

# La seduzione del presente

**Gianfranco Murzi, Roma**

« Afrodite, che ama il sorriso (...) sciolse dal petto la fascia ricamata, a vivi colori, dove stanno tutti gli incanti; lì v'è l'amore e il desiderio e l'incontro, la seduzione, che ruba il senno ai saggi ».

Omero, *Iliade*, XIV, vv. 211-217

Dire cosa sia la seduzione può apparire semplice e banale nell'accezione comune e corrente del termine. Se infatti mi si chiedesse cosa sia la seduzione, probabilmente non avrei difficoltà a rispondere che essa è l'abile uso delle proprie attrattive e del proprio fascino per conquistare l'ammirazione, la stima, l'amore d'altre persone e, in generale, per suscitare sentimenti positivi nei propri confronti.

Del resto, questa risposta, che implica grosso modo un giudizio positivo sull'azione del sedurre, sarebbe simile ad alcune definizioni contenute nei dizionari i quali, però, ne contengono altre che sono completamente diverse: il *Palazzi*, per esempio, definisce la seduzione: « l'atto del sedurre con lusinghe, con inganno; fascino, Incanto », portando poi come sinonimi: adescamento, allettamento, ammaliamento, attrattiva, fascino, incantesimo, incanto, lusinga, malia, prestigio, corruzione (1).

Nella mia risposta, che pone l'accento sul fascino

(1) Cfr. anche G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana*, Milano, A.

e sul desiderio di piacere, mancano, com'è evidente, tutte le valenze negative del termine, le quali però emergono rapidamente ad una riflessione più attenta. Ed ecco allora affollarsi alla mente le immagini del seduttore che conduce alla perdizione le giovani fanciulle o della seduttrice ammaliatrice e distruttiva che fa uso di arti e lusinghe quasi magiane. Evidentemente la complessità e la diversità di queste immagini sono il frutto di una millenaria sedimentazione culturale. Ecco allora l'esigenza di riandare indietro nel tempo per ritrovare le radici più profonde del termine e dei significati che di volta in volta gli sono stati attribuiti, per esprimere un fenomeno ed una dimensione che è profondamente umana, ma a cui gli uomini hanno dato, nel corso dei secoli, valori e significati diversi.

Si dovrebbe quindi iniziare tentando di ricondursi all'antichità classica per rintracciare il filo nascosto che lega i nostri discorsi sulla seduzione, e sulle diverse modalità del maschile e del femminile come soggetti ed oggetti della seduzione, con le origini stesse della nostra cultura.

Questo potrebbe essere l'obiettivo di una eventuale ambiziosa ed affascinante monografia sul tema della seduzione: ma in questa sede, pur prendendo le mosse da un rapido sguardo alle radici del termine, cercherò piuttosto di 'compiere una « circumambulatio » intorno al fenomeno, per descriverlo attraverso una esemplificazione di casi tratti dalla letteratura e dal mito e per tentare di coglierne gli aspetti più salienti ed interessanti dal punto di vista psicologico.

Per delimitare dunque il campo della mia riflessione, credo sia utile risalire alla radice etimologica dei termini seduzione, seducente, seduttore/seduttrice, perché, nell'intimità dell'etimo, potrò forse trovare quel significato originario da cui prendere le mosse per sviluppare il mio discorso.

Sedurre deriva dal latino *seducere* che, a sua volta, non è composto da « sui-dico » (tirare a sé) ma da « sed-duco » in cui il *sed* ha valore di separazione (2). Il significato che ne risulta è trarre o condurre in disparte, allontanare da sé, ed è questa la valenza con cui 'il termine veniva impiegato nel latino classico, che

Mondadori, 1979, p. 385; e il *Lessico Universale Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Analoghi significati si riscontrano nelle lingue di tutto l'occidente europeo.

(2) Cfr. Castiglioni-Mariotti. *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher. Si noti, peraltro, che l'azione di sedurre, in latino, è espressa dai ver-

bi illicere e adicere, che sono pressoché sinonimi, anche se i due significati differiscono perché i due prefissi connotano sfumature diverse: infatti *adicere* significa attirare a sé, in quanto il prefisso 'ad' indica movimento verso qualcuno; *illicere*, il cui prefisso è 'in', significa attirare irretendo, cioè facendo entrare dentro (una rete). (Cfr. A. Ernout e A. Meil-let, *Dictionnaire étymologique de la Sanguine latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951).

però ha pure un altro significato, di separare, dividere, distinguere, disunire. La « *seductio* » sarebbe dunque un atto attraverso il quale si distoglie e si stacca qualcuno dal suo contesto originale, una sorta di sviamento: ed è proprio quest'ultimo il senso che 'in seguito prevarrà nel latino ecclesiastico 'ma con una connotazione negativa che il latino classico non aveva, e cioè: distogliere dal bene con 'lusinghe ed allettamenti, traviare, sviare, indurre 'in errore, in colpa. Nel corso del tempo, dall'antichità classica ai Padri della Chiesa, il campo semantico del termine seduzione cambierà così completamente di segno, passando da una accezione del tutto neutrale e concreta ad una negativa e figurata.

Il verbo *seducere*, infatti, pur mantenendo lo stesso significato assunse, nel latino ecclesiastico, una valenza metaforica, poiché l'accezione del termine si prestava, in modo particolarmente efficace, a rappresentare 'il concetto psicologico di sviamento e corruzione che alla Chiesa premeva porre in risalto nell'atto del *sedurre*.

Non vi è dubbio, inoltre, che la connotazione negativa sia 'in qualche modo legata alla figura della donna che, nell'immagine ecclesiale dall'Antico Testamento a San Paolo, a Sant'Agostino, a San Tommaso d'Aquino, appare prevalentemente come entità inferiore all'uomo, ma nello stesso tempo capace di esercitare su di lui un potere attrattivo di natura quasi diabolica.

Dobbiamo però rilevare che questa concezione può essere fatta risalire ad una matrice filosofica, che tende ad associare seduzione e femminile con il male. Infatti lo stesso Platone, pur non trattando direttamente questa tematica, in un dialogo che analizza i poteri della parola, il *Gorgia*, descrive l'entrata in scena di un potere di seduzione e di inganno, potere che sfigura, vela e rende inaccessibili i contorni originali delle cose.

Platone, nel definire una realtà e un sapere interamente veridici, descrive un eden in cui alcune « arti » — quali la ginnastica e la medicina per il corpo, l'arte legislativa e l'amministrazione della giustizia per lo spirito — consentono all'essere umano di soddisfare

i suoi bisogni più autentici, raggiungendo 'così 'un retto equilibrio che, però, può essere alterato 'e vanificato dal principio di simulazione e di adulazione che

(... ) insinuandosi sotto ciascuna di quelle quattro arti, da ad intendere di essere quella sotto cui si è insinuata; e, mentre non si cura punto del bene, con l'attrattiva del dilettevole adesca la stoltezza e l'inganna, sicché acquista la parvenza di una cosa di grandissimo pregio (3).

Appare qui, con molta precisione, il tema della seduzione come sviamento, tecnica di illusione che tende ad imitare un'arte autentica. Tra gl'i esempi scelti da Plafone per sostenere la 'sua argomentazione, quelli riguardanti il corpo (la cucina e la toeletta) non possono non evocare uno degli stereotipi più correnti della femminilità: accattivare attraverso il piacevole. Cucina ed abbigliamento sono quindi 'le pratiche insidiose che mirano a piacere, ad indurre 'in errore, a travestire, introdurre una perversione in ogni arte autentica. La condanna platonica è esemplare:

(...) la culinaria si insinuò al di sotto della medicina, e si dà l'aria di conoscere le vivande migliori per il corpo: (...) Questa dunque io la chiamo adulazione; e dico che è una brutta cosa. Nello stesso modo, al di sotto della ginnastica la toeletta, pratica viziosa, frodolenta, ignobile, indegna d'un uomo libero, che per via di trucchi, di lisciature e di abbigliamenti inganna così che la gente, rivestendosi di una bellezza che non le appartiene, trascura quella che le è propria, e che è procurata dalla ginnastica (4).

Da una parte l'atleta dunque e dall'altra la donna le cui attività principali sono appunto la cucina, il trucco, e la toeletta: questo paradigma platonico rappresenta in realtà l'opposizione manichea tra il bene e il male, che si esprime però in due modelli che di fatto corrispondono uno alle virtù la cui pratica è riservata agli uomini, e l'altro con ciò che le corrompe. Se quindi l'uomo esercita attività che conducono ai bene, mentre la donna pratica arti che portano al male, corrompendo tali virtù attraverso l'opera della seduzione, è evidente che si identifica la tipologia maschile come positiva e quella femminile come negativa. Su questo substrato filosofico si innesterà poi la cultura cristiana che tra-

(3) Platone, « Gorgia », in *Opere*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 275 e sg. (XIX-XX, 464-465).

(4) *Ibidem*.

durrà in termini espliciti questa contrapposizione identificando la donna come strumento del male, per cui il Maligno assumerà spesso sembianze femminili e userà l'adulazione per sedurre e indurre in tentazione. Ma se il cristianesimo trovò i suoi maggiori referenti culturali ed etici nei sistemi filosofici di Plafone e di Aristotele, non possiamo dimenticare altre correnti di pensiero le cui concezioni non trovarono eco nella dottrina ecclesiale. Basterà ricordare a tale proposito la posizione della sofistica e in particolare quella di Gorgia, il quale nel suo *Encomio di Elena* (5) afferma che essa fu vittima del logos, che ha una duplice natura: è persuasione (πεινώ) e inganno (απάτη). Quest'ultimo, in quanto manifestazione del logos, rappresenta un'attività creativa, un atto dell'intelletto che trasforma qualcosa in un'altra. Da questa impostazione deriva quindi una concezione della seduzione, come aspetto del logos, opposta a quella poi prevalsa in occidente.

