

LA SEDUZIONE DEL LINGUAGGIO

Lucia Folea

La parola è un potente signore, che, con corpo piccolissimo e del tutto invisibile, compie opere assolutamente divine.

Gorgia di Leontini¹

1. La parola del diavolo

Questa storia ha due punti di inizio. Il primo si colloca nella Magna Grecia del V secolo a.C., ed è l'invenzione della retorica come arte del discorso. L'altro arriva molto più tardi, intorno al II secolo d.C., quando la patristica si appropria del termine *seducere* e dei suoi derivati, come il sostantivo *seductio*, investendoli di nuovi significati connessi alla vicenda universale dell'umanità narrata nel Vecchio Testamento e alla dimensione morale dell'esistenza. A partire da qui, *seducere*, che nel latino classico vale semplicemente "condurre in disparte, allontanare, separare", e persino "mettere in salvo", si carica di pesanti connotazioni negative, segnalando un fatale discostarsi dal luogo provvidenzialmente assegnato o dall'itinerario divinamente prefissato a causa dell'astuto e pernicioso intervento diabolico. Così il sedurre si assimila al "fuorviare", al "distogliere dalla retta via o dal cammino verso la salvezza eterna"². Non esiste

¹ *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.8), in *I Presocratici*, a c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006, p. 1633.

² Cfr. A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* [1932], Paris, Klincksieck, 2001, s.v. *duco*; G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA e G. RANUCCI, *Dizionario di latino-italiano*, Firenze, Le Monnier, 2004, s.v. *seduco*; L. CASTIGLIONI e S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007, s.v. *seduco*. Le attestazioni per il nuovo significato di *seducere* sono da Tertulliano, Cipriano, Agostino e altri padri della chiesa. Ciò non significa ovviamente che la latinità classica non prevedesse il ricorso, specie in campo amoroso, a complesse e raffinate strategie di conquista che viste da una prospettiva meno distante dalla nostra rientrerebbero perfettamente nel territorio della seduzione; a mancare da quel contesto era invece proprio l'idea dello "sviamento", con il presupposto di un itinerario originale da cui l'oggetto dell'adescamento fosse stato allontanato. Il latino classico usa di preferenza *allicere*, "allettare" o *capere*, "prendere, affascinare" (oltre a *corrumpere* e *illicere*, che rappresentano l'aspetto deteriore della seduzione attraverso l'adulazione e l'inganno); e la seduzione si esercita soprattutto mediante *blanditiae*, "lusinghe, allettamenti". E sono proprio "blandi detti e molli preghiere" i discorsi di seduzione che l'Eco di Ovidio, se avesse il potere della paro-

insomma, in origine, seduzione che non si possa o debba in ultima analisi far risalire al Male assoluto o a una sua luciferina personificazione. E se nell'ottica cristiana ogni peccato commesso da un mortale va ricondotto a questa stessa radice, la caduta di Adamo ed Eva, causata direttamente dal raggio di Satana, diventa la scena primaria del "dirottamento" seduttivo inteso a scatenare la trans-gressione: inaugura la filogenesi della storia universale dell'umanità e l'ontogenesi della vicenda personale di ciascuno dei suoi appartenenti in quanto percorsi destinati a uscire continuamente dai confini del previsto e del lecito per inoltrarsi in territori pericolosi e proibiti.

Nelle spoglie del Serpente, l'Antagonista e Padre della Menzogna, come parodiando il Creatore che genera l'universo attraverso la parola (ed è Verbo egli stesso), perverte quel medesimo universo grazie al potere persuasivo del suo discorso: "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"³. Egli è dunque un retore nel senso più antico del termine; è l'archetipo dell'oratore la cui aringa si propone di manipolare, fino talora a ribaltarle, le opinioni del proprio uditorio, in modo da spingerlo a un determinato comportamento: ad assolvere, ad esempio, o condannare un imputato, oppure a legiferare o deliberare in un data direzione⁴. Vale la pena di ricordare che l'etimologia di uno dei suoi nomi più ricorrenti, quello di Diavolo – δὶὰ-βολος: il Calunniatore, il Falso Accusatore – ne mette appunto in rilievo l'incomparabile abilità nel distorcere i fatti attraverso l'eloquio insidiosamente suggestivo. E non è un caso che il primo grande Don Giovanni letterario, quello di Tirso de Molina, sia non tanto un donnaio, quanto

la, vorrebbe indirizzare a Narciso: "O quotiens voluit blandis accedere dictis / et molles adhibere preces", "Oh quante volte avrebbe voluto abbordarlo con dolci parole e rivolgergli tenere preghiere?" (*Metamorfosi* III. 375-376; tr. di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. 110-111).

³ Genesi 3.4-5, in *La Bibbia*, a c. della CEI [1974], Casale Monferrato, Piemme, 1988, p. 27.

⁴ Non è propriamente il giudiziale allo stato "puro" ma una forma intermedia tra questo e il deliberativo il genere inaugurale della retorica, della quale Roland BARTHES sintetizza l'origine così: "Verso il 485 a.C. due tiranni siciliani, Gelone e Gerone, operarono delle deportazioni, dei trasferimenti di popolazione e delle espropriazioni per popolare Siracusa ed assegnare lotti ai mercenari; quando furono rovesciati da una sollevazione democratica e si volle tornare all'*ante quo*, si ebbero innumerevoli processi, dato che i diritti di proprietà erano offuscati. Questi processi erano di nuovo tipo: mobilitavano grandi giurie popolari davanti alle quali, per convincere, bisognava essere 'eloquente'. Questa eloquenza, partecipe della democrazia e della demagogia, del giudiziario e del politico (quel che venne chiamato poi il *deliberativo*), si costituì rapidamente in oggetto di insegnamento". *La retorica antica* [*L'ancienne rhétorique*, 1970], tr. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1980, p. 13.

un *burlador*, uno che utilizza la menzogna, l'inganno della parola, per sbeffeggiare il prossimo. Certo è un libertino, ma, come i suoi epigoni in Molière e Mozart, più che nel senso comune del termine lo è in quello sei- settecentesco: nemico dell'ortodossia cristiana e del moralismo conformista da essa promosso, riproduce, miniaturizzata, la ribellione originaria di Lucifero contro il potere divino, dal quale viene infine sopraffatto e precipitato nell'eterna dannazione⁵.

Se Satana è l'archetipo dell'oratore, esiste però tra i due una differenza non trascurabile. È infatti implicita nella tentazione demoniaca, come in quella del seduttore-modello della tradizione occidentale, una forma di circolarità che è invece perlopiù estranea alle motivazioni prevalentemente professionali di chi interferisce in veste di mediatore/intercessore/interprete nel rapporto tra due parti implicate in un processo decisionale, o in quello tra l'accusato e l'istituzione davanti a cui egli è chiamato a discolarsi. Tranne che per il caso del discorso pronunciato per proprio conto da un uomo politico – che è certamente meno distante dalla sfera della seduzione vera e propria – in ambito giudiziale/deliberativo lo “sviamento” messo in atto dal retore lascia inalterata la “terzietà” di quest'ultimo, il quale non è (personalmente) coinvolto e rimane dunque al di fuori del terreno dove si muove e muta il proprio itinerario il destinatario della persuasione. D'altra parte, al pari del Maligno, il Seduttore “entra in campo”, occupando la posizione terminale del percorso: egli si prospetta la *riduzione dell'Altro* – della “vittima” – *a sé*, nel senso della conquista di, o del potere su, chi prima sfuggiva al suo controllo⁶. In altre parole, indipendentemente dalla sua portata e dal suo effetto gratificante su chi lo ottiene, l'assoggettamento a sé dell'uditorio da parte del retore rimane di solito un mezzo attraverso cui raggiungere un fine ulteriore, mentre l'asservimento seduttivo è sostanzialmente fine a sé stesso. Tautologica e autoreferenziale, la seduzione “vera” non mira ad altro che a sedurre, operando su una pressoché completa coincidenza di fini e mezzi; se si postula ad esempio che il suo territorio privilegiato sia quello della sessualità – in qualunque senso si voglia intendere tale vocabolo – questa non costituisce infatti solo il *terminus ad quem* dell'intero processo, ma in larga misura fornisce anche gli strumen-

⁵ TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630); MOLIÈRE, *Don Juan ou le festin de pierre* (1665); W. A. MOZART e L. DA PONTE, *Il dissoluto punito, ovvero il Don Giovanni* (1787).

⁶ Una tale “riduzione a sé” si carica occasionalmente di un senso aggiuntivo, implicando la metamorfosi dell'alterità in identità, la trasformazione del sedotto in seduttore; l'argomento è approfondito più avanti, al paragrafo 4.

ti attraverso i quali il processo stesso ha inizio e si dipana poi verso la propria conclusione. Il seduttore si propone da subito alla propria vittima, in maniera più o meno esplicita, come virtuale oggetto di interesse erotico, e le strategie e tattiche verbali e gestuali che dispiega in seguito per attualizzare questa potenzialità devono necessariamente essere abbastanza lineari – pur nella loro sottigliezza e complessità – perché la loro finalità ultima possa essere decodificata correttamente: il sedotto sarà veramente tale solo se e quando avrà capito il gioco della seduzione, e accettato di parteciparvi. Si tratta appunto di un gioco, una partita a scacchi⁷: un “onesto inganno” che lascia scoperto, almeno in parte, il proprio intento mentre nasconde le mosse da compiere per arrivarci⁸.

Una più precisa, benché non completa, corrispondenza con la figura dell’oratore classico si trova, invece che nel seduttore in prima persona, nel “mediatore di seduzione” alla Cyrano⁹, il quale è padrone dell’*ars bene dicendi*, ma non volendo, o non potendo, esercitarla in proprio la mette al servizio di un altro soggetto. E tuttavia, mentre l’efficacia del discorso del retore-avvocato dipende in buona misura dal di lui rendersi e rimanere visibile al proprio pubblico in quanto intermediario e non parte in causa, il successo di questo tipo di “mediatore di seduzione” è strettamente legato al suo autoannullamento, alla sua abilità nell’illudere il destinatario di trovarsi dentro un dialogo a due con il potenziale seduttore anziché in un’interlocuzione a tre.

