che venisse distrutta sin dalle fondamenta”.

²³ Si veda per es. la collocazione chiasmica del segmento testuale *tremunt usque viscera, nervi colliguntur*.

*quoddam quo tu ipsam modo effunderes animam dulcedine permaxima: tu, crede, si lignum tunc amplexaveris vel lapidem, inde profecto succum premeres*²⁴.

Particolarmente significativo risulta l'impiego dell'attributo *dulcis* e del sostantivo corradicale *dulcedo*, come pure l'uso raddoppiato di *suavis*, in accostamento ossimorico con *rigor* ed *acumen*, che prolungano l'idea del piacere raggiunto dalla donna nell'unione fisica. Come Anniotola stessa avrà modo di precisare ad Uptres nella quinta scena, le parole da lei impiegate non sono affatto casuali, ma frutto di una avveduta riflessione e di una accurata selezione; mediante la descrizione della dolcezza degli amplessi e della piacevolezza dei baci, ella è riuscita, infatti, ad accendere in Chiffrincasna il desiderio: [...] *Verum postea non nosse concubitus hominum dixit. Narravi quam sunt amplexus dulces, oscula suavia. Ego istec omnia ab initio ita ut verbis liquorem abundare meis ex palato oportuerit idque mihi postea confessa es*²⁵.

È soprattutto l'epiteto *suavia*, predicato ad *oscula*, a suggerire la coloritura sensuale di cui in questo caso il vocabolo si arricchisce e, dunque, a comunicare il contesto affettivo di riferimento e

²⁴ “Quando infatti, perché tu lo sappia, la donna si congiunge all'uomo, fremono a lungo le carni, i nervi si tendono, ogni singolo respiro diventa affannoso, dal fondo delle ossa trasuda dolcemente il midollo tanto che perfino le ossa si sciogliono, si sentono brividi soavi grazie a certe cosucce; alla fine, non so dove, qui dietro le natiche si avverte una certa fitta di piacere che ti farebbe quasi rendere l'anima per la sua straordinaria dolcezza. Credimi, se in quel momento tu abbracciassi persino un pezzo di legno o una pietra, anche di lì senza dubbio tireresti fuori il succo!”.

²⁵ “[...] Ma ha detto anche di non conoscere l'amore tra uomo e donna. Io le ho raccontato quanto dolci siano gli amplessi e piacevoli i baci. Anzi, le ho detto tutto questo dall'inizio alla fine con parole adatte a far venire l'acquolina in bocca, e subito dopo me lo ha confessato”.

la giusta cornice emotiva figurata da Anniotola e caratterizzata da una atmosfera di calda passionalità e di intimità erotica: infatti, come si arguisce dalle parole di Varrone richiamate da Nonio Marcello (424 L), *osculum et savium his intellectibus discernuntur, quod ab ore osculum, savium suavitate dicitur. Varro de vita populi Romani I: ideo hoc ab ore dicitur osculum, non a suavitate unde, quod simile est, savium*²⁶. L'autore del *Dolos* sceglie, quindi, di proposito di attribuire agli *oscula* la “stessa dolcezza e gradevolezza implicite nell’astratto *suavitas*”, di cui etimologicamente si nutrono i *savia*, per rendere anch’essi “inequivocabilmente portatori di una carica emotiva sentimentale, che i Romani preferivano vedere confinata in settori e in situazioni ben distanti da quelli in cui era in gioco la reputazione sociale del *civis*”²⁷.

In un serrato intreccio di sibilanti, dentali e liquide, Anniotola si spinge, così, a delineare i tracciati dell’estasi fisica mediante uno scandaglio anatomico preciso; un’autopsia che si rivela tanto più stupefacente in quanto si concentra sull’etologia erotica muliebre: sottratta al *cliché* della passività sessuale o, viceversa, dell’*impensa libido* della letteratura misogina, la donna viene presentata non come soggetto che sospira di una passione fittizia, ma come protagonista a tutti gli effetti dell’unione fisica, e dunque come parte attiva capace di ricevere e di trasmettere il piacere sino al suo apice²⁸. Assunti i panni di una vera *magistra amo-*

²⁶ “I vocaboli *osculum* e *savium* differiscono nel significato, poiché *osculum* deriva da *os*, ‘bocca’, mentre *savium* trae il nome da *suavitas*, ‘dolcezza’; Varrone, nel primo libro del *De vita populi Romani*, spiega: *osculum* è detto da *os*, ‘bocca’, non da *suavitas*, ‘dolcezza’, da cui invece deriva il vocabolo *savium*, che ha un analogo valore”.

²⁷ Cipriani 1992, 44-45.

²⁸ Per un quadro generale sulle ragioni storiche e le modalità di influenza della trattatistica medica universitaria nei temi e nel linguaggio della poesia e sul sostrato scientifico di quella che, pur in letteratura, si può definire come una vera e propria fisiologia della passione si consulti Tonelli 2015.

ris, la vecchia serva impartisce all'inesperta fanciulla una lezione di educazione sessuale in piena regola; lezione che sembra trovare – ancorché soltanto a livello di mera suggestione tematica, non essendo dimostrabile una conoscenza diretta – i suoi presupposti teorici nel dossier lucreziano sull'eros: trattando della fisiologia erotica all'interno della sezione conclusiva del quarto libro del *De rerum natura*, il poeta didascalico latino non aveva esitato, infatti, a descrivere il momento culminante della fusione dei corpi e l'illanguidimento delle membra fiaccate dal piacere (vv. 1105-1114) e, soprattutto, a fornire una sorprendente e quanto mai originale esemplificazione del trasporto amoroso femminile e della *mutua voluptas* nel rapporto carnale (vv. 1192-1207)²⁹.

Per dar forza alle proprie argomentazioni e con una sintassi sempre più incalzante, Anniotola indugia, poi, sulle ragioni dell'*utile* e sul valore del tempo, a conferma dell'impellente necessità per la fanciulla di volgersi all'amore:

*Matura! Nolles ultra! Tu tempus modo perdis tuum. Chifrinca
sna crede, spasmus egri pre dolore! Ego tot milies illum a vertice usque
ad extremum ingenti nimis passa sum gaudio, et deum et mei et om-
nium oblita: longe plus est quam narro, nec scio ego id recte satis do-
cere. Verum, cum unde esset, periculum semel, etsi senex, facerem; cum
autem non est, tu et ego saltem optemus: id sane mihi accideret gratius
ea quam modo cenavimus cena, atque item tibi, si saperes, que paulo
ante te domum profecturam aiebas, hic si tunc fuisset Uptres³⁰.*

²⁹ In merito si rinvia all'eccellente analisi di Landolfi 2013, 66-71 e 135-139.

³⁰ "Fai presto! Finiscila di dire di no! Tu sprechi la tua età. Chifrinca, credimi, è un crampo rispetto al dolore di un malato! Io mille volte l'ho provato dalla testa ai piedi con grande piacere, dimentica degli dèi, di me, di tutto: è di gran lunga più forte di quanto dico, né io stessa sono in grado di spiegarlo bene. Però, se ci fosse la possibilità, ne farei la prova un'altra volta, anche se sono vecchia; ma dal momento che non c'è, tu ed io almeno speriamolo: certo ne avrei piacere più che da quella cena che abbiamo appena consumato, e ugual-

La nutrice attinge, quindi, a piene mani al serbatoio della retorica ed impiega uno schema di ragionamento già ben noto agli elegiaci latini³¹: mediante l'*argumentum ab aetate*³² – efficace perché incontrovertibile dal punto di vista retorico oltre che empirico – ella esorta la fanciulla a non sprecare il suo tempo³³ ma a godere delle gioie dell'amore, che il fiore degli anni ora le dispensa e che, per converso, ella stessa si vede ormai negate dalla vecchiaia. L'antitesi tra le due stagioni della vita viene qui resa esplicita al punto da lasciare quasi intravedere, nella filigrana delle parole della *nutrix*, il pronostico con cui, passando in rassegna le tecniche e le strategie della seduzione amorosa, il *praeceptor amoris* per eccellenza nella sua *Ars amatoria* sollecitava, anzi obbligava le *puellae* a godere della loro età (3, 65: *utendum est aetate*, “bisogna godersi la vita”) e della bellezza e dei piaceri ad essa conna-

mente tu, se fossi furba, tu che poco fa dicevi di volertene tornare a casa, se Uptres fosse stato qui”.

³¹ Mutuo la suggestione ancora da Cipriani 2009, 24, il quale, commentando i vv. 443-453 della *Phaedra* senecana, si richiama al caso esemplare dell'*Ars* ovidiana 3, 59 sgg., rinviando anche ad una bibliografia specifica sul tema.

³² Fra le prove di ragionamento desumibili dalla persona (*argumenta a persona*, che si distinguono da quelli tratti dalle cose, ossia gli *argumenta a re*) gli antichi maestri di retorica includono la *natura*, tra le cui parti si annovera anche l'*aetas*, giacché ad ogni età si conviene qualcosa di diverso (Quint. *inst.* 5, 10, 25 [...] *aetas, quia aliud aliis annis magis convenit*, “[...] l'età, poiché ad ogni età si conviene qualcosa di diverso”): cfr., e. g., Cic. *inv.* 1, 34-35; Mar. Victorin. *rhet.* 1, 24: 217, 8-10 Halm (*Aetatem autem, inquit, inspicere debemus, utrum puer sit an grandior an senex, ut cuicumque aetati crimen quo de agitur aut convenire aut non convenire doceamus*, “Dobbiamo, poi, considerare l'età, disse, se cioè egli sia un ragazzo, un adulto oppure un vecchio, per informare che l'accusa di cui si tratta sia conforme o meno a una qualsiasi età”). Cfr. Masselli 2007, 69-70; Cipriani 2009, 22-23.

³³ Si noterà, al riguardo, il segmento testuale *tu tempus perdis tuum* (“tu sprechi il tuo tempo”), connotato dalla triplice allitterazione e dal gioco verbale *tu / tuum*.

turati (3, 69-70: *tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes, / frigida deserta nocte iacebis anus*)³⁴.

La conversazione tra le due donne si svolge, insomma, con grande naturalezza e spontaneità ed è ricca di suggerimenti e consigli, che la vecchia mezzana, da vera maestra nell'arte della seduzione (non è un caso, infatti, che *docere* sia il verbo che ella riferisce a sé stessa, quando è intenta ad impartire le sue lezioni d'amore), riserva alla fanciulla inesperta, la quale, dal canto suo, le confida con rammarico e in poche parole la propria difficile situazione: *Verebar ego quidem Anniotola, neque illud istac dixeram re. Tu autem ita me his tuis animasti verbis, ut videar hac me tam grandi etate innuptam damnari. Vidi hercle quibus ego mater viderer in sinu gnatos*³⁵!

Del resto, che ci sia un tempo per ogni cosa, giacché diverse sono le età dell'essere umano, ciascuna con caratteristiche ed attributi suoi propri, è un principio che la vecchia serva enuncia nell'ottava scena della commedia, giudicando inadeguate le modalità di Libisina di costruire e gestire il proprio rapporto con la figlia: *Malum iudico istec in adolescentulam fieri. Vidi ego que ad senium ante diem suum lapse sunt que velint, dicant et clament; expedit et senem que senis et iuvenem que iuvenis et adolescentulum que adolescentuli et infantem que infantis sunt opera sua etate digerere*³⁶.

³⁴ "Tempo verrà in cui tu, che ora respingi gli amanti, vecchia, fredda nella notte, giacerai nel tuo letto, da sola". Per un approfondimento del ruolo-chiave avuto dalla produzione letteraria di Ovidio nella lunga storia del desiderio si veda, da ultimo, Rosati 2022.

³⁵ "Avevo paura, Anniotola, né lo avevo detto per questo motivo. Ma tu con queste parole mi hai incoraggiato tanto che io, non maritata e alla mia età, penso di essere in colpa. Per ercole, ho visto in braccio [alle loro madri] dei bambini di cui io stessa potrei essere madre!".

³⁶ "Per me è sbagliato comportarsi così con una ragazzina. Conosco quelle che sono giunte alla vecchiaia prima del tempo, come siano piene di voglie,

Si tratta di un'avvertenza che, con grande efficacia comunicativa, pare condensare il celebre e conclusivo monito che Orazio, nella sezione precettistica riservata alle diverse età dell'uomo nell'*Ars poetica*, aveva lanciato sul rispetto del criterio della convenienza e della coerenza in materia di rappresentazioni sceniche e, dunque, sulla ineludibile necessità di attenersi sempre alle qualità e agli attributi adatti ad ogni singola fase della vita: *Multa ferunt anni venientes commoda secum, / multa recedentes adimunt. Ne forte seniles / mandentur iuveni partes pueroque viriles: / semper in adiunctis aevoque morabimur aptis* (vv. 175-178)³⁷; versi di cui, peraltro, la parafrasi dello pseudo-Acrone contribuisce a chiarire ancor meglio struttura e senso e a far luce altresì sulle parole di Anniotola stessa: *hoc est, quae bene haereant et apta sint aetati; et est iste ordo: semper in adiunctis et aptis aevo morabimur, id est, moribus semper utendum est, ut puero adiuncta sit levitas, adulescenti fervor, seni maturitas*³⁸. La giovinezza è, appunto, l'età che per antonomasia ribolle di passione³⁹. Si tratta di un'avvertenza sul cui

parole, urla; conviene scegliere le azioni che sono proprie dell'età, il vecchio quelle del vecchio, il giovane quelle del giovane, il ragazzo quelle del ragazzo, il bambino quelle del bambino”.

³⁷ “Così gli anni al loro giungere arrecano molti beni, e molti portano via al loro partire. Che non si assegnino dunque al giovane parti da vecchio, né da uomo maturo al fanciullo; ma a ciascuno si serbi il contegno adatto e proprio dell'età” (trad. a cura di T. Colamarino). Su questi versi si veda Fedeli 1997, 1531-1532, il quale sottolinea come il v. 175 inquadri “la situazione della giovinezza, che è un'età in ascesa a cui il sopraggiungere e il sommarsi degli anni (*anni venientes*) portano solo vantaggi; i *commoda*, invece, sono ripresi e portati via dagli stessi anni nella loro rapida ritirata, perché la vecchiaia è un'età in discesa”.

³⁸ “Vale a dire quei requisiti che siano perfettamente consoni e adeguati all'età; e questo è l'ordine: ci atterremo sempre alle qualità e agli attributi di ciascuna età, cioè si rappresenteranno sempre comportamenti tali che la leggerezza sia applicata al fanciullo, la passione al giovane, la maturità al vecchio”.

³⁹ Sulla valenza del termine *fervor* si consulti la voce curata da Scarcia 1985.

sfondo si staglia la medesima concezione della fuga del tempo espressa (più volte anche nelle odi) dal Venosino⁴⁰ e la cui veridicità, a parere della vecchia nutrice, è comprovata nel concreto dalla legge di natura: *Ita lex est: prior plantula, deinde quidem flos, ipse postea vero fructus subsequitur demum* (“Così è la legge di natura: prima c’è la piantina, poi il fiore, poi finalmente viene il frutto”). D’altronde, come ricorda Giovanni Cipriani, fin troppo nota è “la stringente omologia che, presso gli antichi, legava le dinamiche dell’educazione a quelle dell’evoluzione e della crescita delle piante: la natura (specie quella fruttifera, che reca immediati vantaggi a chi la coltiva) era ritenuta, infatti, maestra di perfezione e, dunque, agli uomini spettava imitare modi e processi naturali”⁴¹. Non è un caso pertanto che, sulla scorta di una *sententia* di ascendenza classica tratta dal mondo vegetale, la vecchia mezzana ribadisca l’opportunità che il percorso di crescita degli individui avvenga con la giusta gradualità e senza ostacoli nello sviluppo delle loro naturali inclinazioni. Dal deposito della retorica ella ricava, inoltre, i *loci* più appropriati per costruire l’impalcatura dei suoi “discorsi tentatori” e per indurre, così, la sua interlocutrice a considerare la scelta di abbandonarsi all’amore come inevitabile, in quanto non solo naturale alla prova dell’*aetas*, e dunque utile e legittima sotto il profilo del *decus*, ma anche e soprattutto necessaria per sé stessa e per la sua crescita come donna:

CIII. Dic, Anniotola: nonne iuvenem me amare decet?

AN. Si licet queris? Dic verius: oportet⁴²!

⁴⁰ Sui diversi modi di agire del tempo nella natura e nella vita dell’uomo descritti da Orazio si rinvia a Broccia 2007.

⁴¹ Cipriani 2009, 26.

⁴² “CHI. Dimmi, Anniotola, forse non sta bene che io ami un giovane? AN. Chiedi se è lecito? Di’ piuttosto che bisogna!”.

Con la grande sagacia che la contraddistingue quindi, Anniotola non solo persuade la fanciulla ad affrancarsi dalle coercizioni, a cui sua madre la sottopone con eccessiva severità, lasciando la sua giovinezza libera di vivere secondo natura, ma anche ne orienta in modo determinante e definitivo la scelta riguardo all'uomo giusto da amare:

AN. Nam illud est calescere iuvenem quod, cum prohiberi solet maxima quarundam matrum duritia, sepe ad peiora itur.

CHI. O Anniotola, ut recte locuta es! Quotiens hec mihi fere accidisse putas?

AN. Audi, Chiffrincasna: non te ita virum quemlibet amare decet; hec tibi persumma sit cautio, cui te credas viro longis ut prospicias oculis.

CHI. Ita faciam nempe; non amabo, crede, Anniotola, nisi is concivis fuerit, qui sapiat atque item me amet, ut tuus modo esset Uptres.

AN. Ha ha, Chiffrincasna! Te expedit evomere, fortis amor est. Vidi iam ante quibus eum oculis mulcebas admodum, verum et ipse ut oculum te observat suum⁴³.

Nel corso della commedia insomma, Anniotola e Chiffrincasna discorrono a più riprese e con grande disinvoltura di amore e di sesso; l'espediente di rappresentare una donna matura che inizia agli "affari di cuore" una ragazza nel fiore degli anni porta l'autore a declinare sul piano artistico, e in modo molto naturale, il

⁴³ "AN. Infatti quello che fa ardere i giovani, e che spesso porta al peggio, è proprio quello che di solito la grande severità di alcune madri proibisce. CHI. O Anniotola, dici bene! Pensa quante volte queste cose mi sono capitate! AN. Ascolta, Chiffrincasna: non ti conviene amare un uomo qualsiasi, fai molta attenzione a valutare con occhi lungimiranti l'uomo a cui intendi affidarti. CHI. Farò senza dubbio così: credimi, Anniotola, non amerò nessuno che non sia un mio concittadino assennato, che mi ami, come potrebbe essere il tuo Uptres. AN. Ah, Chiffrincasna! Fai bene a sfogarti, l'amore è qualcosa di incontenibile. Già da tempo mi sono accorta con quali occhi te lo accarezzavi, ma anche lui ti guarda come se fossi la sua pupilla!".

tema nelle sue diverse sfaccettature: per questa ragione, il punto focale dell'opera appare proprio – come si è detto – lo spiccato interesse che egli mostra nei confronti della fisicità dell'amore⁴⁴. Epperò il dato ancor più degno di attenzione è che il tutto viene lasciato all'immaginazione, restando cioè circoscritto al piano verbale ed allusivo senza tuttavia perdere di efficacia. Nell'economia del testo, peraltro, la sequenza non solo risulta pienamente conforme e funzionale alla necessità di creare l'atmosfera propizia per il futuro incontro notturno dei due amanti ma anche, più in generale, riflette il maggiore rilievo acquisito dal personaggio della giovane donna nella commedia umanistica⁴⁵ rispetto alla *palliata*, dove le vergini figurano in numero modesto e come personaggi di poco conto, che per giunta non entrano mai in scena⁴⁶. A tal fine dunque, garanzia di successo si dimostra proprio la strategia di persuasione amorosa attuata dalla vecchia serva mediante discorsi la cui impalcatura si regge sull'impiego di artifici retorici *ad hoc* e sul sapiente dosaggio di elementi utili a presentare, si diceva, la figura del giovane Uptres come l'uomo perfetto da amare, così come la fanciulla vorrebbe che fosse:

An. Videram, Chifrincasna! Verum quis Uptrem non amare posset, qui placidus ac lepidus et vultu semper subridens est? Numquam ex eo fit

⁴⁴ Cfr. Arbea 2004, 19-21; Cocco 2014, 121, n. 44, la quale soggiunge che nel *Dolos* e in altre commedie similari manca l'approfondimento che caratterizza la *Philogenia* e la *Poliscena*, in cui "il monologo riveste una parte importante nel delineare la caratterizzazione psicologica delle due protagoniste [...] e riflette la maggiore importanza acquisita dalla figura della giovane donna nella commedia umanistica rispetto alla *palliata* dove le vergini figurano in numero modesto e come personaggi di scarso rilievo, che addirittura non compaiono mai sulla scena".

⁴⁵ Cfr. Stäuble 1998, 55-56; Cocco 2014, 121.

⁴⁶ Nelle commedie plautine i personaggi femminili sono circa un terzo rispetto a quelli maschili e ricoprono perlopiù il ruolo di *meretrices*: cfr. Della Corte 1972, 10; Cocco 2014, 121.

molestum verbum, non clamat, non insanit etiam in servis, ut mos omnibus est.

CHI. *Ita mihi semper placuit profecto.*

AN. *Quid oportet iam? Thesaurus est totus preciosus Uptres virginis nunc huius iungendus sinui. Ego ubi mihi optandum foret quicquam, quod pre ceteris mallet, nihil divinum magis optarem modo quam me iuvenem primo atque Uptri in amore coniunctam postea⁴⁷!*

La scaltra *magistra* riesce, così, ad alimentare il desiderio erotico della sua *alumna*, fino a rompere del tutto gli argini del pudore e della ritrosia:

AN. *Quibus credis, nunc hic si penes te se oblectaretur, te demulceret suavibus verbis?*

CHI. *Ego, cum adesset, amplexarer profecto, nescio tamen si id aude-rem nisi cum maximus audacem⁴⁸ me faceret amor [...]⁴⁹.*

Le parole della vecchia producono, al contempo, un effetto per così dire interattivo: si scopre, infatti, che la passione è diventata un tormento anche per Chifrincastra (*Ego Uptrem tot iam ante mensibus amo, nunc ardeo et quicquid non est Uptres, flagitium mihi et mors est [...]*), “Io amo Uptres già da tanti mesi, ora ardo d’amore

⁴⁷ “AN. Me ne ero accorta, Chifrincastra! E chi non potrebbe amare Uptres, che è bello e simpatico e dal volto sempre sorridente? Non parla mai in modo inopportuno, non alza la voce, non s’infuria con i servi, come fanno tutti. CHI. Per questo mi è sempre piaciuto. AN. Di cos’altro c’è bisogno? Uptres è tutto un tesoro prezioso, che adesso questa fanciulla dovrà stringersi al seno. Se dovessi esprimere il mio più grande desiderio, non potrei desiderare niente di divino di più che innanzi tutto essere giovane e poi fare l’amore con Uptres!”.

⁴⁸ Si osservi il gioco verbale *aude-rem / audacem*.

⁴⁹ “AN. Con quali dolci parole credi che ti vezzeggerebbe, se lui ora fosse qui a prendere piacere con te? CHI. Io, se fosse qui, certo lo abbraccerei, anche se tuttavia non so se oserei farlo, ammenoché il mio grandissimo amore non mi renda audace”.

e tutto ciò che non è Uptres, è per me motivo di tormento mortale [...]). Nell'eterno gioco delle parti, che inizialmente la induce a respingere l'amato, la fanciulla finirà dunque per cedere alle sue lusinghe, senza poter più fare a meno di dichiarargli apertamente e con candida spontaneità la propria passione e di offrirgli tutta sé stessa. I due amanti, così, daranno finalmente libero sfogo alla passione e il dolore cederà il passo al piacere con un frenetico scambio di abbracci e baci. Spia eloquente della svolta nel rapporto e, dunque, della caduta di ogni inibizione tra i due amanti è la scelta semantica operata dall'autore: quelli che essi si scambiano, infatti, non sono più *oscula*, bensì *suavia*, vale a dire quel tipo di baci che nel lessico latino rappresentano "l'espressione più tangibile della passione amorosa, il segno esteriore di una atmosfera sensuale e gaudente"⁵⁰, come rammenta Giovanni Cipriani sulla scorta del commento di Elio Donato ai versi 455-456 dell'*Eunuchus* terenziano (*savia libidinum vel amorum*, "baci di passione o di amore"). Un tipo di caldi e appassionati baci, che – è facile immaginare – Uptres comincia a dare sulla

⁵⁰ Cipriani 1992, 39, il quale si sofferma sulla triplice possibilità di cui il lessico latino dispone (*osculum*, *savium*/*suavium* ovvero *basium*) per esprimere la complessa significazione sottesa all'atto di dare un bacio, rilevando come "la divaricazione essenziale è fra il bacio (*osculum*) dato in conformità ai più scrupolosi e saldi principi morali e religiosi e il bacio (*savium*) dato seguendo solo l'istinto del piacere più sensuale ('et sciendum osculum religionis esse, suavium voluptatis' – dirà Servio *ad Aen.* 1, 256). A livello lessicale, dunque, l'opposizione più forte è fra *osculum* e *savium*, un'opposizione che è cronologicamente la più datata (è infatti accuratamente rispettata già nelle commedie di Plauto) e di conseguenza la più vicina ad ereditare quella marcata distinzione che la 'pruderie' dei benpensanti Romani aveva saputo escogitare al fine di evitare pericolose confusioni fra amore casto e licenza sessuale. Il successivo ingresso dei *basia* grazie all'innovazione catulliana permetterà al massimo di ritoccare la specificità dei referenti [...], ma non inciderà sulla rigorosa separazione tra quanto rientra nel lecito e quanto invece sfocia nel peccaminoso" (ivi, 40 sgg.).

bocca di Chifrincasna accompagnandoli con i complimenti *suavium meum, amor mi* (“dolcezza mia, amore mio”), quasi emulando lo smargiasso soldato terenziano Trasone allorché con moine e carezze cerca di adescare la cortigiana Taide (*Eun.* 455-456: *O Thais mea, / meum suavium, quid agitur?*, “O Taide mia, dolcezza mia, come stai?”) e, dunque, “facendo coincidere l’astratto con il concreto e celebrando con il ricorso alla metonimia il trionfo della dolcezza”⁵¹. Quella del *Dolos*, però, si è detto, è una trama tutta ordita sul filo degli inganni; sicché, alla notizia che Chifrincasna aspetta un bambino da lui, Uptres si rivelerà per quello che è. Ma il prosieguo e il finale della commedia sono un’altra storia.

Riferimenti bibliografici

- A. Arbea (ed.), *Dolos. Comedia Humanística Latina*, Introducción, texto, notas y traducción, Santiago de Chile, LibrosEnRed, 2004.
- A. Arbea (ed.), Iohannes de Vallata, *Polidoro. Comedia Humanística Latina*, Introducción, texto, traducción y notas, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2008.
- V. Atturo, *La metamorfosi dei sensi. Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.
- F. Battista, “Tra *amicitia* e *fin’amor*: l’*amor purus* nel *De amore* di Andrea Cappellano”, in “*Fragmenta studiorum humanitatis*. Lingua Testo Letterarietà (III)”, a cura di A. De Petris, L’Aquila, Angelus Novus Edizioni, 2008, 143-162.
- A. Bisanti, *Res utrique placuit* (CB 72, str. 5a, 1): *il desiderio d’amore e la sua realizzazione nei Carmina Burana*, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2019.
- G. Broccia, *La rappresentazione del tempo nell’opera di Orazio*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2007.

⁵¹ Ivi, 38.

- G. Cipriani, "Il vocabolario latino dei baci", in *Latina Didaxis VII*, Atti del Congresso (Bogliasco, 28-29 marzo 1992), a cura di S. Rocca, Genova, D.AR.FI.CL.ET, 1992, 33-78 [già edito in *Aufidus*, 17 (1992), 69-102].
- G. Cipriani, "Passioni 'prese in parola'. Adiuvant, mezzane, ingiunzioni all'amore (Virgilio, Seneca e Petronio)", Introduzione a T. Ragnò, *Il teatro nel racconto. Studi sulla fabula scenica della matrona di Efeso*, Bari, Palomar, 2009, 9-50.
- C. Cocco, "Monologo (e dialogo) nella commedia umanistica", *ARCHIVUM MENTIS. Studi di filologia e letteratura umanistica*, 3 (2014), 111-128.
- F. Colombo, "La struttura del *De amore* di Andrea Cappellano", *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 89.4 (1997), 553-624.
- Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di S. Pittaluga, P. Viti, Genova, D.AR.FI.CL.ET., 2016.
- Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, Atti del XXVI Convegno internazionale (Chianciano Terme - Pienza, 17-19 luglio 2014), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2016.
- E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. R. Antonelli, Milano, La Nuova Italia, 2000 (ed. or. 1948).
- F. Della Corte, "Personaggi femminili in Plauto", in Id., *Opuscula*, II, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1972, 3-15.
- M.D. Escalante Merlos, "La *amus* en la comedia greco-latina. Rasgos característicos y evolución", in *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, eds J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla i J. Redondo, Bari, Levante, 1998, 133-146.
- P. Fedeli, "La ruffiana letteraria", in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Atti del convegno (Pesaro, 28-30 aprile 1994), a cura di R. Raffaelli, Ancona, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna Regione Marche, 1995, 307-317.
- P. Fedeli, *Commento a Q. Orazio Flacco, Le opere*, vol. II, tomo IV, *Le epistole - L'arte poetica*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

- P. Fedeli, “Elegia e commedia. Innamorato, meretrice e ruffiana”, in *Lecturae plautinae Sarsinates, II. Asinaria* (Sarsina, 12 settembre 1998), a cura di R. Raffaelli, A. Tontini, Urbino, QuattroVenti, 1999, 25-48.
- G. Gubbini, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.
- L. Landolfi, *Simulacra et pabula amoris. Lucrezio e il linguaggio dell'eros*, Bologna, Pàtron, 2013.
- G. Lodolo, “La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XIII”, in *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*, Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 26-28 maggio 1978), Viterbo, Agnesotti, 1979, 81-100.
- L. Mancino (ed.), Giovanni Michele Alberto Carrara, *Armiranda*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2011.
- G.M. Masselli, *L'eros che si fa parola...*, in G. Cipriani, G.M. Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto. Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari, Levante, 2007, 33-94.
- G. Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Roma, Carocci, 2022.
- C. Ruffini (ed.), Andrea Cappellano, *De amore*, Milano 1980 [che ripropone il testo latino edito da E. Trojel, Hauniae 1892].
- L. Ruggio, *Repertorio bibliografico del Teatro umanistico*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2011.
- L. Ruggio, *Alla maniera dei comici. Aspetti del comico nella commedia umanistica*, Premessa di P. Viti, Bari, Cacucci, 2015.
- R. Scarcia, *fervor*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 502-503.
- F. Sivo, *Per un'estetica del 'rovescio': la vituperatio vetulae tra retorica e parodia*, in *Il ruolo della Scuola nella tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi*, Atti del Convegno Internazionale (Foggia, 26-28 ottobre 2016), a cura di G. M. Masselli, F. Sivo, tomi I-II, Campobasso-Foggia, Il Castello, 2017, t. II, 487-534.
- A. Stäuble, *Personaggi femminili nelle commedie umanistiche*, in *Spettacoli studenteschi nell'Europa umanistica*, Convegno internazionale (Ana-

- gni, 20-22 giugno 1997), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, 53-62.
- J.-Y. Tilliette, “*Amor est passio quaedam innata ex visione procedens. Amour et vision dans le Tractatus amoris d'André le Chapelain*”, in *La visione e lo sguardo nel Medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, t. I (= *Micrologus* 6, 1998), 87-200.
- N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015.
- “*Valete et plaudite*”. *Modelli e figure della commedia umanistica*, a cura di P. Viti, Lecce, Milella, 2018.
- L. Villani, “Il teatro umanistico. Origini e sviluppi”, *Humanistica*, n. s. V, 11.1-2 (2016) [*sed* 2017], 257-282.

Pontano lirico tra l'amore coniugale e la seduzione

SEBASTIANO VALERIO

La produzione lirica di Giovanni Pontano ha ricevuto negli ultimi anni nuovi studi e rinnovate interpretazioni, eppure, nel panorama della storia della lirica italiana, cerca ancora una consacrazione canonica, anche in ragione dello strumento linguistico, il latino, che il poeta aragonese adoperò in maniera esclusiva e originale, in un secolo, il XV, nel quale il bilinguismo della nostra letteratura dovrebbe essere considerato con maggiore attenzione.

Intendo, in questo percorso, muovermi per notturni, per quelle rappresentazioni della notte che, attraverso declinazioni diverse dell'amore, ci permetteranno di seguire l'evoluzione della poesia pontaniana e ci condurranno fino all'ampio mare del petrarchismo cinquecentesco. Giovanni Pontano era giunto nel 1448 dalla natia Umbria a Napoli richiamato dagli Aragonesi, che, all'atto del difficoltoso insediamento al potere del Regno, promossero una vivace politica culturale¹, portando qui uno dei più importanti e rappresentativi esponenti della lirica erotica di tutto il secolo XV, quell'Antonio Panormita, autore della licenziosa raccolta *Hermafroditus*², attorno a cui si stava costituendo il primo nucleo dell'Accademia che fu motore della cultura par-

¹ Per un inquadramento complessivo cfr. De Blasi-Varvaro; 1988 *Delle Donne-Cappelli* 2021.

² Panormita 1990.

tenopea almeno fino alla fine del secolo. Al suo modello si ispirò Pontano nella prima raccolta, *Pruritus*, esperienza poetica quindi rifiutata dallo scrittore umbro o per meglio dire riscritta con una progressiva classicizzazione dei modelli, che gradatamente vedevano sostituirsi a Marziale la lirica properziana e ovidiana. Proprio in quella raccolta il *Parthenopaeus sive Amores*, di difficile collocazione temporale ma risalente al suo arrivo a Napoli³, in cui confluiscono, rivisti e corretti, i versi del *Pruritus*, Pontano serba la traccia di questa lirica connotata, come è stato scritto, di “lascivo erotismo”.⁴ Mi riferisco al *Carmen nocturnum ad fores puellae*, terzo componimento del primo libro, in cui il topos del *paraclausithyron*, l'amante che di notte bussa alla porta dell'amata, di ascendenza già greca ma ripreso fino alla tradizione romana, qui si presenta in modo originale, con il ricorso ai modelli catulliano e properziano, in primo luogo. Francesco Tateo ha rilevato come qui, nell'incipit di questa lirica, venga richiamato l'antecedente di Tibullo 1, 2, “che si riferisce all'atteggiamento contraddittorio della donna verso l'amante”⁵, ma resta pure evidente che la memoria incipitaria va a recuperare immediatamente l'apertura del *liber* properziano perché *Cyntia prima suis miserum me cepit ocellis* risuona nel verso iniziale del carme pontaniano *Sic mihi crudeles isti placentur ocelli* (“Mi piacciono tanto questi begli occhi crudeli che hai”, v. 1). Risalta il tema della vista da cui l'amore passionale nasce e si alimenta, perché in questa lirica, come nei suoi modelli, il gioco avviene tra vista e negazione della stessa, tra il vedere l'amata e il non poterla vedere, “prigioniera” com'è della porta che non s'apre. La tradi-

³ Coppini 1992, 717.

⁴ Ivi, 716.

⁵ Tateo 2018, 242. Qui il carme è contenuto alle pagine 66-73. Da questo volume prendo anche le traduzioni.

zione dell'amore che nasce dalla vista, che era stata recentemente ritemperata dalla tradizione romanza e stilnovistica nell'ambito della lirica volgare, qui è la premessa che permette lo sviluppo del tema, che però si articola in modo molto diverso, in quanto, lo ricordiamo, la *varietas* dei modelli, portata fino agli estremi della sperimentazione, è uno dei segni distintivi della poesia del Pontano. La bellezza di Fannia, questo il nome della donna, è pressoché perfetta e lei è *semper ... dedita amori* (v. 7), in una simbiosi tra dolcezza delle *formae* e dolcezza del cuore e dei *mores*:

*Nil formae natura tuae, nil cura negavit,
una superciliis si tibi dempta nota.
Nam, quamvis molli semper sis dedita amori,
nulla proterva magis, nulla benigna minus;
cum tibi sint placidi mores, sint mitia corda,
nulla benigna minus, difficilisque magis* (vv. 5-10)⁶.

Ma la donna è al contempo poco *benigna* e molto *proterva* e *difficilis* (vv. 8 e 10), in un contrasto tra la natura mite e cordiale dell'amata e i suoi atteggiamenti verso l'amante che viene espresso plasticamente dal ricorso alla figura retorica del chiasmo e dalle numerose opposizioni⁷. Vorrei però qui mettere in evidenza i caratteri della notte in cui l'amante desidera l'amata lontana: la notte sta per dileguarsi, ma la durezza dell'amata resta, lasciando l'amante al freddo dell'inverno, che è anche una stagione dell'anima, mentre *...amor sibi mutua poscit, / Mutuaque amplexus gaudia*

⁶ Seguo qui e altrove la traduzione di Francesco Tateo: "Niente alla tua bellezza la natura negarono e l'arte, / se si esclude quel segno sulle tue sopracciglia. / Eppure, sebbene al languido amore sei sempre disposta, / nessuna è più superba, nessuna meno benigna; / e avendo tu quei dolci costumi ed un tenero cuore, / nessuna è men benigna, nessuna è più ritrosa" (Tateo 2018).

⁷ Tateo 2018, 242.

poscit hiems (“un amore reciproco questo richiede / l’inverno vuole reciproca gioia dell’amplesso”, vv. 21-22), l’amore imporrebbe una reciprocità, che la tradizione romanza, dal Cappellano in poi, aveva postulato e che aveva trovato la sua formulazione gnomica nel verso dantesco “amor ch’ a nullo amato amar perdona”, come sottolinea ancora Tateo⁸. La *lux candida* che tra poco sorgerà dal *roseo...oceano* del v. 32 avrà la forza di dissolvere questa potenziale notte d’amore, mentre il sonno, apostrofato come duro e insensibile (v. 34), occupa ancora Fannia e la sua serva Lepilli, colpevole di non aver disserrato la porta. Eppure la notte è il momento giusto per amare, se *Nox facilem cupido semper se praebet amanti, / Nox iuvenum curis obsequiosa favet* (“sempre al disio dell’amante la notte si mostra gentile / la notte premurosa è buona coi giovani in pena”, vv. 41-42), per cui, come già altre volte in cui ha giaciuto con la sua amata, ingannando la guardia della madre, prega Fannia di tenere lontano il sopore da quei suoi occhietti, da quegli *ocelli*, da cui l’amore nasce, che tornano così come all’inizio ad alimentare l’amore. Nonostante tutte le preghiere il chiavistello resta serrato, la porta, contro cui si scaglia la maledizione del poeta impedito, resta chiusa e così la notte d’amore provoca una pesante frustrazione che lo costringe a *mortua ... membra referre domum* (“a riportare a casa morte le membra”, v. 76), perché l’amore non goduto somiglia alla morte, con un probabile riferimento osceno a Marziale 13,34⁹.

In un diverso contesto, gioioso e giocoso, come quello che caratterizza gli *Hendecasyllabi seu Baie*, raccolta risalente all’ultimo decennio del secolo, le gioie dell’amore sono compendiate dal petto

⁸ *Ibid.*

⁹ Mart., 13, 34: “Cum sit anus coniunx et sint tibi mortua membra, / Nil aliud bulbis quam satur esse potes”. Sul modello di Marziale in Pontano, cfr. Iacono 1999 e Iacono 2014.

prorompente di una donna di nome non a caso Lucilla, sul cui seno cade l'occhio del poeta, *obliquis oculis* (v. 4) e così nel carme 1, 23 *Pulcro e pectore, gemmeis papillis / Lucillae radium refulxe solis* (“dal petto bello, dai seni gemmei / di Lucilla s'è sprigionato un raggio di sole”, vv. 7-8), un raggio di sole che trasforma in giorno la notte *quae repente luxit* (v. 9), perché *Fert Lucilla diem sinu corusco, et splendet pectore candidante solem* (“in quel fulgido seno Lucilla / la luce porta del giorno, il sole fa brillare dal suo candido petto”).

La storia poetica di Giovanni Pontano, raccolta e sistemata nell'*editio princeps* delle sue liriche curata da Summonte e pubblicata postuma nel 1505, lascia intendere un disegno ampio, ben leggibile nell'estrema sistemazione datale dallo stesso autore, dove la sequenza in cui le raccolte sono poste indica uno sviluppo interno il quale, se pure non ne fa compiutamente un canzoniere strutturato attorno ad una vicenda biografica narrativamente disposta, dà un senso ai testi, lungo un asse temporale che ripercorre le vicende fondamentali della vita dell'autore e le traduce in immagini poetiche, fortemente condizionate dal richiamo ai classici che però diventa commento vivace ai sentimenti attuali. La poesia d'amore pontaniana vive in bilico tra l'ossequio a modelli e topoi della tradizione e un realismo che, pur non rinunciando alla liricità, fornisce un fondamento solido a questa lirica, che si basa su quella che è stata definita “una matrice realistica e autobiografica”¹⁰. In questo senso, il *De amore coniugali*, un canzoniere scritto per una moglie, come lo ha definito Liliana Monti Sabia, lungo il percorso di un matrimonio che andò dal 1461 al 1490, si situa in posizione baricentrica, “recepndo istanze dalla poesia giovanile e proiettando verso le altre raccolte alcune delle sue tematiche fondamentali”¹¹, facendo dell'erotismo “il filo rosso che percorre tutta

¹⁰ Monti Sabia 1999, 25.

¹¹ Coppini 1992, 723.

la sua opera”¹². In questa evoluzione della lirica pontaniana, che avviene per gradi, attraverso una personalissima ricombinazione dei miti classici nel nuovo orizzonte borghese, Tateo ha voluto ravvisare una sinopia petrarchesca, intesa però non come omaggio alla forma del canzoniere, pure presente nel taglio biografico della raccolta dei *carmina*, ma nel modello dei *Trionfi*, che ebbero enorme importanza per lo sviluppo della lirica quattrocentesca, nell’ambito della produzione latina e volgare¹³.

Si prenda a mo’ di esempio la lirica I, 4 del *De amore coniugali*¹⁴ in cui il poeta si rivolge alla moglie Ariadna, Adriana, testo che ripercorre i topoi già visti, ribadisce gli elementi erotici e seduttivi già presenti negli *Amores* ma li riporta dentro il percorso di un amore coniugale, che non è rinuncia all’erotismo e alla seduzione, ma disciplina dell’amore, in un processo che, seguendo lo schema petrarchesco, porterebbe, secondo Tateo, alla “conversione classicistica della *pudicitia* nel *pudor*, che ora non riguarda più la virtù della castità in senso assoluto, ma quella vergogna femminile che va superata nell’umana mortale vicenda dell’amore come unione perfino sensuale”¹⁵. È il superamento anche del topos tristaniano, che De Rougemont¹⁶ ha riconosciuto come fondamento della percezione dell’amore nel mondo occidentale, con il recupero di una classicità che introduce nella poesia erotica un tono finemente elegiaco, che si fa strada progressivamente nella scrittura pontaniana. L’evocazione del mito di Ercole ed Ebe, sulla base del modello catulliano¹⁷, serve ad

¹² Ivi, 730.

¹³ Tateo 2018, 7-51.

¹⁴ Ivi, 80-87.

¹⁵ Ivi, 23.

¹⁶ Cfr. de Rougemont 1977, 59-100.

¹⁷ Cat., 68, 116: “Hebe nec longa virginitate queri”.

introdurre il concetto di pudore che prende la sposa dopo una notte d'amore (*pudor est huius tibi causa doloris*, v. 7):

*Qualis ab herculeis surgens complexibus Hebe
visa est erepta virginitate queri,
cum lacrimis suffusa genas, impexa capillum
non oculos coram est ausa levare suos;
talis mane mihi somno digressa mariti
et queri, et lacrimis ora, Ariadna, mades.
scilicet et pudor est huius tibi causa doloris,
utque putas merito, te tua damna movent.
Sed tamen est Veneri quod debes, nec tibi soli
nata, sed et socii sunt tibi vincla tori,
in partemque viri cessit pudor; utitur ille
hac sibi permissi conditione tori (vv. 1-12)¹⁸.*

La passione amorosa si coniuga qui con l'esigenza di un 'casto' servizio a Venere, perché per lei, oltre che per se stessi, si è nati, in quanto *socii sunt tibi vincla tori* (v. 10) e il talamo nuziale è un vincolo che restituisce piacere in cambio del pudore. L'invito a godere si basa sulla considerazione che *mutata pudore voluptas / in partem cessit, cara puella, tuam* ("or t'appartiene il piacere, / che, in cambio del pudore, cara fanciulla, è tuo", vv. 13-14). L'invito a cogliere pienamente i frutti della primavera della vita umana diventa un invito pressante: *Tu gaudia carpe / Quae coniux, quae te carpere iussit Amor* ("Tu i piaceri / che il coniuge ed Amore vollero darti, prendi", vv.

¹⁸ "Qual Ebe apparve, fuori dalle braccia di Ercole, in pianto / per la verginitade che l'era stata rapita, / con le guance bagnate di lacrime, e sciolta la chioma / non fu capace di alzare gli occhi di fronte a lui, / tale al mattin mi appari dopo il sonno con il tuo sposo, / che piangi, Arianna, e le guance hai di lacrime asperse. / È chiaro, è il pudor tuo la causa di questo dolore, / e forse è giusto che il danno ch'hai subito ti turbi. / A Vener, tuttavia, qualcosa tu devi, non sei / sol per te nata, è un vincolo il talamo nuziale, / e il pudore appartiene ora al tuo uomo; egli l'usa / come una concessione fattagli dalle nozze".

19-20), i piaceri che il coniuge ed amore concedono è necessario prendere. Ed è a questo punto che Pontano, dopo aver ribadito come *Hic pudor atque venus thalamo iunguntur in uno* (“Ora pudore e Venere in un solo thalamo stanno”, v. 21), ricorda come il pudore nel matrimonio sappia di *rusticitas*, che è contraria al matrimonio stesso, segno invece della civiltà e fondamento della stessa. L’invito ad abbandonarsi all’amore, ora, in questo contesto, è il segno di una civiltà che sul matrimonio si fonda, non solo e non tanto in senso religioso, ma come conquista di una socialità che rende Amore *pacis amicus*, come dimostra il ricordo di Andromaca che accolse Ettore *Illum bistonii redeuntem e munere Martis / Excipit in mollis uxor amata sinus* (“lui di ritorno accoglie, dopo le imprese del tracio / Marte, nel molle grembo, come una moglie amata”, vv. 33-34). La contrapposizione tra il frigido pudore e il calore dell’amore domina la seconda parte del carme, ricalcando i temi e il linguaggio già visti e reintroducendo il motivo del rapporto tra luce e amore. L’amore tra *Lux* e Febo, mito che “non ha riscontro nella mitologia, ma è ricavato dalla simbolica unione del Sole con la luce del giorno”¹⁹ e che dunque, come spesso capita in Pontano, è una elaborazione originale, diventa il modo di illuminare, nel vero senso della parola, un amore coniugale, che però non rinuncia al piacere della seduzione, quando il sentimento cresce (*crescit amor, quantoque magis iam crescit, amoris / vis patet...*, “Né senza Luce Apollo guidava il coro, né senza / di lui movea la ninfa i passi a ritmo di danza”, vv. 48-49) in una climax molto forte che coinvolge vista e tatto e porta a scambiare gli sguardi d’intesa in modo concupiscente, e poi a intrecciare furtivamente le mani, fino a quei baci che li rendono pronti a *iungere membra* sul desiderato thalamo nuziale. L’amore coniugale non rinuncia così a nessuna delle seduzioni dell’amore passionale, ma finisce per governarlo senza svilirlo e così Luce può

¹⁹ Tateo 2018, 244.

chiedere di salire trasportata sul carro di Febo “per farmi ammirare col grembo che ami, / con braccia appassionate, e con l’amplesso tuo”:

*Haec tua te, coniux, munera prima peto,
Vt tibi nec sine me, mihi tecum scandere detur
Auratos currus luciferasque rotas,
Ut tecum optatoque sinu cupidisque lacertis
Amplexuque tuo conspicienda ferar* (vv. 68-72)²⁰.