(5) Gorgia, « Encomio di Elena », in *Frammenti*. Torino, Boringhieri, 1959, p. 29 e sg.; per le considerazioni su Gorgia e la sofistica mi sono riferito a M. Untersteiner, / *sofisti*, Milano, Lampugnani-Nistri Editore, 1967, pp. 171-197.

Tale concezione di ἀπάτη, che trova la sua formulazione concettuale nel V secolo, può essere fatta risalire ad Omero, per il quale l'inganno costituisce un'impressione come si trattasse di un effetto del vero ed è determinato da una attività dello spirito che si attua per mezzo della persuasione (πεινείν), trasportando chi ne è soggetto in un mondo di perfetta illusione, ove la realtà non si distingue più dall'irrealtà. Questo fenomeno dell' ἀπάτη fu talmente sentito come manifestazione straordinaria dello spirito umano che Esiodo, nella *Teogonia*, ne fece una divinità figlia della Notte, consacrando l'aspetto ctonio ed irrazionale di questa esperienza (6); negli *Inni omerici*, essa diviene manifestazione sfrenata di gioia di vivere che, attraverso le astuzie ingannevoli di Ermes, si atteggia a grazia, rendendo divina l'astuzia. E qui

L' ἀπάτη è, ad un tempo, gioia di vivere e giuoco della fantasia: due esperienze eterne, come è provato dal loro affermarsi in aspetto divino (7).

(6) Esiodo, *Teogonia*, Torino, UTET, 1977, v. 224. È interessante notare che la Notte genera, oltre ad ἀπάτη, θλότης, il dio del connubio, e poi gli dei della Vecchiaia, della Contesa (Epi) e la Nemesis (v. 223-225).

Le inevitabili esigenze etiche che s'i manifesteranno nel corso dei secoli si contrapporranno ad ἀπάτη cercando di soffocarla, ma essa sarà rivalutata ogni

(7) Cfr. M. Untersteiner, / *sofisti, op. eli.*, p. 181.

qual volta l'uomo saprà affermare il suo bisogno di poesia e di fantasia.

Ma, tornando alla nostra cultura, troviamo questo nesso tra seduzione femminile, trasgressione e colpa, nel mito dell'Eden, in cui è presente un altro « pomo della discordia ».

Adamo è sedotto da Èva che, a sua volta, è sedotta dal serpente-diavolo. La donna sedotta diventa a sua volta seduttrice. Dunque l'episodio biblico può considerarsi il paradigma della seduzione, che diviene lo strumento attraverso il quale l'uomo perde la sua innocenza, a cui succedono turbamento ed infelicità, poiché l'innocenza era pienezza, trasparenza, assenza di incrinature e di ombre, rifiuto di esercitare un potere qualunque su chiunque. Ma se è vero che il mito è la proiezione dei desideri dell'uomo, l'Eden non rappresenta altro che la sua esigenza di tranquillità, di assenza di dolore, il cui prezzo sono però l'immobilità, la mancanza di emozioni e passioni, il non divenire. Ad estromettere l'uomo da questo paradiso è il primo atto di seduzione, che è opera del diavolo, il quale, come ci ricorda il suo etimo, è colui che divide, che separa (δια-βάλλειν), ma che nel contempo, con questa sua azione, dà inizio alla storia, offrendo all'umanità la possibilità di essere tale. E se il serpente finirà per essere schiacciato, esso è anche, nell'immagine uroborica, il simbolo

(...) dell'origine della vita, dello spirito e della psiche (8).

È dunque in questa ambiguità di fondo che risiede, a nostro avviso, l'interesse per l'episodio di *Genesi 3*, con cui ha inizio il ciclo di un'umanità che paga l'acquisizione della coscienza con il prezzo del Paradiso perduto.

Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi(9).

Peraltro la seduzione, a partire dall'iniziativa di Eva, è sempre stata considerata uno strumento del male, assumendo però connotazioni diverse a seconda che il soggetto dell'azione fosse l'uomo o la donna, e ciò in relazione alla differente concezione di ciò che è

(8) E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio, 1978, p. 33.

(9) Bibbia, *Genesi*, 3, 7.

bene per l'uno e per l'altra. Infatti se la donna è il soggetto del verbo sedurre e quindi se la seduzione è femminile, lo sviamento dell'uomo è concepito come suo allontanamento dalla via del « bene », inteso essenzialmente come perfezionamento spirituale ed asceti.

Se invece è l'uomo il soggetto della seduzione, se è il maschio che svia, che travia, che induce in colpa, allora in cosa consistono sviamento e colpa? Se si considera il ruolo e la posizione di subordinazione a cui la donna è stata sempre assoggettata nella società patriarcale, è evidente che il suo maggior valore, se non l'unico, è la castità, la purezza, la verginità: perciò è questo il suo « bene » più prezioso, che il seduttore intende toglierle.

Dunque, qualora sia la donna a sedurre l'uomo, lo sviamento è di natura spirituale ed intellettuale, essa usa il suo corpo e il suo fascino per distoglierlo da Dio e riportarlo alla materia; se invece è l'uomo a sedurre la donna, allora la seduzione consiste nel farle perdere ciò di cui essa può davvero disporre, cioè l'integrità del suo imene. Ed è evidente che, una volta perduto questo suo unico bene, la donna non avrà più alcun valore agli occhi della società, e quindi anche del seduttore: da qui il luogo comune della locuzione « sedotta e abbandonata ».

Dal XV secolo in poi, con la rivalutazione dell'uomo nei confronti della divinità — e quindi delle sue capacità, della sua cultura, che nel nostro caso fa riferimento soprattutto a quella classica — riemergono tutti quei temi, quei motivi, quelle concezioni fino ad allora dimenticate o represses e che trovano espressione in varie correnti di pensiero.

Tra queste troviamo il movimento libertino, all'interno del quale anche l'azione del sedurre acquista una connotazione parzialmente positiva, poiché considera la seduzione come l'affermazione della volontà e dell'intelligenza di un individuo che sa rendersi padrone della volontà altrui; basterà pensare a quel mito moderno che è Don Giovanni, la cui data di nascita è 11 1625(10).

È chiaro che il teologo condanna ciò che il libertino

(10) È questo l'anno in cui fu rappresentato a Napoli *El Burlador de Sevilla y*

esalta: il primo scorge orgoglio diabolico laddove il secondo vede il trionfo prometeico dell'abilità umana, anche se entrambi concordano nel definire la seduzione come l'affermazione di una volontà soggettiva raggiunta per mezzo dell'inganno, e l'essere sedotto come un'adesione più o meno cosciente alla volontà altrui.

Le due prospettive sono comunque riconducibili ad un'unica concezione della seduzione, secondo la quale il desiderio soggettivo impone il proprio dominio per mezzo di manovre più o meno fraudolente. In questa prospettiva il seduttore è il protagonista attivo, mentre il sedotto è la sua vittima, in varia misura ingannato e colpevole al contempo.

Nel linguaggio odierno sono pur sempre presenti le concezioni sopra menzionate, ma siamo giunti, forse partendo dalla valutazione libertina della seduzione come affermazione della volontà e della fantasia individuale, a quel significato dell'azione di sedurre, con cui ho aperto questo mio scritto e che vede la seduzione come strumento di successo, quindi di potere, che si esplica quasi con le regole di un gioco.

Peraltro la seduzione può apparire « negativa » soltanto se la esaminiamo dal punto di vista delle categorie « moralistiche » sopra accennate, ma non se la esaminiamo in termini psicologici. Da questo punto di vista, come afferma Carotenuto (11), ogni seduzione rinvia a quell'imprinting iniziale dell'esistenza umana in cui il bambino, con il suo sorriso e il suo sguardo, attiva nella madre un processo seduttorio che permette di essere tenera nei suoi confronti. Questo imprinting iniziale riemerge continuamente ogni qual volta due persone si incontrano: e anche quando può sembrare che la seduzione sia un portare e un essere portati fuori rotta, in realtà solo così è dato

(...) incontrarsi improvvisamente con un aspetto della propria personalità di cui non si sarebbe mai sospettata l'esistenza. Ermete è colui che dice bugie, colui che inganna, ma è anche vero che ha la funzione di psicopompo, di guida delle anime. Ciò significa che essere messi fuori strada da una situazione seduttoria equivale in fondo ad avere contatto con aspetti della nostra anima che altrimenti sarebbero rimasti in ombra. Il rapporto con

*Convidado de piedra*, di Tirso de Molina, che costituisce la prima opera in cui la leggenda trova la sua forma artisticamente definita. Dal canto suo G. Macchia, pur osservando nel suo *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (Torino, Einaudi, 1978, p. 34 e sg.) che nel Settecento il personaggio di Don Giovanni si inserisce nella grande corrente libertina, avverte che occorre sempre distinguere tra dongiovannismo e libertinismo. Scrive Macchia: « La corrente libertina ha, come si sa, le sue origini nel Rinascimento italiano, e deve all'influenza del nostro Rinascimento la sua formazione in Europa; spiriti forti, liberi pensatori, francamente atei, intelligenze sottili, che affermano l'indipendenza e l'autonomia della ragione, e hanno in sospetto il sentimento, come base della falsa fede, delle superstizioni e delle credenze. Quando questi libertini verranno contagiati dal dongiovannismo, quando cioè eserciteranno in campo erotico quelle loro indipendenti dottrine, è facile capire quali saranno le conseguenze. Il libertinismo sembrò corrompersi a contatto col dongiovannismo, e lo stesso termine perdettero ciò che aveva di idealmente puro (...) e decadde nell'accezione comune e che oggi è la più conosciuta ».