2. Retorica e menzogna

Pochi anni dopo l’“invenzione” della retorica nella pratica dibatti-

⁷ L’associazione fra il gioco degli scacchi e la seduzione è probabilmente tanto antica quanto l’inizio della fortuna di questo stesso gioco in occidente. Basti citare due casi emblematici nel teatro giacomiano: la partita tra Miranda e Ferdinand nella *Tempest* di Shakespeare (V.1. 172-175) e quella fra la mezzana Livia e la suocera di Bianca in *Women Beware Women* di Thomas Middleton (II.2), dove a ogni spostamento dei pezzi sul tavoliere corrisponde una mossa nella seduzione di Bianca da parte del duca. Altrettanto diffuse sono per rappresentare le strategie della seduzione le metafore della caccia e della guerra; la seconda sembra particolarmente popolare nel Settecento, ed è ricorrente nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos.

⁸ Illustra bene questo tipo di “onesto inganno” la strategia del corteggiamento di Valmont nei confronti di Madame de Tourvel nelle *Liaisons dangereuses*; cfr. A. ROGER, *Séduire, dit-elle*, in M. Olender e J. Sojcher (a c. di), *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, pp.149-163; M. MIZZAU, *L’arte del sedurre*, in V. Chioetto (a c. di), *Manipolazione*, Milano, Anabasi, 1993, pp. 157-173.

⁹ Il riferimento non è, ovviamente, alla figura storica dello spadaccino e scrittore libertino del Seicento, ma al protagonista del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand.

mentale – siamo ancora nel V sec. a.C., e ancora in Sicilia – il sofista Gorgia di Leontini inizia a riflettere sulle implicazioni teoretiche di questa “nuova” arte della parola, a cui affida un ruolo centrale in un quadro filosofico in cui la Verità (ἀλήθεια) è assolutamente irraggiungibile e l’opinione (δόξα) del tutto inaffidabile. Il discorso, sganciato da ogni asservimento alla realtà fattuale e soprattutto da ogni obbligo di ossequenza al Vero ontologico, assume una indipendenza e un potere quasi illimitati in quanto generatore di idee, credenze e suggestioni, e nulla gli impedisce di spingersi fino all’illusione e al raggiri. La fascinazione che esso esercita è una forma di magia (γοητεία, μαγεία)¹⁰. Tali caratteri appartengono in particolare alla retorica, “l’arte che sfrutta a fondo questo aspetto della parola e può essere definita come *l’arte del persuadere*”¹¹. Gorgia assimila l’effetto del discorso di persuasione (πειθῶ) sull’anima a quello del farmaco sul corpo¹², e sottolinea come la forza principale della retorica, fondato in primo luogo sul fascino dell’*elocutio* (λέξις, φράσις) e della *figurae elocutionis* accortamente dispiegate dall’oratore, consista nella sua capacità di produrre una “metastasi”, cioè uno “spostamento” (una se-duzione), nel giudizio dell’uditorio intorno a una determinata questione, così da indurlo anche, se necessario, a una condotta diversa da quella che avrebbe tenuto senza quell’ingerenza¹³. Ma uno degli aspetti più interessanti dell’elaborazione di Gorgia sta nel suo allargare i confini della retorica da arte del discorso di persuasione in senso stretto ad arte del discorso *tout court*, teorizzando e praticando, accanto al giudiziale e al deliberativo, un terzo genere molto meno legato, almeno in apparenza, a esigenze pragmatiche dirette, e cioè l’epidittico o dimostrativo. Egli presiede così all’“avvento di una prosa decorativa, d’una prosa-spettacolo”¹⁴

¹⁰ GORGIA, *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.10), in *I Presocratici*, cit., pp. 1634-1635.

¹¹ G. REALE e D. ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, 3 voll., Brescia, La Scuola, 1983, Vol. I, p. 56.

¹² *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.14), in *I Presocratici*, cit., p. 1637.

¹³ Ivi, pp. 1634-1635. Cfr. J.-F. LYOTARD, *Deux métamorphoses du séduisant au cinéma*, in M. Olender e J. Sojcher (a c. di), *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, pp. 93-95. I due generi originari della retorica, il giudiziale e il deliberativo, sono entrambi legati alla persuasione in senso stretto, dal momento che “tendono a un mutamento della situazione da realizzarsi pragmaticamente (cioè nel corso di avvenimenti esterni, socialmente importanti), in quanto è data la possibilità di un mutamento della situazione secondo la possibilità del dibattito (da compiersi, quindi, da parte dell’arbitro della situazione: dal giudice, cioè, o dall’assemblea popolare)” (H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], tr. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 20). Del resto, “la retorica [...] viene definita come *ars bene dicendi* [...] e il *bene* intende la virtù propria del successo di persuasione [...] del discorso di parte” (LAUSBERG, p. 23).

¹⁴ BARTHES, *Retorica*, p. 15.

costruita per confermare le pretese alla fama di un grande personaggio scomparso o ancora in vita, o per delinearne i meriti e gli eventuali demeriti. Un tale tipo di prosa celebrativa, elaborata e studiata ma almeno in parte “gratuita” e priva di effetti immediati sulla realtà, ha più di un tratto in comune con la poesia¹⁵, e non è un caso che Gorgia abbia molto da dire anche su quest’ultima e sulla maniera in cui essa inganna il proprio fruitore, ma in termini tali che “chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare è più sapiente di chi non è ingannato”¹⁶.

Dunque in Gorgia c’è già nei suoi dati essenziali tutto l’intreccio della retorica con ciò che noi chiameremmo seduzione: il potere della parola – così forte da travalicare a tratti nel magico e nel sovranaturale – si articola da un lato nell’impatto sull’atteggiamento e le decisioni dell’ascoltatore, quando si tratti del discorso di persuasione vero e proprio, dall’altro nella capacità di produrre o alterare sentimenti ed emozioni e di agire sull’interiorità del fruitore¹⁷, al livello del discorso letterario. È curioso che in gran parte le osservazioni più interessanti, fra quelle a noi pervenute, fatte da Gorgia riguardo al potere della parola provengano da un’orazione, scritta un po’ anche per gioco¹⁸, dove si rievoca una grande storia di seduzione (almeno in senso lato) come quella di Elena da parte di Paride. La donna era del tutto incolpevole e non meritava la nomea che le è stata associata, argomenta il filosofo, perché è stata in ogni caso sopraffatta da una forza che non era in grado di contrastare, fosse essa da ascrivere a un dio, alla Necessità, alla violenza di un mortale, all’incontinenza di Eros, o proprio alla fascinazione di quella stessa retorica che ha ora permesso a lui di indurre il proprio uditorio ad assolverla.

Il fatto di assegnare un ruolo così fondamentale e un’autonomia così ampia alla parola, svincolandola da ogni subalternità preconstituita a un sistema di valori etici, non può ovviamente non suscitare dissensi e sospetti, ed è già Platone a contrapporre a questa “cattiva” retorica sofista quella “buona” che ha per oggetto la verità ed è sostanzialmente tut-

¹⁵ LAUSBERG, pp. 21-22.

¹⁶ GORGIA (frammento Diels 82 B 23), in *I Presocratici*, cit., p. 1661; cfr. LYOTARD, p. 93. L’affermazione si riferisce in particolare alla tragedia.

¹⁷ In chi ascolti la poesia, sostiene Gorgia, “si infonde un brivido di paura, una compassione che fa versare lacrime, una forte tendenza alla commozione, e l’anima subisce, a causa delle parole, una propria passione per fatti altrui e per i casi buoni o cattivi di estranei” (*Encomio di Elena*, Diels 82 B 11.9, ivi, p. 1635). È evidente l’influenza di queste osservazioni sul pensiero di Aristotele.

¹⁸ *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.21), in *I Presocratici*, cit., p. 1639: “Ho eliminato, grazie alla parola, la cattiva nomea di una donna; [. . .] ho voluto scrivere questo discorso, da un lato come encomio di Elena, dall’altro come un mio gioco”.

t'uno con la dialettica: “Se io ho capito bene”, dichiara Socrate a Gorgia, “tu dici che la retorica è un’arte produttrice di persuasione, e che tutta quanta la sua attività e il suo scopo essenziale consistono in questo. La retorica [come erroneamente la vedi tu], dunque, a quanto sembra, è produttrice di quel tipo di persuasione che fa credere, e non [come dovrebbe essere] quel tipo di persuasione atta a insegnare intorno al giusto e all’ingiusto”¹⁹. “Moralizzare” la retorica in questa maniera significa tuttavia limitare drasticamente la potenzialità che la parola ha di modificare il reale, riducendone la portata al convincimento e negandole l’accesso alla persuasione in senso stretto, la quale rappresenta invece la sua dimensione più straordinaria, per quanto largamente discutibile dal punto di vista etico e morale²⁰. Nella prospettiva gorgiana, – vale la pena di ribadirlo ancora – essa ha la capacità di scavalcare il suo limite naturale, l’intrinseca separatezza del linguaggio dall’universo dei propri referenti, per incidere sul mondo umano e trasformarlo seducendone gli appartenenti a decisioni e azioni diverse da quelle originariamente attese.

Un dato essenziale caratterizza in ogni caso la retorica: sotto qualunque luce la si voglia vedere, essa, in quanto forma di sapere (o, all’antica, arte) si occupa di rendere potente la parola. C’è ovviamente un senso lato, amplissimo, del termine “retorica” in base al quale ciò che esso designa è tutt’uno col prodotto verbale o testuale che ne costituisce il supporto materiale; non esiste atto locutorio o testo che non possieda la propria retorica, e non ne sia posseduto. Ma a un livello più astratto, senza operare particolari distinzioni tra generi né tra finalità, si ha complessivamente a che fare con una “scienza” del discorso (*ρητορικὴ τέχνη*, *ars bene dicendi*): un insieme di conoscenze e strategie da applicare per produrre enunciati o componimenti efficaci a raggiungere gli scopi (comunicativi, espressivi, estetici o altri) per cui sono costruiti.

¹⁹ PLATONE, *Gorgia*, 453-455 (Diels 82 A 28), ivi, p. 1611; cfr. BARTHES, p. 16.