L’amore dunque sconfigge le tenebre, dà luce al punto tale che la ninfa può dire “Senza di me nessun giorno, e senza Luce piacer non avrai, / senza di me né Venere, né amor ti sarà mai”: “Me sine nulla dies, nulla et sine Luce voluptas, / Nulla venus sine me sit tibi, nullus amor” (vv. 73-74)²¹. Ma quando la moglie Adriana muore, il gioco tra luce e ombra, tra giorno e notte si rovescia. In una delle liriche più intense della sua produzione, Pontano torna su questi topoi in *Tumuli* 2, 60, per rovesciarli, quando finge di parlare con la moglie in sogno:

*Nocte quidem, coniux, tecum vagor, et tua mecum
Umbra venit; sic nox luxque diesque mihi est.
Luce autem sine te tenebris obversor, et ipse
Me sine sum; sic lux nox tenebraeque mihi est.
O valeant luces, lateat sol; sic mihi, coniux,
Vives, sic moriar vivus et ipse tibi*²².

²⁰ “Ella, le braccia al collo gettandogli, al collo si appende: / “Sposo, son questi i primi doni che io ti chiedo, / che a te non sia concesso sul cocchio dorato salire / e sulle ruote stellari senza di me, ma insieme, / ond’io vada per farmi ammirare col grembo che ami, / con braccia appassionate, e con l’amplesso tuo”.

²¹ “Senza di me nessun giorno, senza Luce piacer non avrai / senza di me né Venere, né amor ti sarà”.

²² Pontano 1964, II, 270-271. Propongo qui la traduzione di Liliana Monti Sabia: “Di notte, mia sposa, io vago con te e con me la tua ombra / viene, e così

In un fittissimo gioco di chiasmi, corrispondenze e antitesi, Pontano confessa di incontrare di notte la moglie, quando la sua ombra viene e visitarlo e allora “la notte è per me luce e giorno”, ma quando è sveglio, senza di lei, è nelle tenebre anche di giorno e così scrive “la luce è notte e tenebra per me”; dunque spariscono le luci, si oscuri il sole, perché solo così la moglie vivrà per lui e lui, vivo, morirà con lei, restituito alla vita amorosa almeno in sogno. Il nesso luce / amore qui si rovescia, in una prospettiva in cui la morte vince quell'amore che si era fatto pudicizia col matrimonio, secondo appunto la *gradatio* dei *Trionfi* petrarcheschi.

Un vecchio Pontano tornerà ad usare questo topos nel descrivere, nel tardo *Eridanus* 1, 10, una raccolta che, dopo la morte della moglie, racconta il senile amore per Stella, anch'essa simbolo di luce: *per te solque diesque venit* (“anzi per te più splendenti spuntano il sole e il giorno”, v. 4). Il vecchio poeta torna però a lamentare il fatto che lei, che è onore delle tenebre e decoro del giorno, come insomma una Stella Diana, neghi a lui la luce che concede a tutti notte e giorno, arricchendo anche lo splendore del sole. È comunque l'affermazione “dell'amore come potente e irresistibile forza naturale”²³, che ripropone in altri contesti, non privi di una garbata autoironia sul rapporto tra età e ardore amoroso, il tema del *paraclausthiron*, perché *nocte negas foribus clausis, in luce fenestris: / o tenebrae, non iam stellave luxve mihi* (“Chiudendo le finestre di giorno, di notte la porta, / il buio sei, non più la stella e la luce per me”, vv. 9-10).

Si ricorderà probabilmente del modello pontaniano Vittoria Colonna²⁴, nel suo tentativo di ricostruire una scuola poetica e

la notte luce e giorno è per me. / Ma senza te, di giorno, nel buio brancolo e privo / sono di me; la luce così m'è notte e tenebre. / Si spenga il giorno; sparisca il sole: così per me, sposa / tu sarai viva ed io, vivo, morirò per te”.

²³ Tateo 2018, 22. La lirica è alle pagine 170-171.

²⁴ Cfr. Colonna 1998. Sul tema cfr. Carrai 1990; Bardazzi 2016; Volta 2019.

umanistica che ad Ischia, presso il suo castello, trovava un estremo rifugio raccogliendo in parte l'eredità aragonese: la Colonna richiamava il topos usato da Pontano, riconducendolo all'ormai tradizionale modello petrarchesco del *Canzoniere* e in particolar modo di *Rvf* 23, in una lirica dedicata al defunto marito Francesco Ferrante d'Avalos, scomparso nel 1525:

Quando il gran lume appar ne l'oriente,
che 'l nero manto de la notte sgombra,
e 'l freddo gel ch' alor la terra ingombra
dissolve e scaccia col suo raggio ardente,
de l'usate mie pene, alquanto lente,
per l'inganno del sonno, me ringombra;
ond' ogni mio piacer risolve in ombra,
alor che 'n ciascun lato ha l'altre spente.
Oh viver mio noioso, oh aversa sorte!
cerco l'oscurità, fuggo la luce,
odio la vita, ognor bramo la morte.
Quel ch' agli altri occhi offende ai miei riluce,
perché chiudendo lor s'apron le porte
a la cagion ch' al mio Sol mi conduce.

Ecco che le porte dell'amore si aprono nel sogno che rende vivo ciò che è morto, come in Pontano, mentre la veglia uccide quanto è vivo. Il tema classico, intrecciato ai rimandi tratti dalla lirica napoletana di Cariteo, Rota e Britonio, qui si risolve in una dimensione spiccatamente estetica che il petrarchismo cinquecentesco esalta, concependo questo dolore in un sonetto che recepisce temi e modi dell'elegia latina, ma li declina in una forma in cui l'esperienza si drammatizza, al cospetto di un pubblico che non può comprendere il dolore della poetessa, ma che pure diventa un metro di paragone, offrendo quel dolore ad una ribalta sociale che esalta la singolarità della sofferenza della poetessa, mentre in Pontano si avverte un doloroso ripiegamento in una

dimensione tutta intima e maggiormente elegiaca, in cui l'avventura onirica svela tutta la sua effimerità, in un colloquio intimo alla fioca luce della lanterna. Il petrarchismo così si affermava nelle forme, nella struttura e nei temi del *Canzoniere*, mentre il modello dei *Trionfi*, che aveva caratterizzato la lirica quattrocentesca in chiave elegiaca, cedeva il passo.

Riferimenti bibliografici

- G. Bardazzi, "Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna", *Per leggere*, XVI, 30 (2016), 7-70.
- S. Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
- V. Colonna, *Sonetti: in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII G 43 della Biblioteca nazionale di Napoli*, a cura di T. Toscano, Milano, Mondadori, 1998.
- D. Coppini, "Carmina di Giovanni Pontano", *Letteratura italiana: Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. I, Torino, Einaudi, 1992, 713-741.
- N. De Blasi, A. Varvaro, "Napoli e l'Italia meridionale", in *Letteratura italiana: Storia e geografia*, vol. II *L'età moderna*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, 235-325.
- F. Delle Donne, G. Cappelli, *Nel Regno delle lettere. Umanesimo e politica nel Mezzogiorno aragonese*, Roma, Carocci, 2021.
- A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Pontano*, Napoli, Dipartimento di Filologia Classica F. Arnaldi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999.
- A. Iacono, "La tradizione epigrammatica negli *Hendecasyllabi* di Giovanni Pontano, con particolare attenzione per Marziale e Catullo", in *Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris. Author and authorship in Medieval Latin literature*, Proceedings of the VIth Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento-Napoli, 9-13 novembre 2010), a cura di E. D'Angelo, J.M. Ziolkowski, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2014, 489-500.

- L. Monti Sabia, “Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel *De amore coniugali* di Giovanni Pontano”, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, Atti del convegno Internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di G. Catanzaro, F. Santucci, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1999, 23-65.
- A. Panormita, *Hermaphroditus*, a cura di D. Coppini, Roma, Bulzoni, 1990.
- G.G. Pontano, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, Torino-Milano, Einaudi-Ricciardi, 1964, 2 voll.
- D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977 (ed. or. 1939).
- F. Tateo, *Pontano poeta. Carmi scelti e frammenti con traduzione italiana*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2018.
- N. Volta, “Sannazaro e Cariteo in alcuni sonetti onirici di Vittoria Colonna”, *Diacritica*, 5 (30), 25 dicembre 2019, online.

Comunicazione frustrata ed erotismo negato: Don Chisciotte e i “malos deseos”

FLAVIA GHERARDI

Ce qui est difficile, c'est de produire une laideur telle qu'elle se hausse au niveau du grand art. Il ne suffit pas qu'elle soit voulue, il faut qu'elle soit réussie. Elle exige des qualités d'originalité, d'expression qui éveillent l'intérêt; faute de quoi elle demeure aussi insignifiante que la beauté fade, avec seulement ce désavantage d'être *id quod visum displicet*.

Robert Blanché

Sarà necessario partire da un antefatto che tornerà utile alla nostra riflessione in sede di conclusioni. A seguito dei funerali del pastore Grisostomo, suicida per amore, Don Chisciotte e Sancio Panza si immettono in un bosco alla ricerca della pastora Marcela. Durante una sosta in un ameno prato, dove cavaliere e scudiero mettono mano alle bisacce per ristorarsi, l'imprudenza commessa da Sancio nel lasciare Ronzinante, l'allampanato cavallo di Don Chisciotte, privo di briglie e legacci comporta che, alla presenza di *yeguas*, cavalle di proprietà di una masnada di mulattieri galeghi, il ronzino si senta ringalluzzito dalla presenza delle avvenenti giumente, incalzato dal desiderio di *refocilarse*, vale a dire, di sollazzarsi con loro. Prende dunque a tampinarle, ma i mulattieri, risentiti dalla tracotanza erotica di Ronzinante, gli si avventano contro per prenderlo a bastonate e, con lui, anche il cavaliere e lo scudiero accorsi a difenderlo.

Il capitolo XVI si apre con l'arrivo di Don Chisciotte *atravesado*, caricato di traverso sull'asino di Sancio proprio in conseguenza

delle busse ricevute, alla locanda di Palomeque (è la seconda della serie di tre locande che costellano l'erranza dell'eroe). Ora, non risulterà superfluo ricordare, come coordinata di avvio per la lettura dell'episodio, che la locanda è il luogo per eccellenza del narrare breve: sia la tradizione folklorica del racconto orale che quella novellistica – dai *Canterbury tales* alle novelle di Franco Sacchetti, fino alla raccolta di Bandello – promuovono la locanda a motore dell'azione, posto che essa è produttrice di incontro (è il crocevia umano per eccellenza), ma, soprattutto, perché è lo spazio esente dalle coazioni, è il luogo della sospensione temporanea dell'ordine morale, di tutte le *leyes*, e dove tutte le inversioni si rendono possibili. Unitamente alla foresta, o al bosco, a seconda del codice letterario di riferimento, la locanda è il regno dello stato di Natura, in cui gli individui sono legittimati a liberare le proprie pulsioni¹.

Tornando al nostro episodio, dunque, va precisato che lo stesso è nel complesso contrassegnato da una forte dimensione retorica, per la convergenza, nello spazio di poche pagine, di segmenti ad accentuata dominante descrittiva e di inserti (apparentemente) dialogici, dal tono e dall'intenzionalità epidittici.

Nella sequenza iniziale dell'episodio, che non prevede interazioni dialogiche, l'istanza meramente descrittiva che guida l'intervento del narratore sembra finalizzata all'allestimento di un setting: offre elementi che, nella loro funzionalità, preludono all'azione successiva. Vi sono condensate due descrizioni, rispettivamente riconducibili a un ritratto di donna e agli oggetti che occupano lo spazio:

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espal-

¹ Sulle funzioni letterarie della *venta* e, in generale, sull'ambito della *literatura de mesón*, si veda: Oleza 2007.

das, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. Esta gentil moza, pues, ayudó a la doncella, y las dos hicieron una muy mala cama a don Quijote en un camaranchón que en otros tiempos daba manifiestos indicios que había servido de pajar muchos años; en la cual también alojaba un arriero que tenía su cama hecha un poco más allá de la de nuestro don Quijote, y, aunque era de las enjalmas y mantas de sus machos, hacía mucha ventaja a la de don Quijote, que solo contenía cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodeques, que, a no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro, y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno solo de la cuenta².

Per quanto attiene al ritratto della giovane serva asturiana, la serie è enumerativa di tratti che rispondono alla tecnica della *vituperatio*: l'aggettivo etnico 'asturiana' funge da anticipatore e condensatore della serie trimembre successiva, posto che nel folklore popolare era luogo comune che gli asturiani avessero la faccia larga, il collo infossato nelle spalle e il naso schiacciato, con l'aggiunta topica, in questo ultimo caso, del tratto morale della lascivia; quanto agli occhi, il piglio sezionatore del narratore si manifesta con crudeltà nel momento in cui sceglie di divaricare il riferimento all'organo occhi: il primo guercio, il secondo, per clemenza della litote, non molto ritorto. Chiusa la serie di dettagli che investono il viso – un canone breve, di matrice petrarchista, alla rovescia, è fin troppo evidente³ – il narratore si

² Per l'originale spagnolo, l'edizione di riferimento è quella diretta da Rico: Cervantes 1998 (qui I, 167-168).

³ Si ricordi che la tecnica della enumerazione caricaturale è interna anche alla tradizione medievale spagnola; basti pensare ai ritratti della serrana del *Libro de Buen Amor* (sebbene circolasse, non è certo, tuttavia, che l'opera rien-

diverte sadicamente a sollecitare l'aspettativa del lettore con una formula concessiva che lascia ben sperare sul resto e che, invece, rilascia solo ironia: *Verdad es que...* "è pur vero che la gagliardia del corpo suppliva alle altre mancanze"; purtuttavia, apprendiamo, attraverso un procedere ironico che si affida alla combinazione di litote ed eufemismo, che la ragazza "non misurava sette palmi dai piedi alla testa, e le spalle un tanto ingobbite, le facevano rivolgere gli occhi al suolo – come, invece, discrezione comandava alle, letteralmente più 'rette', dame cortesi – più di quanto ella avrebbe voluto". Questo il ritratto di colei che, *malgré elle*, poche sequenze narrative dopo sarà promossa a oggetto di desiderio del nostro eroe.

trasse tra le letture di Cervantes, in quanto non era ancora stata data alle stampe negli anni in cui il mancego redasse il suo capolavoro) o alle *serranillas* di Carvajales. Tra gli antecedenti novellistici a cui poté guardare Cervantes in direzione della *descriptio* vituperativa, ad esito grottesco, della serva di locanda, possono essere richiamati la celebre Ciutazza del *Decameron* (VIII, 4): "Aveva questa donna una sua fante, la quale non era però troppo giovane, ma ella aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinagaglia avesse fatta la state, e oltre a tutto questo era sciancata e un poco monca dal lato destro; e il suo nome era Ciuta, e perché così cagnazzo viso aveva, da ogni uomo era chiamata Ciutazza; e benché ella fosse contraffatta della persona, ella era pure alquanto maliziosetta"; o anche la non meno celebre Togna bandelliana (II, 47): "Avevano in casa una donna attempata che si chiamava Togna, la quale era di circa sessanta anni e lavava in cucina le scudelle ed altri vasi e nodriva alquanti porci e le galline, e sempre era unta e bisunta e putiva da ogni canto come fanno i solfarini. Aveva l'unghie [...] con tanto grasso e mal nette sotto che avrebbe ingrassata una caldaia di cavoli. Era poi guercia da un occhio, con la tigna in capo, e l'altro occhio di continuo gli colava, e sempre la bocca era bavosa, con un fiato puzzolente sovra modo [...] [Aveva] il petto e le poppe lunghe e grosse e [...] ruvide e corte e gonfie mani". Si veda McGrady 1987.

Quasi senza soluzione di continuità, la densità descrittiva di questo primo segmento si addensa ora su un oggetto dal potenziale semiotico e narrativo elevatissimo: il letto⁴. La serie è di tre letti e il testo decide che l'indicazione della loro precisa ubicazione sia un dato assolutamente pertinente alla ricostruzione del setting, non meno che agli sviluppi successivi dell'azione.

Una inquietante allitterazione identifica subito il letto di Don Chisciotte come “muy mala cama”, un pessimo letto, i cui dettagli il lettore scopre solo per via di comparazione con un secondo letto, la relazione sineddocchica del quale con lo spazio che lo contiene è riverberata nella *derivatio* del ‘camaranchón’, una soffittaccia vittima degli effetti del decorso del tempo, posto che in passato, e per molto tempo, era servita da fienile⁵, e che ora è promosso ad una finalità più elevata di quella originaria. È il turno, si diceva, del secondo letto, quello del mulattiere di Arévalo: pur nella sua essenzialità, esso affida la propria confortevolezza a bardelle e morbide coperte da mulo, mentre al nostro cavaliere è destinato un composto materiale la cui funzionalità residua si ricava quasi *ex contrario*: la sua struttura è affidata a “solo quattro non proprio lisce tavole, poste su due [in parallelo con la soluzione retorico-sintattica precedente] non molto uguali [nel senso di asimmetrici] cavalletti o banconi”, e a “un materasso così sottile da sembrare un coltrone [non sfugga la reiterazione della relazione di dipendenza nominale, per *annominatio*, colcha-colchón/cama-camaranchón] pieno di pallottole di creta che [qui l'effetto dell'elenco è avallato dall'ipotassi prolun-

⁴ Sul letto come oggetto di rappresentazione nel genere della narrativa breve si veda: Copello Jouanchin 2014.

⁵ E che, inoltre, con il suo “estrellado techo” (vale a dire, con fenditure nel tetto che lasciano intravedere le stelle), si candida a rovescio parodico di più accurati soffitti, quelli affrescati con paesaggi stellati tanto in voga presso le case nobiliari del Rinascimento.

gata affidata alle relative] se non si fosse visto, attraverso alcuni strappi, che erano di lana, si sarebbero detti ciottoli, di due lenzuoli di cuoio da scudo e di una coperta i cui fili, volendo, si sarebbero potuti contare senza tralasciarne nememno uno”:

cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodoques, que, a no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro, y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno solo de la cuenta⁶.

L’espressione riassuntiva con cui il narratore condensa la qualità di questo giaciglio è: “En esta maldita cama” si coricò Don Chisciotte, dove l’aggettivo “maledett[o]” sembra rinviare anche all’idea di qualcosa di sinistro e di incantato.

Tale insistenza descrittiva risulta quanto meno sospettosa, soprattutto se si considera che, in generale, stando a quanto segnala José Manuel Martín Morán, in opere come il *Quijote* o il *Guzmán de Alfarache*, si fa notare

la casi completa ausencia de descripciones de lugares, objetos o incluso personajes [...] [la qual cosa], se explica, en última instancia, con la ausencia de interés en los autores por una visión objetiva del mundo, desvinculada del punto de vista del personaje. [...] [pertanto], la referencia textual a los objetos parece obedecer más a la evocación que a la descripción de un ambiente: los autores remiten a la enciclopedia de sus lectores con breves pinceladas de color, seguros de que eso bastará para activar el recuerdo de los rasgos arquetípicos del espacio evocado⁷.

⁶ Cervantes 1998, I, 167-168.

⁷ Martín Morán 2008, 470.

Stando così le cose, viene da pensare che il prolungato indugio del nostro narratore su questo oggetto non sia gratuito, quanto, piuttosto, funzionale alla costruzione di una situazione potenzialmente, e sommamente, problematica.

Occorre segnalare, in ogni caso, che se Cervantes decise di insistere sulla descrizione del letto lo fece in quanto spalleggiato dalla stessa tradizione in cui l'episodio si iscrive, vale a dire, la narrativa picaresca. Di fatto, basta trasferirsi nelle pagine del terzo capitolo (*tercer tratado*) del *Lazarillo de Tormes* perché il lettore si imbatta in quel prodigioso, non meno che ripugnante, ritratto del letto dello scudiero, esempio perfetto dell'arte del grottesco:

Púseme de un cabo y él de otro, y hecimos *la negra cama*, en la cual no había mucho que hacer, porque ella tenía sobre unos bancos un cañizo, sobre el cual estaba tendida la ropa, que, por no estar muy continuada a lavarse, no parecía colchón, aunque servía dél, con harta menos lana que era menester. Aquél tendimos, haciendo cuenta de ablandalle, lo cual era imposible, porque de lo duro mal se puede hacer blando. El diablo del enjalma *maldita la cosa tenía dentro de sí*, que, puesto sobre el cañizo, todas las cañas se señalaban y parecían lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco. Y sobre aquel hambriento colchón, un alfamar del mesmo jaez del cual el color yo no pude alcanzar⁸.

Non occorre sottolineare la somiglianza dei procedimenti retorici che l'anonimo autore del *Lazarillo* e Cervantes applicano a questo oggetto le cui connaturate qualità, paradossalmente, lo rendono inservibile rispetto alla sua stessa funzione primaria: Lázaro, proprio come Don Chisciotte, non riesce a dormirvi e, per di più, si sente minacciato da quel canniccio incantato e zoo-

⁸ *Lazarillo* 2017, 171 e 173.

morfizzato, come se la sua stessa carne fosse divorata all'interno di quello che, secondo John Recapito, rappresenta un luogo di morte, un letto-bara. In questo senso, dunque, il nostro testo si rivela pienamente coerente, e stilisticamente allineato, al modello generico, o alla materia (la picaresca), a cui si affilia.

Il richiamo, tuttavia, assume tanto più valore se gli si affianca, per contrasto e non più a livello di singolo segmento *venteril* ma di macrotesto *cortesano-caballeresco*, un'altra serie di letti, correlato della dimensione erotica che contrassegna il genere. Ci riferiamo all'esempio ricavabile dall'archetipo del genere, *Le Chevalier de la charrette*, di Chrétien de Troyes, altro ipotesto (sebbene mediato) del nostro capolavoro, secondo testimonianza diretta dello stesso Don Chisciotte il quale dichiara di non “macchiarsi di tradimento grave nei confronti della propria signora Dulcinea del Toboso nemmeno se gli si fosse parata dinanzi la Regina Ginevra con la sua governante Quintañoña”⁹. Ora, nel romanzo di Chrétien i letti sono fatti oggetto proprio dell'insistenza descrittiva nota a queste pagine:

Poi si toglie le brache e si corica sul giaciglio più lungo e più alto degli altri d'un mezzo braccio, sotto una trapunta di sciamito giallo adorna di stelle d'oro, la pelliccia di cui era foderata non era certo di avio spelacchiato, ma di zibellino, e sarebbe stata adatta a onorare un re; né, del resto, il letto era di stoppa o di paglia, e nemmeno di vecchie stuoie. [...] Nel centro della sala era stato preparato un letto, le cui lenzuola non erano certo

⁹ La questione della relazione del *Quijote* con il modello francese è molto dibattuta. Lo stesso riferimento alla dama Quintañoña, personaggio estraneo alla tradizione cortese occitanica, ostacola il richiamo a un'intertestualità diretta e orienta immediatamente alle mediazioni, soprattutto alla popolarizzazione *romanceril* della materia nella sua versione *Vulgata* (*Post Vulgata* e ciclo pseudo-Boron). Sul problema si vedano almeno: Segre 1985; Urbina 1986; Williamson 1991; Pardo García 1994; Altamirano 2020.

sporche, ma candide, ampie e morbide. Né il giaciglio era di paglia sbriciolata o di duri cuscini. Sopra vi era distesa una coperta fatta con due drappi di seta rabescata...¹⁰

Anche in questo caso, eufemismo e litote sono le dominanti retoriche della descrizione, ed è evidente, dunque, che i letti chisciotteschi, in stretto sodalizio con quelli picareschi, rappresentano la negazione, o il rovesciamento, dei fastosi e opulenti giacigli cavallereschi¹¹.

L'indicazione apre un secondo segmento testuale che si articola, nelle sue battute iniziali, sul rovesciamento parodico di una pratica ritualistica saccheggata proprio alla tradizione cortese-cavalleresca, quella dell'eroe che viene spalmato di un impiastro che ha lo scopo di curargli le ferite guadagnate in combattimento ma, soprattutto, ai fini della nostra lettura, di sensibilizzare, e persino erotizzare, il corpo del cavaliere attraverso il massaggio a quattro mani. È da questo momento, col ricorso alla pratica segnalata, che si innesca l'avventura 'erotica' del cavaliere.

Nella sequenza successiva, primo inserto dialogico dell'episodio, Sancio assume protagonismo avocando a sé la funzione di narratore: ragguaglia, mentendo, circa le ragioni del ferimento proprio e del suo signore e sull'identità di questi. Un quarto segmento, invece, vede Don Chisciotte assumere finalmente una funzione attiva, fino al punto da trasportare all'interno del con-

¹⁰ Chrétien de Troyes 1983, 319 e 329.

¹¹ Anche il setting ricostruito per l'episodio chisciottesco, con la incisiva disposizione triangolare dei letti, mostra una sorprendente coincidenza con gli alloggiamenti di Lancillotto: "in una sala vengono preparati due letti alti e lunghi, accanto ai quali ve n'era un terzo ancora più bello e più ricco: il racconto dice che quel giaciglio offriva tutti i piaceri che si potrebbero immaginare" (318), quegli stessi piaceri che, per intervento della forza eversiva della parodia, saranno negati nel contesto del *Quijote*, dove il letto fungerà letteralmente da *objectum* che ostacola la realizzazione del piacere.

testo *'venteri-locandesco'*, e unicamente per via discorsiva, l'alta materia cavalleresca:

– Creedme, hermosa señora, que os podéis llamar venturosa por haber alojado en este vuestro castillo a mi persona, que es tal, que si yo no la alabo es por lo que suele decirse que la alabanza propia envilece; pero mi escudero os dirá quién soy. Solo os digo que tendré eternamente escrito en mi memoria el servicio que me habedes fecho, para agradecéroslo mientras la vida me durare; y pluguiera a los altos cielos que el amor no me tuviera tan rendido y tan sujeto a sus leyes, y los ojos de aquella hermosa ingrata que digo entre mis dientes: que los desta hermosa doncella fueran señores de mi libertad¹².

L'hidalgo, dunque, stando a quanto egli stesso ammette in chiusura del suo discorso, se non fosse per il vincolo alle leggi dell'amore cui lo costringe l'obbligo di fedeltà alla sua 'impronunciabile' amata¹³, si arrenderebbe senz'altro alla 'signoria' esercitata dalla donzella che ha al suo cospetto (la figlia della sua interlocutrice, la locandiera) e su cui egli, a dispetto di quel condizionamento, non ha mancato di appuntare le sue attenzioni¹⁴. Ora, subito dopo questo primo intervento diretto di Don Chisciotte, il narratore ci dà conto di un esito per noi molto rilevante sul

¹² Cervantes 1998, I, 170.

¹³ Il riferimento, ancora una volta ad esito comico, è al principio della segretezza d'amore, sul quale si innerva il codice cortese e al quale Don Chisciotte si sforza di attenersi a dispetto della natura puramente eidetica della sua amata.

¹⁴ Nella sua costituzione di una realtà di secondo grado, Don Chisciotte ha stabilito un parallelo tra la sua situazione attuale e la storia, nientepocodimeno, di Ginevra e Lancillotto, assimilando se stesso al cavaliere modello di continenza e fedeltà assoluta all'amata. Lancillotto rappresenta, difatti, il caso più emblematico di erotismo frustrato, in virtù del dominio dei valori del codice cortese sulle passioni, caso del quale il nostro episodio si offre, dunque, come imitazione, ma degradata e antifrastica.

piano dell'analisi dell'efficacia comunicativa del discorso galante del protagonista:

Confusas estaban la ventera y su hija y la buena de Maritornes oyendo las *razones del andante caballero*, que así las entendían como si hablara en griego, aunque bien alcanzaron que todas se encaminaban a ofrecimiento y requiebros; y, como no usadas a semejante lenguaje, mirábanle y admirábanse, y parecíales otro hombre de los que se usaban; y, agradeciéndole con *venteriles razones* sus ofrecimientos, le dejaron, y la asturiana Maritornes curó a Sancho, que no menos lo había menester que su amo¹⁵.

Lo scambio viene riferito in termini di incomunicabilità, di aperto conflitto tra il codice picaresco che governa il pensiero e le parole delle tre donne (le “*venteriles razones*”) e quello alto, cortese-cavalleresco, del protagonista (le “*razones del andante caballero*”)¹⁶, sebbene le donne intuiscono, da tratti sovrasegmentali (forse il tono, o la prossemica), il proposito galante del Cavaliere. E, tuttavia, lo scarso esito del messaggio si palesa nell'altrettanto scarso interesse delle destinatarie le quali abbandonano e rifuggono recisamente l'interazione.

È ancora il narratore quindi a ragguagliare, attraverso un breve sommario retrospettivo, circa la predisposizione di un in-

¹⁵ Cervantes 1998, I, 170.

¹⁶ Siamo al cospetto di uno degli espedienti che maggiori garanzie di comicità esercita nel testo, proprio perché lo scontro antifrastico dei codici linguistici (registro elevato vs. registro basso) riserva alla comunicazione un esito stabilmente negativo, nel senso di frustrato e, pertanto, comico. Tanto è così che la questione ha ispirato, com'è noto, l'acuta lettura che Erich Auerbach realizzò, nel capitolo del suo *Mimesis* dedicato all'incontro del Cavaliere con “Dulcinea incantata”, di un episodio analogo, contenuto al capitolo X della Seconda parte dell'opera, parimenti connesso alle risultanze del conflitto linguistico; da questa costante comica Auerbach fa discendere l'impossibilità di assumere il Chisciotte all'interno della assiologia del romanzo realista, proprio in ragione (ma discutibile) della elisione di “sviluppi tragici e conseguenze serie” (Auerbach 1956, 88-116).

contro sessuale, non d'amore, tra il mulattiere e la disinibita Maritornes¹⁷, e lo fa identificando l'esperienza a cui si dispongono i due pseudo-amanti con lo stesso termine con il quale il testo aveva designato il desiderio che incalzava Ronzinate all'origine di questo episodio: aveva il mulattiere concertato con lei che quella notte "se *refociliarían* juntos" ("si sarebbero sollazzati insieme"), come ad indicare che l'amore dei personaggi bassi è assimilabile all'amore ferino, tra bestie, in quanto finalizzato al solo soddisfacimento della pulsione sessuale.

Parallelamente, il narratore riferisce che, quella stessa notte, nello stesso alloggio e nel letto che precede quello del mulattiere, l'ingegnoso *hidalgo* è tenuto insonne sia dagli effetti delle busse ricevute che dalla libido attivata dal contatto precedente con la figlia della locandiera. La circostanza è tale da generare in lui un accesso di follia, derivante dalla produzione ipertrofica della *virtus* immaginativa e che sollecita in lui una visione: la figlia del castellano gli si fa clandestinamente incontro per "yacer", giacere, con lui.

Yacer, con la carica eufemistica che il termine porta con sé, identifica l'esperienza erotica nel codice alto, quello cavalleresco, e viene dunque a contrapporsi, ideologicamente, a *refocilarse*.

L'incontro dà luogo al terzo inserto descrittivo dell'episodio, ovvero, al secondo ritratto di Maritornes, speculare al primo perché, se quello era stato impietosamente offerto dal narratore onnisciente, stavolta lo stesso narratore deve dar conto della ecitata trasfigurazione operata dall'immaginazione del cavaliere:

Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los

¹⁷ Il cui nome porta con sé, e di per sé, la cifra della 'devianza' morale: una Vergine Maria rovesciata (Mari+ornes), secondo la lettura di Redondo 1990. A Redondo si deve anche l'individuazione del carattere prolettico dell'episodio di cui è protagonista Rocinante nel capitolo precedente.

libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las extrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba) y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a *yacer* con él una buena pieza; [...] Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir...¹⁸

Come si può facilmente notare, il ritratto si pone in rapporto di complementarietà con la descrizione iniziale di Maritornes, le cui fattezze appaiono ora trasfigurate dalla follia dell'eroe. Il ritratto è condotto secondo uno schema di diffrazione che solo la precisazione delle percezioni alterate del cavaliere ottengono di neutralizzare: la struttura enumerativa è parallelistica e, inoltre, la serie degli elementi nobilitanti risponde in pieno al canone – nonché alla tecnica

¹⁸ Cervantes 1998, I, 172-174.

compositiva scolastica di stampo medievale (basti pensare ai manuali di Visnauf e Vendôme¹⁹) – naturalistico-rinascimentale che, costantemente teso alla valorizzazione del rapporto Uomo-Natura privilegia, quali referenti metaforici, i materiali primari (perle, marmo, avorio, oro, gelsomino, corallo, latte), combinati con un forte valore crematistico²⁰. Da lì, appunto, che il tessuto grezzo della camicia sia nobilitato in zendado finissimo e sottile, il rosario di vetro in preziose perle orientali, i capelli crinosi in fili di oro d'Arabia, l'alito puteolente diventa un olezzo soave e aromatico. La *dispositio* adotta uno schema enumerativo-ricollettivo, evidente nella serie finale "Ed era tale l'accecamento del povero gentiluomo che né il tatto, né l'alito né le altre caratteristiche di quella buona donzella erano capaci di disingannarlo", tanto che il testo precisa costantemente la sua funzione di demiurgo della chimera ("él los marcó... él la pintó... a él le pareció..."), in tal modo rendendo palese lo statuto posticcio della immagine elaborata dalla immaginazione alterata (e dal concorso del buio, che coopererà alla falsificazione).

Se il primo ritratto, quello che correva a carico del narratore, serviva a connotare in una direzione specifica il personaggio di Maritornes, vale a dire, a introdurre l'avventura erotica, tuttavia è solo la trasfigurazione immaginaria attuale di Don Chisciotte che porta il vero erotismo nell'episodio; e questa avventura amorosa, nella verbalizzazione offerta dal nostro amante, è puro prodotto letterario:

Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir:
– Quisiera hallarme en términos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran

¹⁹ Sugli schemi compositivi di matrice 'scolastica' dei ritratti femminili del Chisciotte, si veda: Veres d'Ocon 1951, in particolare 259-262.

²⁰ "Robó la naturaleza lo mejor de cada cosa para formar esta pieza", l'autore ricorda così la ricetta della bellezza in un altro luogo testuale, la commedia *La Gran Sultana*.

fermosura me habedes fecho; pero ha querido la fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto²¹.

In questo ultimo segmento dell'episodio è stata riconosciuta da più parti l'interpolazione di una farsa teatrale, quasi un intermezzo ludico calato nella diegesi narrativa²². In realtà, gli ipotesti di riferimento sono tutti narrativi, o anche poetici, e l'impianto farsesco è solo dovuto all'alto tasso di dinamicità prossemica dell'azione.

Tutto questo intervento di Don Chisciotte – che rompe con la 'meravigliosa quiete' che presiede all'episodio – e che nelle sue intenzioni è rivolto a persuadere l'interlocutrice della necessità di rinuncia al consesso amoroso, corrisponde a un prodigioso saggio di fallacia argomentativa. E lo è per la falsità delle premesse da cui parte, per la discutibilità del processo inferenziale che sollecita e, soprattutto, lo è sul piano dell'efficacia pragmatica del messaggio.

La catena di enunciati prodotti dal Cavaliere, dicevamo, è qui finalizzata a persuadere l'interlocutrice della inopportunità e dell'impossibilità di soddisfare il desiderio amoroso (il "ripagare mercé sì grande come quella che con la visione del vostro incanto m'avete concesso", ma non è a lui che la serve intendeva offrire la sua visione), per l'intervento di due ordini di ragioni, ovvero, di una serie di para-argomenti: 1) una di ordine fisico,

²¹ Cervantes 1998, I, 174.

²² Sulla lettura farsesca, si veda, tra altri, Mendeloff 1975.

materiale, legata alla circostanza fattuale costituita dalle sue proibitive condizioni fisiche che, di fatto, impediscono che la volontà sua si possa accordare all'azione e procedere all'unione carnale; 2) una di ordine morale, legata alla sua volontà di ottemperare all'obbligo di fedeltà previsto dal codice d'amor cortese. Ma la produzione verbale del nostro eroe alberga una serie di snodi argomentativi del ragionamento che sono, come dire, difettosi: adotta come premessa apodittica che la sola presenza dell'astante corrisponda a una profferta amorosa di questa: se io sono qui e la mia immaginazione corrotta mi battezza come soggetto desiderante disponibile all'incontro amoroso, allora tu, che pure sei qui, mi visiti presso il mio letto, coerentemente con quanto vedo e immagino, mi desideri e vuoi copulare con me. E, come seconda premessa, che Dulcinea esista e che lui debba esserle fedele, con l'implicatura che l'interlocutrice acceda e condivida per prima la premessa legata alla fedeltà come valore. Valore a cui, a rigore, nessuno dei due è tenuto, l'una perché prostituta e distantissima da quel codice ideologico, l'altro perché falso Cavaliere, nei fatti esente dal rispetto di quella norma. Stabilisce, in sintesi, un *circulus in probando*, dove gli argomenti si sostengono in una dimensione di necessità logica, che in realtà è solo apparente.

La verità di cui si fanno portatrici le parole di Don Chisciotte, di fatto, non trova alcun riscontro nella realtà e la fallacia logico-retorica del suo discorso sta proprio nel prevedere o nell'imporre una concezione metafisica e non ontologicamente fondata dell'argomentazione; una argomentazione che, oltretutto, è interamente d'accatto, perché prelevata dalla dimensione letteraria a danno dell'esperienza (Don Chisciotte neanche si accorge di quanto in realtà sta accadendo, immerso come è nella sua fantasia libresca) e, dunque, a danno della verità, sia logica che fattuale.

Non è solo questione di conflitto di registro espressivo, alto vs. basso, e non è dunque solo questione di linguaggio o di con-

flitto linguistico (tra codice cortese elevato e codice realistico basso, che l'ambientazione della locanda rende para-picaresco o para-novellistico): a rigore, Maritornes neanche si esprime; né si riduce tutto all'antifrasi comica (nei ritratti così come negli interventi dialogici c'è più ingegno che riso). Al contrario, se ci spostiamo sul versante pragmatico dell'episodio, il riscontro che offre il testo alla macrologia chisciottesca va tutto in direzione di un investimento retorico-argomentativo chiaramente fallimentare, così testimoniato.

Maritornes, dice il testo, "sin entender ni estar atenta a las razones que le decía": ovvero, che la destinataria/ricettore del messaggio non solo non comprende – perché non dispone degli strumenti utili alle inferenze sollecitate – ma fa naufragare l'impresa comunicativa di Don Chisciotte perché non presta neanche attenzione al messaggio che le è destinato, resta intellettualmente e verbalmente passiva, sovvertendo così quel principio indispensabile al buon esito dello scambio comunicativo e alla sua finalità pragmatica che è il principio di cooperazione.

Il desiderio di Don Chisciotte, il "mal deseo" (cattivo desiderio) come viene qualificato in un passaggio del testo, dunque, è frustrato dalla sua stessa pretesa, ideologica, di far valere nello spazio della locanda (il luogo del 'refocilarse', del piacere non regolato né regolamentato) un codice erotico-sentimentale che lì non può trovare applicazione; e lo è anzitutto sul piano della modalità di veicolazione del discorso amoroso. Tanto è così che l'epilogo – un intermezzo farsesco, si ricordava più su –, in cui lui viene massacrato di botte dal rivale, il mulattiere, non è determinato dallo scambio verbale (del mulattiere viene riferito che, contrariamente a Maritornes, stesse attentamente ascoltando tutto quello che Don Chisciotte diceva, ma che si chiedeva dove volessero andare a parare quelle "razones que él [neanche lui] podía entender"), bensì dal messaggio che la prossemica inequivocabilmente gli trasmette (il vedere Maritornes trattenuta

per un braccio dal nostro pseudoamante). Insomma, l'amante Don Chisciotte viene castigato, con una eloquentissima caduta dal suo instabile letto²³, per un doppio torto: di preconizzare ed esaltare una sorta di dottrina della rinuncia e della repressione del desiderio, e di farlo con modalità argomentativo-deduttive che, in fondo, non convincono neanche il suo intelletto malato, posto che patiscono la stessa natura fantasmatica che contrassegna il suo stesso oggetto di desiderio.

Riferimenti bibliografici

- M. Altamirano, *Cervantes y Avellaneda: la poesía interpolada: el romancero*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, spec. Cap. I "Un terreno para la experimentación: el romancero en el primer Quijote", 19-102.
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956 (ed. or. 1946).
- M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 voll.

²³ Si comprende ora, solo ora, perché l'oggetto letto avesse assunto tanto protagonismo all'interno dell'episodio: una siffatta struttura, precaria, instabile, consunta, in tutto inadatta ad ospitare i piaceri della carne, e ancor meno quelli nobilitanti della contemplazione da parte del *cor gentil*, non può che crollare sotto il peso delle pretese del Cavaliere di importare, impiantare e rendere operativo nello spazio della locanda un'ideologia affatto opposta a quella lì operante e dominante; il luogo dove l'esperienza erotica è fatta coincidere, si è già detto, con una sensualità naturale, ridotta al puro e istintuale soddisfacimento della libido, al pari del piacere ferino esperito dagli animali (non è un caso, di fatto, che la stessa etichetta verbale 'refocilarse' – in opposizione al 'yacer' – sia riservata dal testo al consesso amoroso di Maritornes e il mulattiere, non meno che al desiderio incontenibile del ronзино Rocinante nei confronti delle mule incontrate nel bosco). Il letto, dunque, si carica di una funzione che è simbolica quanto la sua stessa caduta, attiva lo scontro di codici a livello testuale e trasporta tale conflitto nella dimensione retorica, poi estetica e, quindi, semiotica dell'opera.

- Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, a cura di G. Agati, M. L. Magini, Milano, Mondadori, 1983.
- F. Copello Jouanchin, "El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones sobre la cama", *Edad de oro*, 33 (2014), 383-394.
- Lazarillo de Tormes*, a cura di A. Gargano, Venezia, Marsilio, 2017.
- J. M. Martín Morán, "El tratamiento de los objetos en el *Quijote* y en el *Guzmán*", in *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds A. Dotras Bravo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 469-484.
- D. McGrady, "The Italian Origins of the Episode of *Don Quijote* and Maritornes Cervantes", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.1 (1987), 3-12.
- H. Mendeloff, "The Maritornes episode (*DQ*: I, 16): a cervantine bedroom farce", *Romance Notes*, 16.3 (Spring 1975), 753-759.
- J. Oleza, "De venta en venta hasta *El Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de Mesón", *Anales cervantinos*, 39 (2007), 17-51.
- A. Redondo, "Las dos caras del erotismo en la Primera parte del *Quijote*", *Edad de Oro*, 9 (1990), 251-269.
- C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid: The Case of the Medieval Romance», in *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, eds K. Brownlee, M. Scordilis Brownlee Hanover, University Press of New England, 1985, 23-46.
- P. J. Pardo García, "Cervantes y Chrétien de Troyes: novela, 'romance' y realidad", in *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Irvin, 1992), ed. J. Villegas, vol. 5, 1994 ("Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos"), 155-169.
- E. Urbina, "Chrétien de Troyes y Cervantes: Más allá de los libros de caballerías", *Anales Cervantinos*, 24, 24 (1986), 137-147.
- E. Veres d'Ocon, "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, Jan 1, 1951, 251-271.
- E. Williamson, "Cervantes y Chrétien de Troyes: La destrucción creadora de la narrativa caballeresca", in *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, 145-164.

*Sedurre con lo sguardo e con la parola.
Il senso della vista e il 'troppo dire' nel teatro
barocco: Eva, Maria Egiziaca e le altre*

ROSSELLA PALMIERI

L'inganno degli occhi e l'incanto della parola rappresentano l'effetto più vistoso del teatro barocco e i due aspetti – che spesso troviamo fusi nelle modalità di seduzione della donna – hanno il potere di amplificare l'intensità e la durata della meraviglia¹. Se l'idea del sedurre esclude nella maggior parte dei casi una certa qual partecipazione autentica², è anche vero che proprio la componente argomentativa, 'il troppo dire', rappresenta l'enzima per attrarre a sé l'amante, così come la follia dello sguardo. Questi due aspetti non implicano necessariamente una mancanza di coinvolgimento quanto piuttosto un'attitudine non del tutto sganciata dalle emozioni, intendendo con esse il coacervo di situazioni labirintiche e svianti che spesso diventano incomprensibili persino a chi seduce. Ciò vale tanto per il sacro quanto per il profano.

In primo luogo occorre guardare da una duplice angolazione prospettica tanto l'illusione e la concupiscenza del vedere quanto l'abbondanza sottesa alla retorica per irretire gli amanti, ingannevole e incantevole allo stesso tempo. Diamo per assodato

¹ Buci-Glucksmann 1983, 39. Accolti 1625.

² Calvesi 1999, 9.

che il persuadere è legato al convincere³. Nel primo caso, relativamente allo sguardo, agisce di certo una ‘pedagogia’ controriformistica chiamata a sfruttare tutte le risorse dell’immagine: valga come esempio Maddalena, protagonista indiscussa di molte *pièces* del Seicento. Tra i tanti peccati ascritti alla lascivia della peccatrice poi redenta – che non poteva non trovare ampia cittadinanza nel Barocco per il suo stesso duplice statuto – c’è proprio quello relativo ai sensi della vista e della parola, come ricorda anche l’agiografia: “rimase ricca, giovane e bella, perliché cominciò a vestire pomposamente e ornarsi più del dovere, e questo causò il desiderio di vedere, ed essere veduta”⁴. Andreini, che di Maddalena è stato più volte ‘cantore’ occupandosi di lei in ben cinque opere in un lasso di tempo che va dal 1610 al 1652 e attraversando parecchi generi letterari, dal poema in ottave al teatro passando per il “divoto componimento”⁵, non manca mai di evidenziare la duplice componente seduttiva sguardo-parola e, cosa che desta una certa suggestione, questa prerogativa non riguarda solo la donna ma anche gli amanti, spesso intrappolati nel loro stesso eloquio labirintico che si nutre di lettere trafugate, lunghi monologhi a mo’ di lamento – David non nasconde la sua ricca argomentazione e sentenza: “essagero e favello”⁶ – e, più in

³ Perelman, Olbrechts-Tyteca 2004, 28: “per chi si preoccupa del risultato, persuadere è più che convincere, perché la convinzione è solo il primo passo che conduce all’azione”.

⁴ Vigliega s.d., 408.

⁵ Do conto di questo iter nell’edizione a mia cura (Andreini 2006, 25) e mi permetto di rinviare a questo testo per le successive citazioni.

⁶ Della seduzione e della bellezza della donna apprendiamo i dettagli dall’amante David che di Maddalena tesse un elogio ancor prima dell’ingresso di lei in scena (ivi, atto primo, scena quarta: “chi non sa come in cielo / tra l’assemblee stellate / altri faccia in beare / quaggiù femina bella/ prenda, prenda ad amare).

generale, di esternazioni sulla condotta della donna, non di rado portate al limite dell'osceno⁷. Le metafore a grappolo che sostengono l'impianto retorico del 'troppo dire' ne costituiscono una riprova:

Amo anch'io, come sai, Amor, che teco / essagero, e favello. / Maddalena, / che Sirena / vaga, e bella, / se ha nel merigge dentro gli occhi il Sole, / ogni sua squama è un Acidalia stella. / Evvi nel mondo cosa / pari al bel di costei? / Son labirinti quegli aurati crini, / dove gli occhi à l'entrar le vie ben sanno: / ma i sentier per uscirne unqua non hanno. / Caro affanno, / morir dolce / se in fra tombe in cadere, / vi suscita, e vi folce, / di suo sommo valor l'alte maniere. / Prati son quelle gote, / anzi giardin di fiori, / e colà dentro i pargoletti amori / serpenti invisibili se ne stanno, / per ministrar terrore, / baldanzoso a spiccar chi osasse un fiore. / Stannonsi l'api, pur stannonsi quelle / entro sue labbra ascose, / labbra inserte di rose, / d'Ibla i favi a comporre / o il nettare agli Dei. / Tu se avido sei di tal dolciore / sta' lontan baciatore⁸.