(11) A. Carotenuto, *La dimensione amorosa*, seminario tenuto all'Università di Roma nell'anno 1984-85, di prossima pubblicazione.



queste parti nascoste, queste parti così oscure, da Jung chiamato il ' rapporto con l'Ombra ', emerge soprattutto nel momento in cui siamo sedotti. Per cui nell'ambito della seduzione anche l'inganno, che consiste nel fatto che la persona che ci seduce non è come la vediamo, diventa una possibilità di scoperta » (12).

(12) *Ibidem*.

La seduzione ha indubbiamente un colore femminile, laddove questo aggettivo sia inteso in senso neumaniano, per cui il « femminile » è una categoria dello spirito che, in quanto tale, appartiene sia all'uomo che alla donna.

E che la seduzione sia tutta giocata su questa dimensione femminile interna lo dimostra il fatto che deve farvi ricorso, sia pure in maniera del tutto strumentale, anche colui che seduce non per costruire un rapporto valido ma solo per fare collezione di conquiste. In tal caso, sul versante maschile, la seduzione si pone come una delle due modalità di « possedere » una donna, costituendo la via obliqua e quindi più lunga, indiretta e morbida, mentre l'altra è la via corta, diretta ma anche violenta: lo stupro. Queste modalità costituiscono le due polarità dell'immaginario maschile, che può essere rappresentato da alcune figure emblematiche: da una parte *Johannes* di Kierkegaard e *Julien Sorel* di Stendhal, dall'altra *Barbablù*. In mezzo si pone il *Don Giovanni* di Mozart, il quale segue entrambe le vie: da una parte il suo comportamento con Donna Elvira, la quale così lo accusa: « a forza d'arte, di giuramenti e lusinghe, arrivi a sedurre il cor mio »(13), dall'altra si comporta in maniera molto più spiccia con Donn'Anna: « *sforzar la figlia*, ed ammazzare il padre » (14).

(13) L. Da Ponte, W.A. Mozart, *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*, Dramma giocoso in due atti, atto 1°, scena 5.

(14) *Ibidem*, scena 13.

*Sforzare e sedurre*, due verbi che stanno ad indicare due opposte procedure: la via fisica e quella che, con Kierkegaard, possiamo chiamare estetica e metafisica. « La mia occhiata in tralice non si dimentica tanto facilmente », dichiara Johannes, il seduttore di Kierkegaard (15).

Obliquità simbolica. Certo qui la mobilitazione della dimensione femminile 'latente nell'uomo è del tutto strumentale e quindi artificiosa, per riprendere le categorie platoniche. Si tratta di presentare alla preda un'immagine di doppio inoffensivo (16).

(15) S. Kierkegaard, « Il diario del seduttore », in *Enten-Eller {Aut-Auf}*, tomo 3°, Milano, Adelphi, 1978, p. 60.

(16) Una lettura del Don

li seduttore compie un travestimento inferiore adeguandosi di volta in volta all'oggetto. Perciò Mefistofele, dottore in seduzione, consiglia Faust, di fingere pietà e devozione, 'per conquistare la pia Margherita, perché

Alle ragazze sta molto a cuore sapere che uno è pio (17).

Ma quel che importa è lo stile, e anzitutto il linguaggio. Il seduttore deve il suo successo all'efficacia della sua parola. « Je ne sais comment faire quand vous parlez », confessa Charlotte a Don Juan (18). Da qui il ruolo delle lettere, e basti ricordare il *Diario del seduttore* di Kierkegaard che così ne spiega l'utilità:

In tutti i casi le lettere sono e resteranno sempre mezzi impagabili per fare impressione su una giovane fanciulla: i caratteri morti hanno spesso un'efficacia molto maggiore della parola viva! Una lettera è un segreto filo di congiunzione (...) (19).

Questo tipo di seduzione tende dunque, nella sua essenza, ad ingannare la sua vittima per mezzo del suo doppio e prediligendo l'uso della parola, con la tentazione costante del ritorno alla virilità e del ricorso allo stupro. A questo proposito mi sembra esemplare il Johannes di Kierkegaard, che dichiara di rifiutare le tipiche armi maschili:

Il puro e semplice possesso, è poca cosa, e i mezzi di cui si servono amatori siffatti sono in genere assai meschini, ne essi disdegnano denaro, potenza, influenza altrui, bevande sonnifere, eccetera (20).

Johannes oppone un'estetica delle qualità a quella che Camus chiamerà «l'etica della quantità » (21):

Fare promesse spregia la mia cavalleresca fierezza! (...) Usino i seduttori da strapazzo di mezzi del genere! (...) Un uomo del genere è e rimane un maldestro, un seduttore, qualifica che non si può affatto riferire a me (...) lo sono un esteta, un erotico, che ha colto l'essenza e il carattere dell'amore (...) Introdursi in immagine nell'intimo di una fanciulla è un'arte, uscirne fuori in immagine è un capolavoro (22).

Si comprende perché Cordella sia lasciata non appena abbia ceduto: l'atto sessuale ha infatti reinserito il seduttore nella sua virilità:

Giovanni di Mozart in chiave della problematica del doppio è stata proposta da Otto Rank, in *Don Juan. Une étude sur le doublé*, Paris, Denoël, 1932, p. 188 e sg. Fra l'eroe ed il servo Leporello vi sarebbe una « identità o interdipendenza psicologica »: e gli avvertimenti con cui il servo esorta il suo padrone costituiscono la voce della sua coscienza, mentre « nella vigliaccheria e nella paura di Leporello è simboleggiato il sentimento del frivolo eroe ». Per Rank, anche la figura del Commendatore sarebbe la personificazione demoniaca della sua coscienza e quindi un altro doppio di Don Giovanni (p. 214 e sg.).

(17) W. Goethe, *Faust e Urfaust*, « Giardino di Marta », Milano, Feltrinelli, 1965, p. 181.

(18) Molière, *Don Juan*, Atto II, scena 2, Milano, Rizzoli, 1980, p. 140.

(19) S. Kierkegaard, *Enten-eller*, op. cit., pp. 182-183.

(20) *Ibidem*, p. 84.

(21) A. Camus, « Le Mythe de Sisyphe », in *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, p. 154.

(22) S. Kierkegaard, *Enten-eller*, op. cit., pp. 123-124.

Ora la storia è finita e non desidero vederla mai più (...) Quando una fanciulla ha donato tutto (...) ha perso tutto (...) Lei ha perso il suo profumo (...) Se fossi un dio, farei per lei più che Nettuno fece per una ninfa, la trasformerei in uomo (23).

(23) *Ibidem*, pp. 220-221.

Quest'ultimo desiderio è la prova di come Johannes abbia reintegrato l'universo della virilità abbandonando quindi quello femminile in cui aveva agito come seduttore.

L'uso strumentale del femminile appare del tutto evidente in Julien Sorel, che Stendhal così descrive:

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de madame de Renai, eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée (24).

La femminilità di Julien Sorci, quasi nascosta da una virilità che concepisce i piani di seduzione (plans de séduction) come piani di battaglia (plans de campagne) sul 'modello dell'epopea napoleonica, riprende tuttavia il sopravvento nella scena finale, in cui la seduzione raggiunge il suo scopo:

(24) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 1952, Bibliothèque de la Pléiade, cap. VI, p. 241 (« La pelle di quel contadino era così bianca e gli occhi così dolci, che lo spirito un po' romantico della Signora de Renai immaginò di primo acchito una ragazza travestita », Traduzione di D. Valeri, Firenze, Sansoni, 1970, p. 37).

Il fondit en larmes. Quelques heures après, quand Julien sortit de la chambre de madame de Renai, on peut dire, en style de roman, qu'il n'avait plus rien à désirer(25).

(25) *Ibidem*, cap. XV, p. 298 (« Scoppiò in lacrime. Qualche ora dopo, quando Giuliano uscì dalla camera della Signora de Renai, si sarebbe potuto dire, in stile di romanzo, che non aveva più niente da desiderare », op. cit., p. 101).

Stendhal, legando il successo al pianto, conferma l'essenza femminile della seduzione. E infatti se Madame de Réna! era « mortellement effrayée de l'apparition de Julien » (via dello stupro), « les pleurs et le désespoir de Julien la troublaient vivement » (via della seduzione).

La seduzione si iscrive così in quella che Baudrillard chiama « 'lotta senza quartiere, in cui desiderio e amore si volatilizzano »(26). Scrive Baudrillard:

(26) J. Baudrillard, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 119.

L'ossessione della giovane fanciulla per il seduttore di Kierkegaard (...) L'ossessione di uno stadio inviolato, ancora non sessuato, come quello della grazia e del fascino (...) diventa la posta feroce di una sfida: deve essere distrutta perché è lei che, per natura, è dotata di ogni seduzione (27).

Per Baudrillard, Johannes è il « seduttore puro », perché per lui la seduzione, in quanto processo sacrificale, arriva a compimento con 'l'assassinio (la deflo-

(27) *Ibidem*, p. 136.

razione); il seduttore impuro, Don Giovanni o Casanova, si dedica invece all'accumulazione della « sessualità come residuo economico del processo sacrificale della seduzione »: in questo caso

l'amore e il piacere sono lo sbocco finale della seduzione impura, che allora, però, non è più un sacrificio (...) Il seduttore impuro, passando di conquista in conquista sessuale, cercando di sedurre per trame piacere, (non raggiunge) la dimensione « spirituale » che ha la seduzione di Kierkegaard e che consiste nello spingere al limite la potenza e le risorse seduttrici della donna per sfidarle meglio attraverso una strategia minuziosa fatta di rimbalzi continui (28).

Seduttori puri e impuri: Baudrillard sembra qui riprendere il discorso di Kierkegaard, per il quale il ruolo del vero seduttore non spetta al Don Giovanni mozartiano, con cui illustra il « terzo stadio immediato dell'Eros », quanto piuttosto a Johannes del *Diario del seduttore*. Per Kierkegaard, Don Giovanni non è un seduttore, ma il luogo di passaggio di una seduzione:

(28) *Ibidem*, pp. 139-140.