²⁰ Sarebbe talora opportuno recuperare la distinzione latina classica tra “convincimento” e “persuasione”. Il convincere (*aliquem alicuius rei*, o *de aliqua re*) è un’operazione eminentemente intellettuale, volta a modificare, o anche a consolidare, le idee del destinatario su un determinato argomento, “dimostrando” che le cose stanno in un certo modo; il persuadere (che non di rado utilizza il convincimento come mezzo per raggiungere le sue finalità) mira a intervenire sul *comportamento* di chi ne sia oggetto, agendo in primo luogo sulla sfera emotiva e morale. In ultima analisi, la coppia *convincere*–*persuadere* si riproduce all’interno della teoria retorica classica nell’indicazione del *docere*, da una parte, e del *movere*, dall’altra, come le due finalità essenziali di questa “scienza” del discorso. Nonostante la decisa rinuncia alla persuasione nel senso di cui si è appena detto, la dialettica platonica mette comunque in campo una forma di seduzione, configurandosi come una “retorica erotizzata” dove quello fra maestro e allievo rimane sempre “un dialogo d’amore” (BARTHES, p. 17).

Ora, l'efficacia, o forza, o potenza, della parola non può consistere in altro che nel suo produrre rappresentazioni abbastanza suggestive da sovrapporsi non solo e non tanto al mondo reale, ma anche e soprattutto a tutte le analoghe rappresentazioni verbali o mentali disponibili in precedenza, così da cancellarle imponendo le proprie come migliori, perché ad esempio più veritiere o esteticamente più soddisfacenti: in una parola, più "convincenti" (abbiano o no la persuasione come fine ultimo). La retorica insegna a produrre queste rappresentazioni e ne descrive il funzionamento. Dunque la "distorsione" in essa c'è, e non solo è ineliminabile, in quanto legata alla sua stessa natura, ma agisce a due livelli, sul polo del destinatario così come all'interno del messaggio. Se convincimento e persuasione "sviano" l'uditorio, nella cultura occidentale tra il Medioevo e la prima fase della modernità ricorre insistentemente la nozione che sia il discorso stesso attraverso cui ciò è possibile a presentarsi come già "sviato" rispetto alla mitica purezza e semplicità di un'impossibile enunciazione pre-retorica, ignara degli artifici dell'*inventio* e della *dispositio* ma soprattutto spoglia degli orpelli dell'*elocutio*, figure e tropi che anziché costituirla, come in realtà è, le si stratificano sopra alterandola e rendendola pericolosamente seduttiva.

È appunto l'*elocutio* il bersaglio privilegiato di chi vede la retorica come l'arte della menzogna. Avviene talora, seppure assai più raramente, che la critica investa, insieme con questa, anche l'*inventio* e la *dispositio*, i due momenti che la precedono idealmente e che uniti a essa rappresentano il corpo principale e la struttura portante di ogni discorso. Così, scusandosi con l'amico umanista Peter Giles per il ritardo nella composizione della sua *Utopia*, Thomas More proclama la propria totale estraneità alle strategie e agli artifici di una espressione calcolata, frutto di premeditazione e di accurata pianificazione,

cum scires mihi demptum in hoc opere *inueniendi* laborem, neque de *dispositione* quicquam fuisse cogitandum, cui tantum erant ea recitanda, quae tecum una pariter audiui narrantem Raphaelem. quare nec erat quod in *eloquendo* laboraretur, quando nec illius sermo potuit exquisitus esse, cum esset primum subitarius atque extemporalis, deinde hominis, ut scis, non perinde Latine docti quam Graece, et mea oratio quanto accederet propius ad illius neglectam simplicitatem, tanto futura sit propior *ueritati*, cui hac in re soli curam et debeo et habeo²¹.

²¹ Thomas MORE, *Utopia*, ed. by J. H. L., London-New York, Macmillan, 1895, pp. 1-2: "poiché tu sai che mi è stata risparmiata la fatica di trovare i materiali [*inventio*] per questo scritto, e che non ho dovuto nemmeno pensare in alcun modo alla loro organizzazione

Siamo, è vero, in un contesto giocoso e dichiaratamente “menzognero” esso stesso, dove tanto il destinatario dell’epistola quanto il pubblico umanista a cui il libro è rivolto sanno già benissimo che si accingono a leggere di una società immaginaria descritta da un personaggio altrettanto immaginario; e a leggerne in un testo che risulta non solo da una elaborata *inventio* e da un’accorta *dispositio*, ma da un’utilizzo raffinato delle strategie dell’*elocutio*. Questo orizzonte non modifica però la portata dell’associazione stabilita tra retorica e distorsione della verità, associazione evidentemente abbastanza condivisa tra i lettori dell’epoca da poter essere data per scontata.

Ma la figura del narratore “onesto” perché lontano dalle sottigliezze della retorica ha una lunga storia. Basti pensare all’Allodiere di Chaucer, che dichiarando con falsa modestia la sua estraneità all’arte di “colorare” i discorsi si costruisce implicitamente come un dicitore di verità, incapace di travestire e mistificare i fatti al pari dei retori raffinati:

But, sires, by cause I am a burel man,
 At my bigynnyng first I yow biseche,
 Have me excused of my rude speche.
 I lerned nevere rethorik, certeyn;
 Thyng, that I speke, it moot be bare and pleyn.
 I sleep nevere on the Mount of Pernaso,
 Ne lerned Marcus Tullius Scithero.
 Colours ne knowe I none, withouten drede,
 But swiche colours as growen in the mede,
 Or elles swiche as men dye or peynte.
 Colours of rethoryk been to me queynte;
 My spirit feeleth noght of swich mateere²².

[*dispositio*]: mi bastava ripetere ciò che insieme con te avevo udito narrare da Raffaele. E perciò non avevo neanche bisogno di sforzarmi a curare lo stile [*elocutio*], dal momento che il suo modo di esprimersi non poteva essere elaborato, essendo anzitutto improvviso ed estemporaneo, e poi proveniente da un uomo che, come sai, non è altrettanto competente in latino quanto lo è in greco. Quanto più la mia scrittura si fosse avvicinata alla sua noncurante semplicità, tanto più prossima sarebbe stata alla verità, l’unica preoccupazione che devo avere ed effettivamente ho a questo riguardo” (corsivi aggiunti). L’opportunità di tradurre le citazioni presenti in questo saggio è dettata dal fatto che tale operazione (sia essa inter- o anche intralinguistica) costituisce parte integrante e ineliminabile del lavoro interpretativo sui testi.

²² Geoffrey Chaucer, *The Franklin’s Prologue*, V, 716-727, in *The Canterbury Tales*, ed. by F. N. Robinson, Boston, Houghton Mifflin – Cambridge (Mass.), The Riverside Press, 1957, p. 135: “Ma, signori miei, poiché sono un sempliciotto, / nell’iniziare prima di tutto vi prego / di perdonare il mio rozzo eloquio. / Non ho mai appreso la retorica, di sicuro: / ciò che dico deve essere nudo e piano; / non ho mai dormito sul monte del Parnaso, / né studiato Marco Tullio Cicerone. / Colori non ne conosco, senza dubbio, / tranne quelli che crescono

Qui, come in molti degli attacchi successivi, l'oggetto primo della critica è chiaramente l'*elocutio*, quella parte della retorica che si occupa dell'"espressione linguistica [...] delle idee [...] trovate nella *inventio*"²³ e organizzate dalla *dispositio* e definisce le figure, e in particolare i tropi, descrivendone e prescrivendone utilizzo e funzionamento. Le "coloriture" evocate dal Franklin proiettano l'immagine ideale di un'originaria, veridica espressione "in bianco e nero" poi sottoposta a un intervento esornativo che, migliorandone l'apparenza, ne attenua però, fino a dissolverlo, il legame con la verità. Già l'etimologia di "tropo"²⁴ del resto presuppone un mitico antecedente discorsivo "puro", non assoggettato ad alcun "mutamento": postula un grado zero dell'enunciazione rispetto all'assoluta linearità del cui fantasma ogni figurazione, ogni deviazione espressiva rappresenta necessariamente una deformazione, sia pure per finalità di arricchimento e abbellimento, e dunque rasenta pericolosamente il territorio della falsità e dell'impostura.

Anche guardando semplicemente al livello dell'*elocutio*, la retorica diventa insomma seduzione: implica l'allontanamento – di tutte le componenti dell'atto locutorio: oratore, orazione e pubblico – dalla "verità" di cui sarebbe veicolo un discorso a- o pre-tropico come quello richiesto al Chierico dall'Oste, o come quello che sarà poi vagheggiato da un Francis Bacon alla ricerca di una miticamente perfetta corrispondenza tra le parole e le "cose", e tra i segni e i significati²⁵. L'intera cultura

nei prati, / oppure quelli dei tintori e dei pittori; / i colori della retorica mi sono troppo estranei, / e non ho propensione per questa materia". Un'analoga dichiarazione era già stata messa in bocca al personaggio-Chaucer nel Prologo Generale (*The General Prologue*, I, 725-746); e l'oste Harry Bailey prega il Chierico di tenere in serbo "termini, colori e figure" per quando dovrà comporre in "Heigh style", in "stile elevato", come si fa scrivendo per un sovrano, e di voler ora invece parlare "so pleyn [. . .] / That we may understonde what ye seye", "così pianamente [. . .] / che possiamo capire ciò che dite" (*The Clerk's Prologue*, IV, 16-20).

²³ LAUSBERG, p. 65.

²⁴ Cfr. LAUSBERG, p. 102: "Il *tropus* (τροπος) è la "svolta" (τρέπεσθαι) della freccia semantica indicativa di un corpo di parola che, da un originario contenuto, passa a un altro. La funzione principale dei tropi è lo straniamento". Nella forma greca come in quella naturalizzata *tropus*, e insieme con gli altri derivati *tropice*, *tropicus*, *tropologia*, *tropologie* e *tropologicus*, il termine assume anche in latino, fin dal I sec. d.C. con Quintiliano, e successivamente negli scritti dei padri della Chiesa, il senso retorico di "tropo, traslato, uso figurato, allegorico o simbolico". Cfr. ERNOUT-MEILLET s.v. *tropus*; G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA e G. RANUCCI, *Dizionario di latino-italiano*, Firenze, Le Monnier, 2004, s.vv. *tropus* e derivati. Un'analoga dislocazione del proprio nel figurato è implicata da molti dei nomi greci dei singoli tropi, a partire da "metafora" (μεταφορά), che significa appunto "trasferimento".