⁷ Si veda la 'tirata' del servo Baruc contro le donne e i belletti che risente del canone basso della *descriptio personae* (ivi, atto primo, scena terza: "Maledette le femmine che sempre / per pillole e per pittime / per cerotti tenaci / ed oliosi cristieri, / quasi in caccia ti fan correr levrieri. / Voglion queste, eppur son tutte difetti, / esser belle in cerusse ed in rossetti. / O quanti soffumigi / e per sotto e per sopra / fannonsi queste pazze a dissozzarsi").

⁸ Ivi, atto primo, scena prima. Occorre tenere presente che la retorica di Maddalena è per definizione ambigua: essendo lei stessa personaggio duplice, rivela una polisemia tipicamente barocca al punto che i figuranti del peccato (capelli, specchi, monili) sono gli stessi della fase della redenzione, ma con un vistoso cambiamento di senso. Ciò che prima generava lussuria produce ora raccapriccio e compunzione: la parola diventa un filtro per controllare i sensi e ribaltarli, in direzione della retorica dell'unione a Dio (Fabrizio-Costa 1986: 173-203). La *compunctio cordis* ha un ruolo centrale nella retorica sacra e mescola all'assertività tipica della teologia una sorta di spiritualità emotiva; e del resto nella fase della redenzione di Maddalena che occupa l'atto terzo dell'ope-

Analogamente Maddalena si serve di un lessico per così dire ‘naturalistico’ per accentuare la sua forza seduttiva incastonando con singolare perizia le metafore:

Il vagar tra bell'erbe e molli fiori, / che t'intessano al piè treccia
odorata; il fugar damme e lepri, / co 'l battere palma a palma /
onde cerchin cespugli, escan da vepri; / l'esca gittare agli avvez-
zati pesci / ch'entro fughe guizzanti / tentino il cibo al rapitor
rapire/ l'udire in muto bosco / usigniuolo cantore / al gor-
gheggiar disciolto, / al sostener doglioso, / far mill'echi intuo-
nare or lieti or mesti, / già negar non degg'io, / già negar non
saprei / che non possano far gaudio la doglia⁹.

Se lo *charme* di Maddalena si esercita sul doppio binario argomentativo e visivo, non sfugge, in un vortice metateatrale in cui l'eloquio pomposo riguarda tanto il creatore quanto la creatura, che lo stesso Giovan Battista, figlio di Isabella, poetessa e attrice capocomiche che sentì il peso e la responsabilità di riformare la Commedia dell'Arte facendo di essa un prodotto degno e alto, fu oggetto di strali da parte di Francesco Bartoli che in una critica settecentesca assai intollerante alla ridondanza barocca si trovò a criticare, di Andreini figlio rispetto a Isabella madre, “le troppo ardite metafore spiritose e le nuove peregrine forme di favellare”, dicendo che “se avesse seguito lo stile d'Isabella sua madre [la quale compose fra l'altro poesie apprezzate], quanto migliori sarebbero stati gli scritti”¹⁰. La donna che ebbe successo come attri-

ra ‘la parola’, prima strumento per ingannare gli amanti, diventa dimostrazione della verità non scevra dalla componente affettiva per via della *passio Christi* incrociata. Maddalena, cioè, evoca su di sé tutte le sofferenze patite da Cristo lungo la *via crucis*. Sui criteri argomentativi della *compunctio cordis* cfr. Ardissino 2001, 77.

⁹ *La Maddalena lasciva e penitente*, atto secondo, scena quarta.

¹⁰ Bartoli 1782, 28-29.

ce, poliedrica al punto tale da dialogare con potenti prelati italiani e francesi, Richelieu in testa, era stata in grado di compendiare nelle sue *performances* anche la raffinatezza del suo essere poetessa, sulla falsariga del petrarchismo¹¹; si può o meno concordare con Bartoli circa gli eccessi retorici di Andreini figlio, ma di certo nel Seicento “le peregrine forme di favellare” costituivano la norma. E il capocomico se ne serve con indiscusso fascino.

Un aspetto che fa il paio con la seduzione della parola è dato dalla cecità e dall'ignoranza ascrivibili agli errori dei sensi. È sempre Maddalena a costituirne una riprova: al sentenzioso invito dell'anziana Marta che intima alla sorella di chiudere “gli occhi alle pompe” e “l'orecchio alle sirene”¹² non si può non riconoscere il sottile quanto complesso itinerario che porta alla conversione, possibile solo se vi è una presa di coscienza che arriva al cuore per il tramite dei sensi. Andreini, insomma, è sicuramente memore della tradizione barocca che accorda largo spazio sì alla conoscenza sensitiva, uditiva e tattile, ma anche alle speculazioni tardo-platoniche e alle “esagerazioni” dei predicatori intese dal punto di vista retorico¹³. In un trattato sentito come molto eversivo all'epoca, *La retorica delle puttane* di Ferrante Pallavicino, l'arte della parola è essa stessa seduzione, tanto più perché consolidata da elementi propri della precettistica amorosa:

¹¹ Mazzoni 2004. Con la sua raccolta di *Rime* la donna dimostrerà di padroneggiare una varietà di metri e altrettanti mezzi tecnici ed espressivi non necessariamente ascrivibili al mero sfogo personale quanto piuttosto a quel modo di intendere la poesia – alla stessa stregua di Petrarca – ben oltre la cortina della contingenza biografica. Sull'accostamento dell'eloquio di Isabella a quello di Petrarca e di Tasso cfr. Taviani 1984 e Vazzoler 2004.

¹² *La Maddalena lasciva e penitente*, atto secondo, scena quinta.

¹³ Pozzi evidenzia proprio il ‘laccio’ della retorica nella commistione tra oratoria sacra e letteratura. Antitesi e ossimori risultano le figure prevalenti della comunicazione (Pozzi 1997, 295).

Altro non è la retorica delle puttane che un'arte di moltiplicare artificiose parole e mendicati pretesti, con fine di persuadere e muovere li animi di quell'infelici ch'incappando nelle loro reti assistono alle sue vittorie. Quindi molto efficacemente deve praticarsi, accioché non degradi punto la dignità del suo potere, fatto autorevole sopra la più nobile parte dell'uomo, che con la superiorità alla femmina porta gloriosa prerogativa per non cedere nemmeno all'eloquenza delle sue finzioni¹⁴.

Alla stessa stregua si comporta la Maddalena di Brignole Sale¹⁵.

Tanto il versante sacro quanto quello profano sembrano convergere: che si tratti di eversione o conversione, la parola persuade e, nel secondo caso, non è scevra da malinconia¹⁶; sul versante pagano, invece, permane il gioco di spinte antitetiche al

¹⁴ Pallavicino 1992, 17-18. L'eloquio va di pari passo con "l'invenzione", evidentemente necessaria per far sì che l'amante sborsi più del dovuto (ivi, 22 e 55: "ha però per primo elemento l'invenzione, in cui deve sviscerarsi la mente per chimerizzare vere e verisimili, e anche false con contraria apparenza, secondo che stimansi più atte a persuadere e ad impetrare ciò che si desidera [...] segue l'ornamento della parole e un estrinseco abbigliamentto, che con vezzosa pompa aggiunge notabile forma alle forme di persuadere [...] nel teatro della eloquenza sono suo principale abbellimento le figure, delle quali rendisi viva la rappresentazione dei suoi sforzi diretti al procurare i trionfi di chi persuade. Mutasi con quelle il significato delle parole, in guisa che con vaga prospettiva ingannano, facendosi in singolare allettamento molto efficaci. S'usi dunque una figurata persuasiva, frequentandosi li tropi ch'ornano meravigliosamente que' trofei de' quali pomposamente s'addobba un perfetto discorso").

¹⁵Brignole Sale 1994, libro primo ("aggirava con le speranze chi era ben inviluppato nelle sue reti, si dava facilmente a chi stava sopra mosse d'impazienza, sapea contrafar lettere, fingere svenimenti, mentir sospiri, simular lagrime, mescolare gl'inviti con le disdette, l'ira degli occhi col riso del labro, il rigor delle parole col vezzeggiamento de' moti, le negative con le promesse, i doni con le rapine, la bugia con la verità").

¹⁶ Getto 2000, 83.

punto tale che è possibile trovare esibita inautenticità ma, allo stesso tempo, ispirazione e ardore nel discorso amoroso. Per dirla con Barthes, è “l’intangibile condizione del desiderio amoroso”¹⁷, una sorta di languore.

In tale direzione si possono addurre molti altri esempi che confermano, attraverso l’emblematicità di personaggi particolarmente spettacolari e alla moda, quanto sia pregnante e simbolico quel nesso che si instaura fra l’occhio dello spettatore, l’illusione strettamente legata alla fascinazione teatrale¹⁸ e quelle figure femminili che popolano in maniera così massiccia il teatro barocco. Non è ardito accostare, in tale direzione, anche la sacralità dei personaggi biblici. Susanna, la già citata Maddalena, Betsabea, presenti persino nel panorama quattrocentesco grazie alla premura di committenti donne particolarmente attente alla circolazione dei testi sacri¹⁹, convogliano nel Seicento a pieno titolo nell’ambito della drammaturgia sacra ed esprimono la più compiuta retorica richiesta dal cristianesimo²⁰ che “persuadendo alle visioni, persuadeva al nulla e induceva lo spettatore a sentirsi peccatore”²¹.

Se è vero, pertanto, che occhi e parola seducono, nondimeno essi hanno bisogno di un *medium* particolare che è dato dalla spazialità stessa in cui avviene la seduzione. Giardini e interni di case costituiscono i luoghi in cui prende corpo la natura inquieta e ambigua delle protagoniste; ma del resto, la capacità di evocare uno spazio per il tramite della parola è ben più di una prerogati-

¹⁷ Barthes 1979, 125.

¹⁸ Marotti, Romei 1991; Fiaschini 2001; Castellaneta 2014.

¹⁹ Zarri 2012.

²⁰ Ardissino 2009.

²¹ Mariti 2002, 429.

va della cultura del Seicento²². È possibile, infatti, vedere al di là dello sguardo grazie all'uso di un linguaggio sinestetico in cui parola e immagine, saldandosi, evidenziano ora la forza dell'immagine nel testo drammatico ora il potere della parola nelle immagini. Ne deriva che la parola 'dipinta' assume il compito di rivestire la nuda verità di sensibilità consentendo al teatro un riuscito travestimento grazie alla sua capacità intrinseca di visualizzare allo stesso tempo scene, oggetti, parole e persino mimica, nel nome di una generale rappresentazione degli affetti²³. Il "mirabile", del resto, come aveva illustrato Tesauro, "consiste in una rappresentazione di due concetti quasi incompatibili e perciò oltremirabili"²⁴. Di questo doveva essere convinto anche Sforza Pallavicino se nel suo *Trattato dello Stile*²⁵ inseriva proprio la continua varietà fra gli elementi dell'eleganza del dialogo.

Il giardino, pertanto, si configura come lo spazio che più di tutti si presta a un'esegesi drammaturgica e retorica allo stesso tempo proprio per il suo essere mutevole e meraviglioso, ma oltremodo pericoloso tanto per le peccatrici quanto per le sante²⁶. In tal senso diventa scenario precipuo per gli innamorati che

²² Battistini, Raimondi 1984, 151. Sulle componenti retoriche relative al vero sotto mentite spoglie del falso, e viceversa, in cui la metafora si estende a tutti i campi del testo, sia esso letterario o drammaturgico, cfr. Benassi 2006.

²³ Pozzi 1981. Sul nesso tra immagine e parola cfr. Zanlonghi 1999; Zanlonghi 2000; Bisi 2006.

²⁴ Tesauro 1960, 90.

²⁵ Pallavicino 1994, 154.

²⁶ I giardini paradisiaci di epoca barocca evocano, per il tramite di percezioni uditive e sonore, tutti i sensi umani: cfr. Praz 1975, 399. Naturalizzare la scena e allo stesso tempo rendere 'artificiale' il giardino è un gusto tipico della sensibilità barocca, attenta alla compenetrazione tra natura e artificio della messa in scena (cfr. Cazzato, Fagiolo Dell'Arco, Giusti 1993, 65).

concordano un appuntamento lì per lo più di notte al fine di esercitare reciproche seduzioni: luogo e tempo, in questo caso, lasciano congetturare o l'adulterio o il complotto, cioè la sovversione dell'ordine e delle norme comportamentali. La circostanza temporale, insomma, ha il potere di qualificare ciò che avviene. La notte e il giardino diventano punti di non ritorno per amanti, ladri e cospiratori: in questo luogo e in questo tempo, infatti, si condensano e si consumano le ore deputate al rischio²⁷. In un'opera non notissima del drammaturgo Giacinto Andrea Cicognini, *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte*²⁸, è interessante notare come l'autore, per il tramite della didascalia di apertura, dia indicazioni precise sui luoghi che si legano all'agire dei protagonisti, e ciò vale tanto per i personaggi nobili quanto per quelli plebei. I servi Ruberto e Alidora, infatti, si servono del giardino per i loro incontri amorosi caratterizzati da un'allegria sfrenata generata dal vino per accentuare la seduttività della circostanza nel suo insieme:

Or dimmi, mentre questa notte ciascuno sarà e dal vino e dall'allegrezza ubriaco e impazzato, io me ne verrò nel giardino, ti farò il solito cenno e tu ne verrai e perché è caldo. Ce ne staremo discorrendo nel boschetto de' cipressi a piè del fonte [...] perché sai che amo perfettamente e con modestia e un amante moderato [...] gli rassembra un Paradiso quel luogo, ove con la sua donna dimora²⁹.

Giardino come luogo del paradiso dei sensi, quindi: se questo enunciato ci riporta al noto *topos* del *locus amoenus*³⁰, nondimeno

²⁷ Riva 1601.

²⁸ Cicognini 1688, 12. Sull'analisi del dramma mi permetto di rinviare a Palmieri 2012.

²⁹ Ivi, atto secondo, scena decima.

³⁰ Curtius 1992.

stupisce che a dirlo siano personaggi plebei, lì dove per Alfonso e Deianira il medesimo luogo diventa lo spazio per un appuntamento che contiene già in sé tutti i presagi di morte: “Non parlate così forte. Fo’ per essere sentita: che volete insomma. Questa notte verronne al giardino, se vi piace [...] Deianira, attendetemi questa notte ai giardini. Tu verrai per ricevere affronti. Se mi verranno da voi mi saranno cari e graditi. Tu troverai la morte”³¹. Il tramite visivo meglio garantisce “la sorpresa immediata, grazie a quel tacito patto che prevede piena corrispondenza tra il piacere di ingannare della scena e il piacere di essere ingannati del pubblico”³². La seduzione, pertanto, agisce su più livelli, da quello propriamente erotico a quello argomentativo.

L’immagine del giardino non può che rinviare all’Eden: è il caso di esaminarlo nell’opera *L’Adamo* di Andreini in cui tale spazio si lega *tout court* alla seduzione (del serpente su Eva) e a un eloquio particolarmente ridondante affinché il meccanismo stesso seduttivo – qui inteso nella sua etimologia antica già presente in Tertulliano in cui, appunto, *se-ducere* significa indirizzare nella direzione sbagliata, avviare al male, ingannare – porti a un esito esiziale. L’opera, scritta nel 1613, rappresentata nello stesso anno (con una dedicataria illustre, Maria de’ Medici regina di Francia³³), deve la sua fama anche per via del fatto che Voltaire per primo nel suo *Essai sur la poésie épique*³⁴ vide tracce del *Paradiso Perduto* di Milton. Tralasciando la *vetata quaestio*

³¹ Cicognini 1688, atto secondo, scena dodicesima.

³² Angelini 1994.

³³ Non vi è dubbio che si tratti di una vera e propria *captatio benevolentiae*, considerato che di lì a poco la Compagnia dei Gelosi partirà per la Francia. La vicenda editoriale e la necessità di una dedica illustre sono state ricostruite da Ruffino 2007.

³⁴ Voltaire 1836.

relativa al presunto plagio – ma di certo si può spiegare una eventuale filiazione per via degli stretti legami tra Italia e Inghilterra tra XVI e XVII secolo³⁵ – *L'Adamo* ha precise caratteristiche. La *pièce*, ricca di cori danzati, contiene *in nuce* i motivi della sacra rappresentazione in musica³⁶ e si caratterizza per la massiccia presenza di allegorie, non necessariamente ascrivibili al puro gusto dell'abbellimento quanto piuttosto a quella araldica mania di imprese ed emblemi tanto apprezzata a quel tempo. In quest'opera, curiosamente incentrata su Eva piuttosto che su Adamo a dispetto del titolo, la donna, prima creatura, passa quasi all'improvviso dal lodare incessantemente Dio a volgere le spalle al suo Creatore per farsi irretire proprio nel giardino dal serpente: la perorazione per indurla al peccato è particolarmente lunga e del resto lo stesso Andreini sa che si sta accingendo a mettere in scena una vicenda assai rilevante che comporta non poche difficoltà retoriche, come si evince dalle avvertenze "Al Benigno Lettore" in cui accentua la complessità, da una parte, nel trattare la materia che gli fa provare "un non so che cristiano compungimento" e, dall'altra, evidenzia la difficoltà retorica³⁷. Le due "avvertenze" sono importanti per diversi motivi. Il "compungimento", preceduto dall'indefinito "non so che", rinvia al *topos* dell'ineffabilità e nel linguaggio mistico secentesco si contrappone all'asettico linguaggio teologico-scolastico che Andreini dimostra di non prediligere pur affrontando notevolissime questioni teologiche; la "disputa", invece, chiama in causa la retorica della persuasione con la relativa seduzione. Se volessi-

³⁵ Tristan 2006.

³⁶ Carandini, Mariti 2003,133.

³⁷ Andreini 2007, 9 ("difficile per la disputa che fece il Demonio con Eva, prima che l'inducesse a mangiare il pomo; difficile per le parole d'Eva in persuadere Adamo [...] a gustar del pomo").

mo esaminare l'opera anche solo ed esclusivamente da questo punto di vista, e cioè come esempio di persuasione (il serpente inganna Eva non meno di quest'ultima che irretisce Adamo) troveremmo spunti molto interessanti. Un primo dato s'impone: l'eloquenza di Eva è di gran lunga più raffinata, ove si consideri da una parte il suo essere donna e, dall'altra, il fatto che nell'ottica barocca la retorica è specchio del doppio e, quindi, come tale, di maggiore pertinenza femminile. Non a caso Adamo la definisce "favellatrice esperta"³⁸. La disposizione stessa della materia e la simmetria interna dell'opera vanno nella direzione di un sapiente dosaggio retorico. Eva compare solo al secondo atto – la sua presenza, pertanto, è ritardata – e il dialogo più importante viene incastonato nella scena sesta e preceduto da una vera e propria tenzone tra allegorie, la Vanagloria e la Serpe, che ha una funzione prolettica; segue, poi, un lungo confronto di quasi quattrocento versi tra la Serpe ed Eva. La lunghezza stessa del dialogo dà la misura dell'enfasi seduttiva:

Oh quante pompe care a gli occhi belli / d'una vergin sì bella /
aprir farò d'intorno! / A loco che t'alletti, / ché di mirici ogn'hor,
ché di fioretti / il mirerai più vago: / quest'è virtute a meraviglia
infusa / in me dal tuo Fattore / il fior per mantener al fior l'odore
[...] Altri fiori, altre piante, altre campagne, / altri elementi
e sfere, / altri Soli, altre Lune ed altre Stelle / sono là su, di quei
che miri stando / qua giù sepolta; già ti son vicini, / e mira quanto,
quanto è lungi il Pomo / solo da te: stendi la mano, ardisci, /
stendila! Ohimè, che fai? Ancor tu pensi?³⁹

A questo punto il tentatore pronuncia dei versi che suonano quasi a mo' di compendio ("fa' te Diva nel Ciel, me Nume in Ter-

³⁸ Ivi, 77.

³⁹ Ivi, 89 e 92.

ra”⁴⁰) che generano un immediato effetto fisico sulla donna (“Oh me lassa, ch’io sento / un gelido tremor vagar per l’ossa, / che mi fa ghiaccio il core!”)⁴¹.

Ad Andreini è ben nota la fisiologia degli affetti, il sudare per effetto del freddo, che è spesso chiamato in causa per indicare un mutamento interiore, in questo caso dalla grazia al peccato. È, pertanto, estremamente suggestivo il fatto che il giardino, fino a questo momento luogo di seduzione e tentazione, diventi ora lo spazio deputato al cambiamento della propria interiorità e ciò produce, per converso, una metamorfosi del *locus*, per cui sull’Eden luminoso cala ora, invocato dalla personificazione della Vanagloria, “l’orrida sera”⁴². La natura si fa avversa e il cielo si oscura (“Ahi, che s’annerà il cielo, ahì, che ne toglie / com’indegni di luce ogni sua luce”)⁴³.

Tale scenario muta radicalmente al terzo atto: il giardino torna a essere meraviglioso e addirittura gli elementi naturali diventano una cosa sola con il corpo della donna secondo il *topos* biblico del *Cantico dei Cantici*⁴⁴. In questo momento inizia la seduzione di Eva nei confronti di Adamo; l’eloquenza, ancora una volta, gioca un ruolo fondamentale.

Deh, non voler, Adamo / con facondia sonora / l’orecchio armonizar, dir “Eva, io t’amo”, / troppo s’affida il core, / che sfavilli di puro e santo ardore. / Or tu ricevi in cambio, o caro amico, / questo vermiglio don. Ben lo conosci: / quest’è ‘l Pomo vietato, / quest’è ‘l frutto beato. [...] dammi il frutto rapito, /

⁴⁰ Ivi, 95.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ivi, 98.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ivi, 114: “gli animati fiori / d’Eva mia cara e bella, / vansi ogn’ora irrigando”.

rapitrice cortese, / dammi il frutto gradito; / s'ubidisca a chi
tanto / per farmi un Dio ha faticato e pianto. / Ohimè lasso! Che
feci? / quale mi scende al core acuta spina / di subitando duolo?
/ Ohimè qual mi sommerge / vasto Ocean di pianto?⁴⁵

Il nesso che lega la metamorfosi interiore al mutamento del luogo si fa più evidente nel quarto atto in cui, complice l'oscurità della notte, viene descritto un *locus horridus* abitato dalle Allegorie della Fame, della Sete, della Fatica e della Disperazione in forma di mostri.

Eva, quindi, è la donna destinata a cadere e a cedere, nel giardino, alla stessa stregua di Adamo, non meno smanioso, subito dopo la caduta, di affidare a un lungo monologo le conseguenze nefaste del suo cedimento:

E questo è 'l dolce frutto / cagion di tanto amaro? / Dimmi,
perché tradirmi? / Perché del Ciel privarmi? Deh, perché mi
trahesti / da lo stato innocente / dove lieto i' godea vita felice?
/ Perché soggetto farmi / di morte a le crud'armi / tu pur, ch'e-
ri mia vita? [...] Ahi, qual dardo Divin mi sembra in Cielo /
rotar di fiamme acceso? Ahi, qual flagello, / lassa me, ne sovra-
sta? Ohimè, son nuda, / e con Adamo i' parlo?⁴⁶

Ci pare opportuno, a questo punto, giustapporre al giardino della seduzione e del peccato un altro giardino e l'interno di una casa, luoghi che hanno un ruolo fondamentale nella vicenda di Maria Egiziaca⁴⁷ a cui il drammaturgo Giacinto Andrea Cicognini dedi-

⁴⁵ Ivi, 115 e 119.

⁴⁶ Ivi, 119-120.

⁴⁷ La donna condusse una durissima vita da penitente per oltre quarant'anni in un deserto; un abate di nome Zosima che aveva percorso il deserto per vedere se ci fosse qualche eremita la incontra e la donna gli racconta la sua storia. Da Varagine 1990, 264 ("per diciassette anni feci il mestiere della prostituta non

ca l'opera eponima⁴⁸. Nel suo caso il giardino si appropria sin dall'*incipit* di un segno degradato in quanto è chiamato in causa per consentire incontri segreti grazie a favore dai servi:

Andiamo per la porta del giardino; io chiamerò Pasquale mio fratello e vostro ortolano [...] lui ci condurrà e ci terrà il tenore in avvisarci quando parte vostro padre⁴⁹ [...] Gita qua dietro e intendi bene dove è la porta del giardino della casa del signor Odoardo nostro vicino, poi fermati su questa porta e se tu vedi apparirlo corri subito e per la porta di dietro avvisalo alla padrona⁵⁰.

Vi è ancora un altro caso in cui il giardino è chiaramente inteso come luogo peccaminoso in forza del quale si stabilisce un inquietante nesso tra il vedere e l'essere ammirati: come già abbiamo visto per Maddalena, anche in questo caso le funzioni della vista sono allo stesso tempo di natura fisiologica e peccaminosa ("la padrona vuole andare fuori a diporto a un giardino di Alicandro che perciò si è vestita tutta pomposa"⁵¹). Una situazione analoga si riscontra anche

negando ad alcuno il mio corpo. Ma un giorno in cui gli abitanti di quella città si recavano a Gerusalemme per adorare la Croce di Cristo pregai i marinai di imbarcarmi con loro"). Da questo momento in poi avviene la presa di coscienza dei peccati, la conversione e la richiesta di perdono; la permanenza nel deserto e l'immagine dei tre pani divenuti nel tempo duri come pietre saranno gli emblemi della donna. A distanza di un anno dall'incontro, Zosima si reca per la seconda volta nel deserto e trova Maria Egiziaca già morta; vede alcune parole scritte sulla sabbia dalla donna che gli chiede di seppellirla. Mentre lo fa gli viene incontro un leone mansueto come un agnello che lo aiuterà a scavare la fossa.

⁴⁸ Cicognini 1663.

⁴⁹ *La conversione di Maria Egiziaca*, atto primo, scena dodicesima.

⁵⁰ Ivi, atto secondo, scena tredicesima.

⁵¹ Ivi, atto terzo, scena sesta.

ne *La Maddalena* di Michele Stanchi⁵² in cui il luogo evoca a tutti gli effetti il peccato: la didascalìa, infatti, ci informa che siamo in un giardino nei pressi di Gerusalemme e si fa menzione del mito di Narciso (“io mi compiaccio a segno di me medesima che poco manca che le favole dei Narcisi non degenerino nella mia persona in effetti di verità”⁵³). Vi è, insomma, una forte connessione tra l’agire e il sentire dei personaggi; e non manca di obbedire a questo principio anche la Maddalena di Brignole Sale⁵⁴.

Il giardino inteso come spazio funzionale al cambiamento interiore oscilla fra i poli opposti della lascivia e della penitenza, e questo aspetto, si è visto, vale per tutti i personaggi femminili esaminati. Non possiamo che immaginarlo, e spiegarlo, come uno spazio dilatato – esattamente come dilatate e diluite a oltranza sono le parole nel giardino pronunciate – tra poli opposti. Maria Egiziaca, ad esempio, al pellegrino Patrizio che le chiede di andare al tempio (“vi supplico o Egiziaca, in su quest’ora a trasferirvi al tempio ove si adora il legno di quella croce sopra la quale l’eterno monarca ricomprò l’anime dei fedeli dalla schiavitù dell’inferno”)⁵⁵ dà una risposta dalla non vaga venatura sarcastica (“risolvo andare al tempio non pria che andare ai giardini di Alicandro”)⁵⁶. È evidente, pertanto, che le peccatrici sanno che il mutamento spaziale rappresenta l’aspetto dichiaratamente palese del cambiamento interiore.

⁵² Stanchi 1667.

⁵³ Ivi, atto primo, scena prima.

⁵⁴ Brignole Sale 1994, libro primo: “se in alcun giardino studiava nell’ordine de’ fiori una matematica amena, mentre da lusinghe di zefiri loro non offesi rimirava, ma rabbelliti, argomentava che anche il fiore virginale d’una donzella da sospiri degli amanti era abile a ricever più vaghezza che pregiudizio”.

⁵⁵ *La conversione di Maria Egiziaca*, atto terzo, scena settima.

⁵⁶ *Ibid.*

Anche uno spazio chiuso quale la casa si appropria di una precisa cifra distintiva tanto in Maddalena quanto in Maria Egiziaca. In essa si consumano le ore deputate alla seduzione amorosa e il luogo stesso deve avere quelle prerogative che lo facciano risultare direttamente proporzionale alla lascivia delle donne⁵⁷. Tanto Cicognini quanto Andreini mostrano di conoscere la retorica dei luoghi sulla base di quanto dice Garzoni a proposito delle ‘usanze’, dei costumi delle meretrici:

Con questo fine istesso adornano i letti di padiglioni di raso, di coperte di seta, di lenzoli di rengo, di cossini ricamati, di lettiere intersiate, di tappeti turcheschi le tavole, di cadreghe di veluto le sale, di scanni minutamente lavorati le camere, d'argenteria le credenze, di pitture lascivissime i tetti, e le mura; di rose e fiori i lastricati, di profumi odoriferi tutta la casa. Per questa sola cagione si mostrano alle finestre, fanno l'amor sui balconi, giran d'occhio a chi passa, gestiscono con la mano, accennano col guardo, motteggiano col viso, parlano con la lingua, ridono con la bocca, si storcon con la vita, chiamano, pregano, suadono, gridano che s'entri⁵⁸.

Le contraddizioni della psicologia seduttiva e gli inganni della retorica, insomma, trovano la loro quintessenza proprio nel giardino, spazio ideale che favorisce quel rapporto sempre dialettico e implicito tra attore e spettatore. L'occhio di quest'ulti-

⁵⁷ Ivi, atto primo, scena ottava: “Questa è la casa che io vi ho fermato e ho fatto la scritta per un anno e quando si seppe che io la fermavo per la signora Maria Egiziaca e che si aspettava di corto venivano a questa casa i poveri innamorati per vedervi a quattro e a sei per volta”. Così la casa di Maddalena (atto secondo, scena quarta: “voi pure ancelle andate e de be' fiori ornate unici eletti ad abbellir mie stanze le attempate seguir floride usanze”).

⁵⁸ Garzoni 1996, 728.

mo diventa una sorta di *medium* della comunicazione, tanto più perché a illudere non è solo la scena, ma anche la parola, mai univoca nel Barocco e, per questo, difficilmente afferrabile. Gli spazi reali e gli spazi mentali evidenziano il prezioso valore del teatro in cui non solo l'attore, ma anche lo spettatore, si può sentire parte del tutto⁵⁹. Ne deriva che le vicende narrate bene esemplificano la quintessenza dell'epoca barocca e gli ambiti estetici e pedagogici della fascinazione che si esercita tanto nell'argomentazione quanto nella retorica della vista.

Riferimenti bibliografici

- P. Accolti, *Lo inganno degl'occhi. Prospettiva pratica*, Firenze, Cecconcelli, 1625.
- G.B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, prefazione di S. Carandini, Bari, Palomar, 2006.
- G.B. Andreini, *L'Adamo*, a cura di A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2007.
- F. Angelini, "Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere", in *Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, 145-157.
- E. Ardissino, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, presentazione di G. Pozzi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001.
- E. Ardissino, "Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento", in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, 367-381.
- R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. 1977).

⁵⁹ Taviani 1990.

- F. Bartoli, *Notizie storiche de' Comici Italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1782.
- A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1984.
- A. Benassi, "Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale Aristotelico di Emanuele Tesaurò", *Studi secenteschi*, 47 (2006), 9-55.
- M. Bisi, "Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel *Cannocchiale aristotelico*", *Studi Secenteschi*, 47 (2006), 57-87.
- A.G. Brignole Sale, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1994.
- C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, Paris, Galilée, 1983.
- M. Calvesi, *Storia della seduzione*, Palermo, Sellerio, 1999.
- S. Carandini, L. Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.
- S. Castellaneta, *Come uno specchio ineguale. In forma di teatro dal Cinquecento al Settecento*, Bari, Edizioni di pagina, 2014.
- V. Cazzato, M. Fagiolo Dell'Arco, M.A. Giusti, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1993.
- G.A. Cicognini, *La conversione di S. Maria Egizziaca. Rapresentatione del dottor Giacinto Andrea Cicognini fiorentino. Dedicata al Molto Illustr[issimo] et Molto Eccel[lentissimo] Sig. mio Padron colendissimo il sig. Pompeo Angelotti*, in Venetia, 1663.
- G.A. Cicognini, *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte*, Bologna, Longhi, 1688.
- E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (ed. or. 1948).
- J. Da Varagine, *Leggenda Aurea*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1990.
- S. Fabrizio-Costa, "Marie Madeleine dans la La Galeria de F. Pona", in *Au pays d'Éros. Litterature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986, 173-203.

- F. Fiaschini, “*Negotium diaboli*. Approcci, valutazioni e ipotesi di ricerca intorno ai rapporti tra Chiesa post-tridentina e professionismo dello spettacolo”, *Aprosiana*, 9 (2001), 309-328.
- T. Garzoni, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di G.B. Bronzini, con la collaborazione di P. De Meo e L. Carcereri, Firenze, Olschki, 1996.
- G. Getto, *Il barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2000.
- L. Mariti, “Valore e coscienza del teatro in età barocca”, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, 419-455.
- F. Marotti, G. Romei, *La Commedia dell’Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- S. Mazzoni, “La vita di Isabella”, *Culture teatrali*, 10 (2004), 89-110.
- F. Pallavicino, *La retorica delle puttane*, a cura di L. Coci, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1992.
- S. Pallavicino, *Trattato dello Stile e del Dialogo di Sforza Pallavicino*, ristampa anastatica, Modena, Mucchi, 1994 (ed. or. 1662).
- R. Palmieri, “Amore, religione e politica. Luoghi reali e luoghi immaginari nei drammi barocchi”, *Critica Letteraria*, 155 (2012), 347-370.
- C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 2004.
- G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- G. Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.
- M. Praz, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975.
- P. Riva, *Tractatus de nocturno tempore*, Venezia, Bartoli-Bordoni, 1601.
- A. Ruffino, *L’Adamo*, Trento, La Finestra Editrice, 2007.
- M. Stanchi, *La Maddalena*, Roma, Lupardi, 1667.
- F. Taviani, “Bella d’Asia. Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità”, *Paragone-Letteratura*, 35, 408-410 (1984), 3-76.

- F. Taviani, "Né profano né sacro: prospettive teatrali", in *Luoghi sacri e spazi della sanità*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, 219-239.
- E. Tesauro, "Il cannocchiale aristotelico", in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- F. M. Tristan, "L'Adamo, 'Sacra representatione' de Giovan Battista Andreini (1579-1654)", in *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, a cura di F. Livi, C. Ossola, Paris, Pups, 2006, 641-663.
- F. Vazzoler, "La saggezza di Isabella", *Culture Teatrali*, 10 (2004), 113-129.
- A. Vigliega, *Flos sanctorum, o Il perfetto leggendario della Vita, e Fatti, di N. Sig. Giesù Cristo e di tutti i santi* [...], in Venetia, per il Brigna, s.d.
- Voltaire, *La Henriade* [...] *suivi de l'Essai sur la poésie épique*, Paris, Avallon, 1836.
- G. Zanlonghi, "Immagine e parola nel teatro gesuitico: testi e apparati per gli ingressi degli arcivescovi Cesare Monti e Federico Visconti", *Studia Borromaica*, 13 (1999), 267-302.
- G. Zanlonghi, "La retorica, l'immagine e il teatro. Le fondazioni nella cultura gesuitica del Cinque-Seicento", *Comunicazioni sociali*, 22 (2000), 3-37.
- G. Zarri, "Bibbia e mistica alla corte estense: letture esegetiche per Lucrezia Borgia", in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del 15 Convegno internazionale, Verona 16-17 ottobre 2009, a cura di R. Gorris, Fasano, Schena, 2012, 63-92.

Strategie di seduzione e tempo narrativo nei Contes di La Fontaine

FEDERICO CORRADI

In una famosa pagina di *Mimesis*, Erich Auerbach analizza un racconto in versi della tarda produzione di Voltaire dal titolo significativo, *Ce qui plaît aux dames*, ambientato al tempo del re Dagobert in un'atmosfera da fiaba medievale¹. Auerbach isola una scena di seduzione tra due giovani: Jean Robert, “pauvre et noble chevalier”², e la “fringante Marton”³, ragazza di campagna che va a vendere il burro e le uova al mercato. Il critico si sofferma com'è noto sulla rapidità del ritmo narrativo, che a suo dire serve a far apparire immediatamente i veri moventi delle azioni umane, che sono puramente materiali: in questo caso “cupidità e libidine”⁴. La concisione estrema della dichiarazione amorosa da parte di Robert – “J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise; / c'est tout mon bien, prenez encore mon cœur”⁵ –, fa risaltare l'essenziale: offerta di denaro per ottenere favori sessuali. Le parole non sono che un

¹ Il racconto viene pubblicato nei *Contes de Guillaume Vadé* del 1764, raccolta piuttosto eterogenea che mette assieme racconti in prosa e in versi, epistole e riflessioni filosofiche, testi di polemica e di critica letteraria. Tutte le citazioni del testo sono tratte da Voltaire 2014.

² Voltaire 2014, 43.

³ Ivi, 44.

⁴ Auerbach 1956, 167. Considerazioni molto simili vengono espresse da Sylvain Menant nella sua introduzione alla novella (Voltaire 2014, 28).

⁵ Voltaire 2014, 45.

rito da sbrigare rapidamente per esprimere il desiderio di arrivare subito al sodo. Il discorso di seduzione, ridotto al minimo, non ha bisogno di sviluppare un'argomentazione. L'effetto è immediato: la resistenza della ragazza è di pura forma. Il ritmo serve quindi a far emergere con maggior chiarezza il sistema di valori che informa la narrazione: un materialismo di impronta libertina, comune al narratore e ai personaggi.

Tuttavia, se ben interpreto il pensiero di Auerbach, non è la sua unica funzione. Il ritmo, sostenuto dalla leggerezza e dal brio ineguagliabili di Voltaire, serve anche a preservare la narrazione da due derive opposte. La prima è quel "pathos nebuloso", quella *sensiblerie* erotica, che Auerbach riscontra in *Manon Lescaut* e da cui Voltaire è esente: un misto ambiguo di sensualità e di moralismo che diventa dominante nella cultura letteraria francese del secondo Settecento, si pensi naturalmente a Rousseau. La seconda è la trivialità esplicita della pornografia. Invece di indulgere con insistita enfasi descrittiva sulle scene di erotismo alla maniera di un Restif o di un Sade, il narratore si limita ad evocare rapidamente la scena di seduzione, mentre sorvola con elegante reticenza sull'atto sessuale: la "fière bataille"⁶ è vista in maniera straniante attraverso gli occhi del cavallo di Robert, che fugge spaventato. La narrazione volteriana, che fa danzare i corpi ad un ritmo vertiginoso, consente di sorvolare con *bienséance* sui momenti decisivi. Auerbach riconosce che questa modalità narrativo-rappresentativa è un lascito dell'età classica, e fa giustamente il nome di La Fontaine. Il sapore lafontainiano di questo brano è innegabile. Sappiamo che Voltaire esprime giudizi spesso non lusinghieri su La Fontaine, l'autore da lui meno celebrato tra i grandi del secolo di Luigi XIV. Ma questa posizione poco favorevole nasconde senz'altro un bisogno di distinguersi

⁶ Ivi, 46.

dal poeta a cui in fondo somiglia di più⁷. Nei *Contes* di La Fontaine troviamo già tutte le caratteristiche del brano di Voltaire analizzato da Auerbach. Eppure il caso di La Fontaine è più complesso e va analizzato in maniera più articolata.

È più complesso innanzitutto per una differenza fondamentale tra i due autori. I racconti in versi di Voltaire rientrano in una produzione d'occasione e abbastanza episodica per non dire marginale all'interno della vasta produzione dell'autore. Invece La Fontaine pubblica diverse raccolte di *Contes et nouvelles* (1664, 1665, 1666, 1674, 1685) con l'evidente intenzione di creare un universo narrativo coerente sia sul piano ideologico che sul piano delle strategie discorsive: un universo iperletterario in cui, malgrado l'assenza di una cornice, i singoli testi si arricchiscono di senso grazie ad una fitta rete di richiami intratestuali espliciti o impliciti. Questa coerenza è sottolineata dal paratesto, che fornisce un protocollo di lettura molto articolato. La Fontaine definisce con estrema cura, sia negli *avertissements* e *préfaces* di cui correda le prime raccolte, sia in alcuni racconti programmatici, la poetica di un genere che in buona parte nasce con lui. Certo, si ricollega a tradizioni preesistenti – la novella medievale e umanistica (da Boccaccio a Margherita di Navarra), la tradizione europea della facezia (da Poggio Bracciolini a Méteil d'Ouille) – ma l'impronta personale che imprime a questa materia narrativa è talmente forte che si può quasi parlare di rifondazione del genere⁸. Lo dimostra il caso di Voltaire, che, quando pratica il *conte en vers*, si appoggia implicitamente alla poetica lafontainiana. In cosa consiste questa poetica? Senza entrare nei dettagli, oltre alla scelta del verso, è subito evidente sul piano tematico una

⁷ Sulle ambivalenze del giudizio di Voltaire su La Fontaine si veda Fortin 2019, 105-110 e 118-127.

⁸ È la tesi espressa da Tiphaine Rolland nei suoi recenti e fondamentali contributi: Rolland 2016; Rolland 2020.

netta restrizione di campo rispetto all'ampio spettro di possibilità che la novella medievale e umanistica consentiva: i racconti in versi di La Fontaine sono tutti di tematica erotica e promuovono un'ideologia esplicitamente libertina⁹.

Il discorso della seduzione, dunque, non può che essere centrale nei *Contes* e si articola su due livelli: il livello intradiegetico, che concerne i personaggi, il livello extradiegetico, che concerne la relazione autore-pubblico, proiettata nel testo nella forma di un dialogo fittizio. Com'è noto il narratore lafontainiano interviene costantemente nella narrazione, facendo di se stesso un personaggio, senz'altro il più vivo e persuasivo di tutta l'opera¹⁰. Si può affermare quindi che l'universo dei *Contes* sia fondato su un'evidente omologia tra la situazione dell'autore/narratore e quella dei personaggi (in particolare i personaggi maschili): entrambi devono sedurre. "Plaire" è la parola chiave, presente in bella evidenza nella *préface* della *Seconde partie des Contes et nouvelles en vers* del 1666. Il principale obiettivo dell'autore è "d'attacher le lecteur, de le réjouir, d'attirer malgré lui son attention, de lui plaire enfin"¹¹. Un'erotizzazione del rapporto autore-pubblico tipico della letteratura galante e che si riflette in questo caso perfettamente nell'argomento dell'opera. Le due *préfaces* del 1665 e 1666 propongono un vero e proprio ritratto dell'autore come seduttore, intento a studiare i gusti effimeri del pubblico per meglio soddisfarli. Ora, per la buona riuscita della seduzione, la dimensione del tempo è essenziale sia per il narratore che per i personaggi.

⁹ Ho già espresso altrove le mie idee sulla poetica della *gaieté* e sulla profonda trasformazione delle fonti che essa implica. Vedi in particolare Corradi 2010 e Corradi 2022.

¹⁰ Per la costruzione dell'*ethos* dell'autore, mi permetto di rinviare al mio studio complessivo: Corradi 2009.

¹¹ La Fontaine 1991, 603.

Si sa che la principale arma del seduttore è la capacità di cogliere l'attimo senza indugiare: è il motivo dell'"heure du berger", tipico della tradizione novellistica, su cui La Fontaine imbastisce infinite variazioni. I personaggi dei *Contes* non mancano di farlo, abbreviando o eliminando i preliminari. I pochi discorsi di seduzione riportati in discorso diretto sorvolano sulle argomentazioni persuasive, di cui viene sottolineato il carattere di scontata stereotipia, mentre enfatizzano metalinguisticamente la loro stessa concisione, imposta dalle circostanze. È il caso di Renaud d'Ast, protagonista maschile dell'*Oraison de Saint-Julien*, novella imitata da Boccaccio (*Decameron*, II, 2), che si rivolge in questi termini alla giovane vedova galante che lo ospita per una notte:

Pour vous louer comme vous méritez,
ajouta-t-il, et marquer les beautés
dont j'ai la vue avec le cœur frappée,
(Car près de vous l'un et l'autre s'ensuit)
il faut un siècle, et je n'ai qu'une nuit,
qui pourrait être encore mieux occupée.
Elle sourit: il n'en fallut pas plus.
Renaud laissa les discours superflus¹².

Le parole non sono che un rito scontato, "discours superflus", come in Voltaire, da sbrigare rapidamente per poi passare all'azione. Allo stesso modo, "Le Magnifique", protagonista dell'omonima novella ancora una volta ispirata a Boccaccio (*Decameron*, III, 5), si dice costretto a risparmiare le parole per sfruttare al meglio il breve colloquio con la donna amata concesso dal marito geloso di lei. Di questo tema non c'era traccia invece in Boccaccio, dove il personaggio pronunciava un discorso lungo e

¹² Ivi, 634-635.

retoricamente impostato, al termine del quale scoppiava in lacrime:

Je n'ai le lieu ni le temps à souhait,
commença-t-il; puis je tiens inutile
de tant tourner, il n'est que d'aller droit.
Partant, Madame, en un mot comme en mille,
votre beauté jusqu'au vif m'a touché.
Penseriez-vous que ce fût un péché
que d'y répondre? Ah je vous crois, madame,
de trop bon sens. Si j'avais le loisir,
je ferais voir par les formes ma flamme,
et vous dirais de cet ardent désir
tout le menu: mais que je brûle, meure,
et m'en tourmente, et me dise aux abois,
tout ce chemin que l'on fait en six mois,
il me convient le faire en un quart d'heure:
et plus encor; car ce n'est pas là tout.
Froid est l'amant qui ne va jusqu'au bout,
et par sottise en si beau train demeure¹³.

Il corteggiamento “par les formes” con il suo accompagnamento di sospiri e di argomenti triti e ritriti va bene per i romanzi, dove i tempi si dilatano, non per le novelle libertine, con la loro esigenza di andare “droit au but”: il desiderio sorge in un attimo, suscitato dalla sola *beauté* della ragazza, in un attimo va espresso e ancor più rapidamente goduto. In molti altri casi non si arriva neppure al discorso diretto: il narratore fa solo una rapida allusione alle parole pronunciate dal personaggio, sottolineandone l'efficacia immediata; è il caso di Pinuce, protagonista di un'altra novella di derivazione boccacciana, *Le Berceau* (*Decameron*, IX, 6). Ospite di una locanda vicino a Roma, si invaghisce della figlia

¹³ Ivi, 883-884.

dell'oste. Ecco come la seduzione è evocata, a passo di carica, dal narratore:

Muet n'était, elle sourde non plus:
dont il avint qu'il sauta par-dessus
ces longs soupirs, et tout ce vain martyre.
Se sentir pris, parler, être écouté,
ce fut tout un; [...] ¹⁴.

Da notare come La Fontaine utilizzi tutte le risorse di economia espressiva proprie del *vieux langage*, imitato in particolare da Marot, per enfatizzare l'accelerazione ritmica e la stringente concatenazione logica di quello che può apparire quasi come un sillogismo: le due frasi coordinate del primo verso, rispettivamente ellittiche del soggetto e del verbo, evidenziano icasticamente la premessa maggiore, i due versi successivi contengono la premessa minore, mentre la conclusione, nell'ultimo verso e mezzo, allinea tre infiniti sottolineando la quasi simultaneità di tre tappe che dovrebbero essere separate. Molti altri esempi gustosi si possono fare di accelerazioni di questo tipo associate al rito della seduzione. Per esempio l'arringa del cavaliere errante che, nella *Fiancée du roi de Garbe*, incontra Alaciel in una delle tappe della sua peregrinazione:

Après ce compliment, sans plus longue demeure,
Il lui dit en deux mots l'ardeur qui l'embrasait;
C'était un homme qui faisait
Beaucoup de chemin en peu d'heure ¹⁵.