Per Don Giovanni bisogna adoperare l'espressione seduttore con gran prudenza (...) Per evitare ambiguità, sarei quasi incline a chiamarlo ingannatore. Per essere un seduttore occorre sempre una certa riflessione e una certa coscienza, e solo quando sono presenti, può essere opportuno parlare di astuzie, artifici e raggiri. A Don Giovanni questa coscienza manca. Perciò non seduce. Egli desidera, e questo desiderio ha un effetto seduttore; è per questo che egli seduce. Gode il soddisfacimento del desiderio;

non appena l'ha goduto, cerca un altro oggetto, e così all'infinito. Egli inganna, così, ma senza premeditare il suo inganno; è la potenza stessa della sensualità che inganna le sedotte (...) Per essere un vero seduttore gli manca il tempo: non ha tempo prima, per fare il suo progetto, non ha tempo dopo, per divenire cosciente della sua azione (...) (29).

Don Giovanni è dunque incapace di far durare il piacere coniugando il desiderio con la curva del tempo. Questa possibilità, rifiutata a Don Giovanni, è invece concessa a Johannes nel *Diario del seduttore*, perché scrivere un diario significa precisamente perpetuare il desiderio permettendo di superare il presente grazie agli effetti congiunti dell'anticipazione e del ricordo. Questo possesso nel tempo contrassegna una presa di coscienza che fa accedere il desiderio ad un nuovo ordine di godimento. Don Giovanni è frutto di istanti

(29) S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, Milano, A. Mondadori, 1976, p. 108.

di ebbrezza senza legame fra loro, mentre Johannes si esercita ad un'eroticità mediata dalla coscienza: riflettere sul proprio godimento significa far sì ch'esso si rifletta in se stesso e dunque goderne doppiamente. Questa duplice dimensione, espressa attraverso la parola o la scrittura, seduce Cordelia in una maniera completamente diversa dalle vittime di Don Giovanni, soggiogate dalla potenza del suo desiderio. La riflessione sul godimento fa accedere ad un godimento che non si può raggiungere quando esso resta spontaneo. Dunque il vero seduttore non è Don Giovanni, ma oltre a Johannes, lo è Faust, il quale prende una sola donna e quest'unica seduzione viene esercitata pazientemente, lentamente, come un'opera d'arte. Scrive Kierkegaard:

(...) quest'unica ragazza però è ben diversamente e maggiormente sedotta ed annientata di tutte le altre che Don Giovanni ha ingannate; questo proprio perché Faust ha in sé il momento determinante dello spirito. La forza di un seduttore come questo sta nella parola, cioè nella menzogna (30).

(30) *Ibidem*, p. 109.

La sensualità di Don Giovanni è irreflessa, istintiva. Per lui vale la 'sempre conquista di sempre nuove donne; senza distinzione di età e di bellezza. In ciascuna di esse egli si annulla. Ma solo per un breve istante, anzi *un* istante. Come dice Kierkegaard, egli è l'uomo dell'istante, inconscio del senso del tempo e pertanto dello sfondo metafisico al suo bruto esistere. Qui il suo limite, qui la sua dannazione. Don Giovanni è la personificazione del desiderio assoluto. Il suo desiderio, che è dispersione infinita (« mille e tre ») è

(...) assolutamente sano, vittorioso, trionfante, irresistibile e demoniaco (31).

(31) *Ibidem*, p. 92.

Ma non può essere soddisfatto né trovare quiete in nessun essere: il possesso fisico dell'oggetto d'amore glielo rende immediatamente indesiderabile e lo fa tendere, con lo stesso slancio, verso un altro oggetto, che conoscerà la stessa sorte. Egli è mosso dall'eterno femminile: il «purché porti la gonnella », cantato da Leporello, annuncia il Coro mistico del secondo Faust:

(32) W. Goethe, *Faust e*

Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan (32).

Questo desiderio insaziabile lo spinge senza posa al di là di se stesso, verso questo altro da sé che gli sfugge e che lo spinge ad infrangere sentimenti, convenzioni, leggi, principi. Che metta il suo piacere nel penetrare donne sempre diverse, o nel beffarle, nell'odiare Dio o nel disprezzare l'uomo, Don Giovanni rivela la natura demoniaca della sua vitalità. Questo simbolo di sfrenata libertà è in realtà un prigioniero, un dannato: la sua azione è la coazione:

Egli è l'uomo che non può uscire da se stesso perché la donna è sempre strumento della sua vanità o della sua angoscia (33).

Immediato e senza memoria, la memoria di Don Giovanni è fuori di lui: consiste in una lista. Eroe dell'assenza di sé, egli è immerso nell'indifferenziato: per il seduttore una donna vale l'altra, perché egli stesso è un uomo che vale l'altro: una maschera. Don Giovanni è solo forza pura, rappresenta una pulsione ed incarna il desiderio nella sua essenza, violenza ed absolutezza, nel suo infinito potere di espansione, perché questo suo operare coatto rinvia all'inafferrabilità dell'altro e di se stesso.

È significativo che già nel titolo del dramma di Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, il protagonista si dia non come seduttore 'ma come « burladore », cioè beffatore. Come nota D'Amico, si direbbe

(...) ch'egli non tanto inganni le donne per il piacere di conquistarle, quanto si dia a conquistarle per il piacere di ingannarle. In due delle quattro sue imprese infatti il Don Juan di Tirso, si finge un altro; ch'è appunto la mascherata, il travestimento sono le sue tentazioni più irresistibili. Il che propone una spiegazione del dongiovannismo come impulso all'autometamorfosi (amare successivamente tutte le donne è diventare ogni volta « un altro ») (34).

Don Giovanni è una forza in atto, l'energia del desiderio che, non localizzata, è pura entropia. L'angoscia (e la felicità) della sua condizione è il suo essere un'energia in fuga, una presenza assente. La « filosofia » di Don Giovanni potrebbe essere riassunta in questa frase di un personaggio di Andre Mal-raux:

*Urfaust, op. cit.*, voi. II, p. 654  
(« L'eterno femminile ci attira in alto accanto a sé »).

(33) O. Paz, *Il labirinto della solitudine*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 248.

(34) F. D'Amico, *Don Giovanni e Il fascino del demone positivo*. Roma, Teatro dell'Opera, 27 novembre 1984, p. 25.

(35) A. Mairaux, *La vole royale*, Paris, Grasset, L'essentiel est de ne pas connaître la partenaire. Qu'elle soit: l'autre sexe (35).

(36) F. R. Bastide, « Don Juan ou la peur d'aimer », in *Psyché*, Paris, 3, 1948,

Come osserva Bastide (36), nelle sue cacce Don Giovanni, « cet impuissant éclatant », tende, più che al soddisfacimento dei sensi, ad una conferma del suo essere: egli getta generosamente la sua vita sul tappeto per vedere come l'avventura lo metta alla prova.

C'è in Don Giovanni l'esigenza che la donna conquistata rimanga anonima: egli ha paura di conoscere ciò che crede di avere posseduto, perché per un istante ha confuso possesso e conoscenza ed egli teme di incontrare la donna nel l'estranea che giace al suo fianco. Dunque Don Giovanni deve sempre fuggire.

Certo, esistono delle evidenti componenti sadiche nel personaggio di Don Giovanni. Tanto più la donna avrà sacrificato il suo onore, la sua situazione sociale, le sue convinzioni religiose, tanto più la sua resa proverà la vanità del suo sacrificio e procurerà voluttà al suo seduttore. Anche se egli è sincero in ogni suo nuovo intrigo, l'immagine della donna che soffre si sovrappone a quella della donna sedotta. Nel suo assedio, Don Giovanni non ignora i piaceri crudeli della caccia. E quando la preda si arrende, ci sarà il piacere di averla distrutta moralmente.

Nel suo commento, Jouve ha cercato di chiarire le contraddizioni di Don Giovanni: egli forse ama, ma solo nel « minuto dell'illusione che passa » e questo amore prevede già la disperazione e la morte dell'amore: anzi è impregnato di morte. L'uccisione del Commendatore, da cui nasce il dramma, definisce simbolicamente questa realtà. Questo intreccio di amore e di morte assume tutto il suo rilievo in relazione ai terzo termine: la colpa. Certo, Don Giovanni perisce perché ha trasgredito le leggi divine e umane. Per Jouve la morte, l'amore, e la colpa sono inseparabili. Don Giovanni commette una colpa, di natura erotica, che lo introduce nella morte (37). Come scrive Blanchot:

Il Commendatore non è il rappresentante di Dio né ciò che sta al di là della morte, l'altro mondo: è ancora e sempre il desiderio, ma nella sua faccia notturna (...) (38).

(37) P.J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Plon, 1968.

(38) M. Blanchot. *L'infini-*

Ma il senso di morte che pervade la vicenda di Don Giovanni nasce, forse, non tanto dalla presenza della morte, quanto dall'assenza, mascherata da una frenetica vitalità, di alcuni elementi costitutivi della vita. Poiché non può esservi vita laddove non ci sia amore, inteso come realtà tolizzante, che è sì desiderio e incontro, ma desiderio di un incontro senza fine, è gioia e dolore, è desiderio di rinnovare la vita e quindi è crescita, divenire. Manca dunque in Don Giovanni la dimensione del tempo, quindi la storia: la sua vita è fatta di episodi, se fosse scritta non sarebbe mai un romanzo. La sua è un'infinita ricerca di emozioni perché in realtà è incapace di averne: e allora perché non sfidare anche la morte che potrebbe essere l'ultima, più forte e magari autentica emozione. Si può essere d'accordo con Julia Kristeva quando afferma che Don Giovanni svela una delle necessità fondamentali della libido maschile, che è di conquistare e di possedere. E si possono fare tante ipotesi sulle origini di questo desiderio: così anche Kristeva suppone che il suo desiderio fuggente deve assicurarsi contro la minaccia di castrazione, verificando che possa sempre conquistare un oggetto, che non conta in se stesso; oppure che l'assoluto di questa bellezza che lo eccita in permanenza sia in definitiva la madre « originaria, inaccessibile, interdotta » (39); oppure ancora, che il seduttore sia spinto dalla rivalità con gli altri uomini-fratelli. Don Giovanni sarebbe così il fantasma di un fratello maggiore geloso dei suoi fratelli minori, .impotente a sostituirli nei confronti della madre che sembra preferirli e deciso a mostrare a tutti che egli può conquistare le loro donne (40).