²⁵ Cfr. U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 227-230.

dell'età tardo-elisabettiana e giacomiana, da Sidney, Spenser e Shakespeare a Donne e Herbert, sembra pervasa dall'esigenza di riflettere sulla questione e di costruirsi inoppugnabili legittimazioni teoriche, dichiarate o implicite, all'uso della retorica nella composizione testuale. Ma è soprattutto sull'opposto versante ideologico, nei *pamphlets* di puritani come Stephen Gosson, che nella stessa epoca l'assimilazione di retorica e menzogna si consolida fino ad assumere potenzialmente valenze destabilizzanti nei confronti dell'intero assetto sociale e politico della nazione²⁶. E un secolo dopo due grandi scrittori puritani, sia pure diversissimi tra loro, come Milton e Bunyan, si sentiranno ancora costretti, ciascuno a modo suo, a giustificarsi con i propri lettori per aver trasgredito all'imperativo etico di rifuggire le *figurae elocutionis*²⁷.

Sembrirebbe insomma che, vista nel suo complesso, la storia della retorica, o meglio la storia degli atteggiamenti verso la retorica, abbia una forte somiglianza con la storia dell'ideologia, nel senso in cui Louis Althusser definiva quest'ultima²⁸. Dall'ideologia in quanto tale non si può uscire – mentre si può ovviamente uscire da *una certa* ideologia -- ed è quindi mistificatorio ogni enunciato che proclami l'ideologicità di un altro enunciato presupponendo l'assoluta non-ideologicità del proprio; allo stesso modo, non è possibile, per un discorso qualunque, fare a meno della retorica né uscirne, perché essa è la condizione stessa della sua esistenza, e ogni denuncia nei suoi confronti segnala semplicemente,

²⁶ La *School of Abuse* (1579) di Gosson – a cui controbatté quasi immediatamente Sidney con la *Defence of Poesy* – attaccava la *poesy*, cioè la letteratura nel suo insieme, in versi così come in prosa, proclamandone l'intrinseca falsità e dunque immoralità, tanto perché rappresentava cose non letteralmente "vere", quanto perché "abusava" della nativa semplicità del linguaggio costruendo tali rappresentazioni in base a ogni possibile artificio stilistico e retorico. Le motivazioni teologiche e morali da cui muoveva questa critica erano in effetti tutt'uno con quelle politiche e sociali – antiaristocratiche e tendenzialmente antimonarchiche – che avrebbero poi condotto alla rivoluzione puritana.

²⁷ Su questo Bunyan è più esplicito, e l'*Apology* in versi che funge da introduzione al *Pilgrim's Progress* vi insiste ripetutamente, mettendo in campo un'intera serie di argomentazioni per dimostrare che le "metafore" non solo si trovano anche nelle Sacre Scritture ma hanno una loro funzione didattica ed edificante, purché vengano prese per quello che sono – usi figurati del linguaggio, appunto – e non interpretate letteralmente: purché non venga scambiato per oro ciò che in realtà è solo un contenitore di oro (vv. 99-138). Milton incorpora implicitamente una analoga autodifesa nel *Paradise Lost*, dove costruisce la voce narrante come Mediatore o Interprete costretto, nella sua opera di traduzione in termini umani dell'altrimenti indecifrabile linguaggio divino, a stravolgerne l'originaria limpidezza sottoponendolo a "tropismi" e figurazioni.

²⁸ Per ALTHUSSER "l'ideologia è una 'rappresentazione' immaginaria del rapporto immaginario degli individui con le loro reali condizioni di esistenza" (*Lo Stato e i suoi apparati* [*Sur la reproduction des appareils de production*, 1970], a c. di R. Finelli, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 183).

non una condizione a- o pre-retorica, ma la presenza nella denuncia stessa di *un'altra* retorica. Sarebbe proponibile, del resto, una associazione ancora più stretta tra ideologia nel senso althusseriano e retorica, in cui la seconda fosse rappresentabile come la *forma* della prima. Ma inoltrarsi in questo territorio significherebbe qui lasciarsi andare a un'altra se-duzione.

3. Retorica, seduzione e magia

È proprio in virtù delle sue qualità mistificatorie e fuorvianti, con un paradosso solo apparente, che sarebbe possibile attribuire alla retorica la qualifica di arte del “vero”. La dialettica platonica e la logica in generale, che sembrerebbero avere una relazione molto più immediata con la verità, restano necessariamente confinate dentro la sfera semiotico/discorsiva, incapaci di uscire dalla rappresentazione della realtà per “toccare” in qualche modo la realtà stessa, per trasformarsi da segni in referenti. La retorica persuasiva, al pari della magia cui già la assimilava Gorgia, supera questa barriera nel suo interferire con le esistenze degli individui, i loro comportamenti e il loro rapporto con il mondo. Talora le due arti, retorica e magia, si uniscono inestricabilmente per generare la parola più potente di tutte, quella che può uccidere, come il canto dei bardi celtici evocati da Sidney nella *Defence of Poesy*, o creare non mere illusioni ma cose tangibili, meravigliose e sconvolgenti, come i versi del poeta/dio nell'ultima stanza del *Kubla Khan* di Coleridge²⁹.

C'è dunque tra magia e se-duzione un nesso evidente³⁰, che va al di là della preparazione di filtri d'amore e della recita di frasi incantatorie indirizzate alla conquista di un oggetto di desiderio. Ovviamente la magia non si fonda sempre, diversamente dalla retorica, sulla parola; ma anche quando è non-formulaica, non-verbale, i suoi tentativi di raggiungere la realtà extradiscorsiva si avvalgono di un sistema semiotico fondato sui due assi, il sintagmatico e il paradigmatico, che sono quelli portanti del

²⁹ Sir Philip SIDNEY, *The Defence of Poesy*, in ID., *Miscellaneous Prose*, ed. by K. Duncan-Jones & J. Van Dorsten, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 121: “rhymed to death, as is said to be done in Ireland”; S. T. COLERIDGE, *Kubla Khan*, 42-54.

³⁰ Parlando di seduzione, Florence DELAY cita un rito sciamanico dei Navajos nel quale si offre allo spirito della pioggia “un canto dove lo spirito desiderato contempla la propria bellezza”, canto nel quale la “ripetizione misura in qualche modo l'accrescersi del desiderio suscitato dallo spirito della pioggia affinché, godendo della sua stessa bellezza, esso venga, e piova” (*La séduction brève*, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 122-123).

linguaggio³¹: quelli che nella prospettiva di più d'uno studioso moderno di retorica sono precisamente alla base dei tropi – metonimia e metafora – intorno ai quali si costruiscono rispettivamente la prosa e la poesia. E quelli che organizzano la materia stessa del sapere retorico³². E allora la magia è anch'essa una “scienza” linguistica, incentrata sul tentativo di rendere potente un sistema di segni e simboli così da metterli in grado di modificare il corso naturale o prevedibile delle cose, se-ducendole dal loro normale andamento; e il mago impegnato nel condurre tramite i suoi sortilegi l'amato all'amante è anch'egli, come lo scrittore di lettere d'amore “per conto terzi”, un mediatore di seduzione.

4. *Del sedurre*

Il termine “seduzione” ha una storia tanto poco lineare quanto lo implica la sua etimologia, come se fosse questa ad averlo ripetutamente indotto a deviare da un significato per prenderne un altro; e al pari di “retorica” si presta a più d'una interpretazione. La “distorsione” del senso originario latino, compiuta, come si è detto, dalla patristica e ripresa all'infinito nel corso dei secoli dal linguaggio delle chiese cristiane e della teologia, ha a sua volta creato il presupposto, attraverso l'assunzione entro la sfera delle relazioni umane del prototipo demoniaco dello Sviatore, per una ri-secolarizzazione della parola in cui si è gradualmente evaporato fino spesso a dissolversi il sentore di zolfo che la impregnava; ciò ha poi legittimato ulteriori allargamenti del suo campo semantico, ad esempio alla propaganda politica o alla pubblicità commerciale. Nella fase più recente l'ambito dell'applicabilità della nozione di seduzione si è ampliato a dismisura, così che il termine si presta ormai a rappresentare qualunque forma di attrazione esercitata su esseri umani da altri esseri umani, da oggetti tangibili o da astrazioni. Il processo di “bonifica” etica

³¹ Questa equiparazione della magia a un sistema semiotico è suggerita da Roman JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in ID., *Saggi di linguistica generale* [1963], a c. di L. Heilmann, tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 44-45. Alla base dei due tipi di magia distinti da James Frazer nel *Golden Bough* – l'“omeopatico” o “imitativo” da un lato, e quello “per contagio” dall'altro — così come dei meccanismi di identificazione-simbolismo e spostamento-condensazione che regolano i sogni secondo Freud, ci sono per Jakobson gli stessi procedimenti rispettivamente metaforici e metonimici la cui “concorrenza è [. . .] evidente in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale”.

³² “Nell'arte retorica completa (quella di Quintiliano ad esempio) vi sono grosso modo due poli: un polo sintagmatico: è l'ordine delle parti del discorso, la *τάξις* o *dispositio*; ed un polo paradigmatico: sono le ‘figure’ di retorica, la *λέξις* o *elocutio*” (BARTHES, *Retorica*, pp. 15-16).

è stato radicale: dire, a questo punto, che una persona o una cosa “seduce” significa il più delle volte darle una valutazione decisamente positiva, se non al livello morale, quantomeno a quello estetico o sociale. Per giunta, l’essere sedotti è divenuto tanto desiderabile quanto l’essere in grado di sedurre, senza dubbio perché la “sorpresa” della seduzione permette di sfuggire per un tratto alla rettilinea prevedibilità, e al tedio, di un itinerario esistenziale già ampiamente tracciato³³.

La categoria della seduzione si è dunque inflazionata in modo tale da rischiare di perdere qualunque utilità euristica, ed è necessario riportarla entro confini più ristretti. Sono facilmente individuabili almeno due criteri empirici di distinzione tra ciò che è “propriamente” seduzione e ciò che non lo è. Il primo riguarda l’*intenzionalità*: il processo seduttivo deve essere avviato deliberatamente, e il suo punto d’origine non può perciò risiedere altro che in un essere senziente e consapevole, in tutto o in parte, di ciò che sta facendo³⁴. Il secondo attiene alle *implicazioni erotiche* – amoroze o sessuali – le quali, più o meno manifeste, non possono però mai essere del tutto assenti anche quando non abbiano a che fare con la finalità diretta dell’atto di seduzione (come è il caso, ad esempio, della manipolazione politica o pubblicitaria). Poste queste premesse, è possibile delineare alcuni dei tratti più salienti del rapporto di seduzione in generale.