Ma, se passiamo al piano extradiegetico, l'autore non è da meno rispetto ai suoi personaggi. Anche per lui il rapporto con il tempo

¹⁴ Ivi, 619.

¹⁵ Ivi, 682.

è essenziale e si traduce tanto in una strategia editoriale, quanto in una tecnica narrativa. Sul piano editoriale, la *préface* del 1665 ci mostra l'autore intento a sua volta a cogliere l'attimo, mettendo a frutto con prontezza la curiosità impaziente del pubblico a cui si rivolge: "quelques personnes m'ont conseillé de donner dès à présent ce qui me reste de ces bagatelles, afin de ne pas laisser refroidir la curiosité de les voir qui est encore en son premier feu"¹⁶. Il lessico utilizzato, con l'immagine della fiamma che rischia di raffreddarsi rapidamente, ha chiari sottintesi erotici. La volubilità del desiderio, che cerca sempre nuovi oggetti, vale sia in ambito erotico che in ambito editoriale. Si tratta di soddisfare il piacere attuale del pubblico prima che questo si volga verso altre forme letterarie: La Fontaine sviluppa per l'occasione una sorta di teoria "ciclica" dei generi letterari. Ma il rapporto con il tempo si fa anche e soprattutto strategia narrativa, come precisa la *préface* del 1666: nel trasformare in maniera spesso radicale i suoi modelli La Fontaine quasi sempre "retranche au lieu d'enchérir" per evitare "la longueur et l'obscurité"¹⁷. A differenza che nel romanzo, nella novella in versi bisogna andare dritti allo scopo: "se [...] charger de circonstances le moins qu'on peut"¹⁸. Però questa tendenza a *retrancher* non rimane confinata nell'atelier dello scrittore, nell'*avant-texte*, bensì affiora in ogni momento nel discorso. La Fontaine ricorre a tutti i procedimenti narrativi, retorici e linguistici che consentono di accelerare il ritmo della narrazione: sommari, ellissi, reticenze, preterizioni, formule brachilogiche del *vieux langage*. Non solo li utilizza ma li sottolinea, li esibisce con civetteria, come per adeguarsi alla fretta del lettore mondano, che non vuole perdere tempo e teme la noia sopra ogni

¹⁶ Ivi, 555.

¹⁷ Ivi, 605.

¹⁸ *Ibid.*

altra cosa. I lunghi romanzi sono passati di moda, solo i *petits genres* possono aspirare a sedurre il pubblico.

È importante dunque chiedersi che funzione abbiano queste accelerazioni narrative. La prima considerazione che si può fare in proposito è che l'universo dei *Contes* è costruito in opposizione sistematica all'universo del romanzo, in particolare del romanzo eroico-galante, di cui costituisce una critica in azione. Se il romanzo rallenta, privilegiando le scene, il *conte* accelera privilegiando i sommari. Se il romanzo punta a saturare lo spazio narrativo dando più informazioni possibile, il *conte* omette volentieri parte dell'informazione secondo un'estetica dell'ellissi. Questo è particolarmente evidente negli *explicit*: sovente il narratore interrompe *ex abrupto* il suo discorso lasciando in sospeso il lettore sul seguito della storia. E non si priva naturalmente di evidenziare il procedimento. Ecco gli ultimi versi di *Les Lunettes*, novella imitata da Bonaventure des Périers: "Ce qu'à la fin l'un et l'autre devint, / Je ne le sais, ni ne m'en mets en peine. / Suffit d'avoir sauvé le jouvenceau"¹⁹. Talvolta queste ellissi danno luogo ad una sorta di battibecco con ipotetici lettori pedanti, che pretenderebbero una maggiore *régularité*²⁰. Tuttavia la critica al romanzo non si configura solo nei termini di una opposizione quantitativa. Se consideriamo questi procedimenti da un punto di vista pragmatico, la loro funzione è più complessa. Come più tardi in Voltaire, il *conte* deve guardarsi da due rischi opposti, legati alla fruizione dell'opera e ai suoi effetti sul lettore: da una parte la "douce mélancolie" generata dai romanzi, provocata da una rappresentazione idealizzata e mistificante del desiderio amoroso,

¹⁹ Ivi, 871.

²⁰ Vedi per esempio i versi conclusivi di *Le Petit chien qui secoue de l'argent et des pierres*: "Que devint le palais? dira quelque critique. / Le palais? que m'importe? Suis-je homme qui se pique / d'être si régulier? [...]" (Ivi, 776).

non riconosciuto nella sua natura fisica, dall'altra la trivialità della pornografia, inadatta al pubblico in buona parte femminile a cui La Fontaine si rivolge. L'accelerazione narrativa serve perfettamente a questo duplice scopo: da una parte fa emergere con chiarezza i veri moventi dei personaggi, senza alcuna ambigua sublimazione, dall'altra consente di sorvolare con studiata nonchalance sulle scene erotiche per non *effaroucher* il pubblico femminile. I giochi sul ritmo rientrano quindi pienamente in una strategia che deve garantire questo delicato equilibrio.

Sottolineata l'omologia tra narratore e personaggi, restano però da evidenziare le differenze. Partiamo dai personaggi. Per loro la seduzione ha un obiettivo concreto e immediato: il rapporto sessuale. Chi parla vuole spingere l'interlocutore ad agire: siamo quindi nell'ambito della retorica deliberativa. Ma la partita nella maggior parte dei casi è vinta in partenza. La dama o non aspetta altro che di essere sedotta oppure è troppo ingenua anche solo per capire i veri intenti del seduttore. Ne risulta una netta svalutazione della parola eloquente (malgrado qualche celebrazione isolata delle virtù di "Dame Fleurette"²¹) a vantaggio dell'azione. La retorica dell'amore si basa assai poco sulle parole, come viene eloquentemente spiegato nel prologo di *La Confidente sans le savoir*:

Je ne connais rhéteur, ni maître ès arts
tel que l'Amour; il excelle en bien dire;
ses arguments, ce sont de doux regards,
de tendres pleurs, un gracieux sourire:
La guerre aussi s'exerce en son empire;
[...]
C'est l'inventeur des tours et stratagèmes²².

²¹ "Paroles ont des vertus nonpareilles; / paroles font en amour des merveilles" assicura il narratore in apertura de *L'Oraison de Saint-Julien* (Ivi, 628).

²² Ivi, 906.

Le vere armi da utilizzare insomma non sono le parole, bensì le diverse modalità della comunicazione non linguistica (“doux regards”, “tendres pleurs”, “gracieux sourire”) e soprattutto i “tours et stratagèmes”. Nell’universo dei *Contes* il sesso quasi sempre si compra con il denaro (“mots dorés” dice il narratore di *Pâté d’anguille* reinterpretando scherzosamente il senso di una celebre formula omerica²³) oppure si ottiene con l’inganno o con la forza. Di conseguenza, a livello intradiegetico abbiamo una netta svalutazione della parola persuasiva a favore dell’azione: meno si parla e meglio è. In presenza delle condizioni necessarie – un amante prestante, risoluto, liberale – la seduzione riesce immancabilmente.

A livello extradiegetico le cose sono più complesse. A differenza dei personaggi, il narratore non ha un obiettivo concreto ed immediato: non si tratta di indurre i lettori all’azione. Si tratta invece di tenere avvinto (“attacher”) un pubblico esigente, che si aspetta un banchetto letterario raffinato, sebbene allestito con ingredienti triviali. La comunità dei lettori, composta da rispettabili “honnêtes gens”, esplicitamente convocati nei dialoghi fittizi che il narratore intavola con loro, vuole godere per interposta persona di piccanti vicende erotiche, conservando però una posizione di distacco e superiorità rispetto all’universo “comico” messo in scena, universo i cui protagonisti sono spesso personaggi di estrazione borghese o popolare. Il risultato è un delicato equilibrio tra fruizione pulsionale e fruizione estetica, tra identificazione nascosta e distacco (sono io/non sono io per utilizzare le note “frazioni” di Francesco Orlando), di cui la parola del narratore deve farsi garante. Al minimo passo falso, il pubblico rischia di passare ad altre letture. La strategia di seduzione dev’essere quindi ben più discreta e sottile. La parola seduttiva,

²³ Ivi, 866.

sminuita a livello intradiegetico, torna protagonista ad un altro livello. È proprio nel suo dialogo con il pubblico che il narratore, contraddicendo in modo flagrante l'imperativo di brevità, sfodera, soprattutto negli *incipit* e negli *explicit*, un eloquio funambolico, fatto di veri *tour de force* discorsivi, che contrastano singolarmente con il laconismo dei personaggi.

La strategia discorsiva su questo piano è duplice. Da una parte, l'autore costruisce un ethos accattivante, una figura di narratore *honnête homme*, tutto sprezzatura e raffinata nonchalance, con cui il pubblico possa identificarsi ben più esplicitamente che con i personaggi. Dall'altra impronta la narrazione ad un tono di euforica *gaieté*, che smorza ogni serietà ideologica. In effetti, nonostante le tante letture in chiave femminista²⁴, i *Contes* non sono a mio parere un'opera *engagée*. È vero che il narratore si fa ostentatamente ideologo del piacere, soprattutto in certi *incipit*, riprendendo volentieri lo schema medievale dell'*exemplum*: si racconta per dimostrare un assunto. Ma la strategia argomentativa è assai ambigua: in primo luogo perché i principi dell'etica libertina sembrano applicarsi non tanto al mondo reale, quanto all'universo artificiale e iperletterario dei *Contes*, di cui il narratore sottolinea in ogni modo la natura finzionale. In secondo luogo perché, portando all'estremo le sue tesi e coltivando volentieri il paradosso (come nel virtuosistico elogio delle corna che apre *La Coupe enchantée*²⁵), finisce per screditare l'ideologia stessa di cui è portavoce²⁶. Questa strategia dell'ambiguità è l'u-

²⁴ Si vedano in particolare gli studi di Catherine Grisé e, in Italia, di Jole Morgante, che vedono nei *Contes* una sovversione dei codici e delle gerarchie di *gender*: Grisé 1998; Morgante 2013.

²⁵ Su questo topos si veda Dandrey 2015.

²⁶ Sulle ambiguità ideologiche del narratore dei *Contes* ho esposto più ampiamente il mio punto di vista nel capitolo dedicato ai *Contes* di Corradi 2009.

nica possibile per proporre con successo un'opera così esplicitamente erotica e trasgressiva al pubblico mondano, che potrà a questo punto, sull'esempio del narratore, conservare quell'instabile equilibrio cui si accennava tra identificazione e distacco, tra fruizione pulsionale e fruizione estetica.

Riferimenti bibliografici

- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Torino, Einaudi, 1956 (ed. or. 1946).
- F. Corradi, *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pisa, Pacini, 2009.
- F. Corradi, "Les avatars de la 'gaieté': le dialogue du conte et de la fable chez La Fontaine", *Féeries*, 7 (2010), 75-93.
- F. Corradi, "D'Alatiel à Alaciel: la transfiguration du modèle italien chez La Fontaine", *Europe*, 1116 (2022), 88-102.
- P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Hermann, 2015.
- La Fontaine devant ses biographes. Deux siècles de lecture critique indirecte*, éd. D. Fortin, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- C. Grisé, *Cognitive Space and Patterns of Deceit in La Fontaine's Contes*, Charlottesville, Rookwood Press, 1998.
- La Fontaine, *Œuvres complètes, I, Fables et Contes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991.
- J. Morgante, *Quand les vers sont bien composés. Variation et finesse, l'art des Contes et nouvelles en vers de La Fontaine*, Berne, Peter Lang, "Franco-italica", 2013.
- T. Rolland, *L'Atelier du conteur. Les Contes et nouvelles de La Fontaine. Ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2016.
- T. Rolland, *Le "vieux magasin" de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant*, Genève, Droz, 2020.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 57B, 2014.

“Verdammte Liebe, wie quälst du mich!”.
Strategie della seduzione nella commedia
Die zärtlichen Schwestern di Christian
Fürchtegott Gellert

MAURIZIO PIRRO

Le commedie di Christian Fürchtegott Gellert segnano un momento di svolta nella storia di questo genere letterario. Ancora ai primi del Settecento, nel teatro tedesco, i dispositivi del riso riguardavano un repertorio relativamente ridotto di canovacci affidati alla capacità di improvvisazione di attori dilettanti, attivi nella cornice precaria delle compagnie itineranti. In assenza di una codificazione scritta, le rappresentazioni si basavano su un nucleo di situazioni ricorrenti e sul talento istrionico di personale privo di formazione, incline, per suscitare il divertimento del pubblico, all'uso massiccio di elementi triviali, corporei, farseschi. È Johann Christoph Gottsched, a partire dagli anni Venti del XVIII secolo, il primo a normalizzare il quadro degli spettacoli comici, riducendo drasticamente la presenza delle maschere derivanti dalla 'commedia dell'arte' italiana, raccogliendo un insieme di testi scritti concepiti secondo criteri di linearità, verosimiglianza ed equilibrio formale (ispirati prevalentemente alle regole aristoteliche) e soprattutto subordinando la commedia a una finalità di ordine morale¹. Per Gottsched,

¹ Per le teorie di Gottsched sul comico, è fondamentale il suo trattato *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, pubblicato in quattro edizioni dal 1730 al 1751. Si

il teatro comico deve presentare in modo credibile tipologie umane segnate da un evidente elemento di difettosità del carattere². L'incongruità delle condotte assunte dal personaggio comico, il quale incontra sistematicamente la disapprovazione dei suoi vicini, deve generare nell'animo degli spettatori una salda determinazione a non incorrere nei medesimi errori. Il riso, per Gottsched, funziona come una sorta di segnale di allarme: rilevando l'insensatezza e la pericolosità di un comportamento antisociale, esso permette l'assunzione di una distanza critica e lo sviluppo di una strategia di adattamento alle pratiche e ai codici che vigono nella comunità. L'effetto della commedia – è il punto decisivo, sul quale si innesterà a sua volta la riforma gellertiana – impone in primo luogo un uso ponderato della ragione: per Gottsched, il pubblico deve disporre preliminarmente di un concetto di virtù chiaro e distinto, in modo da riconoscere senza perplessità, nell'irragionevolezza del protagonista, la manifestazione di un vizio. Il diletto contiene un elemento di rigo-

veda in particolare il capitolo intitolato *Von Komödien oder Lustspielen* (Gottsched 1962, 631-656). Dal 1741 al 1745 Gottsched cura una raccolta in sei volumi di tragedie e commedie, di autori stranieri e tedeschi, che nelle sue intenzioni deve arrivare a costituire un canone di riferimento per la costruzione di un teatro moderno in Germania. Questa antologia, la *Deutsche Schaubühne*, pone in effetti le basi per la sprovvincializzazione della cultura teatrale tedesca e per l'avvio di una articolata produzione in lingua (cfr. Id. 1972). Sul ruolo del comico nella concezione teatrale di Gottsched si vedano i lavori di Krebs 1989, Kaminski 2015 e soprattutto Meyer-Sickendiek 2016. Sulle commedie raccolte nel repertorio della *Deutsche Schaubühne* cfr. Doetsch 2016.

² Così la definizione di Gottsched: “Die Komödie ist nicht anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann” (“La commedia non è altro che la rappresentazione di un'azione corrotta che per la sua natura ridicola provoca il divertimento, ma anche l'edificazione dello spettatore”) (Gottsched 1962, 643).

re che non è disposto a lasciarsi temperare dal calore dell'umanità: ciò che non è conforme a regole di ragione non può che essere stigmatizzato ed espulso. L'efficacia della rappresentazione comica presuppone l'individuazione e l'allontanamento del difforme, del non omologabile.

Le commedie di Gellert, si diceva, guardano a un modello alternativo rispetto a quello imposto da Gottsched. Autore di opere popolarissime nella sua epoca (la raccolta di *Fabeln und Erzählungen*, 1746-1748, diventa subito una lettura obbligata della nascente borghesia settecentesca) e acclamato come oratore di successo in qualità di docente all'Università di Lipsia, Gellert si dedica alla composizione di testi per il teatro comico nella seconda metà degli anni Quaranta, in quel periodo di intensissima creatività che precede l'avvio della sua attività accademica (1751). Le commedie sono accompagnate da una riflessione sugli statuti teorici del genere letterario, i cui risultati confluiscono nel discorso in latino *Pro comoedia commovente*, che Gellert tiene a Lipsia come prolusione inaugurale nel 1751. Lessing pubblicherà la traduzione tedesca del discorso tre anni più tardi, nel primo fascicolo della "Theatralische Bibliothek", corredandola di alcune osservazioni critiche. In *Pro comoedia commovente* Gellert sostiene che gli effetti sociali della commedia non sono necessariamente legati all'energia con la quale il pubblico viene sollecitato alla stigmatizzazione di condotte irresponsabili, ma possono essere incoraggiati in misura ancora maggiore attraverso la rappresentazione di individui virtuosi, che suscitino non un giudizio di riprovazione, ma un moto di spontanea empatia. La commedia, così Gellert, è tanto più efficace quanto più riesce a produrre il coinvolgimento emotivo degli spettatori, alimentando uno slancio di umana partecipazione che in quanto tale richiede non la costruzione di un giudizio strutturato sul carattere dei personaggi, ma l'innescò di una sensazione di affinità e di vicinanza ai personaggi stessi e alle loro vicende.

Introducendo la versione di *Pro comedia commovente*, Lessing osserva che la ‘commedia sentimentale’ teorizzata da Gellert sta in una relazione di omologia con le nuove forme di rappresentazione che in quel medesimo torno di tempo si vanno profilando nel campo della tragedia, e alle quali lo stesso Lessing si avvia a fornire un contributo determinante mediante la canonizzazione del cosiddetto ‘dramma borghese’. Se questo, infatti, prevede il superamento dei codici stilistici tradizionalmente associati al genere tragico, i quali vengono in un certo senso abbassati di tono e adattati alle aspettative di un pubblico desideroso non di ammirare irraggiungibili figure di eroi esemplari, ma di compattare il destino di individui comuni, la nuova commedia – così Lessing – pone al contrario le condizioni per l’innalzamento degli spettacoli comici dalla rigidità della fissazione tipologica in cui il moralismo sotteso alla concezione gottschediana aveva finito per costringerli. Gellert non mette minimamente in discussione la finalità pedagogica della commedia, alla quale è richiesto, come in Gottsched, l’esercizio di un compito correttivo, inteso a mettere in guardia dall’abbandono alla tentazione del vizio. Il punto è che tale finalità viene perseguita non mediante la condanna e l’emarginazione dell’inadattabile, ma attraverso la promozione di un vincolo di umanità la cui natura è evidentemente prerazionale. La riprovazione di una condotta negativa – questo l’argomento fondamentale di Gellert – non presuppone necessariamente l’uso del ridicolo. La condanna morale di un personaggio vizioso, infatti, è legata in primo luogo all’esigenza di tutelare la comunità dalle conseguenze di azioni pericolose per la resistenza dei legami civili. La natura del vizio che si presta a essere messo in scena nella commedia, invece, non è tale da compromettere la tenuta dell’edificio sociale, perché chiama in causa soprattutto l’imperfezione del carattere individuale. La commedia, si legge, “[muß] sich mit solchen Lastern beschäftigen, welche niemandem ohne Schande, obschon ohne seinem und

ohne andrer Schaden, anhängen können”³. La correzione del vizioso implica pertanto non l’esibizione impietosa del suo difetto, ma l’innescare di un pacato esercizio di autoconoscenza che accresca in lui la consapevolezza dell’errore e rafforzi la sua determinazione a porvi rimedio. Gellert si spinge qui, in accordo con la definizione aristotelica di ‘ridicolo’ (“γελοῖον”)⁴, a formulare una visione privatizzata delle virtù sociali, le quali, prima ancora che essere messe alla prova nello spazio della comunità, devono attecchire nella sfera circoscritta e impenetrabile della coscienza personale: secondo un principio che Gellert può facilmente ritrovare nelle opere del sensismo inglese, di cui è scrupoloso lettore⁵, il benessere collettivo non è un’astrazione determinata dal rispetto di norme sovrapersonali nelle relazioni pubbliche, ma è il prodotto di una disposizione soggettiva, che traspone nella ‘pubblica felicità’, con un’espressione assai diffusa nella discussione settecentesca, la determinazione dei singoli individui al compimento del bene.

La soppressione degli elementi triviali e osceni, secondo la linea già perseguita da Gottsched, e soprattutto la predilezione per gli affetti legati alla sfera della compassione finiscono per avvicinare la commedia alla tragedia. In *Pro comoedia commovente*, Gellert appare in effetti preoccupato di distinguere in modo netto il nuovo genere non tanto dalle forme preesistenti nel campo della commedia, quanto dalle convenzioni vigenti nell’ambito degli spettacoli tragici. Gellert si premura soprat-

³ “[deve] occuparsi di quei vizi che non possano essere attribuiti a qualcuno senza che costui provi vergogna, benché non procurino danni né a lui, né ad altri” (Gellert 1994, 145-173, qui 147).

⁴ “Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di danno” (Aristotele 1983, 201).

⁵ Cfr. Engbers 2001.

tutto di definire con chiarezza la natura delle relazioni amorose che si instaurano tra i personaggi della commedia, e che sono del tutto differenti da quelle che vengono messe in scena sul palcoscenico tragico. È del tutto insensato, si legge, “wenn sich die Komödie jene großen und schrecklichen Zurüstungen der Tragödie [...] anmaassen wollte”⁶; e tuttavia, se assume come oggetto l’amore e le sue conseguenze, lo scrittore di commedie finisce inevitabilmente per esporsi al rischio di sovrapposizioni con il genere maggiore. Alla commedia converrà dunque rinunciare a qualunque caratterizzazione in senso eroico di una relazione sentimentale. L’amore adatto alla logica della commedia non è subordinato a un destino trascendente, ma risponde soltanto alle inclinazioni dei soggetti che vi sono coinvolti, i quali riversano le proprie capacità nell’esercizio di imprese banali, ma universalmente umane, come la manifestazione del proprio valore, il superamento della ritrosia della persona amata, la difesa del legame d’amore dai rischi e dalle incertezze che ne mettono in pericolo la sopravvivenza⁷. Se si aggancia alla vita quotidiana di

⁶ “che la commedia si appropri dei grandi e tremendi dispositivi della tragedia” (Gellert 1994, 151).

⁷ “Die Liebe in der Komödie ist nicht jene heroische Liebe, welche durch die Bande wichtiger Angelegenheiten, der Pflicht, der Tapferkeit, des größten Ehrgeitzes, entweder unzertrennlich verknüpft, oder unglücklich zertrennet wird; [...] sondern eine angenehm unruhige Liebe, welche zwar in verschiedene Hindernisse und Beschwerlichkeiten verwickelt wird, die sie entweder vermehren oder schwächen, die aber alle glücklich überstiegen werden, und einen Ausgang gewinnen, welcher, wenn er auch nicht für alle Personen des Stücks angenehm, doch dem Wunsche der Zuschauer gemäß zu seyn pflegt” (“Nella commedia l’amore non è di quella specie eroica che mediante il vincolo di circostanze illustri come il dovere, l’audacia e la più sublime aspirazione si stringa in modo irreversibile o si spezzi miseramente; [...] è invece quel tipo di amore piacevolmente inquieto, complicato da ostacoli e infortuni di varia natura, atti a incrementarlo o indebolirlo ma tutti destinati a essere felicemen-

individui medi, privi di aspetti che nel bene o nel male eccedano una misura comune, una vicenda amorosa soddisfa interamente quel requisito di pacata commozione, di composto turbamento che Gellert individua come fondamentale criterio di efficacia per l'azione comica.

La rappresentazione dell'amore, che resta l'affetto dominante tra quelli evocati dalla commedia, deve dipanarsi in modo lineare, producendo nella psiche degli spettatori passioni bilanciate e non tumultuose, inclini ad accrescersi progressivamente senza oltrepassare una misura di ragionevolezza, per poi lasciarsi riassorbire in un assetto pacificato. In accordo con un modello antropologico di notevole successo nella cultura tedesca alla metà del XVIII secolo, Gellert collega la riuscita della messinscena all'abilità con cui il commediografo trasferisce nel pubblico uno stato di moderata tensione, di dinamismo controllato. Gli affetti rappresentati nella finzione devono trasmettersi all'immaginazione dello spettatore senza sconvolgerla, impegnandola in un esercizio attivo delle sue capacità che richiama una vera e propria pratica ginnica⁸. L'efficienza delle facoltà sensitive richiede l'abitudine al loro impiego. Le vicende dei personaggi della commedia innescano nel pubblico questo moto di ordinata transizione da una passione all'altra:

[...] wenn dasjenige, was der Dichter, glückliches oder unglückliches, wider alle Hoffnung sich ereignen läßt, und zu den Gemüthsbewegungen die Gelegenheit geben muß, aus den Sitten der Personen so natürlich fließt, daß es sich fast nicht anders hätte zutragen können: so überläßt sich alsdann der Zuschauer, dessen sich Verwundrung und Wahrscheinlichkeit bemächtiget

te superati e risolti in un modo che, se anche non soddisfa tutti i personaggi del dramma, suole essere conforme al desiderio dello spettatore") (ivi, 153).

⁸ Cfr. Giuriato 2016.

“Verdammte Liebe, wie quälst du mich!”

haben, er mag nun der Person wohl wollen oder nicht, willig und gern den Bewegungen, und wird bald mit Vergnügen zürnen, bald trauren, und bald über die Zufälle derjenigen Personen, deren er sich am meisten annimmt, für Freuden weinen⁹.

Il buon esito della commedia va misurato non sulla formazione di un’attitudine a riconoscere astrattamente le passioni e le loro implicazioni, ma sul graduale radicamento di una disponibilità a esercitarle nella prassi¹⁰. L’obiettivo pedagogico che la rappresentazione è chiamata a realizzare prevede che il diletto resti subordinato al primato della commozione. Il riso ha sì la funzione di marcare la difettosità dei comportamenti egoistici e contrari al bene comune, ma la commozione è il principio destinato a permettere il passaggio dalla mera percezione del vizio alla pratica concreta del bene.

Nelle *Zärtliche Schwestern* (*Le tenere sorelle*) l’empatia dello spettatore è sollecitata ad appuntarsi su un personaggio femminile vittima dei maneggi di uno spregiudicato seduttore. L’opera appare nell’edizione dei *Lustspiele* che Gellert pubblica nel 1747. Insieme alle altre commedie maggiori dello scrittore, anche questa arriva in tempi brevi a godere di grande popolarità e viene assorbita nel repertorio delle principali compagnie. L’intreccio si basa sui casi paralleli di due coppie, i cui sentimenti sono mes-

⁹ “[...] se gli avvenimenti lieti oppure dolorosi che il poeta fa accadere, e che devono fornire l’occasione per l’innesco di moti dell’animo, si generano dal carattere dei personaggi con naturalezza tale che quasi non si sarebbero potuti verificare diversamente, allora lo spettatore, preda della sorpresa e della verosimiglianza, cederà volentieri e senza opporre resistenza a quei moti, indipendentemente dal fatto che il personaggio susciti o no la sua simpatia. Ora si abbandonerà dilettevolmente all’ira, ora cadrà nello scoramento, ora piangerà di gioia per le vicende dei personaggi che più lo avranno catturato” (Gellert 1994, 157-159).

¹⁰ Cfr. Kramer 2016.

si alla prova dall'imprevisto arrivo di una notevole eredità. Cleon, un vedovo di mezza età, vuole indurre la figlia minore, Julchen, a vincere una volta per tutte il riserbo nei confronti di Damis, un giovane di specchiata onestà che da tempo la corteggia e nei confronti del quale la stessa Julchen non è del tutto indifferente. La ragazza, tuttavia, non desidera contrarre alcun impegno, perché intende salvaguardare la propria libertà senza sottomettersi a un vincolo. Lottchen, la primogenita di Cleon che invece vorrebbe sposare il fidanzato Siegmund, ma non può farlo perché costui, in seguito a una sfortunata vicenda giudiziaria, è stato privato di tutti i beni, si impegna con il padre a fare in modo che la sorella vinca le proprie resistenze. Il piano elaborato da Lottchen prevede che lo stesso Siegmund si finga innamorato di Julchen perché, arrivando a sondare i propri desideri reali, questa riconosca e persegua finalmente le proprie aspirazioni più profonde. Nel frattempo, anche il Magister, il fratello di Cleon, si adopera per convincere Julchen a intraprendere la via del matrimonio. Prima con complicate dimostrazioni speculative, poi con apologhi assai elementari, il Magister – che viene rappresentato come un pedante erudito privo di senso comune – prova senza successo a far breccia nell'ostinazione della ragazza. Il cambiamento nei rapporti tra i personaggi inizia a prodursi con la prospettiva dell'arricchimento. Il tutore di Damis, un gentiluomo di nome Simon, porta la notizia di una ricca eredità toccata in sorte a Julchen: una zia le ha lasciato l'intera proprietà di una tenuta. Mentre Lottchen si rallegra sinceramente per la fortuna della sorella, Siegmund ha l'idea di volgere a proprio favore la strategia destinata ad avvicinare Julchen e Damis, prendendo a corteggiare in piena serietà la stessa Julchen, con la speranza di potersi impadronire della tenuta. Quando arriva a insinuare, di fronte a Cleon, che Julchen lo avrebbe incoraggiato a chiedere la sua mano, mentre Lottchen sarebbe decisa a lasciarlo per unirsi a Damis, lo sconsiderato piano di Siegmund

viene scoperto. Julchen, che in un primo momento aveva creduto all'infedeltà di Damis, si libera di slancio delle proprie remore, accettando di sposarlo. La dissennatezza dell'iniziativa di Siegmund si manifesta con evidenza tanto maggiore quando si viene a sapere che, contrariamente alla notizia diffusa in un primo momento, il testamento ha disposto che l'eredità della tenuta tocchi non a Julchen, ma a Lottchen. A questo punto Siegmund tenta precipitosamente di tornare indietro e pare avere buon gioco, perché Lottchen (che ha comunque deciso di destinare a Julchen una parte consistente dell'eredità) si rifiuta di credere alla sua infedeltà e respinge con stizza le denunce della sorella e degli amici, investendo soprattutto Simon di accuse di doppiezza e malignità. Decisiva si rivela infine la testimonianza di Cleon, che nella sua bonomia non era stato colpito più di tanto dai discorsi di Siegmund, e che tuttavia si trova costretto ad ammettere che lo stesso Siegmund aveva provato a persuaderlo, se non a concedergli la mano di Julchen, almeno a congelare i fidanzamenti rinviando la celebrazione del matrimonio di Damis e Julchen. Lottchen allontana Siegmund invitando i presenti a compiangere la sua infelicità. Alla soddisfazione per la coppia ormai definitivamente consolidata, quella di Julchen e Damis, si oppongono l'indignazione per la scoperta della vera natura di Siegmund e il rincrescimento per il crollo delle speranze di Lottchen. Simon, tuttavia, segnala con poche, chiare parole a Lottchen il desiderio di sposarla. Lottchen per il momento rifiuta, ma il sipario si chiude sulla prospettiva di un nuovo, probabile legame tra i due virtuosi personaggi.

Il tema fondamentale della commedia è la natura dell'amore. Questo motivo monopolizza i dialoghi tra le figure e condiziona le loro scelte. La ritrosia di Julchen, che tanto preoccupa suo padre, viene interpretata da Lottchen non come un difetto di volontà, ma come la conseguenza della sua incapacità di riconoscere e decodificare i sintomi dell'attrazione. L'inesperienza della secon-

dogenita può essere superata non mediante il conseguimento di una cognizione astratta sui vantaggi dei legami di coppia, secondo la strategia adombrata dal Magister, ma tramite l'esperienza diretta del diletto suscitato dal turbamento amoroso, come argomenta Lottchen. La tattica che costei suggerisce a Damis per vincere il ritegno dell'amata, e che ribadisce occasionalmente nel corso della vicenda disponendo piccole correzioni di rotta richieste dal mutare delle circostanze, consiste appunto in un gioco di inganni mirati e di simulazioni ben ponderate che, risvegliando nell'animo di Julchen affetti dei quali ella non conosce ancora la portata, imprimeranno alla storia la svolta desiderata:

Mein Herr Damis, verändern Sie die Sprache bey Julchen etwas. Fangen Sie nach und nach an, ihr in den Gedanken von der Freiheit Recht zu geben. Diese Uebereinstimmung wird ihr anfangs gefallen, und sie sicher machen. Sie wird denken, als ob sie Ihnen deswegen erst gewogen würde, da sie es doch lange aus weit schönern Ursachen gewesen ist. Und in diesem Selbstbetrug wird sie Ihnen ihr ganzes Herz sehen lassen¹¹.

Il punto è che la stessa Lottchen nutre dell'amore una concezione incorporea e spiritualizzata, basata sì sul reciproco trasporto di due individui affini, ma al tempo stesso anche sulla capacità di tali individui di neutralizzare qualunque impulso sessuale proprio attraverso l'instancabile evocazione della loro purezza di cuore. L'attrazione è sottoposta a un lavoro di sublimazione che prevede lo svuotamento di tutte le componenti sensibili e la promozione

¹¹ "Damis, provi a parlare in un altro modo con Julchen. Cominci di tanto in tanto a darle ragione sulla questione della libertà. SentirLa d'accordo le piacerà e la rassicurerà. Attribuirà a questa circostanza l'affetto che prova per Lei, quando in realtà quell'affetto lo nutre già da tanto tempo, e per motivi molto più nobili. Presa da questo autoinganno, arriverà a mostrarLe tutto il suo cuore" (Gellert 2020, 136).

di una concezione razionale del vincolo di coppia, in base alla quale il legame tra due amanti, prima di ogni altra cosa, pone le condizioni perché entrambi giungano a esplicitare le proprie migliori attitudini, compiacendosi l'uno della perfezione dell'altra¹². L'istruzione sentimentale che Lottchen intende impartire alla sorella non prevede alcuna cognizione circa l'ambivalenza delle passioni e l'incostanza delle inclinazioni; l'amore, sottoposto a quest'azione di raffreddamento e di dematerializzazione, appare come un principio lineare e privo di contraddizioni, destinato ad attestare, in chi vi si affida, il possesso di una irreprensibile virtù. Anche quando deve rassicurare Siegmund, il fidanzato, circa la forza del sentimento che prova nei suoi confronti, Lottchen ricorre non all'intensità degli affetti, ma alla costanza e alla dirittura della *Tugend*: “Sie können es seit zwey Jahren schon wissen, ob ich ein redliches Herz habe. Welche Zufriedenheit ist es für mich, daß ich ohne den geringsten Vorwurf in alle die vergnügten Tage und Stunden zurück sehen kann, die ich mit Ihnen, mit der Liebe und der Tugend zugebracht habe!”¹³.

Non sorprende che Julchen non veda troppe differenze tra le magniloquenti allocuzioni dell'erudito che vuole persuaderla del fatto che la vita di coppia sia l'unica forma di esistenza biologicamente conforme al destino della specie umana e l'ammaestra-

¹² Saße descrive in questi termini il modello di relazione amorosa che fa da sfondo alla vicenda, e che è testimoniato in particolare dalla condotta dei personaggi femminili: Lottchen e Julchen “amano *teneramente*, ignorano cioè qualunque passione incline a una realizzazione incondizionata, così come rifiutano un amore che ponga l'amato come oggetto esclusivo del sentimento e costruisca così un mondo emotivo rispetto al quale tutto il resto è destinato a passare in secondo piano” (Saße 1994, 105). Su questa costellazione cfr. anche Schönborn 2000.

¹³ “Da due anni a questa parte Le sarà noto se possiedo o no un animo retto. Quanto sono lieta di poter ripensare senza la minima ombra a tutti i bei giorni e a tutte le ore che ho trascorso con Lei, in compagnia dell'amore e della virtù” (Gellert 1988, 202; trad. it. cit., 135).

mento che la sorella cerca di propinarle con l'esempio concreto del legame tra sé e Siegmund. Per quanto inesperta, Julchen coglie a colpo sicuro il tratto di forzatura e di artificio, oltre che di inguaribile malinconia, che si cela sotto l'amore per la virtù ossessivamente affermato da Lottchen¹⁴. Non sorprende soprattutto che Lottchen, con la parzialità dei suoi convincimenti, sia del tutto incapace di comprendere la vera natura e la pericolosità del comportamento di un personaggio, Siegmund, che padroneggia con disinvoltura e disincanto i codici della seduzione e all'impalpabilità dell'amore secondo ragione rivendicato dalla ragazza contrappone il linguaggio della lusinga e della doppiezza. Del tutto impreparata al riconoscimento dell'ambiguità, perché la sua concezione di morale si fonda non sull'esperienza pratica della vita, ma sull'assimilazione di alcuni principi generali e impersonali, Lottchen non riesce nemmeno a sospettare che, dietro la maschera del disinteresse e della dedizione, Siegmund persegua in realtà una spregiudicata (per quanto rozza e maldestra) strategia di dissimulazione e provi fino all'ultimo momento a incrementare le proprie opportunità di arricchimento candidandosi a sposare ora l'una, ora l'altra sorella. È d'altronde assai significativo che sia proprio Lottchen a fornirgli il pretesto per accostarsi a Julchen e rivolgerle dei complimenti. Lottchen, che

¹⁴ "Ich bin meiner Schwester recht herzlich gut; aber ich würde es noch mehr seyn, wenn sie weniger auf die Liebe hielte. Es kann seyn, daß die Liebe viel Annehmlichkeiten hat; aber das traurige und eingeschränkte Wesen, das man dabey annimmt, verderbt ihren Werth, und wenn er noch so groß wäre. Ich habe ein lebendiges Beyspiel an meiner Schwester. Sie war sonst viel munterer, viel ungezwungener" ("Voglio molto bene a mia sorella, ma gliene vorrei ancora di più se non tenesse così tanto all'amore. Può essere che l'amore abbia tanti pregi, ma quell'espressione misera e triste che si assume quando si ama corrompe il suo valore, per quanto grande possa essere. Mia sorella ne è un ottimo esempio. Prima era molto più vivace e disinvolta") (Id. 1988, 205; trad. it. cit., 138).

non ha mai conosciuto la potenza distruttiva delle passioni e ritiene il linguaggio dell'amore una convenzione liberamente calibrabile perché comunque sottoposta al dominio della ragione, si illude che l'evocazione del desiderio si presti a essere ricondotta senza difficoltà nell'ambito della ragionevolezza e per questo esorta Siegmund a pungere la sorella, in modo da risvegliare le sue inclinazioni latenti. L'assenza di una equilibrata cultura delle passioni porta Lottchen a innescare da sé il dispositivo degli affetti che finirà per compromettere la sua posizione.

Siegmund rappresenta un'eccezione nel sistema dei personaggi previsti dalle commedie sentimentali di Gellert, poiché è di fatto l'unico caso di un malvagio incline senza riserve all'ottenimento del massimo vantaggio personale, disposto a qualunque sotterfugio pur di migliorare la propria condizione a danno dei vicini. "Siegmund ist ein Ungeheuer"¹⁵, chioserà Albrecht von Haller dopo aver assistito alla rappresentazione del dramma, cogliendo lucidamente l'unilateralità di questa figura estrema e insolitamente iperconnotata, se si guarda al resto delle commedie di Gellert. La retorica della seduzione è declinata in lui come una tattica di manipolazione. Convinto di poter disporre a piacimento dell'inesperienza delle sorelle, prova ad avvincere Julchen in un gioco di doppie verità e fraintendimenti intenzionali destinato a confondere le sue inclinazioni e a strumentalizzare il suo ritegno. Protetto dal mandato che gli è stato conferito da Lottchen, il seduttore mescola deliberatamente realtà e finzione, lasciando Julchen nell'incertezza circa il confine tra verità e apparenza. Il buon senso della ragazza, peraltro, le permette, se non di smascherare apertamente la menzogna di Siegmund, almeno di esercitare una resistenza efficace e di schermirsi con l'esercizio della diffidenza e di uno scettico umorismo. La con-

¹⁵ "Siegmund è un mostro" (Id. 1988, 414).

trarietà che Julchen oppone alle insondabili allusioni di Siegmund denuncia l'esaurimento del codice della galanteria e della sua esplicita ambivalenza morale, oltre che l'irreparabile indebolimento delle relazioni di potere che stavano alla base di quello stesso codice, legittimandone l'uso:

SIEGMUND. Aber, wenn ich Ihnen etwas von der Liebe sagte, würden Sie auch zürnen? Sie wissen es wohl nicht, wie hoch ich Sie -- doch --

JULCHEN. Bey Ihnen bin ich sehr sicher. So lange ein Lottchen in der Welt ist, werden Ihre Liebeserklärungen nicht viel zu bedeuten haben. Sie wollen mich vielleicht ausforschen; aber Sie werden nichts erfahren.

SIEGMUND. Meine Schöne, ich wollte wünschen, daß ich aus Verstellung redte; aber ach nein! Denken Sie denn, daß man --

JULCHEN. Und was?

SIEGMUND. Daß man Sie sehn und doch unempfindlich bleiben kann?

JULCHEN. Sie spielen die Rolle des Herrn Damis, wie ich sehe.

SIEGMUND. So werde ich sehr unglücklich seyn, weil Sie mit seiner Rolle nicht zufrieden sind.

JULCHEN. Was verlieren denn Sie und meine Schwester, wenn ich seine Wünsche nicht erfülle?

SIEGMUND. Vielleicht gewönne ich. Vielleicht würden Sie die Absichten des aufrichtigsten Herzens sehn. Ich verehere Sie; doch -- wie kann ich Ihnen das sagen, was ich empfinde!

JULCHEN. Sie können eine fremde Person vortrefflich annehmen. Aber auch die Liebe im Scherze beunruhigt mich. Ich weis nicht, wo meine Schwester bleibt. Ich möchte doch wissen, was sie mir zu sagen hätte; sie küßte mich vor Freuden. Es muß etwas wichtiges seyn. Ich muß sie nur suchen¹⁶.

¹⁶ "SIEGMUND. Ma se fossi io a parlarLe d'amore, a Lei darebbe fastidio? Lei non sa quanto io La -- ma --

JULCHEN. Con Lei non ho nulla da temere. Finché ci sarà Lottchen, le Sue

Agitato dalla violenza delle proprie aspirazioni, Siegmund si insinua nel gruppo degli amici facendo leva sulle loro debolezze e imponendo i propri desideri. La ragione non opera in lui come una fonte di equilibrio tra attitudini eterogenee, ma viene assolutizzata come un principio autonomo, svincolato da ogni possibile contenimento morale e destinato a permettere l'affermazione del diritto del più forte. Le pulsioni di questa figura sprigionano un'energia antisociale che mobilita a sua volta lo spirito comune dei suoi interlocutori, i quali, nella scena conclusiva della commedia, imprimono sul malvagio il segno del rifiuto e mettono concordemente in atto una procedura di esclusione irrevocabile, che rimane un caso unico nella drammaturgia gellertiana. Il punto è che la risocializzazione del malvagio, nel caso di Siegmund, è impossibile perché costui si è posto volontariamente fuori da ogni orizzonte condiviso.

dichiarazioni d'amore non avranno un gran significato. Ma forse Lei vuole sottopormi a un esame. Sappia che non ne ricaverà nulla.

SIEGMUND. Bella mia, sarei lieto di star simulando, ma non è così! Crede che si possa --

JULCHEN. Cosa?

SIEGMUND. VederLa e restare insensibili?

JULCHEN. Sta recitando la parte di Damis, mi pare.

SIEGMUND. In questo caso sono destinato all'infelicità, visto che di questa parte Lei non è soddisfatta.

JULCHEN. Cosa cambia per Lei e per mia sorella se non realizzo i suoi desideri?

SIEGMUND. Forse io ne avrei un vantaggio. Forse Lei vedrebbe quali sono i proponimenti del più onesto dei cuori. Io La venero, ma... come faccio a dirLe quello che provo?

JULCHEN. Riesce perfettamente a impadronirsi dell'identità altrui. Il fatto è che l'amore mi turba anche se dichiarato per scherzo. Dov'è mia sorella? Vorrei sapere cosa aveva da dirmi, mi ha riempito di baci in preda alla gioia. Dev'essere qualcosa di importante. Vado a cercarla" (Id. 1988, 228-229; trad. it. cit., 163-164).

L'uscita di Siegmund dal patto di socievolezza che lega fra loro tutti gli altri personaggi della commedia si riflette nell'uso del monologo come strumento privilegiato per il chiarimento dei moventi e la messa a punto delle strategie. Si tratta di una conduzione del discorso tutt'altro che frequente nei drammi di Gellert. Divenuto estraneo una volta per tutte agli interessi della piccola comunità degli amici, Siegmund appare anche fisicamente emarginato, dislocato in una posizione periferica e liminare, nella quale rivolge a se stesso concitate esortazioni a seguire fino in fondo la strada che gli viene adombrata dal suo desiderio di arricchimento:

Welche entsetzliche Nachricht! -- Julchen! -- Ein ganzes Rittergut! Julchen -- die so viel Reizungen, so viel Schönheit und Anmuth besitzt! -- Kennte ich Lottchens Wert nicht: so würde Julchen -- Aber ist Julchen nicht auch tugendhaft -- großmüthig -- klug -- unschuldig --? Ist sie nicht die Sittsamkeit selbst? Ist Lottchen so schamhaft? oder -- Himmel, wo bin ich? Verdammte Liebe, wie quälst du mich! Muß man auch wider seinen Willen untreu werden? -- Warum konnte jene nicht die reiche Erbschaft bekommen? Sahe die Muhme auch, daß die jüngste mehr Verdienste hatte? -- Ich Elender! Ich bin ohne meine Schuld um das größte Vermögen gekommen -- Aber habe ich weniger Vorzüge, als Damis? Julchen widersteht ja seiner Liebe -- Ist es ein Verbrechen? -- Was kann ich dafür, daß sie mich rührt? Sind meine Wünsche verdammlich, wenn sie mit Julchens Wünschen vielleicht gar übereinstimmen?¹⁷

¹⁷ "Che notizia tremenda! -- Julchen! -- Una tenuta intera! Julchen -- che ha già così tante attrattive, è bella e piena di grazia! Se non conoscessi il valore di Lottchen, direi che Julchen -- Ma non è anche Julchen virtuosa -- nobile -- intelligente, candida --? Non è la virtù fatta persona? Lottchen è davvero così riservata, oppure? -- Cielo, dove mi trovo? Maledetto sia l'amore e i suoi tormenti! Si potrà mai tradire senza volerlo? -- Perché non ha ricevuto lei la ricca eredità? Anche la zia pensava che la figlia minore meritasse di

La consapevolezza di trovarsi lacerato fra necessità contrastanti fa di Siegmund un personaggio particolarmente complesso. L'intuizione della fungibilità delle retoriche della passione e perfino dell'intercambiabilità dei destinatari dell'attrazione gli conferisce un carattere di ambiguità che è di notevole interesse. L'esposizione della sua vicenda, in ogni caso, non sottintende alcun ripensamento, da parte di Gellert, circa il paradigma di morale posto a fondamento della commedia. Se la sprovvedutezza di Lottchen deve certamente istruire lo spettatore sulla necessità di accompagnare la virtù con una solida cultura degli affetti, l'egoismo di Siegmund non può che essere sanzionato con la cacciata del personaggio. Il calcolo dell'interesse personale, se non è temperato dalla previsione del bisogno altrui, viola il presupposto essenziale dell'eudemonismo gellertiano: l'amore di sé è moralmente legittimo solo quando partecipa al benessere della comunità.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Opere*, a cura di G. Giannantoni, X: *Retorica-Poetica*, trad. di A. Plebe e M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- M. Doetsch, *Konzeption und Komposition von Gottscheds “Deutscher Schaubühne”*. *“Eine kleine Sammlung guter Stücke” als praktische Poetik*, Frankfurt am Main, Lang, 2016.
- J. Engbers, *Der “Moral-Sense” bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg, Winter, 2001.

più? – Me misero, senza colpa sono stato privato di un patrimonio enorme – Valgo dunque meno di Damis? Julchen non vuole sposarlo – È forse un delitto se? – Che ci posso fare se mi piace? Può essere il mio un desiderio illegittimo se forse perfino coincide con quello di Julchen?” (Id. 1988, 228; trad. it. cit., 162-163).