Dal canto suo, Ferenczi aggiunge, alla ricerca della madre edipica, altri aspetti quali i meccanismi isterici della seduzione, l'omosessualità narcisistica, la lotta contro la castrazione, la dimensione della ripetizione, l'alternanza pulsione di vita-pulsione di morte (41). E non si può trascurare l'ipotesi di Fenichel (42) che ritiene il comportamento di Don Giovanni dovuto al suo complesso edipico: « egli cerca sua madre in ogni donna, e non può trovarla ».

to *intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 256.

(39) J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoel, 1983, p. 195 (Traduzione italiana: *Storie d'amore*, Roma, Editori Riuniti, 1985).

(40) D. Braunschweig, M. Fain, *Eros et Antéros*, Paris, Payot, 1971, p. 28 e sg.

(41) S. Ferenczi, « Die Brückensymbolik und die Don Juan - Legende », in *International Zeitschrift tur Psychoanalyse*, n. 8, 1922, p. 22. Cfr. anche J. Cai'n, « Le pont de Don



Juan » (L'Entre et le Présent chez Ferenczi), in *Revue Française de Psych-analyse*, n. 5, 1983, pp. 274-275.

(42) O. Fenichel, *Trattato di psicoanalisi*. Roma, Astrolabio, 1951, pp. 274-275.

Peraltro questo complesso edipico è di genere particolare: È dominato dallo scopo pregenitale dell'incorporazione, pervaso da bisogni narcisistici e colorito da impulsi sadici. In altre parole, 10 sforzarsi a raggiungere soddisfazione sessuale è ancora condensato con la lotta per ottenere conforti narcisistici in modo da salvare la propria autostima. Vi è una disposizione a reagire sadicamente qualora questo bisogno non venga soddisfatto.

Per Fenichel, la natura arcaica del complesso edipico di Don Giovanni spiega perché egli sia così poco interessato alla personalità dei suoi oggetti:

Egli non ha superato le fasi preliminari arcaiche dell'amore. Le sue attività sessuali sono caratterizzate da un intimo sentimento di inferiorità, che si tenta di contraddire portando le prove dei propri ' successi ' erotici. Dopo essersi ' fatta ' una donna, egli non ha più nessun interesse per lei, primo perché anch'ella non è riuscita a offrirgli quella distensione che egli tanto desidera, e secondo perché il suo bisogno narcisistico richiede una prova della sua abilità nell'eccitare le donne.

E inoltre, appaiono abbastanza evidenti il narcisismo, il desiderio di onnipotenza e l'esibizionismo di Don Giovanni, che utilizza le sue conquiste come trofei da esibire ai rivali, in un gioco che è tutto omosessuale. Oppure, infine, attraverso l'universo assurdo del numero, della quantità, Don Giovanni cerca l'essenza stessa della femminilità; cerca Èva, cerca l'Anima come immagine femminile di sé. Più precisamente, adottando la terminologia di Neumann, si può supporre che Don Giovanni rappresenti l'Io in quella situazione originaria della psiche che egli definisce matriarcale:

In tale situazione l'inconscio nella sua totalità domina sui singoli contenuti e le singole tendenze. Questa unità dell'inconscio determina tutti i processi psichici in misura così elevata, che anche l'Io (...) in questa fase non può pervenire all'autonomia; seguendo la legge della gravitazione psichica, esso ricade nell'inconscio o ruota come un satellite intorno al centro, che appare come un Archetipo del Femminile (43).

La seduzione maschile, nel suo aspetto di conquista, tocca il suo estremo in Barbablù, che appare essere il paradigma del dongiovannismo che consuma. Il prota-

(43) E. Neumann, *La Grande Madre*, Roma, Astrolabio, 1981, pp. 37-38.

genista della fiaba di Perrault potrebbe sembrare l'anti-seduttore per eccellenza a causa della sua barba che

(...) lo rendeva così brutto e spaventoso che non c'era ragazza o maritata la quale, vedendolo, non fuggisse per la paura (44).

(44) *Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, Torino, Einaudi, p. 8.

E tuttavia Barbablù può essere considerato come un rappresentante del dongiovannismo per la sua propensione a « consumare » una donna dopo l'altra, che egli conquista non con le sue doti fisiche o intellettuali, ma con il fascino della sua ricchezza e del potere che ne deriva, declinandosi come possesso personale, dominio e piacere. Tutti i personaggi sopra menzionati in varia misura impiegano le armi dell'inganno e della violenza ed appaiono sotto il segno dell'angoscia di piacere e del piacere, del bisogno di possesso e dell'incapacità di vivere un rapporto ed un incontro che non siano rapidi, fuggevoli ed effimeri, che non si risolvano sempre con il distacco, l'abbandono, la disperazione e la distruzione dell'altra.

C'è un denominatore comune che li riunisce tutti, ed è malattia del possedere, un possedere che si è guastato, un possesso incompiuto ed irrecuperabile. C'è in loro la consapevolezza che ci si può appartenere solo per un momento e mai del tutto. Come se sapessero che la legge dell'amore non è né la dedizione né la schiavitù deliberata, né la proprietà dell'altro e né l'appagamento garantito del desiderio. È piuttosto una mancanza di stabilità, un esaurirsi delle prospettive e dei progetti che diventa distruzione dell'altro e di sé.

Se poi si vuole cercare di capire da dove nasca questa sorta di coazione a ripetere, potremmo forse rifarci all'ipotesi junghiana di Anima; essa è la « generatrice di illusioni, la seduttrice » (45); questo tipo di « seduttore » sarebbe in balia del suo « demoniaco potere » (46), forse perché segnato dalla ferita del

(...) predominio della madre, che spesso resta legata a lui sentimentalmente per tutta la vita, pregiudicando nel modo più grave il suo destino da adulto (47).

(45) C. G. Jung « Aion: ricerche sul simbolismo del Sé » (1951), in *Opere* voi. 9, tomo II, Torino, Boringhieri, 1982, p. 13.

(46) C. G. Jung, « Gli archetipi dell'inconscio collettivo » (1934/1954), in

*Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere* voi. 9, tomo I, Torino, Boringhieri, 1980, p. 28.

(47) *Ibidem*, p. 73.

(48) *Ibidem*, p. 194.

E forse l'agire compulsivo del seduttore ha origine dal bisogno di lenire quella

(...) angoscia che il sesso femminile suscita negli uomini (e che) deriva dalla proiezione dell'immagine dell'Anima (48).

È evidente come questa immagine non possa non sfuggirgli ed appalesarsi del tutto deludente, nel momento in cui crede di averla afferrata: per cui, cercando di trovare se stesso nelle altre, rischia di perdersi in una ricerca senza fine.

Quel li fin qui esposti possono apparire gli aspetti negativi della seduzione, quali sono stati definiti da quella cultura e morale alla quale ho già accennato, che la concepisce nei termini di un allontanamento da determinati principi e valori. Ma, all'interno della seduzione, esistono anche aspetti positivi e costruttivi, non meno importanti anche se meno evidenti di quelli distruttivi e negativi. Come per questi ultimi, anche le valenze positive possono essere ravvisate riferendosi a quel valore di separazione del « sed » che è proprio del latino classico: perché l'attrazione a sé, il portare fuori, che è lo specifico della seduzione, significa rivoluzionare l'altro in quanto ha il fine trasgressivo di staccarlo e separarlo dallo strapotere catturante e mortifero della Grande Madre.

Si delinea così l'elemento trasgressivo della seduzione, laddove si intenda la trasgressione come il momento che permette il capovolgimento di senso, di valori, di punti di vista.

In tal caso la seduzione si iscrive all'interno di un progetto che non è più di consumo e di violenza, ma che tende a stabilire una coppia di pari, una coppia genitale. Questo aspetto della seduzione appartiene sia all'uomo che alla donna ed è trasformativo in quanto mira a separare l'altra dall'abbraccio soffocante dell'inflazione femminile o dell'Animus (49); nel caso dell'uomo, egli utilizza la propria dimensione controsessuale interna non più in maniera strumentale, ma per dialogare con la propria Anima e così relazionarsi all'altra. Per far ciò, l'uso che egli fa delle sue parti femminili ha per fine non l'artificio e il raggirio, quanto invece l'accoglienza dell'altra e quindi è una

(49) « (...) quando la donna è dominata dall'Animus non c'è logica al mondo che la scuota. In molti casi l'uomo ha la sensazione che soltanto seducendola (...) eserciterebbe ancora su di lei la necessaria persuasione.» (cfr. C. G. Jung, « Aion », op. cit., p. 15).

gentilezza, una sensibilità che però non maschera la virilità, non la cela ma la fa intravedere: al di là dell'aspetto piacevole ed accogliente c'è un uomo che si dichiara come tale, che prospetta la sua virilità e non la nasconde dietro una facciata falsamente femminile, una virilità che è chiara ed esplicita ma che può anche convivere con gli aspetti più femminili, ma non falsi, bensì dialogici della propria Anima.