Prima e più che desiderare la persona che si propone di sedurre, il seduttore ne desidera, e si sforza quindi di suscitargli, il desiderio (nei propri confronti). Il successo della sua impresa può già dirsi largamente raggiunto, e la conquista compiuta, quando si è operata la trasformazione inaugurale da lui perseguita, e cioè la propria metamorfosi, agli occhi del sedotto, da un “in sé” – oggetto “opaco”, impenetrabile, totalmente chiuso nella sua alterità – in un “per sé”: un’entità significante, un essere dotato di un “senso” relazionato all’universo semiotico del proprio interlocutore, che da questa apertura è messo in condizione di intrecciare con lui una dialettica amorosa. Ogni investimento emozionale o pulsionale comporta infatti un investimento di senso; ciò che un soggetto prende ad amare, odiare, volere o temere diventa per lui da quel mo-

³³ Su tutti questi argomenti cfr. l’articolata discussione di J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* [*De la séduction*, 1979], tr. it. di P. Lalli, Milano, ES, 1995.

³⁴ Ciò permette di distinguere la seduzione messa in atto dal Seduttore da quella esercitata dal Seducente, sia come categoria estetica, sia come attributo di persone o cose: carattere “naturale”, del tutto indipendente da qualunque scelta volontaria. Alain ROGER, (*Séduire, dit-elle*, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 149-150) contesta la tradizionale associazione, al livello umano, della prima col maschile e della seconda col femminile.

mento qualcosa di diverso da ciò che era prima, caricandosi di significati (positivi o negativi) all'interno del rapporto di cui costituisce l'altro polo rispetto al soggetto stesso.

Desiderare il desiderio: un rapporto costruito su una simile *mise en abyme* non può non strutturarsi come un gioco di potere; ma questa componente, che si manifesta sotto forma di ascendente, influenza, suggestione, appare così intrinsecamente legata a quella erotica da rendere spesso impossibile determinare quale dei due fattori in realtà rappresenti il movente primario della seduzione: se il potere serva a pervenire all'eros, o l'eros a raggiungere il potere sull'individuo scelto come oggetto. Certo è invece che un potere del genere è tutt'altra cosa dalla forza, o, peggio, dalla violenza: lo stupro non solo non ha perlopiù nulla a che vedere con la seduzione, ma ne è spesso, a un certo livello, l'esatta antitesi. In genere, infatti, lo stupratore non cerca la "complicità" della sua vittima, ma anzi, al limite, la rifugge, in quanto dato impreveduto il quale snaturerebbe il suo atto rimettendo in campo il desiderio come movente primario, transcodificandolo da mezzo (per l'esercizio dell'aggressione) in "orizzonte" motivazionale ed esplicativo dell'atto stesso³⁵. Il seduttore, invece, anzitutto desidera, e per giunta non desidera tanto l'Altro quanto, lo si è detto, il desiderio dell'Altro, largamente incompatibile con la sopraffazione e la coercizione.

Il potere della seduzione appartiene alla sfera dell'immateriale, non essendo sanzionato da investimenti ufficiali e agendo al di fuori delle forme predefinite – istituzionali, statuali, economiche, ecclesiastiche, accademiche, e così via – di controllo, autorità, o influenza su persone singole o comunità. Questo tipo intangibile di potere, analogo a quello che

³⁵ Esistono alcune eccezioni degne di nota nella narrativa del Settecento: casi in cui il seduttore esercita violenza nei confronti di una donna che si era proposta di irretire. Così fa Lovelace con la protagonista di *Clarissa*, e non altrimenti si comporta Valmont verso l'adolescente Cécile nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos. In entrambi i romanzi, tuttavia, lo stupro si colloca al di fuori del terreno della seduzione erotica in senso "proprio", che è tipicamente "gratuita" in quanto fine a sé stessa (pur nei limiti di cui si è detto sopra). Richardson riduce notevolmente l'autonomia di questo gioco imponendogli, tra le altre, la finalità della vendetta, e sottolineando la disparità sociale tra il *rake* aristocratico e la sua vittima borghese. Per Valmont, d'altro canto, Cécile, al contrario di Madame de Tourvel, non rappresenta un obiettivo primario, ma piuttosto un gradevole diversivo, perché con la sua fanciullesca ingenuità e scarsa esperienza degli intrighi mondani non lancia una sfida sufficientemente stimolante alle sue capacità di conquista. Inoltre, la "religione" del libertino a cui egli è devoto gli impone il proselitismo: la vittoria sull'altra persona non consiste qui semplicemente nella sua resa, ma nel suo assoggettarsi a sua volta in virtù di questa alle ragioni del libertinaggio. In altre parole, è anche attraverso lo stupro che egli "seduce alla seduzione" la propria vittima invece di "sedurla a sé".

in altri campi (propaganda politica, religione, pubblicità) si esercita su un oggetto – un Sedotto – collettivo piuttosto che individuale e si fonda frequentemente sul carisma (cioè sul potenziale seduttivo *a priori*, sull'essere Seducente) di un determinato soggetto, è esattamente della stessa natura di quello fornito al grande retore, fin dai tempi di Gorgia, dalla sua eloquenza. La maestria nel maneggiare quest'ultima con l'ausilio di rilevanti doti intellettuali può così compensare la carenza di fascino innato e creare la premessa per racconti ben più interessanti di quelli i cui protagonisti possiedono il dono congenito di attirare le attenzioni altrui. Non è un caso che, al pari dello Johannes di Kierkegaard³⁶, i seduttori letterari moderni si trovino talora nella condizione di ovviare alla relativa mancanza di *appeal* naturale mettendo in campo una suprema padronanza dell'*ars bene dicendi*.

L'implicazione erotica che costituisce una delle due condizioni necessarie della "vera" seduzione non comporta però automaticamente una centralità del dato amoroso all'interno di questa. È in effetti possibile individuare due tipologie diverse di seduzione, a seconda che, come nella grande tradizione occidentale tra Medioevo e prima età moderna, vi sia presente come movente primario l'amore in senso stretto, sia platonico che fisico, oppure questo ne sia escluso, cosa che avviene nella fase più "cinica" del Settecento, specie francese³⁷. Nel primo caso il movente-potere (che si può supporre comunque presente) è subordinato al desiderio d'amore, che è a sua volta parte di una prospettata istanza di felicità personale; nel secondo diventa veramente primario. Posta questa differenza basilare, il resto – i meccanismi, le strategie, i percorsi, gli "ambagi" – non cambia significativamente dall'una forma all'altra. Il Medioevo e il Rinascimento conoscono insomma la seduzione, ma hanno una dimestichezza assai più scarsa con il Seduttore. Come si dirà meglio in seguito, questa figura, nel senso "proprio" di cui è stata investita in seguito alle grandi invenzioni drammaturgiche e narrative del Sei-Settecento, si connota infatti per la serialità almeno potenziale del proprio

³⁶ S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore* [*Forførerens Dagbog*, 1843].

³⁷ Il processo di "epurazione" del sentimento va di pari passo con la nascita e la crescita della figura del Seduttore, a partire dai Don Giovanni del Sei-Settecento e dai libertini e *rakes* del teatro francese e inglese coevo; nella narrativa ha momenti rilevanti nella prima metà del XVIII secolo, segnatamente con *La vie de Marianne* di Marivaux (1728-1742) e, in Inghilterra, con la *Clarissa* di Richardson (1747-1749), toccando poi il suo apice nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos (1782), dove "seduzione e amore sono in rapporto quasi di antitesi, l'una escludendo l'altro" (MIZZAU in *Manipolazione*, a c. di V. Chioetto, cit., p. 166).

gioco, per la volontà o disponibilità alla conquista in sequenza di più di un oggetto di desiderio. Il termine “seduttore” appare perciò difficilmente applicabile ai protagonisti della maggioranza delle vicende di *fin’ amor* o amor cortese, vicende che sono tipicamente uniche e totalizzanti nell’esistenza del soggetto: nella rappresentazione letteraria l’amante medievale o rinascimentale si “fissa” a tal punto su un singolo destinatario da trovarsi poi nell’impossibilità di distaccarsene a dispetto di qualunque impedimento, morte inclusa, come insegna la Laura petrarchesca³⁸.

C’è dunque una sostanziale incompatibilità tra l’amore “romantico” idealizzante (anche quando non prescinda dalla fisicità) e la persona del Seduttore: l’avvento di quest’ultimo nell’immaginario collettivo dell’Occidente segna anzi in larga misura il tramonto del primo, almeno in quanto sentimento raffigurato al lettore come effettivamente provato dal soggetto della seduzione³⁹. È possibile addirittura ipotizzare nel passaggio dall’una all’altra delle due fasi l’intervento di un dato di classe, nel senso che la graduale conquista dell’egemonia culturale e ideologica da parte della borghesia nel Sei- Settecento si manifesta *anche* nella scoperta da parte sua dell’amore romantico, dell’amore-sentimento, una volta terreno privilegiato dell’autorappresentazione aristocratica, nella letteratura e nell’arte così come nelle comuni pratiche discorsive. Ora, privata di questa “esclusiva”, l’aristocrazia rinuncia alla “volgarità” di un, appunto, ormai “plebeo” sentimento amoroso (e talora, come in Laclos, perfino alla centralizzazione del piacere fisico, il quale viene anch’esso relativamente marginalizzato), riempiendo il vuoto così creato con un’ ipertrofia della seduzione, che diventa “arbitraria” al pari di un segno linguistico: non più subalterna a considerazioni superiori di tipo affettivo o pulsionale, si fa puro gioco intellettuale⁴⁰.

Si è già detto che la seduzione consiste in una “riduzione dell’Altro à

³⁸ Ci sono eccezioni: veri e propri seduttori compaiono talora nei racconti cavallereschi composti tra il XII e il XVI secolo. Si tratta ad esempio di maghi modellati sulla Circe omerica come l’Acrasia di Spenser (*The Faerie Queene*, Book II, Canto 12), ma anche del Galvano dei romanzi arturiani francesi, “padre delle avventure”, “specchio di cortesia” e maestro dell’“arte della parola”, nel quale si ritrovano tutte le “componenti della seduzione” (DELAY, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 123-127).

³⁹ Altra cosa è la raffigurazione fornita dal soggetto stesso alla potenziale vittima della strategia seduttiva; a questo livello idealizzazione, amore “romantico” e retorica cortese continuano a essere strumenti privilegiati di conquista anche nelle fasi più “ciniche” della storia della seduzione.