- Ch. F. Gellert, "Die zärtlichen Schwestern", in Id., *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hrsg. B. Witte, III: *Lustspiele*, hrsg. B. Witte, W. Jung, E. Kasper, J. F. Reynolds, S. Späth, Berlin-New York, De Gruyter, 1988, trad. it. Ch. F. Gellert, *Commedie*, a cura di M. Pirro, Modena, Mucchi, 2020.
- Id., "Abhandlung für das rührende Lustspiel", in Id., *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hrsg. B. Witte, V: *Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches*, hrsg. W. Jung, J. F. Reynolds, B. Witte, Berlin-New York, De Gruyter, 1994.
- D. Giuriato, "Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit", in *Handbuch Literatur & Emotionen*, hrsg. M. von Koppenfels, C. Zumbusch, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, 329-342.
- J. Ch. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962 (ristampa della quarta edizione: Leipzig 1751).
- Id., *Die Deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745*, hrsg. H. Steinmetz, Stuttgart, Metzler, 1972.
- N. Kaminski, "Nichts zu lachen? Komödie bei Gottsched", in *"Fröhliche Wissenschaft". Zur Genealogie des Lachens*, hrsg. K. Liggieri, Freiburg i. B.-München, Alber, 2015, 76-96.
- O. Kramer, "Poetik der Ausgrenzung. Zur Konturierung von Empfindung und Vernunft bei Christian Fürchtegott Gellert", *Das achtzehnte Jahrhundert*, 40.1 (2016), 30-46.
- R. Krebs, "Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform", in *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, hrsg. W. Barner, München, Oldenbourg, 1989, 125-145.
- B. Meyer-Sickendiek, "Parodierte Peinlichkeiten. Gottsched und die Modernisierung des Komischen im 18. Jahrhundert", in *Kunst & Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*, hrsg. F. W. Block, Bielefeld, Aisthesis, 2016, 171-192.
- G. Saße, "Aufrichtigkeit: Von der empfindsamen Programmatik, ihrem Kommunikationsideal, ihrer apologetischen Abgrenzung und ihrer

“Verdammte Liebe, wie quälst du mich!”

Aporie, dargestellt an Gellerts ‘Zärtlichen Schwestern’”, in *Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag*, hrsg. H. Löffler, K. Jakob, B. Kelle, Berlin-New York, De Gruyter, 1994, 105-120.

- S. Schönborn, “Christian Fürchtegott Gellert: ‘Die zärtlichen Schwestern’. Dramatisierung der Affekte”, Aa. Vv., *Interpretationen. Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*, Stuttgart, Reclam, 2000, 224-250.

Paradossi della seduzione libertina

FRANCESCO FIORENTINO

Secondo Versini e Goulemot¹, la seduzione è il tratto distintivo del racconto libertino, in particolare ciò che consente di differenziarlo da quello pornografico. Se la distinzione sulla base di questo solo elemento è stata contestata da molti studiosi, e oggi si tende a considerare i confini tra libertino e pornografico assai più porosi, si continua comunque a individuare nella seduzione un ingrediente fondamentale del racconto libertino nella sua variante mondana. Quello cosiddetto cinico o osceno, di cui per lo più sono protagoniste prostitute, non prevede indugi seduttivi. In queste narrazioni non ci sono tante complicazioni per passare dal desiderio all'atto.

Sedurre vuol dire superare un ostacolo frapposto al godimento, ostacolo che s'identifica per lo più con remore dettate dai principi morali o sociali di chi s'intende sedurre. Valmont scrive a Mme de Merteuil: "Vous connaissez la Présidente Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque; voilà l'ennemi digne de moi"². Più i principi morali che deve sconfiggere sono rigorosi e autentici, più il libertino vincendoli ne trarrà gloria. "Le parti le plus difficile ou le plus gai, est toujours celui que je prends"³. Valmont mette sullo stesso piano la difficoltà della sfida e il piacere. La seduzione costitu-

¹ Versini 1968; Goulemot 1991.

² Laclos 2002, lettera IV. D'ora in avanti mi limiterò a indicare il numero della lettera.

³ Lettera LXXI.

isce un piacere fine a se stesso. Mme de Tourvel non è particolarmente bella né elegante: è la sua austerità che vale l'impresa. Non vuole perciò prenderla in un momento di debolezza: "Loin de moi l'idée de détruire les préjugés qui l'assiègent [...] Qu'elle croie à la vertu mais qu'elle me la sacrifie"⁴.

La seduzione può però esercitarsi anche su una donna che condivide il codice della galanteria, dominante nella rappresentazione della mondanità settecentesca, e che Crébillon presenta volentieri come naturale⁵. L'accettazione dei sottintesi della seduzione non insidia tuttavia l'eleganza della comunicazione, come osserva Marivaux ne *Le Cabinet du philosophe*: "Toute femme entend qu'on la désire, quand on lui dit: *Je vous aime*, et ne vous sait bon gré du: *Je vous aime*, qu'à cause qu'il signifie: *Je vous désire*. Il le signifie poliment, j'en conviens. Le vrai sens de ce discours-là est impur; mais les expressions en sont honnêtes"⁶.

In caso di una conformità morale nella coppia, la seduzione assomiglia più a una negoziazione della resa, sin dall'inizio prevedibile perché da entrambi desiderata. Non è il cedimento di una parte che resiste, ma una sorta di compromesso tra le parti. Anche in questo caso, la distinzione non si presenta così netta: nella seduzione bisogna comunque concedere qualcosa alla sedotta e nella negoziazione una parte finisce inevitabilmente per sopraffare l'altra. Il romanzo libertino consiste in entrambi i casi nel racconto delle modalità con cui si arriva a sedurre o a convenire, più che nella descrizione dell'amplesso che corona il successo.

La seduzione libertina si fonda essenzialmente sulla vanità, il sentimento maggiore in questo universo mondano. Il narratore

⁴ Lettera VI. Ancora nella lettera LXX: "Mon projet est qu'elle sente, qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera".

⁵ Goldzink 2005, 64.

⁶ Marivaux 1969, 337-338.

degli *Égarements* riconosce “qu’il est bien plus important pour les femmes de flatter notre vanité que de toucher notre cœur”⁷. Conferma questa diagnosi la stessa Mme de Merteuil ammettendo, a proposito del suo amante Belleruche, che “le bonheur parfait qu’il trouve à être aimé de moi, m’attache véritablement à lui”⁸. Come sostiene Valmont, “la vanité et l’imagination exaltées peuvent enfanter des prodiges”⁹. Su queste due colonne si fondano tutte le pratiche libertine di seduzione. Da una parte occorre lusingare spesso evocando indiscretamente altre conquiste alle quali la preda si deve sentire preferita: nel dialogo *La Nuit et le Moment* Clitandre convince Cidalise, raccontandole i suoi amori con Araminte, Julie e Luscinde, che si sono rivelate amanti a diverso titolo comunque difettose. Nel caso di seduttori celebri – come il Maresciallo di Richelieu che poteva vantare conquiste di sangue reale – per la donna era motivo di vanto comparire nella lista accanto a quante l’hanno preceduta. In ogni caso, come mostrano Versac, Clitandre, Valmont e Prévan, la reputazione del libertino si rivela un efficace strumento di seduzione. Dall’altra occorre alimentare l’immaginazione, suggerendo alla preda immagini affascinanti in cui lei si possa proiettare come protagonista: bisogna farle perdere il senso della realtà. Il meccanismo è ben descritto da Crébillon: “Nous cherchons sans cesse à soutenir le trouble de notre cœur, et à le nourrir des chimères de notre imagination. Si quelquefois la raison veut nous éclairer, ce n’est qu’une lueur, qui, éteinte dans le même instant, n’a fait que nous montrer le précipice, et n’a pas assez duré pour nous en sauver”¹⁰.

⁷ Crébillon 1965, 60.

⁸ Lettera X.

⁹ Lettera LXXIX.

¹⁰ Crébillon 1965, 51.

Decisivi per innescare desideri femminili risultano libri e stampe libertine, che possono costituire una vera e propria iniziazione al piacere. In *Thérèse philosophe* il Conte vince riluttanze fobiche di Teresa imponendole, con l'impegno a non masturbarci, la lettura di romanzi libertini e lo spettacolo di stampe oscene. Il libro stimolando l'immaginazione seduce (la censura infatti diceva: corrompe). Questo processo seduttivo, spesso psicologicamente e moralmente complesso, comporta dei paradossi. Proverò a identificarne quattro:

1. Rapidità/durata

Poiché, come sostiene Clitandre ne *La Nuit et le Moment*¹¹, la filosofia moderna ha soppiantato l'amore e i suoi pregiudizi con il "gusto" e i suoi piaceri, la seduzione, anche nella variante negoziazione, non può mai esaurirsi in una sola destinataria, come vorrebbe la tradizionale idealizzazione letteraria, oltre che la regola matrimoniale. Finisce al contrario per trasformarsi in una sorta di coazione. Nel *Sopha* di Crébillon, un *petit-maître* ne chiarisce i termini:

Je le vois dans le monde [...] qu'y cherchons nous? L'amour? Non sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous, passer de femme en femme, pour n'en manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables, plus vains d'en avoir eu un certain nombre, que de n'en posséder qu'une digne de plaire; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais¹².

In questa prospettiva narcisistica, reputazionale e non passionale, in cui importante è l'accumulo delle conquiste, diventa essenziale la rapidità. Sempre Crébillon, facendo riferimento all'epoca

¹¹ Crébillon 2000, 261.

¹² Crébillon 1984, 220.

della Reggenza, all'inizio degli *Égarements*, denuncia questo lassismo erotico che di fatto finiva per esautorare la seduzione, rendendola pressoché superflua:

On disait trois fois à une femme qu'elle était jolie, car il n'en fallait pas plus: dès la première, assurément elle vous croyait, vous remerciait à la seconde, et assez communément vous en récompensait à la troisième. Il arrivait même quelquefois qu'un homme n'avait pas besoin de parler, et, ce qui, dans un siècle aussi sage que le nôtre, surprendra peut-être plus, souvent on n'attendait pas qu'il répondit. Un homme, pour plaire, n'avait pas besoin d'être amoureux: dans des cas pressés, on le dispensait même d'être aimable¹³.

Anche il Conte, protagonista del romanzo di Duclos, si rivela un campione di rapidità: "Voyant que l'on n'apportait aucun obstacle à mes désirs, je me précipitai sur elle avec tant d'empressement que j'obtins la dernière faveur ayant encore mon épée au côté et mon chapeau sous le bras"¹⁴. D'altra parte, il protrarsi della seduzione non è soltanto una perdita di tempo imposta dalla resistenza della sedotta. Può diventare anche una fonte di piacere. Corrisponde a quanto all'epoca si chiamava *la gradation*. Valmont lo riconosce nella lettera a Mme de Merteuil a proposito della prima volta che è riuscito a penetrare nel letto della giovane Cécile: "J'ai pris goût aux lenteurs, vous dis-je. Une fois sûr d'arriver, pourquoi tant presser le voyage?"¹⁵. *La gradation* si applica sia alle tappe della seduzione che a quelle del piacere. Così la definisce Michel Delon, grande specialista del libertinismo settecentesco:

¹³ Crébillon 1965, 15.

¹⁴ Duclos 1965, 203. Per Valmont il limite massimo di un corteggiamento sembra essere tre mesi (lettera XCIX).

¹⁵ Lettera XCVI.

“Dans les échanges amoureux, la gradation comporte l'idée d'une *dispositio* des arguments verbaux ou physiques et d'une connaissance des entraînements érogènes”¹⁶. La seduzione comporta una strategia che sembra ricalcare quella retorica¹⁷. C'è un momento che è quello della *inventio*, in cui il seduttore censusce tutti i mezzi di cui abbisogna per sedurre. Una *dispositio*, per il loro progressivo dispiegamento: Valmont, prima ancora di avere un contatto fisico con Mme de Tourvel, per vincerne la diffidenza deve accreditare una versione non libertina di se stesso. Nella seduzione però il fine principale non è quello di persuadere di qualcosa, bensì di godere di un corpo. Non c'è una terza entità concettuale e/o morale di cui convincere: si mira a prendere possesso. La persuasione, assieme alla fascinazione e, soprattutto per le donne, alla bellezza, condita peraltro di vari artifici, costituisce uno dei dispositivi per ottenere la resa di un corpo. È sul corpo che alla fine bisogna influire spesso provocando nella donna una sorta di deliquio¹⁸. Scrive la marchesa, protagonista del romanzo epistolare di Crébillon: “Mes yeux égarés, même en vous regardant, ne voyaient plus. J'étais dans cet état de stupidité où l'on laisse tout entreprendre, et mes réflexions avaient fait place à une ivresse, plus aisée à ressentir qu'à exprimer. [...] on souhaite sa défaite”¹⁹. È questo ‘il momento’ invocato da quasi tutti i libertini del secolo e teorizzato in una celebre definizione da Crébillon: “Une certaine disposition des sens aussi imprévue qu'elle est involontaire, qu'une

¹⁶ Delon 2000, 89.

¹⁷ A proposito della seduzione libertina e dei suoi rapporti con la retorica e l'argomentazione, cfr. Salvan 2002 (in particolare, 229-257).

¹⁸ Secondo Reichler nel romanzo libertino il corpo femminile è un teatro della carne, il luogo di esibizione d'affetti che si sostituiscono alla coscienza (Reichler 1987, 63).

¹⁹ Crébillon 1990, 105-106.

femme peut voiler, mais qui, si elle est aperçue, ou sentie par quelqu'un qui ait intérêt d'en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir ni pouvoir être²⁰".

Il 'momento' è il presente, irripetibile, che prescinde dalla visione del futuro. Un segmento temporale che si stacca dal tempo e che isola dal contesto: la donna è in balia del suo seduttore, non può resistergli in quanto i suoi sensi trionfano sulla coscienza. È il piacere fine a se stesso, il trionfo dell'epidermide, della sensazione. Il momento è la fine languida della strategia seduttiva.

Nell'amplesso che ne scaturisce il libertino non deve comportarsi come il frettoloso Conte del romanzo di Duclos, che era infatti alla sua prima esperienza erotica e scontava la focosità della gioventù oltre all'inesperienza. Dovrebbe amministrare il piacere progressivamente. È quello che fanno soprattutto le libertine come Mme T, la protagonista di *Point de Lendemain* di Vivant Denon che disloca in varie parti della villa gli amplessi col suo giovane amante in una sorta di progressione della sensualità che coinvolge corpi e paesaggio. Ancora più straordinaria appare poi la performance di Madame de Merteuil che si moltiplica per dedicare sei ore di piacere al suo amante:

Après le souper, tour à tour enfant et raisonnable, folâtre et sensible, quelquefois même libertine, je me plaisais à le considérer comme un Sultan au milieu de son Sérail, dont j'étais tour à tour les Favorites différentes. En effet, ses hommages réitérés, quoique toujours reçus par la même femme, le furent toujours par une Maîtresse nouvelle²¹.

²⁰ Crébillon 1992, 195-196. La navigata Madame de Senanges negli *Égarements* illustra a Mailcour "ce moment malheureux dont elle ne pouvait jamais se sauver, parce que, comme elle le disait elle-même, il était impossible d'y résister" (Crébillon 1965, 87).

²¹ Lettera X.

La *gradation* erotica trasforma l'amplesso da coronamento della seduzione in parte integrante di essa. Soprattutto nel caso di una donna che, più dell'uomo, adopera il corpo per sedurre.

2. Distanza/coinvolgimento

La durata nella seduzione di Cécile, dettata dalla *gradation*, è tuttavia ben diversa dal ritardo con cui Valmont protrae la seduzione di Mme de Tourvel. Ritardo di cui lo accusa Mme de Merteuil, libertina coerente che ne vede i rischi. Il Visconte deve riconoscere la singolarità del suo comportamento nella stessa lettera in cui ha rivendicato come "normale" la lentezza nella seduzione di Cécile: "sa marche trop lente [della seduzione di Mme de Tourvel] vous déplaît. Vous n'aimez que les affaires faites. Les scenes filées vous ennuiet; et moi, jamais je n'avais goûté le plaisir que j'éprouve dans ces lenteurs prétendues"²². Questo piacere nella lentezza è infatti pericoloso. Il Visconte sta godendo delle resistenze, perdendo di vista il fine. Cerca di giustificarsi con Mme de Merteuil, presentando la seduzione – attraverso la metafora del cammino – secondo la logica progressiva della *gradation* in una prospettiva spettacolare:

Oui, j'aime à voir, à considérer cette femme prudente, engagée, sans s'en être aperçue, dans un sentier qui ne permet plus de retour, et dont la pente rapide et dangereuse l'entraîne malgré elle, et la force à me suivre. Là, effrayée du péril qu'elle court, elle voudrait s'arrêter et ne peut se retenir. Ses soins et son adresse peuvent bien rendre ses pas moins grands; mais il faut qu'ils se succèdent²³.

Ma un ingrediente eterogeneo rispetto alla *gradation* sconvolge l'intera seduzione: il proprio coinvolgimento. Non somministra

²² Lettera XCIV.

²³ Lettera XCIV.

e amministra esperienze diverse che portano a superare le remore morali. Entra lui stesso nel conflitto interiore della donna, interpretando entrambe le istanze:

Alors n'ayant plus que moi pour guide et pour appui, sans songer à me reprocher davantage une chute inévitable, elle m'implore pour la retarder. Les ferventes prières, les humbles supplications, tout ce que les mortels, dans leur crainte, offrent à la Divinité, c'est moi qui le reçois d'elle; et vous voulez que, sourd à ses vœux, et détruisant moi-même le culte qu'elle me rend, j'emploie à la précipiter, la puissance qu'elle invoque pour la soutenir! Ah! laissez-moi du moins le temps d'observer ces touchants combats entre l'amour et la vertu²⁴.

La relazione con Mme de Tourvel gli fa provare sentimenti che sono all'opposto di quelli previsti dalla seduzione: lei non lo considera soltanto un seduttore cui non si può resistere, ma anche il sostegno contro la seduzione. Sta da entrambe le parti del conflitto interiore della donna: sta con lei, dentro di lei. Questa identificazione in Mme de Tourvel gli impedisce di considerarla come un oggetto, una preda. La contraddizione di lei è esportata in lui: seduttore e innamorato è in quest'ultimo ruolo che il piacere si rivela maggiore. Paradossalmente è proprio in nome del piacere che sospende la seduzione. È l'amore che alimenta la sua vanità facendolo sentire non più un semplice vincitore ma addirittura un Dio²⁵. Valmont è comunque cosciente del pericolo che corre. Infatti, già nella lettera IV aveva scritto: "J'ai bien besoin d'avoir

²⁴ Lettera XCVI.

²⁵ Versini osserva che "Valmont est l'homme des formes nouvelles de la séduction, et aussi d'une séduction qui seruine elle-même en n'excluant pas la sensibilité". Al contrario Mme de Merteuil si atterrebbe alla concezione "crébilioniènnne" della seduzione (Versini 2019, 103).

cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux"²⁶. Nella logica libertina, l'amplesso, come finalità e fine della seduzione, si oppone all'innamoramento che protrae la relazione. Un libertino innamorato è più che un ossimoro: è ridicolo.

3. Liberazione/mortificazione

Sempre nella medesima lettera XCVI, Valmont per giustificarsi scrive: "Voilà pourtant, voilà les délicieuses jouissances que cette femme céleste m'offre chaque jour; et vous me reprochez d'en savourer les douceurs! Ah! le temps ne viendra que trop tôt, où, dégradée par sa chute, elle ne sera plus pour moi qu'une femme ordinaire"²⁷.

Valmont richiama il destino che la seduzione libertina riserverebbe a Mme de Tourvel: una volta posseduta, la donna non è più interessante, decade, si degrada e la si abbandona per una ulteriore conquista. Questo abbandono si accompagna per lo più alla pratica ignobile di diffamarla socialmente proprio in quanto ha ceduto. Prévan dopo aver trascorso la notte, una dopo l'altra, con le tre amiche inseparabili, al mattino convoca i loro amanti, li invita a colazione e, invece di un duello, ottiene facilmente la loro complicità a scapito delle tre donne: "Aussi le déjeuner n'était-il pas fini, qu'on y avait déjà répété dix fois que de pareilles femmes ne méritaient pas que d'honnêtes gens se battissent pour elles"²⁸. Le tre amiche sono umiliate pubblicamente, una spedita in convento, le altre due rinchiusse nelle loro dimore provinciali. Il giovane protagonista delle *Sonnettes*, appena consumato l'amplesso, ancora tra le braccia della donna prova già disgusto: "Le dégoût, quelques efforts que je fisse pour l'écarter,

²⁶ Lettera IV.

²⁷ Lettera XCVI.

²⁸ Lettera LXXIX.

vint m'assiéger dans les bras de la possession: les agréments que j'avais idolâtrés s'évanouissaient, mes désirs s'étaient écoulés comme un torrent, je me trouvai seul, quoique avec la baillive, et accablé de ses caresses"²⁹.

Il destino delle sedotte è di essere ripudiate non appena hanno ceduto. Scrive la Marchesa di Crébillon al suo amante: "Si je vous donnerais mon Cœur [...] votre passion s'éteindrait bientôt, et il ne me resterait que la honte d'avoir été séduite, et peut-être celle de vous aimer encore"³⁰. Anche la Merteuil, animata da una istanza che oggi chiameremmo femminista, non manca di protestare per il trattamento che i seduttori riservano alle donne che hanno conquistato. Rinfaccia a Valmont e, attraverso lui, all'intero sesso maschile che "ce n'est pas à vous que sa [dell'amore] durée importe"³¹. La donna che il giorno prima appariva l'idolo diventa la vittima dell'indomani: vittima non solo ripudiata privatamente, anche esposta al disprezzo sociale.

Per evitare questo pericolo, la strategia femminile elaborata da Mme de Merteuil prevede l'esclusione d'ogni abbandono e la vigile tutela della propria rispettabilità. La donna deve sedurre lasciando sempre l'iniziativa all'uomo, senza compromettersi esprimendo il proprio desiderio. Il ruolo femminile è quello di cedere dopo una dignitosa resistenza o addirittura contro la propria volontà. Può così arrivare a fingere il sonno nel momento stesso dell'amplesso, come accade a Aix-les-Bains a M.M. nell' *Histoire de ma vie* di Casanova e alla fata in *Ah quel conte!* di Crébillon. Oppure simulerà di piegarsi a uno stupro, come rivela la stessa Mme de Merteuil: "Mais quelque envie qu'on ait de se donner, quelque pressée que l'on en soit, encore faut-il un prétexte; et y en a-t-il de plus commo-

²⁹ Servigné 2000, 1024.

³⁰ Crébillon 1990, 58.

³¹ Lettera LXXXI.

de pour nous, que celui qui nous donne l'air de céder à la force?". Con tali accorgimenti la donna riesce a conciliare "la gloire de la défense et le plaisir de la défaite"³². La seduzione libertina può dunque comprendere una sorta di violenza concordata e indolore, che protegge la donna dalla violenza reale del giudizio sociale.

Il paradosso della seduzione libertina risiede nel fatto che il seduttore può rivelare alla sedotta aspetti di sé sconosciuti, istanze represses dalle regole sociali, la sensualità, l'amore. Può permetterle di vivere piaceri impensabili in matrimoni per lo più combinati. Però, dopo averla avuta, la condanna proprio in nome di quelle norme repressive che l'ha indotta a violare.

4. Successo femminile/rivalità maschile

La pubblicità che il libertino dà alle sue conquiste mostra che il suo principale interlocutore non è la sedotta. Se non riconosce norma morale o religiosa cui sottomettere il proprio comportamento, il libertino deve tuttavia sempre conformarsi al tribunale del mondo. È infatti la comunità mondana che attribuisce ciò cui davvero aspira: la gloria che si sostituisce a quella militare e "se mesure à l'éclat, à l'ingéniosité, au cynisme, à la cruauté élégante, à l'originalité des procédures de la séduction et de la rupture"³³. I libertini di Crébillon e di Laclos non hanno nulla a che spartire con le follie dei personaggi sadiani che nutrono una feroce vocazione antisociale, quel che il marchese chiamava l'*isolisme*. Merteuil confessa che "une des choses qui [la] flattent le plus, est une attaque vive et bien faite, où tout se succède avec ordre, quoique avec rapidité"³⁴. Persino l'amplesso ottenuto con

³² Lettera X. Cfr. a questo proposito anche il capitolo XXVIII dei *Bijoux indiscrets* di Diderot (Diderot 2004).

³³ Goldzink 2001, 120. Cfr. ancora Goldzink 2009.

³⁴ Lettera X.

la forza si deve accordare a un ordine e alle sue procedure. Non conformarsi equivale a farsi espellere dal commercio sociale. È quanto accade a Prévan caduto nella trappola di Mme de Merteuil: la libertina prima lo attira di nascosto nel suo letto, poi, dopo avere approfittato di lui, lo accusa di essersi introdotto fraudolentemente nella sua camera, di aver cercato di stuprarla e lo fa così bandire dalla buona società.

Per i libertini la seduzione è, al pari dello sport, un gioco regolato da norme, in cui le donne sono il palio in una competizione tra uomini. Come ha scritto Bourdieu, “la virilité, on le voit, est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d’abord en soi-même”³⁵. Così, nell’universo libertino, ciò che alla fine conta delle donne è soltanto il nome in una lista di conquiste, sulla cui lunghezza si fonda la reputazione di un uomo. A fronte della vittoria del seduttore sui concorrenti, persino i loro corpi svaniscono.

Riferimenti bibliografici

- P. Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 (prima ed.: 1998).
- Cl.-P. J. de Crébillon, “Les Égaréments du cœur et de l’esprit”, in *Romanciers du XVIII^e siècle*, II, éd. R. Étiemble, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1965, 5-188.
- Cl.-P. J. de Crébillon, *Le Sopha*, Paris, Desjonquères, 1984.
- Cl.-P. J. de Crébillon, *Lettres de la Marquise de M... au Comte*, Paris, Desjonquères, 1990.
- Cl.-P. J. de Crébillon, *Le Hasard du coin du feu*, Paris, Desjonquères, 1992.

³⁵ Bourdieu 2002, 78.

- Cl.-P. J. de Crébillon, "La Nuit et le Moment", in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. P. Wald Lasowski, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2000, 251- 332.
- M. Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.
- D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets, Contes et romans*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2004, 1- 220.
- Ch. Duclos, "Les Confessions du Comte****", in *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. R. Étiemble, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", II, 1965, 189-301.
- J. Goldzink, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, 2001.
- J. Goldzink, *À la recherche du libertinage*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- J. Goldzink, *Essais d'anatomo-pathologie de la critique littéraire: Le Neveu de Rameau, Candide, Les Liaisons dangereuses, la trilogie de Beaumarchais et Lorenzaccio, De l'esprit des lois*, Paris, José Corti, 2009.
- J. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Alinéa, 1991.
- P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Classiques de poche, 2002.
- P. de Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969.
- Cl. Reichler, *L'Âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.
- G. Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, Paris, Champion, 2002.
- G. de Servigné, "Les Sonnettes ou Mémoires de Monsieur le Marquis de****", in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. P. W. Lasowski, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2000, 981-1028.
- L. Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968.
- L. Versini, "Le roman le plus intelligent". *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris, Champion, 2019.

La seduzione secondo Lermontov: le parole del Demone

MARCO CARATOZZOLO

Come altre consuetudini e manifestazioni dell'agire umano, nell'Ottocento anche il procedimento della seduzione nella cultura russa deve molto ai modelli francesi, che si diffondono a partire dal secolo precedente e diventano poi paradigmatici con la comparsa del mito di Napoleone, quando la Russia viene letteralmente travolta da una duratura ondata di gallomania, di cui troviamo ampie tracce nella letteratura della prima metà del XIX secolo. Lo spirito russo, così devoto, come ha scritto Lotman, a una rigida polarità e a una visione antinomica della vita¹, non poteva certo maturare da solo le tattiche della seduzione, basate su pratiche sostanzialmente estranee, come i compromessi, la ludomorfosi del sentimento, le sconvenienze intollerabili in una società rigida e pudica come quella russa, almeno prima dell'invasione napoleonica. D'altra parte, come mostra Alessandra Carbone in un esaustivo lavoro sulla nostalgia libertina in Russia, tema che in Italia non aveva vantato adeguati approfondimenti, il libertinismo è anche lessicalmente un concetto estraneo alla cultura russa, mancando nella lingua un termine che ne

¹ "Il tratto distintivo della cultura russa è costituito da una sua polarità fondamentale da identificarsi nel carattere duale di quella struttura. Nel sistema del medioevo russo i principali valori culturali (ideologici, politici, religiosi) si dispongono in un campo di valori bipolare, contraddistinto da tagli netti e privo di una zona assiologicamente neutra" (Lotman, Uspenskij 1980, 243-244).

rispecchi contemporaneamente i numerosi aspetti: quello filosofico, retorico, comportamentale, sensuale. Dopo aver interpellato il *Korpus Russkogo Jazyka* (Corpus della Lingua russa), la studiosa sottolinea infatti che i termini *libertin* e *libertinaž*, quando non utilizzati per richiamare quel preciso fenomeno della cultura francese, presentano rarissime occorrenze². Questo ci dà la possibilità di constatare che, nel rispetto di quel procedimento per cui la cultura russa recepisce gli stimoli dall'estero attraverso un suo 'adattamento' (non già quindi attraverso un banale trasferimento) ai propri costumi³, il libertino russo è un concetto inesistente, ma che subisce un adattamento nella più ampia figura del seduttore.

Questa figura, presente soprattutto nella letteratura dell'Ottocento russo, non è infatti sovrapponibile al prototipo occidentale, perché si arricchisce di elementi nuovi, più autoctoni, benché la seduzione come strategia richiami anche in Russia alcuni parametri del passato e dell'altrove, come ad esempio l'uso della terminologia bellica: è superfluo ricordare i molti personaggi seduttori della letteratura russa che, come Grigorij Pečorin o il conte Vronskij, vengono dall'ambiente militare. In assenza di una equivalenza tra i modelli seduttivi di Parigi e Pietroburgo, è possibile solo trovare termini russi che mettano in luce almeno

² Carbone 2017, 28.

³ L'espressione "склонение на русские нравы", cioè adattamento ai gusti nazionali russi, si riferisce a un procedimento metodologico sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta del Settecento nella cultura russa, secondo il quale un'opera teatrale straniera destinata alla rappresentazione sulla scena russa non veniva semplicemente tradotta, ma adattata, in modo da realizzare la funzione fondamentale della commedia, cioè la correzione dei costumi. Tale adattamento, che comprendeva anche la russificazione dei nomi e dei *realia*, va visto come fenomeno più ampio del pensiero russo, quando quest'ultimo si volge alle culture straniere e ne viene stimolato.

una delle caratteristiche del libertino, ma non l'integrale e complessa sua figura: Carbone propone come più adeguato il termine *vol'nodumnyj* (cioè che “pensa liberamente”), “a sottolineare più la dimensione prettamente cerebrale e filosofico-libertaria del termine che quella giocosa e licenziosamente strategica”⁴; aggiungerei due altri lemmi, che se è vero che illustrano la figura del seduttore russo nel prisma della sensualità, perdono tuttavia il riferimento ai percorsi cerebrali della seduzione: il primo è lo *sladostrastnik*, cioè il “libertino” come figura dedita alla sensualità, o meglio alle dolcezze; il secondo è il *razvratitel'*, cioè il depravato, che porta questa sensualità ad un'estensione estrema, trasferendo l'aspetto della tattica e della posatezza con cui agisce il libertino francese a una visione patologica e viziata, secondo cui il piacere va consumato subito e in ogni caso⁵. Noteremo a questo proposito come Agostino Villa, nella sua versione dei *Fratelli Karamazov*, usi proprio il termine “libertino” per riferirsi al depravato e corrotto padre dei protagonisti, Fedor Pavlovič, che Dostoevskij definiva infatti *razvratitel'*⁶.

⁴ Carbone 2017, 31.

⁵ “A norma del mio principio, sostiene Fedor Karamazov, in qualsiasi donna si può trovare, porco diavolo, molto, moltissimo d'interessante, come non si può trovare in nessun'altra: soltanto, bisogna saperlo trovare, ecco dove sta il busillis! Si tratta di talento! Per me, di bruttine non ce n'era: il fatto stesso che si trattava di una donna, già questo era metà dell'opera... ma voialtri, come potreste intenderlo! Perfino le *vieilles filles* perfino in quelle puoi scovare alle volte certe cose, che ti fan restare a bocca aperta, pensando a tutti gli scimuniti che le han lasciate invecchiare e non si sono mai accorti di loro! La scalza bruca, e la bruttarella, bisogna per primissima cosa, farla rimanere a bocca aperta: ecco il metodo che bisogna adottare con lei” (Dostoevskij 1993, 181-182).

⁶ “A questo proposito va segnalato un punto ben fermo: egli era pienamente convinto che Fedor Parlovič avrebbe senza dubbio proposto a Grušenka (se non lo aveva proposto già) il matrimonio legale; e non credeva neppure lontanamente che il vecchio libertino [старый развратитель] potesse sperare

Se quindi non possiamo parlare di libertinismo russo, è pur vero che la pratica della seduzione libertina si diffonde nella cultura russa dell'Ottocento almeno come elemento letterario, in una forma 'nostalgica', e ha come punto di partenza la pubblicazione della prima traduzione russa delle *Liaisons dangereuses* nel 1804-05 (quindi subito dopo la morte di Laclos), in due volumi e con il lungo titolo che apparteneva anche all'originale⁷.

Prima di giungere alla rielaborazione che ne fa Lermontov, oggetto della presente riflessione, è bene riprendere alcune preziose osservazioni di Larisa Vol'pert⁸, che in un saggio del 1972 ricordò come la tradizione laclosiana fosse stata amplificata da Puškin nel 1828 almeno in due significative circostanze, che peraltro si verificarono nelle stesse settimane, segno del fatto che il poeta russo mostrava in quel periodo una particolare sensibilità per la materia. La prima volta nel frammento puskiniano *Gosti s'ezžalis' na daču* (Gli invitati affluivano nella villa), un testo minore di Puškin, che tuttavia ebbe un'influenza significativa sull'elaborazione della figura di Anna Karenina da parte di Tolstoj. Nei primi due capitoli di questa breve prosa, redatti proprio nel settembre del 1828 e ambientati in una villa della provincia pietroburchese in cui è in corso un ricevimento, la contessa Vol'skaja, sensuale e giovane donna dal carattere ribelle, sfida le regole della buona società appartandosi a parlare sul balcone della villa con il suo confidente (e amante) Minskij, anch'egli non gradito alla società. Tra i commenti ne-

di cavarsela con tre carte da mille e via" (Ivi, 484). Da notare la definizione usata per un personaggio non molto dissimile, cioè Arkadij Svidrigajlov di *Delitto e castigo*, per il quale l'autore, per bocca del protagonista Raskol'nikov, usa un'espressione composta dai due termini di cui si diceva, "sladostrastnyj razvratnik": "vizioso, depravato mascalzone" (Dostoevskij 2020, 528).

⁷ Laklo 1804-1805.

⁸ Vol'pert 1972, 84-114. Si veda anche Carbone 2017, 58-61.

gativi degli ospiti della villa, interviene lo stesso narratore, per sottolineare che:

C'era stato un periodo che un certo B. aveva assillato la fantasia di lei. – È un uomo troppo insignificante per voi –, le aveva detto Minskij. – Tutto il suo acume è attinto dalle *Liaisons dangereuses*, allo stesso modo che tutto il suo genio è un plagio dallo Jomini. Quando lo avrete conosciuto più da presso, disprezzerete la sua pesante immoralità, come gli esperti di cose militari disprezzano i suoi banali giudizi⁹.

Poche settimane dopo, in una lettera datata 27 ottobre, Puškin scrisse all'amico Aleksej Vul'f, intellettuale e memorialista particolarmente sensibile alle pose e allo stile dell'esperto seduttore. In questa lettera Puškin lo informa di essere giunto nella cittadina di Malinniki (nella regione di Tver'), dove il poeta "su invito di P.A. Osipova aveva trascorso i mesi di ottobre e novembre 1828"¹⁰. L'arrivo del poeta è vissuto come un "grande avvenimento", cosa di cui lui informa subito il corrispondente, sottolineando di essere stato accolto con calore. Ciò che tuttavia è particolarmente rilevante al presente discorso, è che questa lettera si apre con un saluto in cui il poeta, che ironicamente si definisce un "Тверской Ловелас" ("Lovelace di Tver"), come a dire un 'seduttore di provincia', augura salute e successo al "С. Петербургский Вальмон" ("Valmont di San Pietroburgo"), ovvero al seduttore per eccellenza, che agisce nei salotti della capitale.

È possibile sostenere che anche Michail Lermontov abbia risentito di questa particolare attenzione verso la figura di quel

⁹ Puškin 1959, 58-59. Da notare che proprio nel 1828 il generale svizzero Antoine de Jomini, già da due anni al servizio della Russia, fu impiegato nella campagna di Turchia, godendo della profonda stima dello zar Nicola I.

¹⁰ Vol'pert 1998, 43 [“по приглашению П. А. Осиповой Пушкин провел октябрь и ноябрь 1828”].

preciso tipo di seduttore, rielaborandone alcuni segmenti nelle sue opere. Questo processo è particolarmente evidente nel suo romanzo *Geroj našego vremeni* (Un eroe del nostro tempo, 1840), dove la sovrapposizione del discorso di Valmont con le argomentazioni di Pečorin conduce a prospettive interessanti: si tratta di un filone ampiamente indagato, al quale la già citata Alessandra Carbone ha conferito una certa sistematicità nel volume sulla nostalgia libertina¹¹, a cui la presente ricerca deve molto. Ulteriori osservazioni possono invece essere fatte in riferimento a un altro seduttore di Lermontov, il demone per l'appunto. Il discorso si fa interessante se si pensa che dal Laclos puskiniano di cui si parlava, fino al momento in cui l'autore del *Demon* (*Il Demone*) formula il primo abbozzo del più celebre dei suoi poemi, non passa molto tempo. Il poeta nel 1829 concepiva infatti quella che è nota come "prima redazione", e che conteneva "la dedica e in tutto novantadue versi, ma anche due note in prosa relative alla trama, la seconda delle quali senza particolari cambiamenti si incarna in tutte le prime redazioni del poema e in larga misura si rifletterà anche nella VI"¹². Come noto, in quest'opera il tema della seduzione gioca un ruolo fondamentale, ma si iscrive in un più ampio contesto che coinvolge anche altre composizioni, in prosa e in versi, benché in una forma ben diversa, che segna una netta discontinuità con la letteratura precedente: la seduzione in Lermontov, precisa sempre Carbone, "non è semplicemente accennata e punita didatticamente, ma è pianificata e attuata attraverso artifici precisi"¹³. Di questa seduzione pianificata, di cui è riflesso la strategia 'militare' con cui Pečorin, in uno dei frammenti dell'*Eroe del nostro tempo*, seduce la Principessina

¹¹ Carbone 2017, 113-126.

¹² Manujlov 1981, 131.

¹³ Carbone 2017, 85.

Mary, vorrei qui approfondire un altro esempio molto significativo: l'“orazione seduttiva”¹⁴ del demone rivolta a Tamara.

Secondo una definizione di Larisa Vol'pert, *Il demone* è “la più complessa e contraddittoria opera di Lermontov”¹⁵, e tra i poemi sicuramente il più celebre, sia in Russia che fuori: questa fama si deve anche al fatto che vi vengono sintetizzate una serie di storie diverse, tratte peraltro da tradizioni opposte, quella pagana e quella cristiana, il cui mescolamento genera grande fascino. La più importante di queste storie, cioè la seduzione di una fanciulla da parte del maligno, trae origine dalla cultura occidentale, in particolare dalla letteratura francese: pur essendo un tema presente con diverse sfaccettature in opere universalmente note di Dante, Lesage, Voltaire, Goethe, Byron, da cui Lermontov pure trasse ispirazione filosofica, è al *Diable amoureux* di Cazotte e al poema *Eloa* di De Vigny¹⁶ che si deve guardare per individuare fonti certe. Lermontov rielabora infatti, ambientandolo però in quel Caucaso in cui aveva trascorso molto tempo e in cui si svolgono le trame di altre sue opere, il mito biblico “dell'angelo caduto per essersi ribellato a dio”¹⁷.

Il discorso della seduzione a cui si accennava prima è presente nel X capitolo della II parte e rappresenta l'acme del percorso

¹⁴ L'espressione è di Bazzarelli ed è tratta dal suo commento all'edizione italiana del poema lermontoviano: Lermontov 1990, 88.

¹⁵ Vol'pert 2010, 82.

¹⁶ Per quanto riguarda Cazotte, non ci sono testimonianze del fatto che Lermontov ne conoscesse l'opera, ma va ricordato che il libro di Le Harpe *La prophétie de Cazotte* (1806) ebbe in Russia notevole circolazione nel primo terzo del secolo. Nessun dubbio invece sull'influenza che il poema di De Vigny ebbe sulla struttura del *Demone*, visto che Lermontov stesso nomina il poeta francese (la cui opera era molto diffusa in Russia) tra le fonti (Vol'pert 2010, 83).

¹⁷ Manujlov 1981, 130.

attraverso cui il “печальный Демон, дух изгнания” (I, I, 1)¹⁸ giunge a instaurare un rapporto fisico (il bacio che risulterà fatale) con la donna oggetto della sua seduzione. La fanciulla concupita è una principessa georgiana, figlia del vecchio Gudal e promessa sposa al principe di Sinodal, il quale tuttavia trova la morte (non senza la responsabilità dello stesso demone) proprio mentre si sta recando al banchetto di nozze per impalmare la sposa. Ritiratasi per il dolore in un monastero, Tamara riceve allora la visita del seduttore in persona, che prima si era fatto sentire solo attraverso la voce consolante. In questa circostanza il demone pronuncia un lungo monologo con cui induce la fanciulla ad accoglierlo, le instilla il piacere della tentazione e, una volta conquistata, a riceverne il bacio mortale (“sintesi erotica”)¹⁹, di cui lo stesso angelo ribelle si dorrà eternamente. La letteratura scientifica su Lermontov, ricca e variegata, offre numerosi spunti di approfondimento al poema, dal punto di vista filologico, letterario, culturologico, anche se non sembra essere ancora emerso un adeguato commento al passo che ci interessa, il brano in cui si palesano le abilità del demone nella qualità di seduttore fatale della bella Tamara. Ad esempio, i commenti al testo presenti nelle raccolte di opere lermontoviane pubblicate dall’inizio del Novecento, fino alle più recenti, non danno il dovuto spazio a questo passo, lasciando il posto a problemi, pure importantissimi, di testologia o di ordine più generalmente filologico: nel commento di

¹⁸ “Il proscritto dal cielo, il triste demone” (Lermontov 1990, 39). Il testo originale del *Demone* di Lermontov viene citato da: Lermontov 2014, 391-423. In parentesi vengono indicati rispettivamente: in numero romano la parte (prima o seconda) e il capitolo, mentre in numero arabo i versi. La traduzione che si cita in nota è quella già indicata di Eridano Bazzarelli, tratta dall’edizione Rizzoli (Lermontov 1990) e segnalata, d’ora in avanti, con l’abbreviazione *Dem* seguita dal numero di pagina. Il corsivo nelle citazioni è mio [M.C.].

¹⁹ Lermontov 1990, 88.

Ejchembaum²⁰ degli anni Trenta viene approfondita la complessa storia della redazione del poema con le sue varianti, ma non la sua interpretazione letteraria; stessa cosa si evince dalle note di T.P. Golovanova, G.A. Lapkina e A.N. Michajlova alla *Raccolta delle opere* in sei volumi degli anni Cinquanta²¹, da quelle dei curatori (Vacuro e altri) dell'edizione del 1979²²; da quelle di È.È. Najdič²³, da quelle di Miller e Prozorov²⁴ nell'edizione della *Raccolta* fatta nel 2014, per il duecentesimo anniversario della nascita del poeta.

Come fa notare Bazzarelli, “la strofa X della seconda parte è la più lunga e complessa del poema”²⁵. Essa è caratterizzata da una serie di monologhi del seduttore, interrotti dalle brevi interlocuzioni di Tamara, che scandiscono le quattro fasi della seduzione, propedeutiche all'unione erotica: la dichiarazione d'amore (vv. 592-629), la confessione o vanteria del demone (vv. 638-740), i giuramenti (vv. 773-799) e le promesse (v. 800-872). Uno degli elementi più evidenti, nello stile del discorso del demone, è la sua tendenza alla contraddizione, o per essere più precisi all'*inversione*. Questo è segno del fatto che il suo discorso va costruendosi nel momento in cui viene pronunciato, sulla base di due elementi: le reazioni di Tamara e il complesso equilibrio che esiste tra il luogo in cui si svolge (cioè la cella del monastero, quindi un luogo reale) e il mondo celeste da cui proviene il demone.

Nel riferirci a questo “equilibrio complesso” può essere di aiuto ricordare gli studi linguistici di Pavel Florenskij, in particolare quelli in cui viene illustrato il concetto di “natura magica

²⁰ Lermontov 1935-1937, 628-658.

²¹ Lermontov 1954-1957, 412-424.

²² Lermontov 1979-1981, 561-565.

²³ Lermontov 1989, 644-648.

²⁴ Lermontov 2014, 638-644.

²⁵ Lermontov 1990, 88.

della parola”²⁶, a mio avviso basilare per comprendere il discorso della seduzione. Prima di Florenskij, aveva approfondito questo concetto lo scrittore simbolista Andrej Belyj, con riferimento all’effetto di trasformazione che le parole hanno sul mondo. Belyj suggeriva l’esistenza di una terza realtà speciale nel processo cognitivo, che interviene nel rapporto tra oggettività e pura soggettività umana²⁷. Florenskij riprese il concetto con una certa compiutezza dieci anni dopo: secondo lui le parole, come anche gli strumenti che costituiscono i fondamenti della magia, portano alla creazione di una barriera tra l’uomo e la realtà, ma non nascondono il mondo all’uomo, bensì ne facilitano la penetrazione; questo è possibile tramite un processo di “innesto” (Florenskij usa il verbo sostantivo *vvinčivat’sja*²⁸, cioè avvitarci) dell’energia umana nell’oggetto definito dalla parola, di fusione con esso e dominio dall’interno.

La teoria del potere magico della parola presuppone “la valenza trascendente del segno linguistico”, elemento che, come ricorda Ferrari Bravo, “marca tutta l’opera di Florenskij”²⁹. Lo studioso russo concepisce infatti la lingua come un sistema vivo di contraddizioni, di antinomie in cui devono trovare un continuo equilibrio elementi opposti: da un lato la “lingua come prodotto finito” (il concetto greco di *érgon*, reso col vocabolo russo *veščnost’*, in parziale sovrapposizione con la *parole* saussuriana), dall’altro la “lingua come attività” (il concetto greco di *énérgεια*, reso col vocabolo russo

²⁶ Il concetto di valore magico della parola viene trattato da Florenskij in diversi contributi della sua produzione, ma con una certa compiutezza proprio nel saggio *Magičnost’ slova* (1920). Si vedano anche le due traduzioni italiane: Florenskij 2000b e 2001.

²⁷ Belyj 1910, 429-448.

²⁸ Florenskij 2000a, 240.

²⁹ Ferrari Bravo 2016, 18.

dejatel'nost' e riferibile all'idea di *langue* nella terminologia di Saussure)³⁰. In questa struttura antinomica, alla parola è avocata la funzione di 'ponte' tra "l'energia, il flusso vitale che la penetra" e il "deposito dei significati già pronti"³¹. Il primo è un elemento creativo e fluido, in continua evoluzione e sottomesso al respiro di un mondo altro, il secondo invece è un elemento stabile: il territorio di contatto tra questi due elementi sarebbe secondo Florenskij il valore magico della parola, cioè l'espressione di questa energia impren- dibile attraverso le strutture solide e non così elastiche della lingua.