Sul versante della seduzione femminile, troviamo l'archetipo della donna bellissima e ammaliatrice, che affascina e suscita una passione travolgente, che può portare all'oblio di sé e del proprio destino, o alla follia e alla rovina. Anche questo archetipo è quello neumaniano della Grande Madre nella sua duplice valenza di entità da un lato terribile e mortale, dall'altro

(...) che incanta e affascina, che seduce e dà felicità, che travolge e ammalia (50).

Circe, Calipso, le sirene, da un lato, Penelope e Nausicaa dall'altro, costituiscono le due polarità del femminile fra le quali Ulisse si muove: così la Grande Madre

(50) E. Neumann, *Sforza delle origini della coscienza*, op. cit., p. 71.

(...) è la maga Circe che trasforma l'uomo in animale e che, quale signora degli animali, sacrifica il maschile e lo sbrana. Il maschile la serve precisamente in quanto animale; essa infatti governa il mondo animale degli istinti, che sono al servizio suo e della sua fecondità (51).

D'altra parte, è lo stesso Neumann a notare che Circe si avvicina più alla figura dell'Anima che non a quella della Grande Madre, in cui non c'è spazio per l'autonomia dell'individuo e dell'Io. Ed infatti, quando l'Anima è apparentemente negativa e progetta un avvelenamento della coscienza maschile, anche allora è possibile ribaltare in positivo la situazione:

(51) *Ibidem*, p. 73.

Nel momento in cui la maga Circe che trasforma gli uomini in animali, incontra la figura di Odisseo, che le è superiore, non si uccide, come la Sfinge, di cui Edipo ha risolto l'enigma, ma gli chiede di andare a letto con lei (...) In altre parole, anche

l'Anima apparentemente « mortale » contiene la possibilità positiva di trasformazione (52).

(52) E. Neumann, *La Grande Madre, op. cit.*, p. 44. Anche C. H. Taylor (*essays on the Odyssey*, Indiana Univ. Press, 1963, p. 91) osserva che « Circe embodies the destructive and the creative aspects of the feminine ».

Rileggiamo l'episodio narrato nel libro X dell'Odissea. Hermes così ammonisce Ulisse:

Quando Circe ti colpirà con la lunga bacchetta allora la spada affilata dalla coscia sguainando su Circe balza, come deciso ad ucciderla: lei spaventata t'inviterà nel suo letto. Allora tu d'una dea non rifiutare l'amore perché ti sciolga i compagni e ti dia il buon ritorno; ma dei beati falle giurare il giuramento, che non ti trama nessun inganno malefico, e così nudo, non vorrà farti nudo e impotente (53).

(53) Omero, *Odissea*, libro X, vv. 292-301, Torino, Einaudi, 1981 (Traduzione di Calzecchi-Onesti).

Per aver resistito alla droga, Circe sa di trovarsi di fronte ad Ulisse, perché così le aveva predetto Hermes e, per scongiurare la morte, gli offre il proprio corpo:

Ma via, nel fodero la spada riponi, e noi ora sul letto saliremo, che uniti di letto e d'amore possiamo fidarci a vicenda (54).

(54) *Ibidem*, w. 333-335.

Il corpo contro la morte e la fiducia nel l'unione. Circe seduce Ulisse e, allontanando la sua violenza, svia il corso degli avvenimenti, facendo intervenire il proprio corpo di donna. Circe è una maga e la magia appartiene al continente nero della seduzione. Quando Ulisse la minaccia con « la sua spada acuta », la maga allontana l'arma offrendo come prezzo della transazione il suo corpo e il suo letto. Ma Circe non potrebbe usare il suo corpo per cercare di ammaliare Ulisse? No, perché Ulisse costringe Circe a pronunciare il " grande giuramento » e salirà « Il letto bellissimo » solo dopo che la maga ne avrà recitato la formula.

Ci troviamo qui davanti alla scena archetipica in cui l'uomo teme che il letto della donna possa metterlo in una condizione di abbandono e di debolezza, mentre lei conserva la sua forza e la sua lucidità. Tuttavia, anche se Ulisse riesce a sfuggire all'oblio e alla metamorfosi grazie all'antidoto di Hermes, egli resta un anno con Circe e solo grazie all'intervento dei compagni riacquista la memoria del ritorno; e questo avviene perché:

Circe esercita su di lui una seduzione e gli incantesimi dell'amore sostituiscono per lui quelli della pozione magica. Egli sa sfuggire alla trappola che rischia di svirilizzarlo, di renderlo ἀνῤυποῖα, di fargli perdere la sua personalità, dunque di fargli dimenticare il suo grande disegno, il ritorno a Itaca (55).

(55) M. Simondon, *La mémoire et l'oubli*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 138.

Il giuramento, la parola sacra che Ulisse fa pronunciare a Circe mette fine alla strategia della seduttrice schiudendo l'universo della donna «seducente», la cui forza è l'amore che, come un filtro magico, fa obliare impegni, doveri e responsabilità. D'altra parte, Circe esplica il suo ruolo magico non solo trasformando gli uomini in porci ma anche iniziando Ulisse al suo viaggio nel mondo infero, e noi sappiamo come:

(...) la discesa nel mondo sotterraneo (costituisca) un tuffo nella fonte di giovinezza e un nuovo impulso rinnovatore risulterà dalla morte apparente (56).

(56) C. G. Jung, « Simboli della trasformazione », in *Opere* voi. 5, Torino, Boringhieri, 1970, p. 289.

Con Calipso, la seduzione appare connessa ad una intenzione di salvezza, perché a primo avviso sembra che il femminile, da lei rappresentato, non intenda perdere ma salvare il maschile. Ma, a ben guardare, non siamo del tutto fuori dall'ipotesi dell'archetipo della Grande Madre. Calipso, ad Hermes che le porta il messaggio di Zeus « di far ripartire al più presto » Ulisse da lei trattenuto nell'isola, risponde:

Ma io lo salvai, ch'era solo, aggrappato alla chiglia perché l'agile nave col fulmine abbagliante Zeus l'aveva colpita (...). E io lo raccolsi, lo nutrii, e promettevo di farlo immortale e senza vecchiezza per sempre (57).

(57) Omero, *Odissea*, *op. cit.*, libro V, w. 130-136.

Collegando l'intenzione di salvare Ulisse con quella di sviarlo dal ritorno in patria, Calipso da almeno due significati all'atto di seduzione da lei commesso e che, per Atena, consiste in questo:

(...) trattiene quel misero, afflitto, e sempre con tenere, maliose parole lo incanta, perché scordi Itaca (58).

(58) *Ibidem*, libro I, w. 55-57.

Calipso, attirando e trattenendo Ulisse nella sua isola, nell'egoismo del suo amore che non è tollerato dagli dei « maligni e invidiosi » (libro V, v. 135), ha separato Ulisse dal suo Io, che è l'Io dell'azione e non dell'amore: l'Io del rischio, della prova attiva, del cimento, del lavoro e non quello del piacere.

(59) M. Simondon, *La mémoire et l'oubli, op. cit.*, p. 139. Calipso offre, come Circe, la tentazione dell'oblio, tentazione pericolosa, nota Michèle Simondon (59), perché si tratta di resistere non solo agli incanti dell'amore, ma soprattutto alla promessa d'immortalità. Quando Calipso comprende che sta per perdere Ulisse, gli propone di farlo diventare un dio, se resterà vicino a lei:

Learziade divino, accorto Odissee, dunque alla casa, alla terra dei padri subito adesso andrai? Ebbene, che tu sia felice! Ma se sapessi nell'animo tuo quante pene t'è destino subire, prima di giungere in patria, qui rimanendo con me, la casa mia abiteresti e immortale saresti, benché tanto bramoso di rivedere la sposa, che sempre invochi ogni giorno (60).

(60) Omero, *Odissea, op. cit.*, libro V, w. 203-210. Ulisse rifiuta e la sua risposta « è la più coraggiosa resistenza alla più forte tentazione » (61): se infatti accettasse di restare accanto a Calipso, rinuncerebbe non solo al ritorno, ma al suo destino ed alla sua stessa identità.

(61) M. Simondon, *La mémoire et l'oubli, op. cit.*, p. 139. D'altra parte Calipso cerca sì di trattenere a sé Ulisse, ma poi, anche se costretta da Zeus, propizia e facilita la partenza dell'amato.

Quanto alle Sirene, esse seducono non solo con i loro corpi, ma con voci e canti così incantevoli che se ne può morire. Coloro che le hanno ascoltate, esse dicono, ripartono contenti « conoscendo più cose » (62). Perché le Sirene tutto sanno ed offrono la conoscenza delle cose trascorse e che verranno:

Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia Argivi e Teucri patirono per volere dei numi, tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice (63).

(62) Omero, *Odissea, op. cit.*, libro XII, v. 188.

(63) *Ibidem*, w. 189-191.

Le Sirene sanno che gli uomini sono pronti a morire per ascoltare la loro voce, conoscono il passato dell'altro e sono la memoria dei suoi patimenti e questo racconto di se stessi, da loro cantato, immobilizza ed incanta i naviganti.

La seduzione delle Sirene è fondata sulla voce, ma anche sulla parola e sulla memoria. La loro forza non è violenta, perché sono gli stessi marinai a decidere di fermare le loro navi, ed è giocata tutta sulla memoria delle pene e fatiche passate.

Esse sono figure perturbanti perché trascinano verso l'ignoto e rappresentano la metamorfosi definitiva, in quanto i marinai una volta attirati si dissolveranno, andranno nell'acqua come i pesci del mare. Le sirene sanno sedurre gli uomini:

(...) fino a perderli sul fondo del mare, nell'illusione di una passione priva di oggetto reale. La sirena rappresenta una forza istintiva irresistibile, la seduzione che distrugge e porta alla rovina chi ne è preda (64).