⁴⁰ Non è un caso, ad esempio, che la commedia più famosa di Marivaux si intitolò *Le jeu de l’amour et du hasard* (1730).

sé”, che non vi si riscontrano differenze sostanziali tra fini e mezzi, e che il suo gioco deve rimanere abbastanza scoperto da poter essere intuito dalla vittima potenziale. È un gioco eminentemente semiotico, o persino retorico, al di là del suo effettivo ricorrere all’eloquenza, all’*ars bene dicendi*, come strumento privilegiato di conquista: tutto costruito su segni, anche gestuali, e simboli, anche rappresentati da oggetti caricati di significati secondi e segreti, esso interpella l’Altro chiedendone il contributo interpretativo come manifestazione della volontà di proseguire in qualche modo la partita. A meno che non scelga di ignorare del tutto la sfida lanciata opponendovi un tetragono silenzio, a questo punto la preda è già come intrappolata, dal momento che qualunque risposta da parte sua, incluso il diniego più reciso, non fa altro che confermare il suo ingresso in campo, la sua accettazione del proprio ruolo di giocatore-oggetto, segnalando che ha effettivamente letto, e letto correttamente, la “domanda” del seduttore. Non le rimane che disputare la partita fino in fondo, magari con la speranza di ribaltarne l’esito, come avviene a Pamela o a Ehrengard⁴¹, e di “sedurre” il seduttore, così da convertirlo al proprio modo di stare nel mondo, alla propria etica, anziché farsene convertire.

Farsene convertire: in effetti la riduzione dell’Altro a sé non si esaurisce nella conquista ma comporta anche talvolta la trasformazione della persona sedotta in un doppione o un “clone” di sé, pronto a sua volta a dare l’avvio a una nuova partita di seduzione. Come un virus, e come il male che alberga in Satana, non di rado la “fame” del libertino chiede di espandersi e di moltiplicarsi impadronendosi di altri esseri, di altri corpi, i quali a loro volta la trasmetteranno, fino a saturarne il mondo o la società⁴². Persino l’Arcinemico a cui si deve l’ingresso del peccato e della morte nell’universo – e tanto più i seduttori suoi emuli umani – potrebbe in seguito dirsi “agito” piuttosto che “agente”, vittima prima che colpevole, rinchiuso com’è in una ferrea coazione a ripetere all’infinito il suo primo atto di pervertimento, se non vuole abdicare completamente alla sua identità.

⁴¹ Come è noto, nella *Pamela* di Richardson la lunga e tortuosa strategia seduttiva attuata da Mr B. nei confronti della protagonista si conclude con la di lui metamorfosi da *rake* a marito devoto; la novella *Ehrengard* di Karen Blixen (1962) narra di un altro libertino, Herr Cazotte, intento vanamente a cercare di far arrossire una “vergine guerriera” di fronte alla quale, in conclusione, sentirà incorporarsi il proprio viso.

⁴² Il prototipo satanico del “contagio” non è ovviamente applicabile ai seduttori umani di tutte le epoche, ma sembra particolarmente appropriato in riferimento al Settecento (basti pensare a Valmont e Merteuil nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos, ma anche ai protagonisti della *Philosophie dans le boudoir* di Sade), e ai seduttori-vampiri dell’Ottocento, da Christabel a Carmilla a Dracula.

Il “vero” seduttore, quantomeno nell’orizzonte culturale dell’età moderna, a partire dal Seicento, è insomma “abitato” dalla seduzione: o è seriale, al pari di Don Giovanni o del Casanova trasfigurato in personaggio letterario nei *Mémoires*, o non è⁴³. Il seduttore occasionale, che mira al raggiungimento di un singolo oggetto di desiderio, è potenzialmente non tale, perché non si vuole tale: si propone di morire in quanto seduttore per rinascere in forma diversa nella pienezza (di qualunque natura essa sia) prospettata come conseguenza della capitolazione dell’Altro. La seduzione gli serve a conseguire un fine che consiste appunto nel superamento della necessità, e della stessa esistenza, della seduzione; la quale diviene allora auto-negante, autodistruttiva, ridotta alla semplice funzione di marcare una tappa in un itinerario esistenziale che per il resto sfugge al suo controllo.

L’intero percorso del seduttore seriale, al contrario, riceve struttura e senso dalla seduzione che lo governa. Esso si pone come tendenzialmente lineare e potenzialmente infinito; non può concludersi se non con la distruzione del seduttore, in termini fisici o morali (come avviene nel caso già citato della sua conversione). Ma soprattutto si configura come una interminabile catena di ripetizioni, con variazioni più o meno percettibili, al pari di quanto avviene nelle arti visive, nella danza, nella musica e anche nella poesia, in quei casi dove le reiterazioni e le riduplicazioni di temi e motivi scandiscono l’opera impartendole una sua riconoscibile forma individuale e contribuendo ad arricchirne il significato⁴⁴. Il ritmo è evidente. Ogni nuova conquista ricapitola le precedenti nelle linee strategiche adottate e nelle mosse compiute, modificandone in minima parte i dati essenziali, ed è seguita da un tempo di pausa che a sua volta prelude alla ripresa del gioco con un’altra preda.

5. *La seduzione del testo*

Forse spesso con un grado minore di autoconsapevolezza, ma non troppo diversamente dal *dandy*, di cui è comunque parente almeno alla lontana, il seduttore seriale dunque fa della propria esistenza – governata

⁴³ Anche Johannes, il protagonista del *Diario del seduttore* di Kierkegaard, benché concentri la sua attenzione esclusivamente sulla giovane Cordelia, ha tutte le caratteristiche del seduttore seriale il cui interesse primario risiede non nella capitolazione della vittima ma nel dare a sé stesso la misura della propria somma capacità di piegare un’altra persona alla propria volontà.

⁴⁴ Forse non è del tutto fuori luogo ricordare l’importanza delle figure di ripetizione all’interno dell’*elocutio*: cfr. LAUSBERG, pp. 132-158.

da una sequenzialità che la fornisce di una forma riconoscibile e di un senso, cioè al tempo stesso di una direzione e di un significato – qualcosa che è già un manufatto artistico, un costrutto esteticamente rilevante, permeato dal fascino e dalla vertigine dell'infinito e dell'eternamente uguale a sé. La vita di Giacomo Casanova è testo e letteratura ancor prima di generare i *Mémoires*, poiché l'abate veneziano si prende cura di comporre gli spezzoni, nel momento in cui li sta attraversando fisicamente, in modo tale che possiedano la logica interna e la compiutezza degli episodi di un romanzo.

Da qui al testo vero e proprio il passo è breve. La vicenda della seduzione si può esporre diegeticamente o mimeticamente, narrare o rappresentare, senza che le due modalità siano sempre nettamente distinte; ci sono anzi generi e tipologie di scrittura dove esse si intrecciano e si integrano a vicenda. È normale, ovviamente, imbattersi in dialoghi all'interno di un racconto, così come in resoconti di eventi passati messi in bocca a personaggi di un dramma. Almeno per quanto riguarda la narrativa e la poesia lirica, tuttavia, quando entrano in gioco il sentimento e la passione – siano essi raffigurati come slanci sinceri o simulazioni funzionali a una strategia di adescamento – la compenetrazione tra l'elemento diegetico e quello mimetico va talora assai al di là dell'usuale, rendendo particolarmente avvertibile il peso del secondo.

Una storia di amore e/o seduzione presuppone una relazione dialogica tra due soggetti: un'interlocuzione tra amante e amato o seduttore e potenziale sedotto. Questa relazione entra, per il fatto di essere tematizzata in un testo, all'interno di un'altra interlocuzione, quella fra il testo stesso e il suo lettore. Si ha così un "discorso" (o una catena di frammenti di "discorso"), inserito, almeno idealmente o implicitamente, in un "racconto"⁴⁵. Il *discours* è una forma tipicamente mimetica, retto com'è dai pronomi di prima e seconda persona singolare e svolto in larga misura al tempo presente. Il *récit* è invece eminentemente diegetico, condotto in terza, o anche in prima, persona ma del tutto privo della seconda e in genere fortemente legato al tempo perfetto. Benveniste sottolinea anche che "*discours* va inteso nella sua accezione più ampia: ogni enunciazione che presupponga un parlante e un ascoltatore, e nel primo l'intenzione di influenzare l'altro in qualche maniera"⁴⁶. Si torna qui, non

⁴⁵ La distinzione tra *discours* e *récit* risale a É. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1975, Vol. I, pp. 237-250.

⁴⁶ Ivi, pp. 241-242: "Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière".

casualmente, alla retorica come arte della persuasione.

Fino a tempi non ancora remotissimi, il dialogo a distanza, dovendo necessariamente accontentarsi di una scrittura che risultava palliativa rispetto all'intensità emotiva dell'oralità, si realizzava soltanto attraverso la lettera familiare. La forma epistolare, utilizzata "come tale" nella narrativa e più metaforicamente nella poesia lirica, ha un'affinità particolare con il discorso amoroso e la retorica della seduzione, anche perché una lettera è, oltre che un messaggio, un oggetto tangibile, segno e pegno, al di là delle parole che porta, dell'esistenza di un qualche vincolo tra gli individui che se la scambiano.

Nel romanzo epistolare (*Pamela*, *Clarissa*, *Les liaisons dangereuses*) il *récit* è implicito: tranne che per i lacerti di diegesi incorporati nella corrispondenza, la narrazione è in realtà fondata esclusivamente sul *discours* da essa veicolato, *discours* in base al quale viene richiesto al lettore esterno al testo di "ri"costruirsi un "romanzo", un racconto mentale in terza persona, narrativizzando ciò che è in origine dialogo e mimesi. È esattamente lo stesso processo implicito nel teatro, con la differenza che la situazione di oralità li presupposta, oltre che rappresentata, è qui largamente rimpiazzata dalla comunicazione tramite la scrittura. E che i personaggi teatrali sono "in scena", cioè costituiscono parte integrante dell'azione drammatica, mentre quelli del romanzo epistolare rimangono, come il lettore esterno, proiezioni del testo, in questo caso "luoghi" da cui si suppone provengano le voci che danno origine all'interlocuzione.