Le categorie di Florenskij possono essere molto utili nell'interpretazione del poema di Lermontov: la *enérgeia* fluisce da un mondo oscuro, inconoscibile all'uomo, di cui però il demone, come tutte le creature che fanno da tramite, porta i segni. Di quest'altra dimensione Tamara non può conoscere nulla, ma il suo interlocutore, essendo presente nei due mondi, gioca con essi disorientandola. Il territorio magico in cui tutto si inverte è quindi la distanza fisica tra le parole del seduttore e quelle di Tamara, la quale risponde partendo da suggestioni che le giungono da quel mondo che funziona con regole diverse: il demone porta quindi nella cella del monastero un 'io' misterioso e indefinibile che è il punto di partenza della teoria linguistica di Florenskij; potendo vivere in entrambe le dimensioni, egli come seduttore è a proprio agio e appare come un perfetto Valmont i cui meriti vengono riconosciuti anche dalla fanciulla: "но ты всё понял, ты всё знаешь" (II, X, 767)³².

In alcuni giudizi dei critici sul poema di Lermontov, possiamo trovare traccia di questa atmosfera bivalente: Rozanov parlò di *mnogoznačnost'* (polisemia)³³, Maksimov di *zagadočnost'* (mi-

³⁰ Ivi, 61.

³¹ Ivi, 30-31.

³² "Ma tu capisci tutto e tutto sai" (*Dem* 103).

³³ Chodanen 1990, 56.

steriosità) e Vol'pert di "contraddittorietà"³⁴, mentre più di recente Chodanen vi ha individuato due "tempi diversi", poiché "accanto alla narrazione, i principi epici hanno definito le particolarità della concezione del tempo nel poema. Nel *Demone* ci sono due tipi di tempi: quello della natura, ciclico e lineare, e quello storico-legendario, sottoposto alle leggi del calcolo cristiano"³⁵. La dialettica tra i due mondi nel *Demone* è quindi un presupposto strutturale, che si esprime sia nel gioco delle opposizioni tematiche, sia nell'espressione delle inversioni evidenti. Ancora in epoca sovietica nel suo commento al poema lermontoviano, Loginovskaja fece ad esempio notare³⁶ che la scena in cui Tamara compare la prima volta (I, V, 97-100):

по ним мелькая,
Покрыта белою чадрой,
Княжна Тамара молодая
К Арагве ходит за водой³⁷,

viene ripetuta identica nella seconda parte (II, IV, 458-460), ma da una prospettiva inversa, cioè quella di Tamara che è ora chiusa nella cella del monastero, e ammirando il panorama dei monti georgiani vede una giovane scendere dal monte portando l'acqua:

Когда грузинка молодая
С кувшином длинным за водой
С горы спускается крутой³⁸.

³⁴ Vol'pert 2010, 82.

³⁵ Chodanen 1990, 61.

³⁶ Loginovskaja 1977, 41.

³⁷ "A volte si vede / Di un bianco velo ricoperta, / La giovane principessa Tamara / Che va ad attinger acqua al fiume Aragva" (*Dem* 47).

³⁸ "Quando la giovane donna di Georgia / Va con la lunga brocca a prender l'acqua / Scendendo per la ripida montagna" (*Dem* 77).

La strategia dell'inversione permea, lo ripetiamo, tutto il poema, compresa la scena della seduzione. Nel suo discorso il demone in effetti pare proprio spostarsi da una parte all'altra del tempo, varcando più volte quella linea che divide due spazi, l'immanenza in cui vive Tamara e la trascendenza da cui proviene lo spirito. Le sue parole risultano infatti complicate da inversioni continue, che fanno riferimento ad opposte interpretazioni del campo semantico: essere schiavo/schiavizzare, nuova vita/tristezza immutabile. Visto che le due dimensioni da cui lo spirito del male parla sono rette da regole differenti, il percorso della parola si complica con il passaggio in un territorio magico che ne edulcora il significato prima che sia percepito da una Tamara già visibilmente scossa.

Un esempio di questa strategia, lo riconosciamo appunto nel motivo dello "schiavo", peraltro ricorrente nell'opera del poeta: come si vede dal *Dizionario delle occorrenze della lingua di Lermontov*, la parola *rab*, schiavo, figura infatti 95 volte e con una certa frequenza si incontrano anche parole derivate, come *raba* (schiava, 21 occorrenze, anche se nessuna nel *Demone*), *rabstvo* (schiavitù, 6 occorrenze), *rabynja* (altra forma per schiava, 2 occorrenze, una delle quali in riferimento a Tamara stessa [I, VIII, 149])³⁹. Nella dichiarazione, ad esempio, dopo essersi presentato davanti a Tamara, il seduttore afferma:

Я тот, кого никто не любит.
Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь,- я у ног твоих!⁴⁰ (II, X, 598-603).

³⁹ Borodin 1981, 717-774.

⁴⁰ "Io son colui che nessuno può amare, / *Dei miei terreni schiavi son la frusta*, / Sono il signore di scienza e libertà; / Nemico del cielo, son della natura / Il male. E sono qui, ai piedi tuoi!" (*Dem* 91).

Subito dopo, però, egli inverte la prospettiva, e afferma:

О! только выслушай, молю, —
Я раб твой, — я тебя люблю!
Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою⁴¹ (II, X, 614-618).

Un altro esempio è nella confessione, dove il demone prima dichiara che:

Не знаю!.. Полон жизни новой,
С моей преступной головы
Я гордо снял венец терновый,
Я все бывшее бросил в прах:
Мой рай, мой ад в твоих очах⁴² (II, X, 639-643).

Poco dopo però cambia la prospettiva, e il suo stato d'animo si tramuta nel suo contrario, e paradossalmente si fa "бессменный", cioè immutabile:

Моя ж печаль бессменно тут,
И ей конца, как мне, не будет;
И не вздремнуть в могиле ей!
Она то ластится, как змей,
То жжет и плещет, будто пламень,
То давит мысль мою, как камень —⁴³ (II, X, 733-738).

⁴¹ "O, ti prego, ascoltami soltanto: / *Io sono il tuo schiavo*. E ti amo! / Ché non appena io ti ho veduta, / Nel mio cuore segreto ho odiato / La mia immortalità ed il potere" (*Dem* 91).

⁴² "*Mi sento colmo di una nuova vita*, / Mi sono tolto dall'ardita testa / La corona di spine della colpa, / In polvere ho gettato il mio passato: / *L'inferno e il paradiso è nei tuoi occhi*" (*Dem* 93).

⁴³ "*Ma la mia tristezza non può mutare*, / Come per me essa non avrà mai fine; / E non potrà dormire in una tomba! / Ora come un serpente mi blandisce / Ora mi brucia e frusta come fiamma / Ora mi opprime, come una pietra" (*Dem* 99).

Questo sottile gioco di contrapposizioni sorprende indubbiamente Tamara, che percepisce la complessità del suo seduttore e la ritrova rivelando i propri sentimenti, anch'essi marcati da evidenti contraddizioni:

Послушай, ты меня погубишь;
Твои слова – огонь и ад...
Скажи, зачем меня ты любишь!⁴⁴ (II, X, 635-637).

Невольню я с отрадой тайной,
Страдалец, слушаю тебя ⁴⁵. (II, X, 752-753)

E tali contraddizioni caratterizzano anche la scena successiva, quella del bacio mortale, in cui si palesa "l'aspirazione dei personaggi all'esperienza del vero amore e, in misura ancor maggiore, l'impossibilità, l'irraggiungibilità della beatitudine per due esseri che rappresentano mondi così opposti"⁴⁶. Questa situazione, concludiamo citando ancora Loginskaja, si riflette anche nel lessico, visto che la "bocca ardente" ("жаркие уста") del demone sfiora le "labbra tremanti" ("трепещущие губы") di Tamara e in risposta alle sue "preghiere" ("мольбы" [II, XI, 874-876]) risuonano le crudeli parole della seduzione demoniaca.

Mi sembra quindi di poter dire che il discorso della seduzione nel poema di Lermontov presenti con le sue dinamiche a inversione elementi di una certa complessità. L'autore, per quanto ho potuto mostrare, ha fatto proprie le teorie della seduzione che conosceva grazie alla diffusione in Russia della letteratura francese sul libertinaggio, ma se n'è servito in una maniera molto

⁴⁴ "Ascolta dunque, tu che mi uccidi: / Le tue parole son veleno e fuoco... / Dimmi almeno per quale scopo tu mi ami!" (Lermontov 1990, 93).

⁴⁵ "Pur non volendo, ma con gioia segreta, / O anima che soffre, io t'ascolto" (Lermontov 1990, 103).

⁴⁶ Loginovskaja 1977, 56.

originale: questo getta ulteriore luce su quella tendenza dello spirito russo a ispirarsi all'esempio degli altri per produrre un contributo che da quell'esempio si distacca, avvicinandosi al vissuto del popolo e alla sua visione del mondo reale e del mondo trascendente.

Riferimenti bibliografici

- A. Belyj, "Magija slov", in Id., *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Knigoizdatel'stvo Musaget, 1910, 429-448.
- V.V. Borodin *et al.*, "Častotnyj slovar' jazyka M.Ju. Lermontova", in *Lermontovskaja enciklopedija*, Moskva, AN SSSR. Institut russkoj literatury Puškinskij dom, Sovetskaja enciklopedija, 1981.
- A. Carbone, *M.Ju. Lermontov e la nostalgia libertina*, Pisa, Pisa University Press, 2017.
- L.A. Chodaneni, *Poemy M.Ju. Lermontova. Poetika i fol'klorno-klassičeskie tradicii*, Kemerovo, Kemerovskij Gosudarstvennyj Univesitet, 1990.
- F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, traduzione di A. Villa, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. 1880).
- F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, traduzione di D. Rebecchini, Milano, Feltrinelli, 2020 (ed. or. 1866).
- D. Ferrari Bravo, "I confini del pensiero linguistico di Florenskij", *Divus Thomas*, 3 (2016), 15-43.
- P.A. Florenskij, *Sočinenija v četyrech tomach*, Moskva, Mysl', vol. III/1, 2000.
- P.A. Florenskij, "La natura magica della parola", in *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, a cura di D. Ferrari-Bravo, E. Treu, Pisa, ETS, 2000, 129-223.
- P.A. Florenskij, *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Milano, Medusa, 2001.
- Š. de Laklo, *Vrednye znakomstva, ili pis'ma, sobrannye odnim obščestvom dlja predostoreženija drugich*, Teatral'naja tipografija, Sankt-Peterburg, 1804-1805 (ed. or. 1782).

- M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, a cura di B.M. Ejchenbaum *et al.*, vol. III, Moskva-Leningrad, Academia, 1935-1937.
- M.Ju. Lermontov, *Sočinenija v 6-i tomach*, a cura di N.F. Bel'čikov *et al.*, vol. IV, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1954-1957.
- M.Ju. Lermontov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, a cura di V.A. Manujlov *et al.*, vol. II, Leningrad, Institut ruskoj literatury (Puškinskij Dom), Nauka, 1979-1981.
- M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie stichotvorenij v 2-ch tomach*, a cura di Ju.A. Andreev, vol. II, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.
- M.Ju. Lermontov, *Il demone*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1990.
- M.Ju. Lermontov, *Sobranie socinenij v 4ch tomach*, vol. II, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskogo Doma, 2014.
- E.V. Loginovskaja, *Poema M.Ju. Lermontova Demon*, Moskva, Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1977.
- J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, "Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)", in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'A.S. Avalle, Torino, Einaudi, 1980, 242-286.
- V.A. Manujlov, *Lermontovskaja Enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1981.
- A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi, 1959.
- L.I. Vol'pert, "Puškin i Šoderlo De Laklo ('Na puti Romana v pis'mach')", in *Puškinskij sbornik: Učenyje zapiski Leningradskogo pedagogičeskogo instituta imeni A.I. Gercena*, Pskov, a cura di E.V. Slinina, vol. 484, Pskov, Pskovskaja Oblastnaja Tipografija, 1972, 82-114.
- L.I. Vol'pert, *Puškin v roli Puškina. Tvorčeskaja igra po modeljam francuzskoj literatury*, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 1998.
- L.I. Vol'pert, "Demon Lermontova i francuzskaja literaturnaja tradicija", in Id., *Lermontov i literatura Francii*, Tartu, Internet-publikacija, 2010, 33-61.

Céline o la scrittura seduttiva: insolenza e aforismi nel Voyage au bout de la nuit

LUCA BEVILACQUA

Je m'intéresse au langage parce que il me blesse ou me séduit.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*

Sono note le ragioni per le quali Céline è considerato da alcuni non soltanto un autore scomodo, ma un autore che forse sarebbe meglio non studiare, o addirittura non leggere. Meno evidenti sono invece le ragioni del fascino che egli continua a esercitare sui lettori, generazione dopo generazione, ben oltre l'originalità e il valore letterario che la critica – quasi unanimemente – ormai gli riconosce. Céline seduce i suoi lettori. Su questo nessuno può avanzare dubbi. Seduce nel senso che, al di là dei temi trattati o delle posizioni assunte, e al di là dell'evidente evoluzione stilistica che si compie dal *Voyage au bout de la nuit* alla cosiddetta *Trilogia del Nord*, è difficile staccarsi dalla sua pagina. È difficile non essere catturati dal ritmo, da quella particolare voce, da un umorismo che affiora di continuo e sembra minare dall'interno, ma anche confermare al grado più alto una visione eminentemente tragica della condizione umana.

Proverò qui a riflettere anzitutto sull'insolenza di Céline come fattore di seduzione esercitata sul lettore. Per successivamente indagare uno dei tratti specifici di un libro come il *Voyage*, ovvero l'ampio ricorso all'aforisma, che non va ritenuto un elemento accessorio né occasionale, ma che invece corrisponde a una ben precisa tecnica di scrittura, la quale a sua volta si rivela fortemente seduttiva.

L'insolenza

Nel suo volume *De la séduction littéraire*, Florence Balique dedica diverse pagine a Céline e alla “posture cynique” che caratterizza il *Voyage au bout de la nuit*. Si tratta di un aspetto su cui la studiosa si sofferma per meglio inquadrare l'umorismo cèliniano, anche in contrapposizione all'ironia di Proust¹. Più nel dettaglio, Balique annota il tratto “insolent” con cui Céline si smarca rispetto alla tradizione romanzesca e a un’“idéologie du bonheur” che, evidentemente, le tristi peripezie di Bardamu smentiscono². Mentre riguardo alla famosa musica cèliniana, Balique osserva ancora come essa prenda vita, pur nelle spaccature frastiche, grazie a una “*élégance insolente*”³.

Se insolente è, da dizionario, colui che oltrepassa in modo intollerabile i limiti delle convenienze, non vi è dubbio che Céline, già a partire dal famoso “Ça a débuté comme ça” dell'incipit, abbia deciso di scrivere come se le convenienze linguistiche e letterarie per lui non esistessero. Manca il dovuto rispetto, avrà pensato qualcuno tra i primi lettori, per la lingua francese. Una mancanza di rispetto che consiste – come è noto – nel trattare la lingua scritta (un'istituzione) *come se fosse* quella orale, assai meno nobile. È molto importante tuttavia quel *come se*. Sappiamo infatti, e lo spiega bene Céline stesso in *Entretiens avec le Professeur Y*, che il suo stile non si fonda su un calco o una trascrizione della lingua parlata. Non è semplice stenografia, ma una riformulazione molto complessa che punta a trasmettere al lettore la sostanza emotiva di un discorso: il “rendu émotif”, che passa necessariamente attraverso “le souvenir du langage parlé”⁴.

¹ Balique 2009, 97.

² Ivi, 195.

³ Ivi, 196. Il corsivo è nel testo.

⁴ Céline 1983, 25.

Céline insolente, e seduttivo nella misura in cui risulta insolente. L'idea mi è venuta rileggendo un saggio di Blanchot su Montherland dal titolo *De l'insolence considérée comme l'un des beaux-arts*⁵. Tenuto conto dei dovuti distinguo, il discorso di Blanchot può utilmente applicarsi allo scandaloso Céline. È infatti innegabile che, in entrambi i romanzieri, l'insolenza consiste nell'infrangere l'ordine convenzionale, con una punta di compiacimento proprio nel non-conformismo. È altresì il segno con cui lo scrittore dichiara di appartenere a una minoranza. Ma una minoranza – osserva Blanchot – che non accetta nessuna giustificazione che sia estranea al “vero”. Proprio questa difesa strenua della verità, di fronte alle menzogne proferite dai più (oggi diremmo: dalla società di massa), fa sì che il possibile egoismo che si potrebbe ascrivere all'insolente debba essergli perdonato. Si tratta infatti di un egoismo che nasce nella piena consapevolezza degli altri: “C'est par rapport aux autres, dans un mouvement qui tient compte étroitement d'autrui, que l'insolence se manifeste. Elle est l'expression d'un Moi rebelle, scandaleux, impérissable, qui s'impose en se montrant”⁶. Non solo refrattaria alle regole e alle convenienze, ma intenta a ribaltare i rapporti di potere fra chi le regole le impone, e chi invece le subisce, l'insolenza diviene una sorta di eroismo che permette di ridiscutere o quanto meno verificare la validità di certi assunti morali, costituendosi come una sorta di valore a sé stante: “c'est au nom de cette qualité que l'insolence, exaltation spectaculaire de l'instant et effort violent pour dominer celui qui domine, néglige toutes les autres formes de la vie morale”⁷.

Su un piano più generale seducono, dell'insolenza, la disinvoltura e talvolta lo sberleffo di fronte alle possibili conseguenze

⁵ Blanchot 1955, 351 e segg.

⁶ Ivi, 352.

⁷ *Ibid.*

del suo manifestarsi. L'insolente oltrepassa un limite (o più limiti) senza mostrare di curarsi troppo del fatto che, in quel modo, potrebbe rovinarsi. Potrebbe esporsi troppo, e perciò essere denunciato, imprigionato o perseguitato per tutta la vita. (Precisamente quel che è capitato a Céline quando ha deciso di spostare la sua insolenza dal terreno del romanzo a quello del pamphlet politico). L'insolente è in realtà consapevole dei rischi a cui va incontro. Mostra però un volto libero e spavaldo. Ed è quella condizione di libertà – che in fondo gli invidiamo – a sedurci in sommo grado. Perché è una libertà a cui pochi osano accedere. Oltre ciò, spesso l'insolente dispiega tale sua virtù in modo elegante e aristocratico, ed è la ragione per cui Blanchot fa il raffronto con le “belle arti”. Ma soprattutto, ed è forse il suo tratto più seduttivo, l'insolente appare autentico. Nessuna maschera, nessun ossequio alle convenzioni: percepiamo che dice esattamente ciò che vuole dire.

Rapidità dell'aforisma

Una forma di insolenza consiste nell'andare di fretta. Anche nel fare un racconto. Come sa bene ogni lettore del *Voyage au bout de la nuit*, nel giro di poche pagine Bardamu si ritrova, a causa di una discussione un po' vivace, a farsi arruolare volontario e poi, appena una pagina dopo, direttamente sul fronte. Nemmeno il tempo di ragionare sull'assurdità della guerra, e sull'assurdità del fatto di trovarsi proprio lì, esposto al fuoco dei tedeschi, che Bardamu vede il suo colonnello esplodergli davanti. Una rapidità narrativa che ricorda, per alcuni versi, Stendhal: un episodio ne trascina un altro. Il breve ritratto non diviene mai analisi psicologica, i giudizi sono lapidari. La narrazione di Bardamu non concede attenuanti a nessuno. Perché il primo a non avere attenuanti per i suoi comportamenti ingenui, o al contrario spregiudicati, o stupidi, o vigliacchi, è lui stesso. E d'altra parte, chi va di fretta non può fermarsi a dare troppe spiegazioni.

La forma breve propria dell'aforisma è sicuramente legata alla categoria della rapidità. Una formula che racchiude in sé un'idea, ovvero un concetto che pare corrispondere a una verità universale. E può svolgere, all'interno di un romanzo, la funzione di offrire una sintesi che riassume tutte le considerazioni che si potrebbero trarre da un episodio narrato. Detto altrimenti: è la massima morale che si può estrarre da un insieme di fatti raccontati in precedenza. Oppure la spiegazione – a partire da alcuni schemi di comportamento innati nell'essere umano – per una serie di azioni descritte successivamente, e che altrimenti sarebbero difficili da comprendere. Ma vi è anche un'altra possibilità, che Céline adopera nelle primissime pagine del romanzo, quando Bardamu tronca di netto, con uno degli aforismi più celebri del libro, qualsiasi discussione su cosa sia l'amore e sulla sua possibilità di offrire un senso all'esistenza: “– Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches [...]”⁸. Una boutade che, per il tono cinico e perentorio, ci dice qualcosa sul carattere del personaggio (Bardamu è un ragazzo del tutto inesperto, ma si esprime come se conoscesse già la vita). Rapidità, brutalità, che ha il potere di troncare l'argomento sul nascere, costringendo Arthur a parlare d'altro.

Gli aforismi, disseminati a decine lungo il *Voyage*, non svolgono per Céline la funzione canonica (individuata da Genette in un celebre articolo⁹) di conferire verosimiglianza alle cose narrate. La verità per Céline sta nei fatti, e si direbbe che essi risultano a tal punto reali e credibili da non avere bisogno di alcun supporto esterno. Vero è semmai l'opposto, cioè che i fatti che accadono a Bardamu o di cui è testimone gli permettono di estrapolare una

⁸ Céline 1962, 12. D'ora in poi i numeri di pagina relativi al *Voyage au bout de la nuit* saranno indicati tra parentesi alla fine della citazione.

⁹ Genette 1968, 5-21.

serie di insegnamenti che subito egli condivide con il lettore. E per quanto tali insegnamenti, queste “*vérités utiles*” (11), suonino come innumerevoli e progressive conferme del nihilismo e della disillusione che percepiamo già dal primo dialogo, resta pur vero che il lettore trae un’impressione di verità dal libro. È una verità cupa, ispirata a un pessimismo di fondo riguardo alla natura umana. E tuttavia – in ciò risiede in gran parte la seduzione – il lettore ha l’impressione di apprendere qualcosa che potrà essere esteso ben al di là delle vicende narrate. Come se, a ogni aforisma, Céline ripettesse al lettore: le cose che sto raccontando sono manifestazioni episodiche di meccanismi universali. Ed è seduttivo, quasi sempre, colui che ha qualcosa da insegnarci: colui che ci mette in guardia. Il “romanzo di formazione”, nella versione proposta da Céline, risulta forse scarsamente formativo per il protagonista, che alla fine del libro sembra essere lo stesso individuo impreparato alla vita che abbiamo conosciuto al principio. La formazione è allora semmai rivolta al lettore, il quale apprende, ad esempio, che dagli uomini è meglio non aspettarsi nulla di buono: “Faire confiance aux hommes c’est déjà se faire tuer un peu” (176). Al di là della verità d’un tale precetto, o di qualsivoglia sentenza presente nel libro, viene da pensare che il *Voyage au bout de la nuit* sia in fondo un romanzo pedagogico mascherato, in cui il protagonista svolge il ruolo ironico di colui che ostenta di non capire nulla, quando in realtà capisce tutto.

Desiderio e aforisma

Esiste una stretta relazione tra il *desiderium sciendi*, ovvero il desiderio innato di conoscere di cui parla la filosofia (almeno da Aristotele), e quel distillato di sapienza e verità che l’aforisma pare offrire, costituendosi in tal modo come oggetto di desiderio. Lo testimonia il titolo di un volume di alcuni anni fa che riunisce

diversi studi, anche in prospettiva letteraria: *Désir d'aphorismes*¹⁰. Il desiderio si nutre infatti, oltre che del sapere, anche della seduzione formale esercitata dalla brevità, ovvero dal lampo, dal “presque rien”, così come dalla metafora o, in altri casi, dal gioco di parole. E non sorprende in questa prospettiva che un editore, in tempi più recenti, abbia pensato di raccogliere in un volumetto, ordinandoli alfabeticamente per temi, molti aforismi cèliniani tratti dalla sua opera come dalla corrispondenza¹¹.

Non è semplice determinare con precisione quanti siano gli aforismi nel *Voyage au bout de la nuit*. A volte essi si presentano in una forma doppia o tripla, nel senso che a un primo aforisma su un determinato argomento ne segue immediatamente un altro a guisa di precisazione o estensione dell'enunciato precedente. Come ad esempio in questo caso: “C'est plus difficile de renoncer à l'amour qu'à la vie. On passe son temps à tuer ou à adorer en ce monde et cela tout ensemble” (72). Proprio a causa di tale ricorsività, è dunque lecito parlare di stile aforistico. Il quale si palesa già all'inizio del romanzo, dove a una prima sentenza (“Les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés [...]”) ne segue subito un'altra sulla “race française” (“La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux [...], chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici”). Un'ulteriore precisazione giunge poco dopo, stavolta riguardo alla fedeltà dei francesi verso la patria: “On est nés fidèles, on en crève nous autres!”.

Queste generalizzazioni – sui parigini e poi sui francesi – possiedono ovviamente il carattere dell'iperbole, ma servono nondimeno a esprimere sul piano narrativo l'acre disincanto che trapela dal dialogo tra i due giovani. Possiamo perciò trarne che

¹⁰ Moncelet 1998.

¹¹ Céline 2016.

l'aforisma, nel *Voyage*, non è semplicemente un elemento discorsivo che completa la narrazione, ma rientra nella narrazione stessa definendo i tratti psicologici o gli stati emotivi dei personaggi e, in sommo grado, del narratore Bardamu¹². Nel suo pronunciare giudizi lapidari sui suoi concittadini, Bardamu ha di fatto un tono sprezzante e demistificatorio. Un tono che ritroveremo nel corso di tutto il libro e non risparmia quasi nessuno. Eppure, si direbbe che è proprio questa la strada da percorrere per fare sì che la verità affiori: come nella tradizione moralistica classica, il sapere si costruisce con l'esperienza e la riflessione sull'esperienza, abbattendo progressivamente molte idee tipiche della morale comune.

Struttura e temi

Analizzando la struttura degli aforismi del *Voyage*, notiamo che è preponderante, oltre alla brevità, l'impiego canonico della formula impersonale: “On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté” (17); “De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre” (18); “On perd la plus grande partie de sa jeunesse à coups de maladreses” (81). Ma si trova spesso anche il plurale generico “les gens”: “Si les gens sont si méchants, c'est peut-être seulement parce qu'ils souffrent [...]” (74). O anche, all'opposto, “personne”: “Personne ne lui résiste au fond à la musique. On n'a rien à faire avec son cœur, on le donne volontiers” (293). In alcuni casi il valore universale della massima viene smorzato dalla presenza di un “peut-être” che pare suggerire un margine di speranza circa il fatto che le cose non stiano davvero così: “C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir” (236). Il tempo

¹² Sull'uso dell'aforisma in Céline come fenomeno di “intensificazione” del flusso narrativo, cfr. Pickering 1998.

è sempre al presente. E dal punto di vista sintattico e lessicale gli aforismi sono costruiti – come emerge chiaramente da questi esempi – secondo lo stesso processo di imitazione del parlato che troviamo nella narrazione e nei dialoghi¹³. Il che ovviamente non limita in nulla, e semmai al contrario esalta la tendenza alla concisione e alle frasi brevi tipiche dello stile *coupé*.

Lo stile *coupé* è dunque associato a un tono libero e familiare, talvolta quasi sommesso, che in alcuni casi è modulato grazie all'uso della prima persona plurale: “Nous sommes, par nature, si futiles, que seules les distractions peuvent nous empêcher vraiment de mourir” (203). In altri casi, invece, l'affermazione ruota attorno a un generico *voilà*, seconda plurale, che insinua peraltro una medesima sfumatura quasi di saggezza popolare (e si noti qui la tipica costruzione céliniana della frase *à rappel*): “Le monde ne sait que vous tuer comme un dormeur quand il se retourne le monde, sur vous, comme un dormeur tue ses puces” (176). Costruito invece abilmente fra la terza persona singolare e la seconda plurale, si veda questo pensiero stavolta assai più lungo e articolato, ma comunque racchiuso in un solo periodo:

On découvre dans tout son passé ridicule tellement de ridicule, de tromperie, de crédulité qu'on voudrait peut-être s'arrêter tout net d'être jeune, attendre la jeunesse qu'elle se détache, attendre qu'elle vous dépasse, la voir s'en aller, s'éloigner, regarder toute sa vanité, porter la main dans son vide, la voir repasser encore devant soi, et puis soi partir, être sûr qu'elle s'en est bien allée sa jeunesse et tranquillement alors, de son côté, bien à soi, repasser tout doucement de l'autre côté du Temps pour regarder vraiment comment qu'ils sont les gens et les choses (284).

¹³ Osserva Stéphanie Bertrand: “L'oralisation du style aphoristique, qui atteint sans doute son apogée avec Céline, est une autre manière, propre aux romanciers de l'inquiétude, de s'opposer à l'usage rigide, sérieux et très écrit qu'en font les tenants du roman à thèse”. Bertrand 2016.

Un'ulteriore possibilità di considerare gli aforismi sarebbe quella di raccogliarli per nuclei tematici. Diversi sono dedicati all'amore e alla donna. Oltre a quelli già menzionati, ne ricordiamo ancora qualcuno: "L'amour c'est comme l'alcool, plus on est impuissant et saoul et plus on se croit fort et malin, et sûr de ses droits" (78); "La femme qui sait tenir compte de notre misérable nature devient aisément notre chérie, notre indispensable et suprême espérance" (80); "Les femmes des riches bien nourries, bien menties, bien reposées, elles, deviennent jolies" (328). A partire da quest'ultimo esempio possiamo annotare che vi sono delle massime applicabili al ceto sociale dei ricchi ("Les riches n'ont pas besoin de tuer eux-mêmes pour bouffer"), mentre altre hanno come orizzonte i miserabili, gli ultimi: "Il existe pour le pauvre en ce monde deux grandes manières de crever, soit par l'indifférence absolue de vos semblables en temps de paix, ou par la passion homicide des mêmes en la guerre venue" (82); "La vie des gens sans moyens n'est qu'un long refus dans un long délire et on ne connaît vraiment bien, on ne se délivre aussi que de ce qu'on possède" (206). Rientrano ovviamente nella seconda categoria, fra coloro che non possiedono nulla, i pazzi: "Un fou, ce n'est que les idées ordinaires d'un homme mais bien enfermées dans une tête" (405).

Tra i temi più frequenti c'è, come si è visto, la morte. Non solo considerata in astratto, ma attraverso la doppia declinazione dell'omicidio (la guerra *in primis*) e del suicidio: "La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi" (200). Qui la convergenza, direi quasi l'impasto, fra verità, morte, menzogna e vigliaccheria, pare racchiudere per intero il significato del libro. Ma a quei temi occorre necessariamente aggiungere altri due, l'incomunicabilità e il dolore individuale, riuniti in questo ulteriore, memorabile esempio: "Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c'est entendu.

Chacun pour soi, la terre pour tous” (289). Possiamo concludere questa breve rassegna con il tema centrale del viaggio, con un aforisma che pare anch’esso una sorta di sintesi estrema (e annichilente) dell’intero romanzo: “Le voyage c’est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons...” (214).

La seduzione del pessimismo

Poiché l’aforisma è uno dei cardini delle scritture moralistiche, alcuni studiosi hanno cercato di chiarire quale sia il rapporto tra queste ultime e l’impiego di un registro gnomico (seppur declinato alla sua maniera) da parte di Céline nel *Voyage au bout de la nuit*. Secondo Marie-Christine Bellosta, se si astrae dalla parlata popolare con cui vengono enunciate le sentenze: “on note des similitudes entre le style de *Voyage* et l’écriture moraliste XVII^e siècle, d’obédience janséniste, que pratiquèrent à vingt ans de distance La Bruyère et La Rochefoucauld”¹⁴. Il raffronto potrebbe suonare audace, se condotto oltre i termini dell’ammirazione – evidente e dichiarata – di Céline per tali scrittori. Ma è interessante osservare che Céline adotta una tecnica analoga a quella riscontrabile in La Bruyère: si tratta di ciò che Julien Benda chiama il “trait final et exécutoire”, ovvero una formula lapidaria di cui si serve La Bruyère (e dopo di lui Voltaire) per tirare le somme da una descrizione di fatti o caratteri. Bellosta cita alcuni esempi che paiono dimostrare come questa pratica, nel *Voyage*, sia sistematica e ritorni quasi a ogni pagina¹⁵. Ma Philippe Destruel nota, da parte sua, che il registro moraleggiante di Céline risulterebbe per il lettore tutt’altro che piacevole (o nella nostra prospettiva: seduttivo), se non ci fosse una percezione di autenticità nei fatti narrati, in particolare nel riferimento alla guerra,

¹⁴ Bellosta 2011, 161-162.

¹⁵ Ivi, 161-164.

al colonialismo, allo squallore metropolitano, alla malattia e alla morte: “une telle voix sentencieuse serait insupportable si elle n’était légitimée par l’expérience traumatisante, exemplaire et profondément anthropologique que nous savons”¹⁶.

Quest’ultima considerazione fa luce su una questione che emerge da molti studi concernenti le scritture aforistiche, ovvero il carattere di potere e autorità che si riflette sull’autore proprio grazie al ricorso all’aforisma¹⁷. Ad esempio, nelle narrazioni ottocentesche antecedenti il Naturalismo, la presenza di alcune massime (in Constant o Stendhal) sembra riscattare il romanzo dal sospetto di essere un genere frivolo, un intrattenimento. Ma con Céline si direbbe che il rapporto di potere sia capovolto. Come si è osservato, non è la massima a conferire valore e credibilità alle vicende narrate, e ciò è ancor più vero nei casi in cui essa tende all’iperbole o comunque a una polarizzazione estrema. È vero semmai che nel *Voyage* i fatti tragici, e a volte patetici o ridicoli (sono aspetti che possono evidentemente coesistere), conferiscono credibilità e autorevolezza agli aforismi e, di conseguenza, allo scrittore.

Lo stile di Céline seduce, ed è un aspetto decisivo, anche grazie al pessimismo di cui sono intrise le sue riflessioni di carattere morale. Esistono vari elementi, ovviamente, che possono spiegare questo genere di fascinazione. Anzitutto il pessimista (Céline) possiede un fascino che gli deriva da una presunta capacità di tollerare meglio di altri la disillusione: egli appare dunque più forte, più lucido. Dice cose che normalmente non avremmo il coraggio di ammettere o dire a noi stessi, come delle verità troppo pesanti, quasi insostenibili (siamo invischiati col Male, siamo egoisti e spesso vigliacchi, abbiamo delle turbe mentali, ci barca-

¹⁶ Destruel 2005.

¹⁷ Si veda in proposito Gill 2006, 45-54.

meniamo come meglio possiamo, ci facciamo distrarre dagli impegni e dalla vita di tutti i giorni per andare avanti nonostante la vita non abbia alcun senso). Ma esiste poi un secondo elemento che spiega il fascino del pessimista. Proprio a causa della sua visione, di quella particolare propensione a vedere il lato oscuro delle cose, il pessimista appare più pronto ad anticipare, mettendole nel conto, le avversità. Lo psicologo Daniel Kahneman ha analizzato in una prospettiva generale questo particolare fenomeno: “Gli organismi che considerano le minacce più urgenti delle opportunità hanno maggiori possibilità di sopravvivere e riprodursi”¹⁸. Tale è la forza dell’ansioso, o del pessimista. E mentre l’ottimista può apparire spesso (non solo in ambito letterario) un superficiale che non ha molto da dirci, il pessimista può apparire più coerente e più incline all’azione. Anche quando tale azione si limiti alla difesa della verità. Céline, nel voler affermare la verità nuda e cruda, è come se al contempo aiutasse il lettore nel difficile compito di sostenerla. Da questa presunta forza caratteriale e morale, il pessimista deriva il suo carisma e un’intrinseca abilità seduttiva: dunque, a rigori di logica, un potere. Pur capovolgendo lo schema (lo si è appena visto), il caso Céline pare confermare che il ricorso all’aforisma consente all’autore di accrescere la sua *auctoritas*.

Vi è un ultimo elemento che vorrei segnalare, che non è del pessimista in generale ma del pessimista Céline. Esso risiede proprio nello stile che adopera nelle massime, ovvero in quella prossimità alla lingua orale da cui non soltanto non possiamo astrarre, ma che è uno dei risvolti decisivi. Calando l’aforisma nella lingua viva, nell’espressione immediata e spesso brutale, Céline accentua il senso di un’esperienza diretta, anche corpo-

¹⁸ Kahneman 2020.

rea, del mondo¹⁹. È la vita colta nel presente concreto, non una riflessione seconda, o intellettualistica, sulle cose. Nelle pagine finali di *Céline scandale*, Henri Godard – massimo specialista dello scrittore – si sofferma su questo aspetto, notando che Céline torce il collo all’ottimismo di certa letteratura: “De l’homme – de nous – il ne se contente pas de dire et de redire les tares, grandes et petites, il les dit dans une langue telle, si proche de nous, que nous n’échappons pas à la nécessité de mesurer sur nous-mêmes la vérité de ces affirmations”²⁰.

Quando l’aforisma compare all’interno di un testo narrativo (escludiamo perciò il caso delle raccolte sul modello delle *Maximes* di La Rochefoucauld), esso rappresenta come una pausa, una rottura all’interno del racconto. Tuttavia nel *Voyage au bout de la nuit* l’apparizione così frequente degli aforismi fa sì che quella rottura sia percepita assai poco. Anzi, lo si è visto, gli aforismi sembrano fare tutt’uno col racconto. Il lettore familiarizza progressivamente, e forse inconsapevolmente, con quella presenza. Prova piacere nel loro ritorno, perché, come insegna la psicanalisi classica, la ripetizione genera godimento. Anche in questo risiede il potere seduttivo del testo, e non sembra fuori luogo ipotizzare una vera strategia retorica messa in atto, a tal fine, da Céline.

In conclusione, se è vero che l’aforisma si configura, grazie al tono assertivo e dogmatico, come una forma di autorità, e se a questo aggiungiamo che lo stile aforistico di Céline si ammantava di un’ulteriore forza persuasiva che deriva dal pessimismo (Bellosta parla di un “moralisme noir”) e dalla prossimità alla lingua parlata, resta altresì vero che un tale potere è lo stesso, in fondo, di ogni letteratura alta. Per citare ancora Godard nelle righe fi-

¹⁹ Tra i vari contributi sull’argomento resta imprescindibile il pioniere Jean-Pierre Richard (1980).

²⁰ Godard 1994, 130.

nali del suo libro: “Céline [est] le plus vivant témoignage de ce pouvoir qu’a toujours eu la littérature, de transformer la mise à nu des pires aspects de notre condition en une sorte de victoire”²¹.

Riferimenti bibliografici

- F. Balique, *De la séduction littéraire*, Paris, P.U.F., 2009.
- M.-C. Bellosta, *Céline ou l’art de la contradiction*, Paris, CNRS Éditions, 2011 (prima ed.: 1990).
- S. Bertrand, “L’aphoriste dans le roman, une figure d’autorité?”, *Contextes*, 18 (2016).
- M. Blanchot, “De l’insolence considérée comme l’un des beaux-arts”, in Id., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1955.
- L.-F. Céline, “Voyage au bout de la nuit”, in Id., *Romans*, eds H. Mondor, J. Ducourneau, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1962.
- L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983 (prima ed.: 1955).
- L.-F. Céline, *Mots, propos, aphorismes*, éd. D. Alliot, Paris, Éditions Horay, 2016.
- Désir d’aphorismes*, éd. C. Moncelet, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1998.
- Ph. Destruel, *Louis-Ferdinand Céline. L’Écriture en conflit*, Paris, Armand Colin, 2005.
- G. Genette, “Vraisemblance et motivation”, *Communications*, 11 (1968), 5-21.
- B. Gill, “Le pouvoir des maximes”, in *Écriture du pouvoir, pouvoir de l’écriture*, eds F. Counihan, B. Deprez, Bruxelles, Peter Lang, 2006, 45-54.

²¹ Ivi, 143.

- H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994.
- D. Kahneman, *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori, 2020 (ed. or. 2011).
- R. Pickering, “L’aphorisme, de la fixité à la mouvance: Valéry, Montherland, Céline”, in *Désir d’aphorismes*, éd. C. Moncelet, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1998, 109-120.
- J.-P. Richard, *Nausée de Céline*, Paris, Fata Morgana, 1980.

*Sensi e seduzione femminile tra romanzi
e racconti di Italo Calvino:
un'analisi corpus-based¹*

ANNA RICCIO

Come per il poeta in versi così per lo scrittore in prosa, la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del "mot juste", della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato.
Calvino, *Rapidità*, da *Lezioni americane* 2007 (1988), 55-56.

1. Introduzione

Sensi e seduzione femminile in Italo Calvino costituiscono il binomio oggetto di studio del presente contributo. L'attenzione è rivolta al lessico sensoriale intessuto in configurazioni testuali cui lo scrittore ricorre per mettere in atto scene di seduzione che vedono come protagonista una donna. L'indagine parte dall'esplorazione di una serie di opere della produzione calviniana e giunge a *Sotto il sole giaguaro* (1986), una raccolta postuma di tre

¹ Desidero ringraziare i revisori anonimi che hanno contribuito a migliorare il presente studio e i curatori del volume. Restano di mia responsabilità eventuali imprecisioni e mancanze. Un mio particolare ringraziamento va alla collega Angela Di Benedetto per avermi dato l'occasione di riflettere su temi a me cari.

racconti dedicati rispettivamente all'olfatto, al gusto e all'udito. La costruzione di un corpus elettronico comprendente i testi selezionati offre informazioni linguistiche che permettono di condurre un'analisi quantitativa e, nel contempo, qualitativa sia dei dati, sia del contenuto testuale. Le strategie linguistico-testuali attuate nelle scene di seduzione sono state descritte mediante il modello di rappresentazione testuale di Silvestri (2005) basato sui requisiti del testo proposti da de Beaugrande e Dressler (1994). Questo approccio teorico-metodologico consente di rilevare una serie di fenomeni linguistico-cognitivi strettamente connessi con il discorso della seduzione come il ricorso a diversi tipi di alternanza di significato nei nomi, quali la metafora, la metonimia e la relazione meronimia/olonomia.

Brevemente, nel par. 2. sono discusse a grandi linee la sensorialità e la sensualità in Calvino. Il par. 3 fornisce alcune indicazioni generali per riflettere sulla seduzione che vede le figure femminili come protagoniste. Il par. 4 descrive l'approccio teorico-metodologico adottato per l'analisi. Nello specifico, nel par. 4.1. sono illustrati il corpus di riferimento costruito con l'ausilio del programma di interrogazione di corpora *Sketch Engine* e l'approccio *corpus-based* e lessicografico per la raccolta del lessico sensoriale; nel 4.2. è introdotto il modello di analisi testuale di Silvestri (2005). Il par. 5 espone l'analisi dei dati e una discussione dei risultati. Infine, il par. 6 conclude il lavoro.

2. Dalla sensorialità alla sensualità

Dagli inizi de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), la produzione di Calvino lascia scorgere continui richiami ai cinque sensi, fino alla loro esaltazione nella raccolta di racconti *Sotto il sole giaguaro* (1986). Secondo lo scrittore, la percezione sensoriale e l'esplorazione del mondo sensuale sono processi essenziali per conoscere con precisione la realtà nella sua dimensione più intima.

La vista è senz'altro uno dei sensi più immediati a tal fine. Diversi suoi personaggi sono, infatti, attenti e meticolosi osservatori del mondo circostante. Il più eloquente rappresentante è senza alcun dubbio il signor *Palomar* (1983):

- (1) [...] il suo sguardo comincia a percorrere tutti i dettagli, e non riesce più a staccarsene. Il signor Palomar ha deciso che d'ora in avanti raddoppierà la sua attenzione: primo, nel non lasciarsi sfuggire questi richiami che gli arrivano dalle cose; secondo, nell'attribuire all'operazione dell'osservare l'importanza che essa merita.

La contemplazione visiva dei dettagli rende il protagonista consapevole della profondità e complessità del mondo che scandaglia nel profondo anche per mezzo degli altri sensi. La sezione *Palomar fa la spesa* è tra i testi che meglio raccontano la sensorialità. Grassi, formaggi e carni sono percepiti per mezzo della vista (colori, forme), ma anche con il tatto (materia), l'udito (musica), l'olfatto (profumi) e il gusto (sapori); tutti i processi sensoriali si intrecciano in legami sinestetici che incidono sulla mappatura e conoscenza della realtà.

Proprio mediante la rappresentazione della dimensione sensoriale, dalla più canonica vista al senso dell'olfatto, Calvino dà voce all'esperienza sensuale attraverso trasposizioni testuali che traducono i sentimenti e le passioni del lettore in termini di sensazione e di emozione. La sensualità, che coinvolge tanto la ragione quanto i sensi, è anch'essa un mezzo di conoscenza della realtà, al pari della sensorialità. Si consideri nuovamente Palomar. Nel brano in (2), tratto da *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, il protagonista passa dai sensi ai sentimenti dell'eros, della gelosia:

- (2) Eppure il nome, la visione, l'idea lo attraggono, risvegliano un'istantanea fantasticheria non tanto della gola quanto dell'eros: da una montagna di grasso d'oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già

lui immagina sé stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei. </s><s>

Benché sottile, indiretto, nascosto, spesso fantastico e comico, l'eros è un istinto presente tra le righe delle sue opere (cfr. Schneider 1981; Gabriele 1994; Ferroni 1998; Baldi 2012; Guadrini 2018; Puglisi 2021). Si prenda in particolare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Per esempio, da uno sbuffo o fischio di una locomotiva (udito), un odore di fritto (olfatto), il mondo che manda segnali visivi (vista), le contropinte della gente (tatto) o le spezie piccanti (gusto) si giunge alla sensualità attraverso la "lettura sistematica" del corpo di Ludmilla. Si veda il brano in (3):

(3) </s><s> Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansiti e ai tuoi trilli. Non solo il corpo è in te oggetto di lettura: il corpo conta in quanto parte d'un insieme d'elementi complicati, non tutti visibili e non tutti presenti ma che non si manifestano in avvenimenti visibili e immediati: l'annuvolarsi dei tuoi occhi, il ridere, le parole che dici, il modo di raccogliere e spargere i capelli, il tuo prendere l'iniziativa e il tuo ritrarti, e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano. </s><s>

La conquista del corpo femminile e, nel contempo, la soddisfazione del desiderio dichiarate nell'incipit "Lettrice, ora sei letta" sono avvenute per opera dei cinque "canali d'informazione": il tatto, la vista, l'olfatto, il gusto e l'udito. La metafora della lettura pone, quindi, in relazione la sensorialità del rapporto consumato dai protagonisti con quella dell'atto di lettura (Puglisi

2021). Difatti, leggere un libro è una esperienza sensoriale da ogni punto di vista. Quando si apre un libro, si sfogliano le pagine. Ciò permette alla vista, al tatto, all'olfatto e all'udito di percepire diverse sensazioni. Il senso del gusto è ugualmente coinvolto nella lettura, se l'azione di inumidire la punta di un dito, ad esempio, agevola la presa sulla carta.

I seguenti brani (4) e (5), tratti dal romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), ripropongono il legame tra sensibilità sensoriale e sensualità. Il lettore percepisce il potere dei sensi della vista e del tatto legati all'idea del piacere che Giglia suscita nel suo amante Dritto:

- (4) La Giglia sta ginocchioni vicino al fuoco, porgendo mano mano la legna sottile al marito che bada a nutrire la fiamma; intanto segue i discorsi e ride e gira intorno gli occhi verdi. E ogni volta i suoi occhi s'incontrano con quelli ombrati del Dritto e allora anche il Dritto ride, col suo sorriso cattivo e malato e rimangono con gli sguardi incrociati, finché lei non abbassa gli occhi, e sta seria.
- (5) Poi Giglia allunga sopra la testa del marito una manciata di rami di saggina, e la sua mano si scontra con quella del Dritto.

I verbi “incontrarsi” e “abbassare” in (4) definiscono le azioni compiute dagli occhi, laddove il participio passato “incrociato” descrive lo stato degli sguardi. Il verbo “scontrarsi” in (5) rappresenta diversamente l'azione tattile di Giglia.