Un analogo esempio di maga seduttrice è Alcina, nell'*Orlando Furioso*: anche qui, i suoi ex-amanti subiscono una regressione, non al regno animale, come nell'*Odissea*, ma a quello vegetale o minerale. E come Ulisse potrà sventare i piani di Circe con l'aiuto del « moly », così Ruggiero potrà sfuggire alla malia di Alcina mediante l'anello magico.

Circe, Calipso, le Sirene, Alcina: questo potere di sviamento, di alienazione da sé e da tutto ciò che l'uomo considera come dovere positivo (casa, famiglia, onore, patria) è rappresentato da figure non umane. Forse l'uomo non ha mai voluto riconoscere alla donna, come essere umano complementare, questo potere, che è evidentemente fortissimo: il potere di sconvolgere la sua vita. Ma poiché questo accadeva, l'uomo ha dovuto dare a questo femminile gli attributi della Diversità, dell'Alienità: nell'antichità classica trasferendolo nella sfera del mito e poi, con il cristianesimo, in quella del diabolico. L'uomo ha sempre avuto l'esigenza di tenere separate queste due immagini: da una parte la donna dolce e tenera, ch'egli può dominare e che è però la riproposizione della madre, e dall'altra, l'etèra, la cortigiana, la prostituta, la donna che lo seduce e lo fa trasgredire. La prima, che suscita amore ma soprattutto tenerezza, è una figura che offre sicurezza, perché controllabile e comunque dall'uomo già conosciuta in quanto vicina all'immagine materna; la seconda, che non rifiuta la propria sessualità e la propria indipendenza ed autonomia, può suscitare l'amore-passione, ma fa paura, come se fosse un diavolo o una strega, perché l'uomo rischia di non sapere controllare né lei né se stesso.

(64) P. Terrile, Interpretazione della fiaba « Alice casca in mare », dalle *Favole al telefono* di G. Rodari, in *Materiali per il piacere della psicoanalisi*, n. 3, 1985, p. 120. Per Jung, le sirene « seducono i giovani e succhiano loro la vita » (cfr. « Gli archetipi dell'inconscio collettivo », in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, op. cit., p. 23).



Questo modello, più o meno accentuato, lo ritroviamo in un mito moderno come quello di Carmen. Nella novella di *Mérimée*, Don José le dice: « Tu es un diable » e lei gli risponde: « Oui ». Nell'opera di Bizet, Don José riceve da Carmen un sortilegio, trasmesso dal fiore di gaggia lanciatogli dalla donna. Dice che se esistono le streghe, Carmen è certamente una di quelle e la chiama reiteratamente demonio. Come osserva Fornari:

È dunque evidente che Carmen è una donna demoniaca e, proprio in quanto tale, si collega alla tradizione cristiana che ha stabilito un intimo legame tra le donne, le streghe e il demonio (65).

(65) F. Pomari, *Carmen acolorata*, Milano, Longane-si, 1985, p. 9.

Il mondo di Carmen è quello esotico dei gitani e dei contrabbandieri, libero sì ma emarginato e trasgressivo del codice della morale borghese, rappresentato invece da Micaela, più legata al mondo materno a cui appartiene Don José (66).

(66) M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Torino, G. Einaudi, 1942, p. 204) osserva che « ideale esotico ed ideale erotico vanno di pari passo e questo fatto costituisce un'altra prova di una verità abbastanza evidente, che cioè l'esotismo è solitamente una proiezione fantastica di un bisogno sessuale ».

Carmen, non accettando lo schema madre-sposa oppure amante-cortigiana-prostituta, è uno dei primi esempi moderni di donna che pretende di essere tale a tutti gli effetti, un essere umano libero di estrinsecarsi in tutte le sue potenzialità: non soltanto la donna tenera, remissiva e definitiva plasmabile, che da protezione fingendo di averne bisogno, ma la donna che ama la propria indipendenza, per la quale lotta con tutte le risorse del suo fascino e che quindi non può non spezzare la dipendenza in cui il suo uomo è precipitato.

Per Carmen, l'equivalenza fra amore, libertà assoluta ed eversione, è totale. Si ricordi l'« habanera » del primo atto, in cui ella canta:

L'amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser (...) l'amour est enfant de bohème il n'a jamais connu de loi.

È chiaro allora perché Carmen smetta di amare José proprio nel momento in cui egli, secondando il desiderio di lei, abbandona la vita militare e diventa contrabbandiere: perché la fuga in montagna, la rivolta all'autorità non sono il risultato di «un processo di

emancipazione ma nascono sotto il segno della completa soggezione al fascino di «lei». La seduzione non ha fatto di José un uomo libero, ma lo ha solo trasportato dalla sudditanza al potere pubblico alla sudditanza, anche più cocente, al potere privato di Carmen. Si potrebbe osservare con Fornari che qui:

La seduzione, divina in quanto naturale, diventa diabolica, in quanto Carmen se ne appropria in funzione della sua volontà di potenza (67).

Questa volontà è esercitata attraverso incantamenti materni, nei quali l'uomo resta imprigionato senza possibilità di scampo.

(67) F. Fornari, *Carmen adorata*, op. cit., p. 13.

Il potere magico di Carmen è quello della

Donna-diavolo, (e) consiste in un uso della seduzione che porta l'uomo a una dipendenza totale (68).

In quanto demoniaca, essa appare enigmatica e paradossale perché capovolge la legge che vuole la donna più bisognosa di legame dell'uomo, in quanto direttamente immersa, attraverso l'Eros, nel mondo della generazione, che porta a fare il figlio. Perciò:

(68) *Ibidem*, p. 19.

Lo scopo più evidente della donna diabolica è quello di mostrare che l'uomo ha più bisogno di legame della donna. A tale scopo, trasforma l'uomo in bambino, diventando per lui seduzione totale (...)(69).

Peraltro la donna può servirsi della seduzione non solo per affermare il suo potere, per sottomettere e vincere l'uomo, ma anche per trionfare sul tempo: le *Mille e una notte* sono un'esplorazione delle diverse dimensioni della seduzione e del rapporto tra il desiderio e il tempo.

Nella fiaba introduttiva, Shéhérazade riesce a farsi considerare per doti che esulano dalle sue caratteristiche fisiche, che al re sembrano essere gli unici attributi desiderabili del sesso femminile. Il fascino di Shéhérazade non consiste tanto nel suo corpo, quanto nella sua fantasia, nella sua immaginazione.

(69) *Ibidem*, p. 20.

Questa fiaba-cornice può essere letta come una delle tante modalità in cui l'uomo può porsi di fronte al pro-

prio desiderio nei confronti della donna: il solo mezzo per sfidare la morte del desiderio effimero è, per l'uomo, di esseme lui stesso l'artefice. Ogni notte il re uccide la vergine che ha deflorato. Il suo potere gli dà diritto di vita e di morte sui suoi sudditi. Così può sfidare il tempo e far durare il suo desiderio rinnovandone l'oggetto. Egli è solo, ma la potenza è solitaria. La sua vita si nutre di quella degli altri, e cioè della loro morte. Le fanciulle sono degli oggetti, dei corpi del reato nel processo che egli intenta al tempo. Shéhérazade cambia le regole del gioco: essa sarà per il re una vera compagna e con lei il desiderio diventa scambio. Essa trionferà sull'effimero ovvero, in altre parole, essa inizierà l'impresa di sedurre il re. Con la bellezza e «l'attrazione del suo corpo? No, poiché il re ha già soddisfatto il proprio desiderio. Il re ascolta il racconto che Shéhérazade rinnova ogni notte e quindi, senza saperlo, diventa prigioniero del tempo e della durata. Il desiderio si apre così sull'immaginario, di cui Shéhérazade diventa padrona e il suo potere consiste appunto nel farne uno strumento di attesa e di durata.

Le altre giovani, che il re aveva sacrificato per tre anni, potevano offrirgli solo la pratica sessuale, senza poter fermare il tempo del desiderio attraverso la conoscenza e il riconoscimento dei costumi dell'amore. Esse non potevano che morire, poiché non differivano la domanda. Shéhérazade, invece, sostituisce il desiderio del tempo al tempo del desiderio di re Shariyâr. Per mille e una notte Shéhérazade, non solo scongiura la morte facendo rinascere il desiderio con la potenza del suo racconto, ma dà al re tre bambini e la prova della sua fedeltà.

Shéhérazade riesce a capovolgere la situazione, poiché attraverso le fiabe che narra, propone una rottura, un'uscita dalla storia: essa rappresenta la natura trasformatrice del femminile che costringe ad una tensione, ad un mutamento e quindi alla trasformazione (70).

Shéhérazade, con le sue parole:

(...) possède un charme que les autres n'avaient pas, elle sait ensorceler par le récit d'événements fantastiques (71).

(71) V. Descombes, *L'in-*  
(70) E. Neumann, *La Grande*  
*Madre*, op. cit., p. 43.

riuscendo così a far accedere il re alla dimensione simbolica di cui lei ha le chiavi e che trasforma la cieca e coattiva pulsione di morte in relazione e vita.

Raccontando « storie che curano », come direbbe Hillman (72), ella offre al re la possibilità dello sviluppo psichico: ed egli infatti si ingentilisce in questo contatto animico fino ad abbandonare la sua brutale pulsione di morte (73). Nell'epilogo delle *Mille e una notte*, Shéhérazade sposa il re: la seduzione ha avuto ragione della morte.

*coscient malgré lui*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 98 (« (...) possiede un fascino che le altre non avevano, essa sa stregare con il racconto d'avvenimenti fantastici », la traduzione è mia).

(72) J. Hillman, *Le storie che curano*, Milano, R. Cortina Editore, 1984.

(73) Da una conversazione con la dottoressa Maria Teresa Rufini.