Il romanzo epistolare è sostanzialmente un'invenzione risalente alla fase inaugurale del *novel*, tra il tardo XVII e il XVIII secolo, e quindi coeva alla grande età della seduzione; è ipotizzabile che insieme con la postulazione dialogica di cui si è detto, sia la sua frammentarietà strutturale, il suo fabbricarsi come una successione di componenti distinte ma tra loro collegate, a offrire un corrispettivo ideale alla rapsodicità dell'avventura del seduttore. Già il tardo Medioevo e il Rinascimento avevano però elaborato una modalità di scrittura seduttiva imperniata sul *discours*, e cioè la lirica d'amore.

Una poesia scritta a, o per, un oggetto di desiderio (non importa quanto immaginario), è infatti per definizione "discorso", nel senso specificato da Benveniste, in tanto in quanto si pone l'obiettivo almeno finzionale "di influenzare l'altro in qualche maniera", cosa di cui mostra piena consapevolezza Philip Sidney nella *gradatio* che apre il primo sonetto del suo *Astrophil and Stella*.

Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show,
 That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pittie winne, and pity grace obtaine,
 I sought fit wordes to paint the blackest face of woe⁴⁷.

Il ciclo di sonetti è essenzialmente un epistolario d'amore in versi. La differenza maggiore tra questo sottogenere lirico composito e il romanzo risultante dal montaggio di una serie di lettere sta nella forma della dialogicità implicata. Anzitutto, l'interlocuzione è in larghissima misura unidirezionale, nel senso che vi sono coinvolti solo due personaggi, un "io" che parla e il "tu/voi" (o "ella") a cui è rivolto (o su cui verte) il discorso d'amore, e per giunta le eventuali risposte provenienti da questa seconda voce si pongono come mere potenziali proiezioni di una relazione comunicativa rispetto alla quale è attualizzata solo la voce dell'"io" soggetto dell'appello. Invece nel romanzo epistolare, come nel teatro, anche quando l'intreccio si concentri sull'interazione di due individui coinvolti in un'avventura di passione o di seduzione, la relazione comunicativa è perlomeno bidirezionale, e anzi il più delle volte comporta l'intervento di una molteplicità di personaggi; e allora il *discours* dell'amante si articola e si problematizza intessendosi a una serie di altre istanze. Ciò che invece appare analogo a quanto si riscontra poi nel romanzo epistolare, in *Astrophil and Stella* così come nelle sequenze successive e nei loro antecedenti italiani – la *Vita nova* di Dante e soprattutto i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca – è il fatto che l'architettura dell'insieme risulta dalla giustapposizione di unità discrete, fruibili separatamente e al tempo stesso impossibili da contestualizzare pienamente al di fuori della loro collocazione in un punto preciso della costruzione. È vero che, mentre fin dai modelli italiani la prima persona è costantemente presente nel discorso amoroso, il "tu" o "voi" della seconda spesso si alterna, come avviene nei versi citati, con la terza; ma se questo può essere interpretato come un segnale di transizione al *récit*, si tratta ancora e sempre di una forma "narrativa" idealmente subalterna e funzionale all'interlocuzione tra l'io lirico e la destinataria "prima" del testo, la quale, leggendo di sé, sarà costretta a mettersi nella prospettiva del suo cor-

⁴⁷ Sir Philip SIDNEY, *Astrophil and Stella*, Sonnet 1, 1-5, in ID., *Poems*, ed. W. A. Ringler, Jr., Oxford, Clarendon Press, 1965: "Amando per davvero, e desiderando manifestare il mio amore in versi, / affinché lei, la mia amata, potesse derivare del piacere dalla mia pena, / il piacere la inducesse a continuare la lettura, il leggere la portasse a conoscere, / la conoscenza la muovesse a compassione, e la compassione conquistasse la grazia, / cercai parole atte a dipingere il volto più nero del dolore". Per la *gradatio*, cfr. LAUSBERG, pp. 138-140.

teggiatore: prenderà allora parte alla di lui sofferenza e perciò, auspicabilmente, si persuaderà ad alleviarla concedendosi⁴⁸. C'è ovviamente anche qui – benché testi come questi non fossero originariamente destinati alla pubblicazione – la presupposizione di un destinatario ulteriore, un lettore estraneo alla vicenda che viene, come di fronte al dramma e al romanzo epistolare, indotto a “riscrivere” la vicenda stessa trasformando il discorso in racconto.



Questo lettore “secondo” assiste alla messa in scena del tentativo di seduzione attraverso la parola che l’io lirico attua nei confronti della lettrice “prima”. Con la sola rilevante eccezione degli *Amoretti* di Spenser⁴⁹, tale tentativo si rivela fallimentare o inconcludente, e le sequenze di sonetti, a differenza dei romanzi epistolari, sono potenzialmente infinite, prive come sono di una vera e propria risoluzione che concluda la storia in modo positivo o negativo. Già in Petrarca la fine può arrivare solo con il termine dell’esistenza terrena del soggetto desiderante, quasi a riflettere l’inarrestabilità, una volta messa in moto, della macchina del desiderio, il “web of will, whose end is never wrought” di Sidney⁵⁰. Il desi-

⁴⁸ In realtà quello di Dante è un caso a parte: anche in virtù del suo essere in larga parte costituita da brani di prosa autobiografica, la *Vita nova* tende a dare al *récit* un ruolo più rilevante di quello assegnatogli nelle sequenze successive.

⁴⁹ *Amoretti and Epithalamion* (1595, dove un *happy ending* matrimoniale interviene, attraverso l’aggiunta dell’epitalamio segnalato nel titolo, a chiudere un’altra virtualmente interminabile successione di sonetti.

⁵⁰ Sir Philip SIDNEY, *Thou Blind Man’s Mark*, v. 4, in ID., *Poems*, ed. W. A. Ringler, cit.: “trama di volontà di cui non si tesse mai la fine”. Nel *Cortegiano* di Baldassar CASTIGLIONE (IV.51) “voluntà” è il nome della “virtù appetitiva” legata alla più alta delle tre facoltà conoscitive

derio, anche nel senso fisico, “abita” il soggetto come avverrà nell’età successiva per la coazione a sedurre, e non può essere tacitato:

So while thy beautie draws the heart to loue,
As fast thy vertue bends that loue to good:
But, ah, Desire still cries, Giue me some food⁵¹.

L’amore platonico spiritualizzante, qui evocato nella versione castiglionesca tanto popolare alla corte di Elisabetta, è un costrutto affascinante ma del tutto impraticabile da parte di un essere umano reale, fatto, oltre che di anima, di un corpo le cui domande non possono essere del tutto ignorate o trascese. L’io lirico scopre le carte, anche se è ben consapevole di non essere solo il punto di origine di un *récit* indirizzato al lettore “secondo”, con il quale può semmai permettersi di essere franco, ma di stare indirizzando alla sua Stella un *discours* la cui finalità seduttiva, per essere ammissibile, in teoria dovrebbe costantemente velarsi del linguaggio fiorito e idealizzante della convenzione amorosa cortese. Forse questo sonetto composto intorno al 1580 segna già una svolta – benché faccia parte della prima sequenza inglese, e in larghissima maggioranza le successive, risalenti per lo più ai due decenni finali del secolo, attingano ancora ampiamente alla stessa convenzione ed espungano perciò quasi del tutto dalla scrittura il richiamo della fisicità – denunciando i limiti di quella retorica tradizionale, non più sempre proponibile al lettore come una modalità di interlocuzione cui la destinataria del discorso possa veramente prestare fede. A partire da questa frattura tra la “maschera” dello spirito e il “volto” della materia è possibile, con un passo ulteriore, la scissione dell’unico oggetto in due – l’Amato e la Desiderata – che caratterizza i sonetti di Shakespeare, con la giustapposizione e il contrasto tra il *Fair Youth* e la *Dark Lady*, ai quali sono rivolte due tipologie opposte di sentimento, l’ideale e il carnale.

Le ragioni del corpo rientrano così, dopo una lunga fase di relativa obliterazione, a far parte della retorica della lirica amorosa “alta”, dove però occupano tuttora lo spazio di un “essere”, imprescindibile ma fortemente riprovevole per la sua natura terrena e sensuale, di contro alla incomparabile superiorità morale di un “dover essere” fatto di sublima-

proprie degli esseri umani, e cioè l’“intelletto” (*Il libro del Cortegiano*, a c. di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1994, p. 315).

⁵¹ Sir Philip SIDNEY, *Astrophil and Stella*, Sonnet 71, 12-14, in *Poems*, cit.: “Così, mentre la tua bellezza induce il cuore all’amore, / subito la tua virtù inclina quell’amore al bene; / ma ‘ah’, continua a gridare il Desiderio, ‘dammi da mangiare!’”.

zione e trascendimento⁵². Nell'età giacomiana che segue, mentre il testo poetico di argomento amoroso torna per lo più a svincolarsi dalla costruzione sequenziale, offrendosi come “frammento” *self-standing* di un'esperienza emozionale ed esistenziale non leggibile nella sua interezza, gli scrittori tendono a ridurre l'intervallo fra le due polarità fino talora ad annullarlo, trasfigurando l'amore fisico stesso in esperienza mistica e spiritualmente appagante come fanno i metafisici e in particolare John Donne in alcuni dei suoi *Songs and Sonets*,⁵³ o restituendo assoluta legittimità all'espressione del desiderio e all'esercizio della sessualità al pari dei *Cavaliers*, i quali in particolare recuperano e popolarizzano l'*invitation to love* basata sul *carpe diem* classico, breve testo lirico di seduzione che costituisce uno degli esempi più immediati dell'applicazione alla poesia della retorica persuasiva in senso stretto⁵⁴. La storia di questa forma nella prima metà del Seicento ha alcune tappe particolarmente interessanti. Si parte dall'adattamento del *vivamus atque amemus* catulliano nel *Volpone* di Ben Jonson, “Come my Celia, let us prove, / While we may, the sports of love”⁵⁵, e passando per *To the Virgins to Make Much of Time* di Robert Herrick si arriva al caso più significativo prima della Restaurazione, *To His Coy Mistress* di Marvell (il quale è sì riconoscibile come un metafisico, ma mostra grandi affinità con la poetica e la scrittura dei Cavalieri). Qui il *carpe diem* si inserisce in un vero e proprio discorso di persuasione costruito in base ai precetti della retorica classica, a cominciare dalla tripartizione della struttura in *caput*, *medium* e *finis*⁵⁶, nella forma spe-

⁵² Così ad esempio Shakespeare rappresenta la passione fisica: “A bliss in proof and proved, a very woe, / Before a joy proposed, behind a dream. / All this the world well knows, yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell”, “Felicità nel provarla, e una volta provata dolore; / prima, gioia pregustata, e dopo, un sogno. / Tutto ciò il mondo lo sa, eppure nessuno sa bene / evitare il paradiso che porta gli uomini a questo inferno” (W. SHAKESPEARE, Sonnet 129, 11-14, in *The Sonnets*, ed. by J. D. Wilson, Cambridge, Cambridge UP, 1969, p. 67).