Gli esempi che seguono illustrano il ruolo dell'olfatto. Ne *Il barone rampante* (1957), il profumo della carnagione di Ursula percepito da Cosimo nel corso del loro primo incontro genera fatalmente attrazione. Si veda il brano in (6):

- (6) [...] Cosimo vide su un ontano una fanciulla che non aveva visto prima. In due salti fu lì.

Era una ragazza con occhi di bellissimo color pervinca e carnagione profumata. </s><s>

L'olfatto nell'attrazione e il profumo nella arte della seduzione contano altrettanto per Gurdulù, lo scudiero di Agilulfo ne *Il cavaliere inesistente* (1959):

(7) </s><s> Gurdulù ormai non capiva più niente. </s><s>
Tra il bagno tiepido che gli avevano fatto fare, i profumi e quelle carni bianche e rosa, ormai il suo solo desiderio era di fondersi alla generale fragranza. </s><s>

Il naso diventa il protagonista nel racconto *Il nome, il naso*, tratto da *Sotto il sole giaguaro* (1986). Il volume raccoglie altri due racconti, *Sapore, Sapere (Sotto il sole giaguaro)* e *Un re in ascolto*, dedicati rispettivamente al gusto e all'udito.² Brevemente, *Il nome, il naso* è composto da tre episodi in alternanza che portano, attraverso l'inseguimento del profumo, dell'odore della pelle lasciato da una presenza femminile, alla scoperta della morte di quest'ultima. In *Sapore, Sapere (Sotto il sole giaguaro)*, una coppia condivide l'esperienza vitale e coinvolgente del cibo. Il viaggio è raccontato dall'uomo che scoprirà i sapori della cucina messicana attraverso la sensualità della propria compagna Olivia nel cogliere gli aromi, le sfumature dei diversi piatti. Il racconto evoca la già menzionata unione di piacere erotico e gastronomico (v. esempio (2)). Nel terzo e ultimo racconto *Un re in ascolto*, il re rintanato nel suo castello-prigione rimane in contatto con il mondo attraverso un unico organo, l'orecchio; lo stesso che si lascia sedurre dal canto di una donna sconosciuta.

² La sua scomparsa nel 1985 mise termine al progetto che includeva anche i racconti dedicati alla vista e al tatto.

Le dimensioni sensorie proposte nei paragrafi che seguono sono, difatti, declinate in riferimento alla seduzione innescata dalla comparsa della donna, una situazione densa di stimoli non solo visivi, ma anche tattili, olfattivi, sonori e gustativi; tutti in grado di esaltare le componenti sensoriali altrui.

3. La seduzione femminile

Contrariamente a quanto asserito da buona parte della critica, le figure femminili ritraggono categorie di personaggi con ruoli tutt'altro che stereotipati, perlopiù subordinati a quelli maschili³. Diversi personaggi femminili manifestano rilevanza, complessità e autonomia testuale che si riflettono sulla totalità della narrazione (Tompkins 2015). La loro complessità si svela principalmente attraverso le contraddizioni e le opposizioni dei loro modelli di comportamento e di azione. Si prendano ad esempio le donne della trilogia *I nostri antenati* (1952/1959), in particolare Pamela, Viola e Priscilla. Ognuna di esse raffigura, alla propria maniera, purezza, virtù, verginità, da un lato, e sfrontatezza, corruzione, sessualità, dall'altro. Pamela ne *Il visconte dimezzato* (1952) veste apparentemente gli abiti della classica contadinella ingenua e povera di caratterizzazione. In realtà, il testo lascia scorgere in maniera alquanto nitida la malizia e la disinvoltura della donna che rivelano progressivamente una personalità audace e astuta. Pamela è libera, vitale, indipendente e sessualmente disinvolta e capace di controllare l'impacciato Medardo (cfr. Schneider 1981; Tompkins 2015). Viola ne *Il barone rampante* (1957) è forse la donna più enigmatica e affascinante dell'intera opera calviniana. Sembra volubile e frivola, ma il suo atteggiamento provocatorio dimostra la sua indipendenza e au-

³ Si rimanda in particolare a Milanini 1990, Gabriele 1994, Bonsaver 1995, Ferroni 1998, Barengi 2007, Cruso 2007, Tompkins 2015, Guadrini 2018.

tonomia verso l'uomo. La sua descrizione fisica e i suoi atteggiamenti negli incontri con Cosimo la rendono un personaggio attraente e, nel contempo, istintivamente dominante nel racconto. Infine, la "maliziosa Priscilla" ne *Il cavaliere inesistente* (1959), figura malvagia e provocante, mette in luce la condizione di assenza fisica di Agilulfo.

Gli atteggiamenti seducenti e/o seduttivi della donna e i comportamenti ad essi subordinati operano in modo determinante sull'animo e sulla volontà altrui: chi ne subisce il fascino viene deviato dal proprio percorso in altra direzione di cui non ha una precedente esperienza, come suggerisce etimologicamente la stessa parola "seduzione". Il potere malizioso della donna esercita una forza di attrazione simile ad un "campo magnetico". Si prenda ancora *Se una notte di inverno un viaggiatore* (1979):

- (8) Ecco dunque la Lettrice fa il suo felice ingresso nel tuo campo visivo, Lettore, anzi nel campo della tua attenzione, anzi sei tu entrato in un campo magnetico di cui non puoi sfuggire l'attrazione.

Il Lettore osserva attentamente la Lettrice Ludmilla, una donna affascinante dai tratti apparentemente contrastanti, come l'essere intelligente, forte e, nel contempo, incantevolmente leggiadra e carica di sensualità.

Nel racconto *L'avventura di un fotografo* da *Gli amori difficili* (1970), la comparsa dell'ammaliante Bice è "simile a un'apparizione divina" scrive Bonsaver (1995: 240):

- (9) Antonino parve di vedere Bice per la prima volta. [...] Antonino sentì la vista di lei entrargli negli occhi e occupare tutto il campo visivo, sottrarlo al flusso delle immagini casuali e frammentarie, concentrare tempo e spazio in una forma finita.

Bice affascina e, nel contempo, intimorisce Antonino, che si ritrova a vivere in uno stato di ansimante incertezza (cfr. Luperini 2007; Tompkins 2015), ben evocato dalla parola “avventura” presente nel titolo di ciascun racconto. Il personaggio tormentato, pur di non rinunciare a un complemento femminile, è disposto a vivere un’esperienza rischiosa, il cui esito incerto o casuale la rende, tuttavia, piena di fascino.

L’avventura rievoca un’altra metafora cara a Calvino, quella del labirinto (Musarra-Schröder 1996) che, in riferimento alla seduzione, rappresenterebbe l’incapacità dell’individuo di orientarsi tra i suoi meandri sensoriali più reconditi. L’assenza di una direzione da seguire alimenta l’insicurezza, l’incertezza che i suoi movimenti e spostamenti frenetici e discontinui ben rappresentano. Questo suo procedere con decisi mutamenti di direzione in cerca di salvezza rievoca un’altra immagine calviniana legata alla spazialità, la linea a zig-zag. Non solo essa definisce il percorso dei suoi personaggi, che al fine di uscire dal labirinto tentano necessariamente “disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d’un rastrello” (Palomar 1983), ma anche il percorso dello scrittore, l’andamento dell’intreccio e la sua testualità; questi ultimi sono discussi nel dettaglio nel par. 5. *infra*.

4. L’approccio teorico-metodologico

4.1. *Approccio corpus-based e lessicografico*

L’approccio all’analisi linguistica è basato sull’osservazione di un corpus di opere autentiche selezionate al fine di soddisfare gli obiettivi dell’indagine. I testi esplorati ammontano a 12 documenti; si veda la Tab. 1:

Testi	Parole unità	Parole tipo	Ricchezza lessicale
<i>I Racconti</i> (1958) ⁴	186.378	11.277	0,060506

⁴ *Gli idilli difficili, Le memorie difficili, Gli amori difficili, La vita difficile.*

<i>Il barone rampante</i> (1957)	79.645	8.531	0,107113
<i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> (1979)	75.938	7.395	0,097382
<i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> (1947)	49.613	4.512	0,090944
<i>Le cosmicomiche</i> (1965)	44.021	4.927	0,111924
<i>Il cavaliere inesistente</i> (1959)	33.547	4.491	0,133872
<i>Il visconte dimezzato</i> (1952)	33.054	5.234	0,158347
<i>Il castello dei destini in- crociati</i> (1969)	30.275	4.786	0,158084
<i>Sotto il sole giaguaro</i> (1986)	29.007	5.364	0,184921
<i>Palomar</i> (1983)	28.015	4.396	0,156916
<i>Le città invisibili</i> (1972)	25.601	4.176	0,163119
<i>La giornata d'uno scu- ratore</i> (1963)	20.106	3.083	0,153337
Totale	635.200	68.172	0,107324

Tabella 1: Corpus di riferimento

I testi sono esplorati con l'ausilio dello strumento di ricerca linguistica e analisi del testo *Sketch Engine* (Kilgarriff et al. 2004) (www.sketchengine.eu). La lunghezza in parole del corpus ammonta a 635.200 occorrenze (ovvero parole unità distinte o *word token*). Le parole tipo (o *word type*), indicate nella terza colonna, rappresentano l'ampiezza del vocabolario del corpus di riferimento con un totale di 68.172 parole. Il rapporto tra l'ampiezza del vocabolario dei testi (o totale di parole tipo) e la dimensione del corpus (o totale di parole unità) consente di calcolare la ricchezza lessicale di un testo. Secondo questo indice, la raccolta

Sotto il sole giaguaro (1986) è l'opera con maggiore ricchezza lessicale: Calvino fa uso di molte parole tipo ripetute poche volte.

Sketch Engine permette non solo di cercare parole per elaborare statistiche di occorrenza, ma anche di analizzarne il comportamento nella lingua. Il programma per la generazione di concordanze *Concordance* raccoglie le diverse occorrenze delle parole nei rispettivi contesti d'uso e rileva la regolarità di tali contesti, vale a dire i suoi collocati tipici (cfr. Riccio: 2016). Si prenda ad esempio la parola-nodo “donna” che compare nell'intero corpus con una frequenza assoluta di 538 occorrenze. La Tab. 2 esemplifica le concordanze estratte nel formato KWIC (*Key-Word In Context*) nelle quali la parola-nodo “donna” è seguita o preceduta dai collocati aggettivali più frequenti nel corpus “giovane” e “bello”:

Reference	Left	Kwic	Right
Il cavaliere.pdf	, le giovani	donne	giocavano alla palla e
Le città.pdf	una o molte giovani	donne	, snelle, non alte di
Palomar.pdf	bagnanti. </s><s> Una giovane	donna	è distesa sull'arena
Se_una_notte.pdf	treppiede una giovane	donna	su una sedia a sdraio
Se_una_notte.pdf	valle, c'è una giovane	donna	che legge. </s><s> Tutti i
Se_una_notte.pdf	fondovalle una giovane	donna	prende il sole leggendo
Se_una_notte.pdf	legge quella giovane	donna	. </s><s> Si mette a </s><s> scrivere un
Se_una_notte.pdf	legge quella giovane	donna	; si mette a scrivere un
Se_una_notte.pdf	tormentato. </s><s> La giovane	donna	viene avvicinata prima

Se_una_notte.pdf	di scrivere. </s><s> La giovane	donna	riceve i due
Se_una_notte.pdf	! </s><s> Oppure: La giovane	donna	confonde i due
Se_una_notte.pdf	. </s><s> Oppure: La giovane	donna	era sempre stata una
Se_una_notte.pdf	“. </s><s> Oppure: La giovane	donna	era ecc. ecc.
Se_una_notte.pdf	d'una giovane	donna	che legge un libro che
Se_una_notte.pdf	di questa giovane	donna	, mentre io, io qui e ora,
Se_una_notte.pdf	di tutte le giovani	donne	che portano una
Il cavaliere.pdf	! </s><s> Città delle belle	donne	!- e- al seguito: Vedi se
I racconti.pdf	; lei, Delia H.,	donna	molto bella. </ s><s> Delia era
I racconti.pdf	litigare con una bella	donna	come lei... </ s><s> La Hofer non
I racconti.pdf	nel suo sorriso. </ s><s> Era una	donna	molto bella ed ele- gante
I racconti.pdf	, incuriositi da questa	donna	bellissima , elegante
La giornata.pdf	era una bella	donna	. </s><s> Tutta vestita come
Le città.pdf	per vedere le belle	donne	che montano in sel- la con
Se_una_notte.pdf	orlo d'una vasca una	donna	bella come la luna canta

Tabella 2: Esempi di concordanze di “donna” nel corpus

I pattern di utilizzo della parola-nodo “donna” sono senza dubbio semanticamente rilevanti e statisticamente significativi nel

corpus. Le porzioni testuali esaminate nel presente studio sono estratte con tale funzione.

L'approccio *corpus-based* per l'esplorazione e raccolta dei dati è sinergico con l'approccio lessicografico. Il lessico sensoriale indagato è stato raccolto nel corpus a partire dalle parole-chiave *gusto*, *olfatto*, *vista*, *udito* e *tatto* descritte nel database semantico-lessicale italiano *ItalWordNet*⁵. In (10), sono riportate, a titolo esemplificativo, le diverse entrate lessicali con le rispettive relazioni semantiche:

(10) a. **gusto**, Nome

- [1] - senso che permette di percepire e distinguere i sapori.

(*gusto* [1])

- causes **gustare** [1]
- has_hyperonym **senso** [1]
- has_pertained **gustativo** [1] **gustatorio** [1]
- is_means_for **assaggiare** [1] **gustare** [2] **sentire** [14]

b. **olfatto**, Nome

- [1] - senso che permette di percepire gli odori.

(*odorato* [1], *olfatto* [1])

- has_hyperonym **senso** [1]
- has_pertained **olfattivo** [1]

⁵ *ItalWordNet* è una rete semantico-lessicale per l'italiano, strutturata secondo il modello inglese di *WordNet* e presenta circa 50.000 entrate. Queste sono formate da uno o più sensi raccolti in gruppi di sensi sinonimi (*synset*) collegati tra loro principalmente da relazioni di iperonimia. I nodi più alti delle tassonomie sono a loro volta collegati agli elementi di una ontologia che ha la funzione di organizzare il lessico in classi semantiche molto generali (<http://www.ilc.cnr.it/it/content/italwordnet>).

c. **vista**, Nome

- [1] - facoltà di vedere; il vedere, il senso che permette di vedere
(vedere [1], vista [1])
- has_hyperonym senso [1]
- has_pertained visivo [1]
- involved_instrument occhio [1]
- role_patient abbacinare [1] abbagliare [1] abbarbagliare [1]

d. **udito**, Nome

- [1] - senso che permette di percepire e distinguere i suoni.
(udito [1])
- has_hyperonym senso [1]
- has_pertained auditivo [1] auditivo [2] uditivo [1]

e. **tatto**, Nome

- [1] - senso che permette di percepire e distinguere la forma , la consistenza e altre caratteristiche esterne degli oggetti.
(tatto [1])
- has_hyperonym senso [1]
- has_pertained tattile [1]

Le parole sottolineate in grassetto attivano ulteriori reti semantiche che conducono l'utente verso altri lemmi utili ai fini dell'analisi testuale. Si veda ad esempio in (11) la rete generata dal verbo "gustare [1]" in (10a):

(11) **gustare**, Verbo

- [1] - percepire il sapore per mezzo del gusto.
(gustare [1])
- causes gustare [3]
- has_hyperonym percepire [1] sentire [8]
- has_means gustativo [2]
- is_caused_by gusto [1]

- [2] - percepire il gusto, prendere una piccola quantità di una bevanda o di un cibo per sentirne il gusto.
(*assaggiare* [1], *gustare* [2], *sentire* [14])

 - has_hyperonym **percepire** [1] *sentire* [8]
 - has_hyponym **assaporare** [1] *degustare* [1] *libare* [2] *prelibare* [1] *riassaggiare* [1] *saporire* [1]
 - has_means **gusto** [1]
 - involved_patient **alimento** [1] *bevanda* [1] *cibo* [1] *mangiare* [1] *nutrimento* [1]
- [3] - mangiare o bere qualcosa apprezzandone il sapore.
(*gustare* [3])

 - has_hyperonym **mangiare** [1]
 - has_hyponym **pregustare** [2]
 - is_caused_by **gustare** [1]
- [4] - fig. apprezzare un bene spirituale o materiale traendo soddisfazione o godimento.
(*godere* [2], *godersi* [1], *gustare* [4])

 - has_hyperonym **apprezzare** [2] *gradire* [1]
 - has_hyponym **bearsi** [1] *compiacersi* [4] *pregustare* [1]
 - has_liability **godibile** [1]
 - is_caused_by **sentire** [12] *sentire* [12]
 - xpos_near_synonym **godimento** [2]

Ciascuna accezione di *gustare* è formata, a sua volta, da uno o più sensi raccolti in gruppi di sensi sinonimi.

La Fig. 1, di seguito, rappresenta la distribuzione del lessico sensoriale individuato nel corpus:

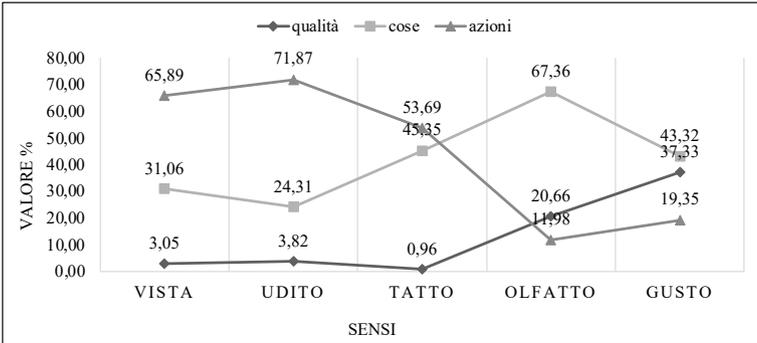


Figura 1: Distribuzione del lessico sensoriale nel corpus

I lessemi della sfera sensoriale osservati nei testi concernono le entità, le azioni e le qualità. Le dimensioni sensoriali dell'udito

(71,87%), della vista (65,89%) e del tatto (53,69%) sono espresse tendenzialmente sotto forma di azione con verbi o nomi eventivi. Le sfere dell'olfatto (67,36%) e del gusto (43,32%) sono maggiormente rappresentate dalla classe delle entità, come i nomi. Infine, gli aggettivi descrivono principalmente il senso del gusto (37,33%) seguito dall'olfatto (20,66%).

Le parole-chiave appartenenti alla sfera visiva occupano i primi ranghi nella lista di parole (*Word List*) dell'intero corpus: *occhio* (848 occorrenze), *sguardo* (321 occorrenze), *vista* (284 occorrenze), *vedere* (1687 occorrenze), *guardare* (884 occorrenze). Per ciascuna di esse, la funzione *Word sketch* ha estratto le co-occorrenze che appaiono con maggiore frequenza nei testi. Si riportano di seguito alcuni esempi: *alzava gli occhi* (46 occorrenze), *strizzare gli occhi* (9 occorrenze), *staccare gli occhi da* (7 occorrenze), *alzare lo sguardo* (17 occorrenze), ecc.; *abbassare lo sguardo* (8 occorrenze), *girare lo sguardo* (8 occorrenze), ecc.; *impedire la vista* (2 occorrenze), *coprire la vista* (2 occorrenze), *offuscare la vista* (1 occorrenza), ecc.; *vedere il corpo* (7 occorrenze), *vedere la donna* (5 occorrenze), *vedere il viso* (4 occorrenze), ecc.; *guardare il cielo* (8 occorrenze), *guardare una donna* (5 occorrenze), *guardare il viso* (4 occorrenze), ecc.

La sfera uditiva è l'altro senso maggiormente evocato nel corpus. L'estrazione automatica della lista di parole mostra nei primi ranghi le parole-chiave *voce* (414 occorrenze), *grido* (141 occorrenze), *rumore* (121 occorrenze), *gridare* (305 occorrenze), per esempio: *sentire una/la voce* (15 occorrenze), *abbassare la voce* (5 occorrenze), *ascoltare una/la voce* (4 occorrenze), ecc.; *lanciare un grido* (7 occorrenze), *udire un grido* (3 occorrenze), ecc.; *sentire un rumore* (14 occorrenze), ecc.

Seguono i sensi dell'olfatto, del gusto e del tatto: *sentire l'odore* (7 occorrenze), *assaporare l'odore*, *respirare l'odore* e *rintracciare l'odore* (1 occorrenza), ecc.; *aspirare il profumo* (2 occorrenze), *esaltare il profumo* (1 occorrenza), ecc.; *gustare il piatto* e *gustare la*

bellezza (1 occorrenza), ecc.; *toccare i seni* (2 occorrenze), *sfiorare il collo* e *sfiorare la pelle* (1 occorrenza), ecc.

La porzione testuale in (12), tratta dal racconto *Il nome, il naso* (1986), esemplifica una scena armoniosa di sensi; ognuno di questi è annotato in pedice alle parole che lo evocano:

- (12) </s><s> Ancora ci aprirete le porte a vetri |silenziose|_{udito}
 to, |attutirete|_{udito} i nostri passi sui tappeti, ci accoglierete
 nel |vostro spazio|_{vista} da scrigno, senza spigoli, tra le rive-
 stiture di legno laccato delle pareti, ancora commesse e pa-
 drone |colorate e carnose|_{vista} come fiori artificiali ci |sfio-
 reranno|_{tatto} con le |tonde|_{vista} braccia armate di
 |spruzzatori|_{olfatto} o con l'orlo della gonna |tendendosi sul-
 la punta dei piedi in cima agli sgabelli|_{vista}: ma i |flaconi|<sub>ol-
 fatto</sub> le |boccette|_{olfatto} le |ampolle|_{olfatto} dai tappi di vetro
 |cuspidati o sfaccettati|_{vista} continueranno invano a |in-
 trecciare da uno scaffale all'altro la loro rete di accordi con-
 sonanze dissonanze contrappunti modulazioni progressio-
 ni|_{udito}: le nostre |sorde|_{udito} narici non |coglieranno|_{olfatto}
 più le |note|_{olfatto} della gamma: gli |aromi muschiati|_{olfatto}
 non si distingueranno dai |cedrini, l'ambra e la reseda, il
 bergamotto e il benzoino|_{olfatto} resteranno |muti|_{udito}, sigil-
 lati nel |calmo|_{udito} sonno dei |flaconi|_{olfatto}. </s><s>

Calvino descrive una serie di eventi e situazioni sensoriali: (a) l'udito con i suoni e rumori (“silenziosi”, “attutirete”, “intrecciare da uno scaffale all'altro la loro rete di accordi consonanze dissonanze contrappunti modulazioni progressioni”, “sorde”, “muti”, “calmo”); (b) la vista con le forme geometriche e naturali (“tonde”, “carnose”, “cuspidati o sfaccettati”), la distanza (“vostro spazio”), i colori (“colorate”), la posizione rispetto a chi osserva (“tendendosi sulla punta dei piedi in cima agli sgabelli”); (c) il tatto con la superficie (“sfioreranno”); (d) l'olfatto con gli odori (“note”, “aromi muschiati”, “cedrini, l'ambra e la reseda, il berga-

motto e il benzoino”), con gli oggetti (“spruzzatori”, “flaconi”, “bocchette”, “ampolle”) e l’intensità (“coglieranno”).

La straordinaria ricchezza lessicale di Calvino rende gli elementi descrittivi, disseminati nella scrittura, efficaci affinché il lettore possa percepire il contenuto delle pagine con l’immaginazione, le emozioni, la memoria, la mente e il corpo.

I dati raccolti sono stati successivamente selezionati escludendo le scene nelle quali i sensi non interessano l’atto del sedurre.

4.2. L’approccio teorico: dalla parola al testo

Le scelte linguistiche e la costruzione del testo attuate da Calvino per raccontare la seduzione femminile e gli effetti sul personaggio maschile, come lo stato di smarrimento “labirintico” e il ritrovamento con andamento “zigzagante” della via di uscita (v. par. 3 *supra*), rivelano meccanismi e strategie linguistico-testuali che determinano un coinvolgimento emotivo-sensoriale nel lettore.

Il modello testuale adottato per la loro analisi è quello elaborato da Silvestri (2005) a partire dai sette requisiti della testualità proposti da de Beaugrande e Dressler (1994)⁶. Partendo dall’idea di testo come luogo di una continua complessità tra la parola, il mondo e l’azione, l’attenzione è rivolta in maniera particolare alle sue proprietà formali (coesione), alle reti di relazioni semantiche del contenuto (coerenza) e al grado di prevedibilità o probabilità di determinati elementi o informazioni che rendono il testo efficace ed efficiente (informatività).

L’analisi testuale consente, inoltre, di rilevare una serie di meccanismi linguistici e semantico-cognitivi, quali la metafora, la metonimia e la relazione meronimia/olonimia, atti a definire

⁶ I requisiti della testualità individuati da de Beaugrande e Dressler 1994 sono sette: 1. coesione, 2. coerenza, 3. intenzionalità, 4. accettabilità, 5. informatività, 6. situazionalità, 7. intertestualità.

il comportamento del personaggio femminile in relazione a quello maschile nelle scene di seduzione.

5. Analisi e risultati dei dati

I testi presi in esame in questa sezione rappresentano episodi di seduzione tratti principalmente dalla raccolta dedicata ai sensi *Sotto il sole giaguaro* (1986) e ricondotti ad altri scritti della produzione calviniana. Si prenda il primo racconto *Il nome, il naso*. Il testo in (13) descrive l'istante nel quale il dongiovanni parigino, Monsieur de Saint-Caliste, viene sedotto dalla comparsa di una donna misteriosa:

- (13) </s><s>^{1B} | Ben sapevano le mie papille dare un volto a quei | profumi |_{olfatto} [...] non c'era nome di gentildonna che non indovinassi sotto la bautta ricamata. |^{1A} | Finché non | comparve |_{vista} lei, con sul viso una mascherina di raso, un velo sulle spalle e il seno, all'andalusa, e invano io mi domandavo chi fosse, invano io | sfiorandola |_{tatto} più del lecito nel ballo confrontavo la mia memoria e quel | profumo |_{olfatto} mai prima immaginato, che conteneva il | profumo |_{olfatto} del suo corpo come un'ostrica la perla [...]. | </s><s>

I sensi stimolati dall'incontro con la sconosciuta sono la vista, il tatto e l'olfatto. Essi segnano nell'ordine citato una riduzione dell'intervallo spaziale tra i due personaggi: dalla vista della donna, la cui esteriorità l'io narrante descrive succintamente (il viso, le spalle, il seno), al tatto, sfiorandola più del lecito, passando per l'olfatto, attraverso il quale apprende il profumo della donna, quella scia olfattiva carica di seduzione, che non riusciva a descrivere a parole. Il canale sensoriale della vista permette chiaramente di osservare l'aspetto esteriore della donna per giungere, poi, attraverso gli altri sensi agli aspetti più profondi del suo essere che travolgono definitivamente l'uomo.

Per quanto riguarda il piano logico-semantico del contenuto, le informazioni date in (13) creano movimenti logici appropriatamente resi sul piano della superficie testuale dai meccanismi di coesione (Silvestri 2005). Si prenda il connettivo “finché”. La sua funzione è di limitare il valore dato alla proposizione precedente con una relazione di opposizione che introduce informazioni non prevedibili inversamente proporzionali alle attese del ricevente-lettore. In questa prospettiva, la gerarchia di informatività colloca i testi maggiormente informativi in posizione alta (IA = informatività alta). Diversamente, i testi altamente prevedibili occupano una posizione bassa (IB = informatività bassa)⁷. Il riferimento atteso in (13) riguarda le pratiche di Monsieur de Saint-Caliste, l'uomo-naso, come la consuetudine di dare un nome alle sue amanti catturandone meramente l'effluvio. Al contrario, il riferimento meno atteso è relativo alla comparsa della donna sulla scena annunciata dal coesivo “finché”, la cui funzione è di segnalare una svolta inattesa nei fatti, in questo caso, riconducibile al principio dell'atto di seduzione. La sconosciuta agisce, quindi, in modo decisivo sull'animo dell'uomo che, sedotto dalla sua comparsa e dal suo profumo, viene trascinato fuori dalla strada, che ben conosce e percorre ripetutamente.

Monsieur de Saint-Caliste è trasportato verso una donna olfattivamente attraente alla quale non può opporre resistenza. La sua reazione è di cercare “[...] una donna di cui non conosco che il profumo!” (ivi, 87). L'uomo chiede, infatti, “alla precisa esperienza di Madame Odile”:

- (14) </s><s> di dare un nome a una commozione dell'olfatto che non riesco né a dimenticare né a trattenere nella memoria senza che sbiadisse lentamente. [...] “No, più acu-

⁷ I segmenti testuali sono inseriti in un contenitore | testo | e i parametri rilevati sono indicizzati in apice a sinistra.

to... Voglio dire più fresco... no, più denso..." In questi andirivieni nella scala degli odori mi perdevo, non sapevo più discernere la direzione in cui inseguire il mio ricordo, sapevo solo che in un punto della gamma s'apriva un vuoto, una piega nascosta dove s'annidava quel profumo che era per me tutta una donna. </s><s>

Riconoscere la fragranza di "quel profumo" significa "dare un nome a una commozione dell'olfatto" e, pertanto, conoscere "tutta una donna". Questi spostamenti di significato rappresentano due diverse relazioni metonimiche. La donna come "profumo" attiva una metonimia di tipo astratto/concreto. Diversamente, la donna come "commozione dell'olfatto" determina una metonimia causa-effetto, nella quale "quel profumo" è la causa dell'effetto di scuotimento provato da Monsieur de Saint-Caliste-naso.

Il racconto termina con la morte della sconosciuta che provoca la perdita del suo odore e, quindi, della sua identità. Il profumo indica metaforicamente la guida verso "l'identità di una persona", verso la sua conoscenza. Se questo viene a mancare, non ha più importanza nominare l'oggetto del desiderio.

Il legame che unisce la donna al suo profumo è già noto ne *Il barone rampante* (1957) quando Biagio dà a Cosimo il fazzoletto di Donna Viola:

(15) </s><s> – A Parigi in un salotto ho incontrato una dama che ti conosce, e m'ha dato questo per te, col suo saluto. </s><s> Calò rapido il cestino appeso allo spago, tirò su il fazzoletto di seta e lo portò al viso come ad aspirarne il profumo. – Ah, l'hai vista? </s><s> E Com'era? </s><s> Dimmi: Com'era? – Molto bella e brillante, – risposi lentamente, – ma dicono che questo profumo venga aspirato da molte narici... </s><s>

Cosimo intuisce dal fazzoletto ancora carico del suo profumo che la donna incontrata da Biagio è Viola.

Nel terzo racconto *Un re in ascolto*, la dimensione sensoriale principale è l'udito. Il re, rinchiuso nel suo palazzo da tempo, conosce il mondo unicamente ascoltandolo. Un giorno, l'uomo-orecchio ode il canto di una giovane donna, la cui voce lo attrae. Si consideri il brano in (16):

(16) </s><s>^{IB} | Le giornate sono per te un succedersi di suoni, ora netti, ora quasi impercettibili; hai imparato a distinguerli, a valutarne la provenienza e la distanza, ne conosci la successione, sai quanto durano le pause, ogni rimbombo o scricchiolio o tintinnio che sta per raggiungere il tuo timpano tu già te lo aspetti, l'anticipi nell'immaginazione, se tarda a prodursi t'impazientisci. | [...] ^{IA} | E quando nel buio una voce di donna s'abbandona a cantare, invisibile al davanti d'una finestra spenta, ecco che d'improvviso ti ritornano dei pensieri di vita: i tuoi desideri ritrovano un oggetto: quale? non quella canzone che devi aver sentito anche troppe volte, non quella donna che non hai mai visto: t'attrae quella voce in quanto voce, come si offre nel canto. | </s><s>

Come nel brano in (13), la prima parte del testo veicola un'informatività bassa (IB): il re, lontano dalla città, trascorre le sue giornate con l'ascolto consueto di suoni, rumori "che si levano da ogni parte". Analogamente al ruolo coesivo di "finché", il giuntivo "e" crea un effetto inatteso che determina un'informatività alta (IA) nel testo: il re è attratto dalla "voce in quanto voce". Il suono di un canto di donna lo seduce riconducendolo ai "pensieri di vita".

Il re cattura il suono, la melodia che la donna produce con la "vibrazione d'una gola di carne". Si veda il testo in (17):

(17) </s><s> [...] tu vuoi che sia proprio il tuo orecchio a percepire quella voce, dunque quel che t'attira non è solo un ricordo o una fantasticheria ma la vibrazione d'una gola di

carne. Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto è diversa la voce [...]. </s><s>

Questa breve lezione di fonetica rassomiglia la figura femminile ad una voce. In questo caso, si osserva un plausibile legame di meronimia/olonimia tra un intero, la donna, e le sue parti costituenti, “persona viva, gola, torace, sentimenti”, “l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore”. L'espressione vocale cantata seduce l'uomo che vorrebbe risponderle, ma la voce gli manca proprio in quel momento. Il racconto si conclude con la dispersione della voce della sconosciuta tra i mille rumori della città e il mancato incontro tra i due, già noto nel racconto *Il nome, il naso*.

Nel secondo racconto *Sotto il sole giaguaro*, la seduzione è rappresentata attraverso il senso del gusto. La scoperta dei nuovi sapori della sensuale cucina messicana, il rapporto plasmato con l'esperienza del cibo unisce la coppia che riscoprirà il desiderio perduto. Nel brano in (18), la protagonista Olivia seduce l'io narrante con una provocazione verbale che richiama la sfera gustativa “insipido!”:

- (18) </s><s> ^{1B} | “Come sei noioso, monotono”, comincio a dire, riprendendo una sua polemica contro il mio temperamento poco comunicativo e la mia abitudine d'affidare interamente a lei il compito di tener viva la conversazione |

[...],^{1A} | e nell'inventario dei miei difetti stavolta aggiunse un aggettivo nuovo, o tale da caricarsi ai miei orecchi d'un nuovo significato: "insipido!" [...] "La cucina è l'arte di dar rilievo ai sapori con altri sapori", replicò Olivia, "ma se la materia prima è scipita, nessun condimento può rialzare un sapore che non c'è!"

La prima parte del testo giunge al lettore con un grado di informatività bassa (IB). Olivia descrive il suo compagno come privo di personalità e poco attraente, "riprendendo una sua polemica". La seconda porzione testuale, introdotta nuovamente dal giuntivo "e", segna un momento di informatività alta (IA) che raggiunge il massimo livello con l'uso della parola "insipido", "un aggettivo nuovo" con un "nuovo significato" nell'inventario dei difetti dell'io narrante.

Le parole maliziosamente allusive e provocatorie della donna e nel contempo ironiche suscitano nell'uomo il desiderio che scateni, ancora una volta, una sua reazione. Si veda il testo in (19):

(19) Io avevo capito, intanto. Il mio torto con Olivia era di considerarmi mangiato da lei, mentre dovevo essere, anzi ero (ero sempre stato) colui che la mangiava. La carne umana di sapore più attraente è quella di chi mangia carne umana. Solo nutrendomi voracemente d'Olivia non sarei più riuscito insipido al suo palato.

L'io narrante intende nutrirsi "voracemente d'Olivia". Pertanto, il nome "Olivia" instaura con il nome "carne" una relazione associativa di meronimia/olonimia nel testo: "Olivia" è olonimo (oggetto) di "carne" e "carne" è meronimo (sostanza) di "Olivia".

6. Osservazioni conclusive

Gli spunti di riflessione sin qui presentati anticipano le osservazioni conclusive di questo studio, il cui intento principale è stato quello di osservare l'uso del lessico sensoriale nelle scene di seduzione

femminile. Partendo dalla premessa che l'intera produzione di Calvino è luogo di incontro tra sensi, parole e interpretazioni, come avvalorato anche dal corpus dei testi raccolti per l'analisi, la scelta di circoscrivere il campo di indagine alle sole scene di seduzione ha permesso di constatare testi altrettanto intensi, stimolanti, percepiti e visualizzabili, sensorialmente definiti e straordinariamente memorabili, che trasportano con grande forza le sensazioni dei personaggi del "mondo non scritto" nel "mondo scritto".

La lista di frequenza delle parole nel corpus ha identificato la vista come la sfera sensoriale maggiormente diffusa nei testi (v. par. 4.1); questa si ripresenta come prediletta nei brani esaminati. D'altro canto, l'attrazione e la seduzione sono in primo luogo vista. Gli altri sensi – l'udito, l'olfatto, il gusto e il tatto – partecipano a distanza ravvicinata. Un aspetto fisico piacente è senza dubbio il principale elemento attrattore, un'amabile capacità di conversare, diversamente, è una proprietà seduttiva congiunta con le caratteristiche intellettuali e temperamentali dell'individuo, tra queste il tono che definisce l'emozione di una voce. Si pensi al canto della sconosciuta in *Un re in ascolto* (v. par. 5 *supra*, es. (16) e (17)).

Il processo di seduzione è stato osservato nelle diverse fasi di svolgimento, con particolare attenzione a quella iniziale. Il fine è stato quello di individuare le strategie linguistico-testuali scelte dallo scrittore per segnare il principio del compiersi dell'atto seduttivo. L'analisi svolta, applicando il modello testuale di Silvestri (2005) basato sui requisiti della testualità di de Beaugrande e Dressler (1994), ha permesso di evidenziare alcuni meccanismi coesivi, coerenti e informativi ricorrenti. Il requisito dell'informatività, in particolare, rappresenta propriamente il momento iniziale della seduzione che nel testo alterna un grado di predicibilità basso dell'informazione con un grado di predicibilità alto. Nelle porzioni testuali esaminate, il passaggio dal grado di primo tipo (|IB|) a quello di secondo tipo (|IA|) è indicato dalla presenza di un coesivo connettivo (*finché, e*). Attra-

verso la ripetizione di questo schema nei diversi brani esaminati, si osservano, quindi, casi di iconismo diagrammatico con la realtà dei fatti che essi raccontano: il passaggio da |IB| a |IA| corrisponde all'atto iniziale dalla seduzione.

Infine, le scene di seduzione analizzate presentano diversi fenomeni lessicali e semantico-cognitivi relativi al testo e ai meccanismi di coesione testuale, come le metafore, le metonimie e le meronimie/olonimie. La coesione espressa per mezzo della relazione di meronimia è data dagli esempi (17) e (19) in par. 5, *supra*, in cui la donna è rappresentata indirettamente mediante alcune parti del proprio corpo. La figura femminile è, inoltre, metonimicamente categorizzata come 'profumo' o metaforicamente come 'libro da leggere'. Il libro è metafora del corpo femminile che si offre con tutto il suo profumo e il suo fascino all'uomo-lettore. Queste strategie diversificate rendono il testo maggiormente fiorito, espressivo e, senza alcun dubbio, indirettamente eloquente, capace di coinvolgere sensorialmente ed emotivamente il lettore, di sedurlo.

Riferimenti bibliografici

- E. Baldi, "La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino", *Incontri*, 2.2 (2012), 60-68.
- M. Barengli, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.
- S. Cruso, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007.
- R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- G. Ferroni, "Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura", in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, 35-46.

- T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and Language*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- M. Guadrini, “Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso”, *Per leggere*, 34 (2018), 113-136.
- A. Kilgarriff, P. Rychly, P. Smrz, D. Tugwell, “ITRI-04-08 the sketch engine”, *Information Technology*, 105 (2004), 105-116.
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.
- C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- U. Musarra-Schröder, *Il Labirinto e la rete*, Roma, Bulzoni, 1996.
- M. Puglisi, “Eros e linguaggio in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 28 (2021), 379-403.
- A. Riccio, *Gli strumenti per la ricerca linguistica. Corpora, dizionari e database*, Collana Studi Superiori, Roma, Carocci, 2016.
- M. Schneider, “Calvino’s erotic metaphor and the hermaphroditic solution”, *Stanford Italian review*, 2.1 (1981), 93-118.
- D. Silvestri, “Testualità e traduzione”, in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*, a cura di A. Guarino, C. Montella, D. Silvestri, M. Vitale, Napoli, Liguori Editore, 2005, 31-81.
- B. Tompkins, *Calvino and the Pygmalion Paradigm*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2015.

Risorsa elettronica

ItalWordNet (http://www.ilc.cnr.it/iwndb_php/) (data ultima di consultazione: 15/04/2022)

Opere di Calvino

Il sentiero dei nidi di ragno, Torino, Einaudi, 1947.

Il visconte dimezzato, Torino, Einaudi, 1952.

Il barone rampante, Torino, Einaudi, 1957.

I racconti, Torino, Einaudi, 1958.

Il cavaliere inesistente, Torino, Einaudi, 1959.

La giornata d'uno scrutatore, Torino, Einaudi, 1963.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, Torino, Einaudi, 1979.

Palomar, Torino, Einaudi, 1983.

Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Oscar, Mondadori Libri, 2007 (ed. or. 1988).

Sotto il sole giaguaro, Milano, Oscar, Mondadori Libri, 2020 (ed. or. 1986).

Carlos Batista e le anamorfosi di un triangolo della seduzione

FABRIZIO IMPELLIZZERI

La plupart des humains baisent des fantômes, comme si ceux-là étaient plus vrais, plus réels que le corps qu'ils étreignent, car le plaisir qu'ils imaginent est plus intense que celui dont ils jouissent¹.

L'envers amoureux – romanzo il cui titolo italiano potrebbe corrispondere a *L'altra faccia dell'amore* – è una storia a tre voci, quelle di Léo, Mona e Pierre, scritta da Carlos Batista, autore contemporaneo francese di origine portoghese nonché traduttore, per la Francia, delle opere del celebre scrittore e psichiatra lusitano António Lobo Antunes. L'opera appare sin da subito come un romanzo triangolare² in cui ogni protagonista, l'amante (Léo), la moglie (Mona) e il marito (Pierre), confida la propria versione della relazione amorosa e cerca di capire, tra inganni, desideri e delusioni, la propria inadeguatezza e il senso di frustrazione. Un romanzo lucido e feroce sull'ambiguità dei sentimenti che tratta la seduzione nelle sue più ombrose e multiformi sfaccettature. Secondo Batista, si raggiunge "l'altra faccia dell'amore" quando il rapporto diventa un gioco pericoloso e uno dei giocatori perde l'autocontrollo, ovvero quel confine flebile e rischioso in cui l'equazione della seduzione non funziona più e il

¹Batista 2009, 136. D'ora in poi i numeri di pagina relativi all'*Envers amoureux* saranno indicati tra parentesi alla fine della citazione.

² Girard 2010, 15.

destino si ritorce contro in modo nefasto. *L'envers amoureux* è pertanto la storia di un inganno e di un labirinto sentimentale, coniugale ed extraconiugale, in cui Mona – insegnante di lettere al liceo, sessualmente e sentimentalmente frustrata – affida al diario la sua profonda insoddisfazione di moglie e di donna. Nonostante le amare delusioni e le aspettative disilluse, Mona ama comunque suo marito Pierre, docente di filosofia, omosessuale e – come se non bastasse – pure sterile. Un uomo che l'ha sposata per mere convenzioni sociali, per puro interesse, capace soltanto di esserle amichevolmente complice per meglio manipolarla e imporre le sue avventure con altri uomini. Pur di trovare un senso alla propria esistenza e sessualità frustrata, Mona cerca in un qualsiasi altro uomo una via di fuga, una sorta di appagamento erotico disperato in grado di resuscitare la sua sopita e calante femminilità. La vittima prescelta da Mona è in questo caso Léo, il suo giovane e inesperto parrucchiere. Pierre, il coniuge, dieci anni dopo aver gettato la moglie Mona nelle braccia di Léo, nella terza ed ultima parte del romanzo, scioglie tutti i nodi delle sue bugie, concedendo finalmente la sua versione dei fatti e rivelando così come lui abbia diabolicamente manipolato il destino di tutti.

Proprio per la sua polifonia, *L'envers amoureux* si presenta *d'emblée* come una scrittura eterogenea³ in cui ogni singolo personaggio utilizza e interpreta la seduzione in modo personale, adottando ciecamente il proprio discorso, e perseguendo egoisticamente e ad ogni costo i propri fini. La triangolazione della narrazione svela per l'appunto un metadiscorso della riformulazione⁴, a metà strada tra l'autocommento e la confessione, che ha lo scopo di sciogliere, nell'evolvere dei fatti, i segreti di una se-

³ Maingueneau 2009, 71-72.

⁴ Ivi, 24.

duzione perversa fatta di strategie e miseri opportunismi. Per mezzo delle diverse anamorfosi del metadiscorso, *L'envers amoureux* si caratterizza per un dialogismo intertestuale⁵ teso a sottolineare la presenza di un monologo specularmente deformante che contraddistingue ogni singola parte delle tre storie.

1. L'ingannevole seduzione del linguaggio non verbale

Partendo dal tema classico della seduzione, Carlos Batista esplora nel suo romanzo il disagio e l'ambiguità delle relazioni affettive nel mondo contemporaneo dove le identità si fluidificano sempre di più e la libertà sessuale, vissuta nel più malsano individualismo, produce inappagamento e infelicità. A tale scopo, mette in risalto i diversi tipi di meccanismi e le varie alterazioni del discorso amoroso ordite dal seduttore-dominante atte a condizionare i comportamenti, i sentimenti e le scelte della sua inconsapevole vittima, un "besoin d'affirmer et de mesurer [son] pouvoir d'attraction" (53).

Il romanzo inizia in sordina con la storia leggera e spensierata di Léo, un giovane e gracile ragazzo poco più che ventenne, parrucchiere etero che lavora a Montmartre. Léo passa le sue giornate a prendersi cura della chioma delle sue clienti vivendo la sua professione con estrema passione, alla stregua del feticismo: pettina, taglia, tocca, odora e massaggia come se si trattasse di un amplesso, come se le sue dita, penetrando nella testa di una donna, ne autorizzassero una fusione fisica e persino mentale. All'interno di questa prima parte del romanzo, la metafora dei capelli e dell'acconciatura – usata da Léo come vero e proprio strumento di interpretazione psicologica – assume un valore ermetico in grado di fornirgli non solo gli strumenti per carpire e tradurre gli arcani dell'universo femminile, ma anche le armi

⁵ Ivi, 43.

utili per trasformare le donne, rivelarle, disinibirle e infine sedurle. Per Léo, “les cheveux ont toujours reflété le degré de répression ou de liberté sexuelle de toute société. Ils disent ce que les mots ne sont pas autorisés à formuler” (25), e in questo indicibile e nascosto linguaggio del corpo egli sembra muoversi alla perfezione perché, tra le sue abili mani, crede di detenere tutti i segreti del mestiere. Perfetta sineddoche femminile, i capelli sono per Léo filamenti quasi magici, capaci di interpretare l’aspetto mutevole e lunatico del carattere, rivelando così l’essenza della natura doppia e inafferrabile del femminile. Secondo Léo, cambiare taglio, colore e pettinatura permette alle donne di dissimularsi e trasformarsi, svelandone l’ambiguità come se fossero di fatto “de parfaites simulatrices” (13).