L'onnipotenza del seducente e del seduttore trova il suo limite nel particolare rapporto che si stabilisce con il sedotto. E infatti non si può pensare, pena l'assurdo, ad una totale iniziativa che prevarrebbe su una totale passività: e questo per due ragioni. In primo luogo, perché sia data seduzione, occorre che il sedotto percepisca almeno resistenza del seduttore. Esiste dunque, da parte del sedotto, una capacità di accoglimento e di discriminazione, una sorta di compiacimento, di recettività attiva che possono anche sconfinare nell'invito, più o meno tacito, e che non sono così evidenti come i giochi manifesti del seduttore, ma di cui non va sottovalutata l'importanza.

In secondo luogo, la vulnerabilità e/o disponibilità ad essere sedotta denota una certa sensibilità, che si colloca al di qua dell'opposizione troppo netta tra l'agire ed il subire, e che si può qualificare come una disposizione a porsi nella condizione di essere colpiti. Nell'aprirsi, nell'abbandonarsi all'altro fino a perdere il controllo di sé, vi è sempre una scelta, anche se inconscia. Ogni seduzione subita discende dall'attrazione esercitata da un mondo estraneo, altro, nel quale si tenta di penetrare a proprio rischio e pericolo, perché ci attendiamo, più o meno consciamente, una rivelazione.

Si può quindi immaginare un'attività, da parte della « vittima » che viene sedotta, consistente nell'emissione di tutta una gamma di segnali con i quali comunica al seduttore la sua disponibilità, perché ogni pro-

cesso seduttivo ha una struttura circolare. È evidente però che, quanto più questo accade, tanto più si esce dal binomio seduttore-sedotto, per entrare in quello di un rapporto maggiormente paritario. Anche senza 'supporre un'inversione o uno scambio dei rispettivi ruoli, c'è comunque un'ambivalenza di sentimenti nel sedotto: dopo la « consumazione » e l'inevitabile distacco, questi non nutre infatti soltanto astio e rancore, ma probabilmente conserva il desiderio di essere ancora « sedotto », desiderio tanto più acuto e doloroso quanto più totale è stato il cedimento e fiducioso l'abbandono: e Mozart l'ha mirabilmente espresso accompagnando le dure parole con cui Donna Elvira condanna ed esecra Don Giovanni con le note struggenti di una musica che tradisce questo suo inconfessato, lancinante ed ardente anelito (74).

(74) Per G. Bottioli (voce « Il piacere », *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 722), « Elvira, che ha infinitamente amato, poiché ha vissuto fino in fondo l'incontro col proprio desiderio, non sa più rinunziarvi. Mentre maledice la sua incostanza — 'Mi tradi, quell'alma ingrata' (Don Giovanni, II, XI) — si lascia sfuggire il più malinconico, il più tenero, il più nostalgico dei lamenti. Non è un uomo infedele che la fa piangere, ma il destino, che impedisce al piacere di prolungarsi eternamente, e il tempo, che le strappa la sua immagine ». A. Nicastro osserva che anche il recitativo di Donna Anna, in cui ella rievoca ad Ottavio il tentativo di violenza subito da Don Giovanni, « è un momento di specialissima ambiguità, quasi eletto a siglare le spinte sotterranee di un eros mai così equivoco e segreto: ogni parola di Donna Anna esprime il disgusto per il libertino, ogni suo gesto sonoro sembra invece assecondare, quasi si direbbe impetrare gli stimoli della carne. E allorché ella di-

Nel tirare le fila del mio discorso, mi accorgo che esso verte essenzialmente su un'ipotesi: essere 'la seduzione' una delle forme in cui si manifesta quella che Nietzsche chiama « la guerra e l'odio mortale dei sessi » (75). L'altro, evocatore delle nostre immagini interiori, sempre elusive e sfuggenti, diventa qualcosa di prezioso ed insostituibile, un valore che non possiamo assolutamente perdere, pena la perdita di noi stessi: la nostra vita diventa così una lotta quotidiana per conservarlo e la possibilità che ci lasci gli fa assumere anche delle valenze negative: è l'altro che dobbiamo combattere e soggiogare, perché non possa sfuggirci.

E non è forse vero che « le immagini interne formano la realtà concreta e non viceversa? » (76). Come dice Carotenuto, l'altro che mi seduce e che seduce, è colui che ha enucleato la mia dimensione interna, il mio mondo (77); egli è il portatore di una mia immagine inquietante ed inespressa,

(...) l'altro che in parte siamo, ma che non possiamo mai giungere ad essere pienamente (78).

La seduzione si iscrive quindi nella dimensione della mancanza: l'altro mi

(...) appare come una « immagine », una cifra simbolica della totalità agognata (...) che risplende di tutta la forza cresciuta nella comprensione della ' manque a être ' (...). L'immagine è dunque la promessa d'essere incarnata (...) (79).

E solo possedendolo posso recuperare la pienezza ed essere nuovamente intero, « individuo », come l'androgino » del mito « platonico. Come osserva Cesarano:

Ciascuno è per l'altro ciò che non è in sé. Ciascuno, per incontrare l'altro, deve uscire da sé (80).

Questo incontro avviene dunque sotto il segno di una promessa d'essere: e infatti, dal momento che sentiamo la nostra esigenza come divisa, avvertiamo anche il bisogno di raggiungere la totalità; la conquista dell'altro costituisce quindi una promessa di esistenza diversa. Dice Bataille che

L'amore ci impegna alla sofferenza, perché la piena fusione è apparente; e tuttavia l'amore promette la fine della sofferenza

perché per l'amante

(...) l'immagine dell'essere amato (...) rappresenta il senso di tutto ciò che esiste (81).

Ogni seduzione è dunque una promessa: possiamo catturare l'altro solo se riusciamo a proporre noi stessi promettendo qualcosa: e questa promessa non consiste tanto nelle parole quanto nel far intravedere all'altro la possibilità di accedere ad una dimensione interna finora a lui sconosciuta. Che la seduzione tenda a rapporti effimeri oppure duraturi, questa promessa c'è sempre: chi seduce ha la capacità di portare l'altro in una terra sconosciuta dove avrà la possibilità di essere diverso da ciò che è sempre stato (82). Ed è questo sentirsi trasportati in un'altra dimensione, che fa esclamare al giovane Praz innamorato:

Che povera cosa mi sento, così a guardare stupefatto e straniato la nuova provincia dove due occhi e un sorriso e una voce soave mi han deportato, dove le squisitezze cerebrali ed erudite sono peggio che inutili, dove non c'è santo protettore che mi guidi e m'assista (...) (83).

chiara che già mi credo vinta ' la musica ci confessa quanto l'esser vinta forse l'avrebbe appagata nel suo intimo » (da *L'Eros nel teatro d'opera*, ciclo di conferenze trasmesse per Radio-tré nell'inverno 1985).

(75) F. Nietzsche, « Il caso Wagner », in *Opere voi. VI*, tomo II, Milano, Adelphi, 1969, p. XXIII.

(76) E. Bernhard, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969, p. XXIII.

(77) A. Carotenuto, *La dimensione amorosa*, (seminario), op. cit.

(78) C. G. Jung, « Sul rinascere » (1940/1950), in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, op. cit., p. 128.

(79) G. Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*. Bari, Dedalo libri, 1974, p. 172.

(80) *Ibidem*, p. 173.

(81) G. Bataille, *L'erotismo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 28.

(82) A. Carotenuto, *La dimensione amorosa* (seminario), op. cit.

(83) *Carteggio M. Praz*

O. Cecchi, Milano, Adelphi, 1985, p. 88.

Certo, la prospettiva di essere trasportati in un territorio nuovo ed ignoto può anche spaventare. E il seduttore è colui che sa vincere questa paura perché sa promettere e quindi suscitare nell'altro il desiderio di essere portato in questa nuova provincia malgrado il suo timore di andarci. Questa promessa, consistendo in ciò che riesce ad evocare nell'altro, il « sedotto », fa leva sulla dimensione fantasmatica: ed infatti,

(...) è il fantasma che seduce ed è questo che si vuole sedurre, attirare a sé, spostare dal suo livello di fantasma per fame il desiderio stesso. La seduzione sa confondere il fantasma e il desiderio (84).

Dunque se è vero che La seduzione è lo sprigionamento privilegiato del

(84) D. Sibony, *L'amour Inconscient. Au-delà du principe de séduction*, Paris, Grasset, 1983, p. 38.

(85) *Ibidem*, p. 46.

fantasma (85),

allora essa tende a creare un « feticcio »: la seduzione si basa su un'illusione, che però ha una sua realtà soggettiva,

(...) così come un'operazione di magia riesce a sovvertire i termini della realtà e ci incanala in una situazione dove la realtà non esiste più, ma esiste una dimensione soggettiva che deve illudersi fino in fondo rispetto a qualcosa che non è una realtà esterna, di fronte a noi, ma il desiderio stesso che nell'altro prende la sua dimensione carnale e concreta (86).

Certo, questa illusione può anche indurci in errore, che però può essere fecondo, nella misura in cui ci offre « la comprensione del nostro agire soggettivo rispetto agli altri » (87); e se è vera l'affermazione di Nietzsche, che « la nostra felicità è illusione ed i più felici sono coloro che si illudono più profondamente » (88), è anche vera l'osservazione di Novalis, che

(86) A. Carotenuto, *La dimensione amorosa* (semimano), op. cit.

(87) *Ibidem*, p. 46.

(...) ogni illusione è essenziale come il corpo per l'anima. L'errore è lo strumento necessario della verità. Con l'errore io faccio verità (89).

perché (...) ogni errore non fa che riflettere la verità dell'anima »

(88) F. Nietzsche, « Lettera a R. Granier del settembre 1865 », *Epistolario 1850-1869*, in *Opere*, Milano, Adelphi, 1976, p. 382.

(89) Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli 1976, p. 69.

(90) A. Schnitzler, « Commedia della seduzione », in *Commedie dell'estraneità e della seduzione*, Milano, Ubaldini, 1985, p. 215.