⁵³ Basti pensare a componimenti come *The Good-Morrow*, *The Sun Rising*, *The Canonization* o *The Relic*.

⁵⁴ In effetti l'*invitation to love* è già presente nell'epoca elisabettiana con alcuni componimenti degni di nota come *The Passionate Shepherd to His Love* di Marlowe (completato dal “dissacrante” diniego della ninfa immaginato da Raleigh in *The Nymph's Reply to the Shepherd*). La differenza più importante rispetto alle *imitations* dell'età successiva, a parte la relativa rarità di questo tipo di liriche, sta nel fatto che in esse l'io è in genere un personaggio immaginario situato in un mondo altro e ideale come quello pastorale. Nella poesia giacomiana e carolina l'appello alla fruizione carnale proviene spesso da un io lirico “autobiografico” posto in un contesto assai vicino a quello dell'autore.

⁵⁵ Ben JONSON, *Song to Celia*, in ID., *Volpone*, III.7.166-183.

⁵⁶ Cfr. LAUSBERG, pp. 31-32, 42-43.

cifica di una triade di tesi, antitesi e sintesi, o, in termini tecnici, *propositio*, *refutatio* e *peroratio*. La forma della *dispositio* ricorda anche il procedimento matematico della dimostrazione “per assurdo”. Rispetto a una tipica orazione giudiziale, deliberativa o politica, la differenza più visibile sta nel fatto che il contatto col pubblico e la *captatio benevolentiae*, i quali normalmente occupano per intero l'*exordium*, sono invece sintetizzati rispettivamente in pochi elementi deittici (“This coyness, Lady” al v. 2 e il ricorrere dei pronomi *thou*, *you*, *I* e dei possessivi correlati) e nell’iperbolico complimento dei vv. 19-20), mentre la quasi totalità di questa parte iniziale (vv. 1-20) è già occupata dall’argomentazione. Essa si sviluppa a partire da un’ipotetica dell’irrealità:

Had we but world enough, and time
This coyness, Lady, were no crime⁵⁷.

Si tratta di un entimema, cioè di un sillogismo incompleto fondato idealmente su una versione amplificata del famoso “tutti gli uomini sono mortali”, dove la finitudine non solo temporale ma anche spaziale dell’esistenza impone l’istantaneo abbandono del falso pudore e della convenzionale *bienséance*: “se avessimo abbastanza mondo e tempo, / questa ritrosia, signora, non sarebbe un delitto [ma siamo tragicamente limitati, e dunque lo è]”. I versi successivi edificano su questo presupposto l’immagine ironicamente assurda di due amanti padroni della terra ed esentati dalla universale transitorietà:

We would sit down and think which way
To walk and pass our long love's day
Thou by the Indian Ganges' side
Shouldst rubies find: I by the tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood,
And you should, if you please, refuse
Till the conversion of the Jews.
My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow;
An hundred years should go to praise
Thine eyes and on thy forehead gaze;
Two hundred to adore each breast,
But thirty thousand to the rest;

⁵⁷ Andrew MARVELL, *To His Coy Mistress*, 1-2, in ID., *The Complete Poems*, ed. E. S. Donno, Harmondsworth, Penguin, 1976.

An age at least to every part,
And the last age should show your heart.
For, Lady, you deserve this state,
Nor would I love at lower rate.⁵⁸

Tutto ciò sarebbe forse possibile in uno splendido Altrove, ma certo non in questo desolato mondo terreno dove vivono l'io lirico e la donna che occupa i suoi pensieri. Dalla sfera dell'irrealizzabile ideale a quella della dura realtà il salto è brusco, marcato dal *but* che ricusa nella sua globalità la visione precedente per iniziare a comporne un'altra (vv. 21-32):

But at my back I always hear
Time's wingèd chariot hurrying near;
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.
Thy beauty shall no more be found,
Nor, in thy marble vault, shall sound
My echoing song: then worms shall try
That long preserved virginity,
And your quaint honour turn to dust,
And into ashes all my lust:
The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.⁵⁹

Della tradizione latina da cui nasce, l'invito all'amore incentrato sul *carpe diem* tende a conservare la focalizzazione quasi esclusiva sulla fisicità e la carnalità, e l'appello che lancia è ovviamente alla fruizione assai più che alla condivisione di un sentimento⁶⁰. Tuttavia, lo sguardo dell'io

⁵⁸ Vv. 3-20: "Ci siedemmo a pensare da che parte / andare a zonzo per passare il lungo giorno d'amore. / Tu in India in riva al Gange / cercheresti rubini; io sul fiume / Humber effonderei lamenti. Ti amerei / da dieci anni prima del diluvio universale, / e se ti aggrada tu rifiuteresti / fino alla conversione degli ebrei. / Come un albero il mio amore crescerebbe / più vasto di ogni impero, e anche più lento. / Impiegherei cent'anni per lodare / i tuoi occhi e contemplare la tua fronte, / duecento ad adorare ciascun seno, / ma trentamila per ciò che rimane; / almeno un'era per singola parte, / e l'ultima era mostrerebbe il cuore. / Giacché, o signora, voi meritate questa somma dignità, / né io vorrei amarvi a un prezzo inferiore".

⁵⁹ "Ma alle spalle io sento sempre / incombere l'alato carro del Tempo, / e laggiù davanti a noi si stendono / deserti di immensa eternità. / La tua bellezza non ci sarà più, / né nella tua cripta di marmo risuonerà / l'eco del mio canto. Allora i vermi assalteranno / la tua lungamente preservata verginità / e si farà polvere il tuo esagerato senso dell'onore, / e cenere tutta la mia bramosia. / La tomba è un bel posticino privato, / ma credo che nessuno vi si abbracci".

⁶⁰ Una parziale eccezione è rappresentata dal menzionato *To the Virgins* di Herrick, dove l'io lirico, anziché parte in causa, è maestro di vita – curato di villaggio come lo era effettivamente

lirico raramente oltrepassa i confini dell'esistenza umana per indagare, come fa qui, le terrificanti trasformazioni che il corpo subisce una volta abbandonato dallo spirito vitale, quando anche valori e costrutti culturali ritenuti imprescindibili, quali l'onore e la verginità, perdono ogni significato. L'orrore è però temperato dalla caratteristica ironia marvelliana, che contrassegna l'intero componimento. Viste in giustapposizione, *propositio* e *refutatio* creano un forte effetto di straniamento⁶¹ che ha molto in comune con l'impatto psicologico ricercato da quel tipo di monumento funebre barocco dove la figura umana, mostrata nella sua ideale perfezione sulla faccia anteriore della scultura, dischiude invece, se vista da dietro, la tragedia della corruzione della carne e del progressivo erodersi della materia. A questo punto la lettrice privilegiata, blandita prima dalle iperboliche lodi dell'io solo per essere poi decisamente spiazzata dal suo macabro umorismo, è pronta per l'esortazione conclusiva, che il *therefore* del v. 33 presenta come una logica conseguenza di quanto è stato esposto antecedentemente:

Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may,
And now, like amorous birds of prey,
Rather at once our time devour
Than languish in his slow-chapt power
Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife
Thorough the iron gates of life:
Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run.⁶²

te l'autore – e la sua esortazione coinvolge tutte le fanciulle locali in età da marito, incoraggiandole non al godimento ma al matrimonio.

⁶¹ Per lo straniamento, cfr. LAUSBERG, pp. 59-62.

⁶² Vv. 33-46: “Ora dunque, mentre ancora i colori della giovinezza / ti aleggiano sulla pelle come rugiada mattutina, / e l'anima ardente traspira / da ogni poro in fuochi improvvisi, / ora divertiamoci finché possiamo, / e come rapaci uccelli amorosi / divoriamo d'un tratto tutto il nostro tempo / invece di languire in balia delle sue fauci che masticano piano. / Compattiamo tutta la nostra forza e tutta / la nostra dolcezza in una sola sfera / e strappiamo i nostri piaceri con dura lotta / attraverso i ferrei cancelli della vita. / Così, anche se non possiamo far sì che il nostro sole / si arresti, riusciremo a farlo correre”.

È solo al v. 37 che viene fuori la tradizionale sollecitazione alla fruizione immediata, “let us sport us while we may”, dando luogo a un’altra immagine complessa e non del tutto perspicua, dove si combinano rapacità e sentimento (38), la sfera platonica che fonde il maschile e il femminile in un’unità androgina (41-42), il divieto e il limite connaturati all’esistenza (44) da combattere con violenza e risolutezza (43). Risalta comunque l’aspirazione a dominare l’inarrestabile progressione del tempo anziché tollerare di rimanerne vittime: meglio è infatti ridurlo ai minimi termini con un gesto di sfida che continuare a sottometterglisi sperando nel suo imprevedibile prolungarsi (39-40). Il distico finale riprende questa idea, trasformandola, grazie al *thus* iniziale, in una *conclusio* paragonabile ancora una volta a quella di un sillogismo.

Attraverso le elaborazioni dei poeti cavalieri dell’ultima generazione, Suckling, Lovelace, Carew, e poi dei loro eredi durante la Restaurazione, l’io lirico collettivo compie un ulteriore passo avanti nella metamorfosi da amante preso nel meccanismo inarrestabile di un desiderio insoddisfatto – di ascendenza petrarchesca e dunque eternamente frustrato, o di derivazione platonica, e allora incessantemente negato e oltrepassato – in *rake*. Si entra nell’età della seduzione moderna, dominata dalla figura del libertino alla Rochester, vittima forse di un altro tipo di insoddisfazione ma in ogni caso intento a moltiplicare le conquiste e a sfruttare tutte le possibili occasioni di mostrare a sé e ai lettori la propria abilità nel manipolare le persone attraverso la parola, nella vita reale così come nella poesia. Costruita anche attraverso la lirica, questa tipologia di personaggio riscuote un successo particolare nel teatro, diventando emblematica della commedia della Restaurazione, e conosce poi una notevole fortuna nella narrativa lungo l’arco del secolo successivo.