Di conseguenza, tra Léo e Mona la fase di corteggiamento avviene dapprima attraverso un canale non verbale⁶, per mezzo dei capelli, degli sguardi, della fisicità e dell’istinto, come a rimettere in gioco qualcosa di arcaico, di animale, di ultrasensitivo, distante dall’universo sociale della parola. Léo fantastica sul corpo di Mona ma, intimidito dalla sua apparente sicurezza, età e condizione sociale, non osa compiere il primo passo. A tal riguardo, come un monomane confessa: “Toute ma vitalité était focalisée sur cette femme, la blancheur de sa peau, le timbre de sa voix, les boucles moirées de ses cheveux, le lobe de ses oreilles. Des détails qui exerçaient sur moi la même fascination que ces pointes de diamants utilisées en hypnose pour capter l’attention du patient” (24). E aggiunge compiaciuto del suo magnetico potere: “Mona avait vite capté qu’elle me plaisait; malgré ma retenue, elle sentait que mon regard de jeune homme était trop appuyé pour être seulement professionnel. Les femmes c’est comme des insectes, elles ont des antennes indiscrètes qui leur

⁶ Sarfati 2009, 15.

permettent de détecter le désir des hommes” (14). Mona appare pertanto sin da subito come una donna scaltra, intuitiva, dalla natura doppia, consapevole di piacere e si dimostra esperta e spavalda nell’arte maliziosa della seduzione. Viene descritta come “une allumeuse qui testait ses appas” (17), una donna dal “sourire ambigu” (20), “ensorcelé” (17) in grado di sedurre, ingannare e intrappolare la sua preda. In altre parole, le sue “lèvres, qui étaient le parfait écrin de sa double personnalité, n’en livraient jamais qu’une moitié à la fois” (65). In Mona – aggiunge ancora Léo – “La volonté de séduire, [c’est-à-dire] la pudeur qui cache une sensualité lascive ou une attention cruelle, [...] apparaissait et disparaissait alternativement dans l’ombre de son sourire” (*ibid.*). Proprio grazie alla sua ambiguità all’interno del gioco della seduzione, al suo fatidico *envers* – ovvero alla sua doppia natura –, Mona cattura il giovane Léo che si ritrova goffamente costretto ad esibirsi “dans le rôle du mâle qui fait la roue, se démène en vue d’une récompense incertaine” (17).

In palese soggezione di fronte all’ingombrante personalità di Mona, Léo intraprende all’inizio un approccio piuttosto cauto, silenzioso, per nulla verbale, filtrato unicamente dallo specchio del suo salone, unico testimone di un sapiente gioco di sguardi ammiccanti e contraddittori. A tal proposito, egli ammette:

J’avais envie d’embrasser le miroir, là où ses lèvres me souriaient, l’une narquoise et l’autre généreuse. [...] Sans la moindre raison logique, j’avais le sentiment que cette rencontre allait chambouler ma vie, comme si le fugitif contact de nos regards dans une glace avait établi entre nous un lien qui, à notre insu, ne pourrait plus jamais se rompre (18-19).

Colpito dal perverso doppio gioco di Mona di fronte allo specchio, Léo si indebolisce e viene come stregato e trascinato suo malgrado dentro un labirinto in cui gli sarà alquanto difficile

districarsi. Assorbito e catturato dallo specchio come un perfetto Narciso, Léo si unisce e si sovrappone al viso di Mona, accorgendosi che tra loro si è stabilita un'intensa comunicazione fatta di gesti, sguardi e non-detti in grado di confermarli un'irresistibile attrazione. Ricorda: "Dans les miroirs, mes traits me semblaient masqués par son visage, posé sur le mien, tant ma chair appelait sa chair. Mon hébétude était telle que je commençais à croire aux vertus de la perception extrasensorielle: quand je pense à elle, me disais-je, elle doit le sentir" (31). Attraverso i segnali del corpo e il filtro rassicurante dello specchio, Léo intraprende un dialogo muto con Mona in grado di sostituirsi al consueto dialogismo interazionale, creando di fatto tra i due una parete silenziosa e simbolica, metafora di una barriera intima e sociale ricca di stereotipi⁷ che vede protagonisti un giovane parucchiere e una signora borghese per di più insegnante. Per il povero Léo, l'incontro con Mona: "Ça tenait du miracle: moi, un coiffeur d'à peine vingt ans, j'avais gagné les faveurs d'une prof trentenaire [...]. Ça me grisait cette sensation de l'inégalité entre nous. C'était comme décrocher mon CAP de virilité, sans avoir révisé. J'étais fier, ému" (21). Da queste dichiarazioni, si intuisce chiaramente che Léo ha costantemente bisogno di affermare e misurare il suo "pouvoir d'attraction" (53). Eppure, a una lettura più attenta, Mona non è per Léo soltanto una semplice conquista sessuale, un trofeo per la sua acerba virilità, una dimostrazione palpabile della sua capacità di conquistare, Mona è altresì l'opportunità e la dimostrazione di una sua possibile ascesa sociale sottolineata proprio dagli indicatori sociali di alterità⁸ spesso ripetuti all'interno del romanzo, in cui Léo evidenzia la differenza di classe sociale tra lui e la coppia definita a più ripre-

⁷ Maingueneau 2009, 61.

⁸ Ivi, 20.

se ‘borghese’ e pertanto fuori dalla propria portata. Per tali ragioni, egli ammette:

Mona me procurait une formidable sensation de virilité. Baiser une maîtresse plus âgée, une femme au-dessus de ses moyens, la femme d’un autre, c’est un trèfle à vingt feuilles dans une vie de jeune homme! Aujourd’hui encore, j’ai parfois envie de gagner les faveurs d’une bourgeoise, soignée, qui commence à s’arrondir, honorable mère de famille et épouse d’un vénérable crétin (60).

Nelle parole sessiste e autocelebrative di Léo alberga un profondo complesso d’inferiorità e il chiaro sospetto di essere per Mona e Pierre solo un oggetto ludico di seduzione. Léo si accorge così di essere “la pute de ce ménage aisé” (46), usato per meri fini sessuali, preda inconsapevole di un marito perverso. Il disagio sociale e la goffaggine di Léo si misurano pure quando, crudelmente invitato dalla coppia, incontra il raffinato coniuge Pierre – per il quale prova non poca invidia e gelosia – e si sente come schiacciato e impedito sotto un’ “armure [...] ridiculement lourde à porter face à ce quinquagénaire poli et attentionné” (34). A corroborare questa spiacevole sensazione di estraneità, nel percepirsi ‘periferico’ e di ingombro alla coppia, Léo racconta che in mezzo a loro egli si sentiva come: “Une théière flanquée de deux tasses rivales: le mari et l’amant. [...] Mais plus je les observais et plus je sentais que le combat était entre eux et que je n’étais qu’un fragile enjeu, une tasse désasortie. [...] Je me sentais comme un voleur entré dans une maison par effraction” (40-42). Escluso dagli espliciti e dagli impliciti della conversazione tra i coniugi, Léo avverte che “le regard de Mona frôlait celui de son mari, comme si cela leur suffisait pour se comprendre” (41).

Ne *L’envers amoureux* la tensione erotica del linguaggio non verbale è molto più presente e possente di qualsiasi altro discorso della seduzione, dimostra e traduce oltre la complessità

dell'intercomprensione tra i personaggi anche, nelle sue afonie, i molteplici artifici dell'inganno tramati dalla vile complicità della coppia a scapito del povero e ignaro Léo. Prigioniero di un monologo autoreferenziale senza via d'uscita, interamente narrato in prima persona e con una focalizzazione interna, Léo non fa altro che confrontarsi solo con sé stesso, immobile davanti allo specchio della sua ingenua mascolinità, intrappolato all'interno di un'enorme matassa triangolare la cui ciocca principale parte dalla capigliatura dell'enigmatica e contraddittoria Mona. Nostalgicamente rimembra:

Depuis le début, il me fallait démêler les méandres de sa psyché avec les mêmes précautions que je m'étais chaque matin à passer un peigne dans le désordre de ma tignasse; [...] cherchant à débrouiller ce qui était emmêlé, je pouvais éviter la douleur. Tel était la tactique que je m'efforçais de suivre avec Mona. Un exercice de délicatesse exténué! Mais plus ses lèvres me souriaient, plus j'y percevais un trop-plein de contradictions et de désirs inassouvis. À quoi pensait-elle au fond d'elle-même? Qu'écrivait-elle dans son journal intime? Me cachait-elle quelque chose? [...] Parfois, j'avais le sentiment de n'être qu'une étape dans la métamorphose de son mariage. L'impression que Mona se nourrissait de moi telle une larve dans son cocon (67).

2. Il labirinto matrimoniale di Mona tra onanismo e metacomunicazione manipolatoria

Se per Léo l'incontro con Mona ha una finalità sentimentale e passionale, per Mona l'avventura con il giovane parrucchiere ha un sentore del tutto diverso. Per lei, la conoscenza con Léo è egoisticamente calcolata e indirizzata a soddisfare uno stato di necessità sessuale impellente. Trovare un amante, chiunque esso sia, è per Mona la fuga istintiva da una falsa e ormai ridicola vita di coppia borghese, in cui l'assenza di desiderio sessuale e intercomprensione giustificano il tradimento. Per Mona, la sua vita è

ormai ridotta a un “gai désastre” (82), a una presa di coscienza frustrante di non essere più amata e desiderata tanto da ripetersi continuamente e con una certa disperazione: “Peut-on être une femme sans coït [...] ? Peut-on être une femme sans enfants?” (*ibid.*). Seppur insoddisfatta nella sua intimità e voglia di maternità, Mona non riesce però a lasciare il coniuge Pierre, “esclave de ses contraintes sociales” (*ibid.*) e perennemente costretto a un irritante e insopportabile “*bal masqué*” (85) per celare ai parenti e agli amici la propria condizione di omosessualità. Nonostante ciò, però, nei confronti del marito, Mona prova tenerezza e perfino una certa pena, una sensazione quasi materna di protezione che non basta a colmare il suo pressante senso di frustrazione sempre più insostenibile e doloroso. Proprio a rimarcare le loro divergenze, ella confessa con rammarico: “ma vie et celle de mon mari courent sans se rejoindre, comme des rails de chemin de fer” (82). Condannata alla solitudine e all’insoddisfazione sin dalla sua pubertà, a dodici anni sogna già di un “homme moins délicat” (80) e si rinchiude così nell’armadio della sua cameretta, ogni mercoledì pomeriggio, per scoprire da sola “comment [s]e passer des hommes” (*ibid.*). Insomma, ad ascoltarla, sembra che Mona sia da sempre “murée dans le fantasme” (87), in un armadio mentale, e con Pierre, dopo una finta seduzione iniziale durata il tempo di convincerla a sposarlo, il senso di solitudine ricompaa e si intensifichi nella solitudine e nell’assenza di passione. Mona è sempre più consapevole che paradossalmente “en épousant Pierre, [elle est] passée d’un libertinage nymphomaniaque à un mariage chaste” (104). Ossimoro del congiungimento e del desiderio, il matrimonio tra Mona e Pierre risulta essere un perfetto *mariage blanc* privo di calore e progenitura, votato pertanto alla salvifica masturbazione e all’inevitabile tradimento. Per anni quindi, prima di decidersi a intraprendere una relazione extraconiugale, Mona fa perlopiù l’amore con sé stessa, posseduta fantasmagoricamente da uomini di pura immagi-

nazione nell'attesa di trovare il coraggio di rimettersi in gioco nel riscoprire le armi della seduzione in grado di offrirle nuovamente un'autostima ormai ridotta a zero. Raggiurata da Pierre, nei confronti del quale nutre un rapporto di forte dipendenza emotiva, Mona vive con rabbia il rifiuto della propria femminilità e ricorda con dolore:

Ce qu'il ne m'a jamais dit, mais que j'ai vite senti, c'est que mon vagin lui inspirait de la peur, un dégoût viscéral. [...] Depuis, il s'absente une ou deux fois par semaine. Il ne peut plus coucher avec moi et je ne peux pas vivre sans lui. Ma vie tout entière est devenue un mercredi, un placard ou, volontairement, je me suis laissé enfermer (86).

Il racconto diaristico di Mona, anch'esso interamente scritto in prima persona, tradisce la sua vocazione compulsiva all'onanismo: parla – in questo spazio monologico⁹ – solo a sé stessa, filtra la realtà dal suo unico punto di vista, e non lo fa per incapacità a relazionarsi, bensì per sopravvivere alle profonde delusioni scegliendo, nella vita come nella scrittura, di riprendere le redini della propria esistenza e tracciarne – ingenuamente – il nuovo corso. D'ora in poi, preso atto della sua età non più tanto giovane, Mona decide di non rimanere ulteriormente ingabbiata nel suo finto matrimonio e si orienta pian piano verso una maggiore autoconsapevolezza delle sue esigenze sessuali e sentimentali. Il diario, che compone come una *mise en abyme* all'interno del suo racconto, si trasforma pertanto per queste ragioni in un metadiscorso della riformulazione, in un dialogo interiore in cui ella prova a riconquistare la donna che lei stessa ha rinchiuso e dimenticato nel buio del suo armadio. Tra confessione e autocom-

⁹ Ivi, 90.

mento, Mona frappone nelle pagine del suo diario l'io e il sé¹⁰, la moglie e l'adultera, la docente borghese autocontrollata e la donna spregiudicata in via di emancipazione. Trascrive con mano incerta e tremante le cicatrici che stanno distruggendo quel poco che rimane del suo morente e frigido matrimonio e il diario assume la forma di un rassicurante dialogismo intertestuale (43). Offesa nella sua dignità di moglie, ricorda un episodio che nuovamente la umilia nel suo lecito desiderio di maternità: "Mardi. Pierre m'a reparlé de son désir d'avoir un enfant. J'allais lui répondre que ce serait mon plus beau cadeau d'anniversaire, lorsqu'il a ajouté: 'l'insémination artificielle serait sans doute le moyen le plus sûr, poussin'" (87). La risposta di Pierre, riportata fedelmente per mezzo del discorso diretto, sconvolge come una doccia fredda Mona e segna in modo definitivo l'epitaffio della loro unione. I discorsi tra Pierre e Mona, così come i loro corpi, d'ora in poi non si congiungeranno mai più, sottolineando come l'enunciato e l'enunciazione¹¹ siano proprio al centro degli equilibri di coppia e della manipolazione emotiva ordita da Pierre. La metacomunicazione della relazione¹² tra Pierre e Mona indica, con una certa evidenza, come sia sempre il coniuge a imporre il proprio punto di vista, costringendo la moglie a subire le sue scelte per quanto improponibili e inammissibili. Se il *dictum* di Pierre è volontariamente offensivo, tradendo di fatto nel contenuto delle parole il glaciale cinismo della sua indifferenza e il suo insopportabile egoismo omosessuale e piccolo borghese, il *modus*

¹⁰ Come sostiene Dominique Ducard, "la parole est toujours double, tournée vers un intérieur–extérieur (le moi et le monde) dont elle est forme d'expression, et adressée à un autre que soi dans une relation d'intersubjectivité de l'ordre d'une réciprocité non symétrique" (Ducard 2007, 136).

¹¹ Bally 1932.

¹² Maingueneau 2009, 33.

tradisce invece la sua machiavellica attività manipolatoria. Forte dell'amore della moglie, Pierre è consapevole di dominare Mona per mezzo della sua superiorità intellettuale e fa della gentilezza del suo eloquio un'arma a doppio taglio. Oltre ad essere il travestimento della sua finta eterosessualità, Mona è, per Pierre, ridotta alla denigrante funzione di semplice utero in comodato d'uso. Per soggiogare ancor più la moglie, Pierre introduce per di più spesso e volentieri nelle sue frasi degli atti illocutori protesi a condizionare le reazioni emotive di Mona, come quel finto nomignolo *poussin* (pulcino) destinato a diffondere tra loro un illusorio livello patemico nel discorso. Se Pierre usa il cosiddetto *baby-talk* con un valore evocativo di emozione non è per esprimere affetto nei confronti della moglie, o peggio per paternizzare il loro rapporto sbilanciato, egli lo fa consapevolmente, e in modo strumentale, per mobilitare la conversazione a suo vantaggio. Nella sua modalità di enunciazione mielosa¹³, Pierre piega intenzionalmente Mona alle sue più perfide volontà e ne blocca a monte qualsiasi lecita reazione. Proprio per questo suo viscido modo di relazionarsi con estrema e misurata calma, Mona vive con malessere e fastidio anche la finta pacatezza – per nulla segno di impotenza – del marito, così come riporta in questa breve ed esemplificativa riflessione: “Rien n'est aussi blessant chez Pierre que ce calme aigu, c'est même quelque chose de franchement brutal, un coup de poinçon. Il savoure son pouvoir de me faire souffrir.” E aggiunge infastidita: “ Pas plus macho qu'un pédé ” (113).

Stufa di sentirsi indesiderata, sola e presa in giro, Mona “À trente-cinq ans, [a] l'horrible sensation d'être la vieille de Ronsard, bouffée par les regrets” (94) e decide pertanto di fare sesso. Mona si butta sul primo arrivato ed è così che seduce il povero Léo. Una preda piuttosto facile visto che il giovane parrucchiere,

¹³ Sarfati 2009, 23.

come già detto prima, le fa una corte spudorata maneggiandole sensualmente i capelli e incrociandone gli sguardi maliziosi attraverso lo specchio della sua postazione di lavoro. Quasi a invitarla a un appuntamento, le parla insistentemente della piscina di Anvers ai piedi di Montmartre, un luogo neutrale in cui ‘casualmente’ potrebbe incontrarlo. Sedotta dalla sfrontatezza del giovane parrucchiere e colpita da un’irrefrenabile voglia di libertà, Mona parte così all’avventura, vivendo sin dall’inizio un senso di colpa diviso tra tradimento, eccitazione e degradazione. Infatti, asserisce – non senza un piccolo imbarazzo borghese –: “Me voici tombée bien bas: j’applique les recettes de mon psy de salon” (96). Per di più, in piscina, ricorda con una punta di snobismo, Léo “m’a draguée comme une vulgaire sirène de comptoir. En découvrant que j’étais l’une de ses clientes, il a rougi jusqu’à la racine des cheveux. Quel benêt!” (100). Ambigua, contraddittoria e in cerca disperata di virilità, Mona, nel concedersi tacitamente con i suoi capelli nelle mani esperte di Léo, sperimenta una chimica e un’attrazione che non viveva da tempo. Grazie al metalinguaggio sensuale adottato da Léo, Mona ha l’opportunità di svegliarsi da un lungo letargo fisico in cui la sua femminilità è stata sepolta viva e rammenta, non senza nostalgia, che questo loro rapporto fatto prevalentemente di comunicazione non verbale: “a même fait naître une source d’intimité entre [eux], entre [s]es cheveux et ses doigts. [Dès lors] Une lascivité [la] gagnait, [la] mettant d’emblée sur sa longueur d’onde” (118). Come tra lei e Pierre, qui il gioco è ancora tra impari, ma questa volta è Mona a muovere le fila, quasi a voler ottenere a tutti i costi una rivalsa sul mondo maschile che tanto l’ha mortificata. Alla stregua di un uomo, è lei stessa a compiere il primo passo e, non priva di una certa soddisfazione, ritrae un Léo imbarazzato e quasi intimorito dalla sua intraprendenza femminile: “Il ne trouvait plus ses mots, bégayait. Ma vanité se trouvait flattée de cet embarras qui me faisait sentir ma supériorité. J’ai

fini par lui donner rendez-vous en fin de journée. Je revois son air ahuri, médusé par mon aplomb – mon imprudence” (*ibid.*). Da lì a poco, anzi la sera stessa, i due amanti si ritrovano nudi e indifesi nella piccola mansarda del parrucchiere così come Mona testimonia: “Voilà le cadre où nous avons goûté l’un à l’autre. Non sans peine d’ailleurs: Léo, tellement ébloui par cette aubaine, bandait foulard. À ses yeux, j’appartenais à un monde entièrement différent du sien. Ce qui aiguillait l’attrait, mais créait aussi une insurmontable difficulté” (118-119).

Seppur decisamente attratta dall’ardore del giovane Léo, Mona lo percepisce ancora nella sua fragilità acerba, nel suo essere inferiore a lei per età, maturità e intelligenza. Lo definisce negativamente denigrandolo come “un gamin de vingt ans, aux airs de roquet efféminé” (79) che seduce con delle “banalités flatteuses” (*ibid.*), un “garçon [qui] a encore sur l’esprit une pellicule d’ingénuité, comme ce velouté violacé qu’ont les raisins qui n’ont pas été maniés” (107). Per Mona, Léo è la conquista di una Terra vergine, “un pays neuf où [s]es lèvres faisaient du tourisme sauvage” (119). Eppure, ciò che la seduce e conquista realmente è questa sua “envie de coucher” (133), il suo appetito sessuale in grado di placare e guarire i suoi desideri repressi. In fondo, Léo non è altro che un sostituto del coniuge, la cura placebo del suo finto matrimonio, un banale simulacro di Pierre da interscambiare e utilizzare al bisogno. A tal proposito, lei stessa ammette: “Hier dans sa mansarde, j’ai serré les paupières et j’ai fait comme si Léo avait été Pierre. Je transformais L en P. Lui seul existait, lui seul m’occupait et plus je m’enfonçais dans les bras de L, et plus c’était P qui m’enfilait” (136). Come per la masturbazione, in cui l’immaginazione è tutto, Léo è così per Mona un mezzo per lasciarsi andare e dimenticare le varie umiliazioni subite.

In un certo qual modo, Mona tradisce Pierre per non tradire più sé stessa, nel tentativo di ritrovare un linguaggio della seduzione finora a lei negato. Per questa ragione, l’intero capitolo

centrale dedicato a Mona rimane intimamente scritto in prima persona, traducendo di fatto il drammatico monologo di una donna incompresa, rinchiusa e dimenticata nel suo paralizzante ruolo di moglie. Per Mona, le anamorfose del metadiscorso amoroso esprimono gli unici prismi di luce di cui dispone per orientare il proprio destino perché “Quand on aime on est toujours sur le quai d’une gare” (139).

3. Pierre o l’ethos del manipolatore dominante

Sebbene Pierre appaia – alla luce degli eventi narrati nella terza e ultima parte del romanzo a lui dedicata – come una persona falsa, ipocrita e calcolatrice, egli si autodefinisce piuttosto la vittima di sé stesso e trova nella sua omosessualità le radici della sua abietta condizione di bugiardo cronico. Confessa:

J’avais honte de leur mentir, car chaque mensonge me faisait ressentir tout ce qu’il y avait d’indigne dans l’ordre d’un monde qui me contraignait à la dissimulation pour survivre. Dissimuler ce qu’on est, simuler ce qu’on n’est pas. Travailler son allure, maîtriser ses gestes. Ne jamais dire ce qu’on pense, déclarer toujours le contraire. À force, le mensonge agissait en moi comme une drogue, un excitant qui libérait un très ancien reliquat animal, l’instinct de fuite, et le rendait supérieur à toute autre impulsion. C’était comme si la honte avait clandestinement introduit dans la chimie de mes fibres nerveuses un code permanent qui les obligeait à une fraude ininterrompue... (202-203).

Nata nella menzogna, e vista dall’esterno, la vita coniugale di Pierre e Mona è percepita come una banale “comédie sentimentale” (183) in cui Pierre è imprigionato in un amore difettoso che egli stesso circoscrive sfavorevolmente come “vénéneux” (191). Pavidò nella vita e nel suo rapporto di coppia, Pierre decide di intraprendere nell’epilogo finale del romanzo una sorta di autoanalisi e autoconfessione. Se la sua omosessualità e sterilità gli

impediscono di fatto di essere un perfetto marito, proprio la sua propensione alla menzogna e all'ambiguità gli fornisce tutte le armi per sedurre le sue vittime e sviare la sua difficile realtà. Sono proprio queste qualità a fare di lui un uomo particolarmente abile nel convincere, dissuadere e quindi manipolare gli altri. Diviso fluidamente tra il femminile e il maschile – come egli stesso ammette¹⁴ –, Pierre gioca sempre la sua partita in un enigmatico *entre-deux* in cui domina per intelligenza e capacità nei suoi vari atti illocutori nonostante sia per lui doloroso “*découvrir l'envers de soi-même*” (199-200).

Adottando una sovra-enunciazione¹⁵, Pierre si presenta sin da subito come il locutore dominante del triangolo amoroso finora tratteggiato e spiega come sia stato sempre lui a orientare e influenzare di fatto le ‘scelte’ dei vari personaggi che ha manipolato e diretto come inconsapevoli marionette. Allo stesso modo di un dagherrotipo, Pierre rovescia, reinterpreta e rivela, alla fine del romanzo, tutte le strategie del suo discorso della seduzione dove l'intento manipolatorio lascia il lettore attonito. Scritto tra la prima e la seconda persona – a focalizzazione zero –, l'ultimo capitolo è fondamentalmente una lettera aperta, un dialogo interiore a tratti decolpevolizzante nei confronti della moglie ormai defunta, indirizzata essenzialmente a un io della coscienza – macchiata dai sensi di colpa – e a un ‘tu’ impersonificato dal fantasma di Mona morta suicida in un incidente d'auto. Anche questa volta Pierre sceglie una Mona muta, dominata, assente, rendendola ancora una volta la povera vittima impotente dei suoi loschi traccheggi. A sua discolpa, Pierre rimprovera alla moglie la sua natura riser-

¹⁴ A dodici anni, Pierre scopre la propria omosessualità e asserisce: “*J'agissais comme l'enfant qui, se voyant dans une glace, la retourne pour s'assurer qu'il n'y a pas, caché derrière, un autre lui ou elle*” (177-178).

¹⁵ Maingueneau 2009, 122.

vata e giustifica nella sua abitudine a tenere un diario il chiaro sintomo della sua chiusura, ricordando: “Dans le seul fait de tenir un journal transparaisait ton impuissance à communiquer. Cette solitude dont tu avais fait ton lot, tu la détestais, et parce que tu la détestais tu t’y enfonçais. Et pour mieux t’y enfouir, tu ne cessais d’avoir pour moi ces petites avances auxquelles les femmes s’entendent mieux que les hommes” (194). Mona viene presentata da Pierre come una donna deficitaria nella comunicazione verbale della coppia, ma molto più abile a sedurre e provocare. Nella lettera in cui rivela *l'altra faccia dell'amore* per Mona, Pierre svolge essenzialmente un'operazione metadiscorsiva¹⁶ che rielabora, riorcina e commenta – narrando e parafrasando – tutti gli eventi che hanno finora contraddistinto il suo rapporto e di fatto alimentato la relazione extraconiugale tra Mona e Léo. In questa ultima fase, Pierre ci presenta un triangolo la cui base regge esclusivamente sulla sua perfida e determinatissima regia di uomo anch'esso frustrato dalla sua impotenza¹⁷ nel procreare e mettere dei figli al mondo. Egli svela come tutto, anche il più insignificante dettaglio, sia stato il prodotto malvagio di una sua strategia machiavellica calcolata fin nei minimi dettagli per ottenere ciò che il destino gli ha sottratto: la paternità. Per Pierre, rivedere quel “fantasme malsain qu'il convenait de corriger, comme on retouche un négatif pour obtenir une meilleure photo” (178) lo autorizza a manipolare la vita degli altri come un regista con i suoi attori ed esegue il suo piano con la stessa spregiudicatezza di un *deus ex machina*. Lo con-

¹⁶ Sarfati 2009, 73.

¹⁷ Pierre confessa: “j'étais hypofertile, comme dix pour cent des hommes aujourd'hui. Le XXI^e siècle ne sera pas religieux, mais stérile: des légions de vagins ouverts au sperme du néant! J'ai omis de t'en parler, parce qu'à ce moment-là, tu étais au début de ta liaison avec Léo, et je craignais que cette nouvelle te pousse à me quitter. Finalement je m'étais habitué à toi comme dans tout couple hétéro désordonné” (217).

fessa riconoscendo che Mona si riduceva ai suoi occhi ad essere un banale “bibelot familier et rassurant” (182) e al contempo colei che – dolorosamente – gli ricordava la sua impotenza. Una donna che – sostiene sempre Pierre – pretendeva:

me guérir de mon penchant homo, tout comme à la maison [elle s']obstinaï[t] à réparer les objets brisés, vase, assiette ou cendrier. Mona, la raccommodeuse de bibelots et la rédemptrice des homos! Ces objets rafistolés [lui] étaient plus précieux que les neufs, parce qu'[elle] leur avai[t] griffé de l'amour. Comme un enfant malade qu'on aime encore plus (188-189).

Nella vita di Pierre, come si è già avuto modo di dimostrare, Mona “n'étais[t] qu'un trompe-l'œil, une couverture. [...] La normalité est un uniforme commode pour circuler sans inquiétude ni être inquiété, tel un passeport émis par une société où il vaut mieux ne pas être trop différent de ses semblables, sous peine d'être désigné comme l'ennemi à exclure, sinon abattre” (195-196). A questo si riduce Mona, a questo serve Mona, a nascondere e tramare. E Léo? Léo è quel volgare “porte-semence” (214) che deve a tutti i costi fecondare Mona, ovvero l'uomo che deve compiere ciò che Pierre non è mai riuscito a fare o far fare, attuare quella famosa inseminazione alla quale Mona si sarebbe di fatto sempre sottratta.

Tant'è che alla fine de *L'envers amoureux* Pierre svela l'arcano e confessa il suo famelico piano:

La veille de votre week-end en Normandie, j'ai fouillé dans ton sac et subtilisé tes contraceptifs. Je voulais que tu aies un enfant. Une autre couverture. À votre retour, ton air sombre m'a presque réjoui, tu semblais enveloppée d'une solitude et d'une anxiété lourdes de pressentiment. Tu me fuyais en te réfugiant dans ton journal, comme la seiche s'entoure de son nuage. [...] Je t'observais comme un savant qui observe une éprouvette et attend une réaction. Jusqu'à ce que tu m'avoues ta grossesse (*ibid.*).

L'inenarrabile viene pertanto vigliaccamente confessato al fantasma di Mona dopo parecchio tempo in quanto per il codardo Pierre: "La vérité blesse [et] le mensonge tue" (225). Scopriamo così che Mona non è rimasta incinta di Léo per puro caso o per imprudenza, ma è stata 'programmata' da Pierre per restare incinta. Tutto era stato calcolato nei minimi particolari in modo da permettere a Pierre di mantenere in vita quella parvenza di coppia etero borghese per bene e all'apparenza felice e appagata. Marius, è il nome dato al figlio illegittimo, era – confessa Pierre – quel "enfant que je ne pouvais te donner [et qui] était la seule façon de te retenir, car tu aurais fini par te lasser de moi. Je t'ai suppliée de le garder et tu as accepté comme quelqu'un qui s'enchaînerait lui-même à un pilori" (218). A difesa dei suoi loschi intenti, si giustifica asserendo: "Et même s'il n'était pas issu de mon sang, je m'en sentais pourtant déjà responsable. Pour lui, n'avais-je pas volé et menti, spolié ton amant de son sperme et trahi toute notre affection?" (219-220). L'ammissione e l'egoismo di Pierre lasciano ancor più basiti soprattutto quando apostrofa il 'proprio' figlio Marius chiamandolo "bastardo", perché: "Comme un pédé, un bâtard ça doit mentir, un bâtard c'est le fruit de la fuite et du mensonge, c'est le dépôt des irrégularités" (222).

La seduzione tra Pierre e Mona si dimostra ne *L'envers amoureux* assolutamente sfasata e in chiara opposizione benché entrambi siano legati da un profondo e indissolubile legame¹⁸, ma con scopi diversi. Nel matrimonio, Mona nutre le migliori intenzioni, Pierre le peggiori. Il 'noi' fusionale¹⁹, unione tra l'io e il tu,

¹⁸ A proposito del suo forte e indissolubile legame con il marito Pierre, Mona ammette: "Nous sommes vissés l'un à l'autre comme les deux aiguilles sur la montre de mon grand-père; impossible de nous séparer, chacun pour des raisons, des battements de cœur différent" (164).

¹⁹ Ducard 2007, 137.

sebbene traduca l'esistenza di un patto sociale e 'affettivo' suggellato dal matrimonio, disgiunge le due identità perché prima implose e poi esplose ognuna per conto proprio all'interno delle varie parti del romanzo. Forse, il 'tu' utilizzato da Pierre, nella sua funzione fatica e deittica, rivolto a una Mona ormai morta suicida dopo parecchi anni, è un volere ristabilire un ordine e sedurre per l'ultima volta, ma senza più mentire a nessuno se non a sé stesso e al figlio. Il 'tu', rivolto al fantasma di Mona che ne crea quasi un doppio opaco e inafferrabile, rappresenta per Pierre quel superdestinatario bakhtiniano²⁰ ovvero quell'essere superiore presente virtualmente nell'interazione non verbale che si sovrappone, suo malgrado, in un lontano metafisico in cui ancora una volta dirigono le fila la coscienza del marito. Il racconto di Pierre – che conclude *L'envers amoureux* – riformula e ricomponne appunto per questo l'intera storia, mette tutto e tutti al proprio posto facendo cadere tutte quelle impalcature e falsità che ognuno si è costruito, pensando che ogni azione fosse mossa o dettata da 'un innocente' discorso della seduzione. Declinate dal punto di vista di ciascuno, le relazioni assumono per Léo, Mona e Pierre, una geometria molto soggettiva in cui le strategie della seduzione tracciano un triangolo i cui lati fanno fatica a toccarsi, mostrando l'estrema fragilità degli equilibri di coppia e delle relazioni in generale. *L'envers amoureux* è tutto sommato un gioco seduttivo tra vittime e carnefici, una partitura a tre voci dissimili di un trio per nulla ben assortito, in cui ognuno usa l'altro per soddisfare il proprio ego, colmare il proprio vuoto e appagare – nel caso degli amanti – il proprio desiderio sessuale. Per cui come sostiene Dominique Ducard:

il est possible de déchiffrer les scénarios fantasmatiques dans ce qu'un individu raconte et de percevoir dans sa façon de s'adres-

²⁰ Cfr. Fiorin 2018.

ser à son interlocuteur, présent ou imaginé, une modalité de son désir mais l'on peut également déceler dans le non-sens, l'apparente absurdité, le défaut ou le dérapage de sa parole quelque indice d'une subjectivité singulière.²¹

La progressione tematica costante della seduzione, ripresa continuamente e ad incastro all'interno delle tre parti del romanzo con motivazioni ed esiti inaspettati, dimostra come di fatto la polifonia amorosa sia il risultato di un'idea soggettiva in cui il mondo interiore, dell'intimità, prende il sopravvento nella traduzione della realtà, in cui, più che la lingua, funziona la parola con i suoi echi più profondi e oscuri. Un modo forse per metterci in guardia dagli effetti collaterali della seduzione perché – come Pierre sostiene in modo cinico – “Aimer nuit gravement à votre santé et à celle de votre entourage” (216).

Riferimenti bibliografici

- Ch. Bally, *Linguistique générale et Linguistique française*, Paris, Ernest Leroux, 1932.
- C. Batista, *L'Envers amoureux*, Paris, Albin Michel, 2009.
- D. Ducard, “L'intervention de la psychanalyse”, in *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, eds S. Bonnafous, M. Temmar, Paris, Éditions Ophrys, 2007, 136-151.
- O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.
- Id. et al., *Les Mots du discours*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.
- J.L. Fiorin, *Introdução ao pensamento di Bakhtin*, São Paulo, Editora Contexto, 2018.
- R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Arthème Fayard, “Pluriel”, 2010 (ed. or. 1961).

²¹ Ducard 2007, 136-137.

- C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- D. Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- J. Rey-Debove, *Le Métalangage: étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Édition Le Robert, 1978.
- G.-E. Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2009.

ABSTRACT

Angela Di Benedetto, La seduzione irresistibile del discorso

A partire dalla scena della seduzione del serpente nella Genesi, il contributo avvia una riflessione sulla seduzione, sulle sue strategie retoriche e discorsive, e sui significati che ha acquisito nel corso dei secoli. Se sino al Seicento prevale una visione teologica della seduzione, per cui sedurre equivaleva a “corrompere”, “sviare dal cammino di verità”, nella Francia dell’epicureismo neo-libertino settecentesco la seduzione viene sottratta ad una accezione negativa grazie da un lato alla sostituzione della categoria dell’amore con quella del *goût*, dall’altro in virtù dell’importanza che essa acquista per la riuscita individuale e sociale. Attraverso l’analisi di alcune fra le più significative strategie messe in atto da moderni seduttori, Dom Juan e Rodolphe, si è cercato di dimostrare come, al di là delle differenti accezioni attribuite alla seduzione, un mandato essenziale resta immutato: la seduzione, mobilitando l’immaginazione, conduce la vittima in uno spazio altro in cui le ragioni della realtà cedono il posto alle *rêveries*.

Matteo Pellegrino, La seduzione negata nell’universo femminile di Euripide

Il presente contributo esamina l’universo femminile di Euripide al cui centro ci sono donne che decidono delle sorti proprie e altrui nella dimensione sconcertante della loro mente, apparizioni spettrali, prigioniere che assurgono alla perfezione di opere d’arte, madri di trovatelli votati a un glorioso destino: nel contraddittorio mondo di ombre e simulacri creati dall’illusione teatrale i personaggi femminili euripidei portano ad esaurimento l’essenza delle rispettive maschere tragiche e mettono in crisi il valore e la credibilità delle loro vicende.

Antonella Tedeschi, Donne e *blanditiae* nella commedia latina

I Romani riconducevano la capacità di sedurre - espressa da *blandus* e dai suoi derivati - alla potenza accattivante, improntata a dolcezza di suono e amabilità di comunicazione, dell'eloquio femminile. Grazie alla forza delle *blanditiae*, infatti, le donne creavano empatia con l'interlocutore, al fine di persuaderlo e manipolarlo. Nella commedia latina a farne uso maggiore sono essenzialmente le cortigiane, seduttrici per mestiere: le loro *blanditiae* ledono pericolosamente la salute mentale dell'uomo e lo trasformano in un essere dolce e remissivo. Uno *status*, questo, che sarà fatto proprio dai poeti d'amore e diventerà fonte privilegiata di ispirazione poetica.

Riccardo Viel, Il *Fiore* e la frattura dello spazio letterario cortese

Il saggio muove dal confronto tra la lunga sezione del *Roman de la Rose* dedicata al discorso di Amis all'Amante e i corrispettivi sonetti del *Fiore* (XLIX-LXXII); un confronto che si fa indagine critica sulle modalità in cui il parafraste del poemetto italiano mette in parodia la tradizione dell'amor cortese sul piano della struttura, della metrica, dei temi, della lingua, e della retorica. Il risultato appare una descrizione ancor più realistica del già crudo realismo di Jean de Meun delle tattiche di seduzione, ormai completamente avulse da ogni connotazione morale. Il percorso, che tien conto anche dell'apporto marcabruniano e guittoniano, pone l'accento sul ruolo, tutt'altro che accessorio, del *Fiore* e del *Detto d'Amore* nello sviluppo della nostra lirica delle origini.

Francesca Sivo, Lezioni d'amore in età umanistica: il caso del *Dolos*

Il contributo prende in esame il ruolo-chiave svolto dalla serva Anniotola nell'intrigo di seduzione che fa da sfondo al *Dolos*,

commedia umanistica di autore incerto e ragguardevole esempio del genere sia per il suo rilievo storico-letterario sia per alcuni suoi indiscutibili meriti intrinseci. In particolare, ci si sofferma sulle modalità e le strategie, le *sententiae* e i *loci* con cui la vecchia mezzana costruisce i propri discorsi, rivolti con sagacia e abilità retorica alla giovane Chifrincasna, al fine di persuaderla ad abbandonarsi all'amore e a cedere alle lusinghe di Uptres.

Sebastiano Valerio, Pontano lirico tra l'amore coniugale e la seduzione

Giovanni Gioviano Pontano rappresenta uno dei maggiori poeti latini del Quattrocento italiano, che influenzò non solo gli intellettuali e gli scrittori che furono vicini all'accademia da lui presieduta, ma anche i poeti dei secoli successivi. Significative sono quelle rappresentazioni poetiche della notte che, attraverso declinazioni diverse dell'amore, ci permetteranno di seguire l'evoluzione della poesia pontaniana e ci condurranno al petrarchismo cinquecentesco.

Flavia Gherardi, Comunicazione frustrata ed erotismo negato: Don Chisciotte e i "malos deseos"

Il contributo è incentrato sull'analisi dell'episodio di incontro tra Don Chisciotte e la serva Maritornes (trasfigurata dall'immaginazione corrotta dell'hidalgo in una avvenente donzella, figlia del signore del castello) presso la locanda di Palomeque. L'incontro, contenuto nella I parte dell'opera, al cap. XVI, e apparentemente coincidente con un'interazione dialogica tra i due convenuti, corrisponde, in sostanza, alla sola enunciazione di Don Chisciotte il quale, a dispetto dell'alto investimento retorico e delle sue apprezzabili abilità argomentative, vede la sua interlocutrice rimanere inerte al messaggio e, dunque, il proposito pragmatico del suo discorso suasorio totalmente frustrato. Ciò, in ragione di un conflitto di codici che il testo mette prevedibil-

mente al servizio di un esito comico, le cui dinamiche e le cui implicazioni – anche sul piano ideologico, extratestuale – sono oggetto precipuo della lettura proposta.

Rossella Palmieri, Sedurre con lo sguardo e con la parola. Il senso della vista e il ‘troppo dire’ nel teatro barocco: Eva, Maria Egiziaca e le altre

Si indagano in questa sede le componenti argomentative e visive sottese alla seduzione, evidenziando in particolar modo l’itinerario di Maria Maddalena, Eva e Maria Egiziaca all’interno della temperie barocca e attraverso il medium teatrale, particolarmente efficace per accentuare la fascinazione visiva, uditiva e tattile. Si evidenzia, altresì, la malia del giardino quale luogo di peccato e l’incanto delle case come spazi che favoriscono l’intrigo amoroso.

Federico Corradi, Strategie di seduzione e tempo narrativo nei *Contes* di La Fontaine

L’articolo analizza il rapporto tra discorso della seduzione e tempo narrativo nei racconti libertini di La Fontaine. La strategia di seduzione nei *Contes* “sia per i personaggi che per il narratore” è legata a doppio filo alla *brevitas* e ad un’estetica dell’ellissi esibita con civetteria. Oltre all’omologia, però, bisogna evidenziare le differenze: se nel caso dei personaggi la parola eloquente è secondaria rispetto ad altri strumenti di persuasione, il narratore esibisce nei suoi *apartés* un eloquio funambolico necessario a rendere fruibile la materia licenziosa per un pubblico di *honnêtes gens*.

Maurizio Pirro, “Verdammt Liebe, wie quälst du mich!”. Strategie della seduzione nella commedia *Die zärtlichen Schwestern* di Christian Fürchtegott Gellert

Le innovazioni apportate da Gellert nella tradizione del teatro comico si basano sull’introduzione di una forma di spettacolo

disinteressata alla stigmatizzazione del vizio e orientata semmai a subordinare la trasmissione di un insegnamento morale alla messa in scena di condotte virtuose e commoventi. I personaggi portatori di attitudini positive correggono con relativa facilità le inclinazioni contrarie delle altre figure, ristabilendo l'ordine sociale provvisoriamente interrotto. Questo modello trova un elemento di inciampo soltanto nella commedia *Die zärtlichen Schwwestern* (1747), in cui la mancanza di scrupoli del seduttore finisce per travolgere l'assetto della piccola comunità nella quale si dipana l'intreccio.

Francesco Fiorentino, Paradossi della seduzione libertina

L'articolo analizza le modalità della seduzione libertina (serialità, momento, gradazione...) esemplificandola non soltanto sulle opere di Crébillon e Laclos. Ne mette così in luce quattro paradossi: rapidità/durata della seduzione; distanza/coinvolgimento del seduttore; liberazione/mortificazione della donna; successo femminile/rivalità maschile come motivazione della seduzione.

Marco Caratozzolo, La seduzione secondo Lermontov: le parole del *Demone*

Il presente contributo mira a fornire alcune coordinate del discorso seduttivo nella letteratura russa della prima metà dell'Ottocento, sull'esempio di alcuni testi di Michail Lermontov. Nella prima parte si cercherà di illustrare, soprattutto con l'aiuto degli importanti studi di Alessandra Carbone, la recezione in Russia del libertinismo e le sue conseguenze sull'elaborazione di una dialettica della seduzione. Nella seconda parte si passerà alla verifica delle dinamiche che tale dialettica presenta in un testo letterario tra i più importanti per il tema della seduzione, cioè il poema *Demon (Il demone)* di Michail Lermontov: l'"orazione seduttiva" del demone è infatti un esempio importante di utilizzo della retorica come artificio per ottenere il possesso dell'amata.

Luca Bevilacqua, Céline o la scrittura seduttiva: insolenza e aforismi nel *Voyage au bout de la nuit*

Il contributo si concentra su due aspetti stilistici del *Voyage au bout de la nuit* di Céline. Da un lato l'insolenza, intesa quale tensione scrittoria volta a infrangere l'ordine convenzionale, sia per ciò che attiene al genere romanzo, sia in relazione alla morale dell'epoca (la nuova società di massa). Dall'altro, l'ampio ricorso agli aforismi, di cui sono analizzati aspetti formali e temi ricorrenti. Il carattere gnomico, la rapidità enunciativa, il ricorso alla lingua orale, il pessimismo di fondo, contribuiscono, uniti al tono insolente, a rendere seduttivo lo stile del *Voyage*.

Anna Riccio, Sensi e seduzione femminile tra romanzi e racconti di Italo Calvino: un'analisi corpus-based

Il presente contributo propone un'analisi *corpus-based* del lessico della sensorialità e sensualità femminile che Italo Calvino predilige nella narrazione di scene di seduzione. L'esplorazione quantitativa e qualitativa dei testi offre dati che permettono di condurre un'analisi delle strategie linguistiche basata sul modello di rappresentazione testuale di de Beaugrande e Dressler (1994) rivisitato da Silvestri (2005). I risultati rivelano meccanismi coesivi, coerenti e informativi ricorrenti nel corpus espressi mediante fenomeni linguistico-cognitivi connessi con il discorso della seduzione.

Fabrizio Impellizzeri, Carlos Batista e le anamorfosi di un triangolo della seduzione

Nel 2009, Carlos Batista pubblica *L'envers amoureux*, un romanzo – a forma di trittico – che narra la storia di un triangolo amoroso in cui il discorso della seduzione e della manipolazione delineano, nella menzogna, il triste destino di tre protagonisti: Léo (il giovane parrucchiere amante di Mona, ignaro oggetto della coppia), Mona (la moglie frustrata sessualmente e senti-

Abstract

mentalmente, insegnante di lettere al liceo, madre suo malgrado) e Pierre (il marito omosessuale, sterile, docente di filosofia, manipolatore perverso privo di ogni scrupolo).



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2022



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Tradizionalmente associata alla corruzione, alla manipolazione e al perversimento morale e intellettuale, la seduzione resta un tema di indiscusso fascino, come mostra l'interesse ad essa tuttora rivolto da teologi, filosofi, psicologici e letterati. Attraverso l'analisi di testi letterari, antichi e moderni, il volume analizza le strategie cui ricorre il seduttore per conquistare la sua preda, soffermandosi su quella che ha per eccellenza un potere persuasivo: il discorso. Se è vero che il corpo seduce mobilitando i sensi, la parola, come mostra il Grande Seduttore, il serpente, ha il potere di trasformare il sistema di credenze e di rappresentazioni della realtà del suo interlocutore e di manipolarne la volontà. Soprattutto mobilita l'immaginazione, luogo in cui si realizza l'appagamento dei desideri e motore di fantasticherie che generano passioni e azioni.

ANGELA DI BENEDETTO è professore associato di Letteratura francese presso l'Università di Foggia. Si occupa prevalentemente di letteratura *fin de siècle* e di argomentazione nei discorsi letterari e politici tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Fra le sue pubblicazioni, studi sulla questione armena in Francia, lavori sul rapporto fra medicina e letteratura a fine Ottocento e saggi su Barbey d'Aurevilly, Beaubourg, Mirbeau, Rachilde, Louÿs, Klossowski. Attualmente coordina un progetto di ricerca sul "discorso della seduzione" in letteratura per il Centro di ricerca interuniversitario "Argo".

ANTONIO ROSARIO DANIELE è ricercatore di *Letteratura italiana contemporanea* presso l'Università di Foggia. Si occupa prevalentemente dei rapporti fra letterature del Novecento, sistema dei linguaggi e cinema. Fra le sue ultime pubblicazioni *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di «Un amore»* (Cesati, 2018) e *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento* (Cesati, 2020); ha curato con Daniela Marcheschi l'edizione commentata degli *Articoli di satira politica* di Carlo Collodi (Giunti, 2022).

TIZIANA RAGNO è professore associato di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Foggia. Si occupa di *Fortleben* di testi e temi della letteratura latina, specie nell'ambito della storia della musica. Specifici campi d'indagine sono, inoltre, quelli che riguardano la produzione di Seneca filosofo e i *Satyrica* di Petronio.