

Il discorso della seduzione dall'antichità all'età contemporanea

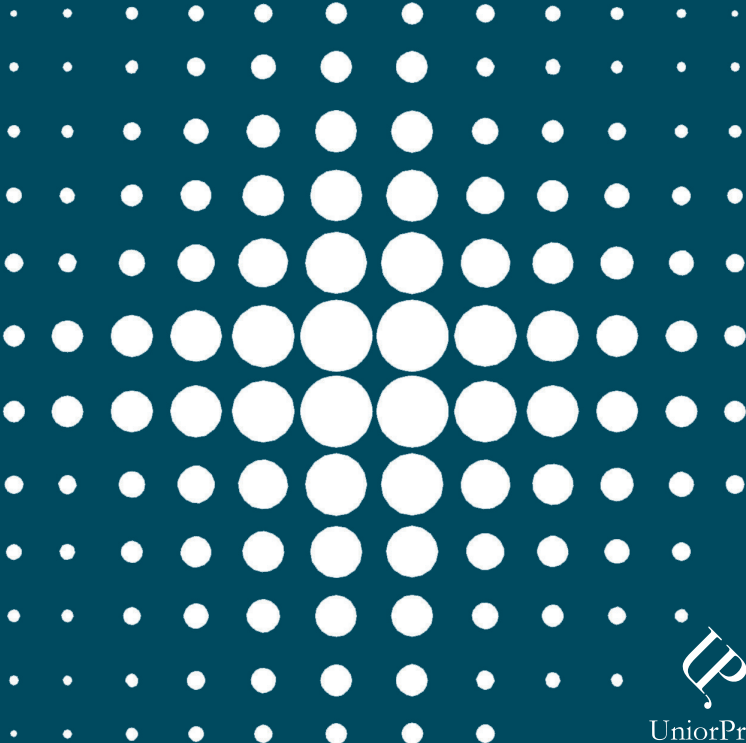
a cura di

Angela Di Benedetto

Antonio R. Daniele

Tiziana Ragno

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos
2 - 2022

Il discorso della seduzione
dall'antichità all'età contemporanea

a cura di

Angela Di Benedetto, Antonio R. Daniele
e Tiziana Ragno



UniorPress
Napoli 2022

ARGOS. STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

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

Comitato scientifico

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

UniorPress, Napoli 2022

ISBN 978-88-6719-271-7

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

Indice

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

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

La seduzione secondo Lermontov: le parole del Demone

MARCO CARATOZZOLO

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

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

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

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

² Carbone 2017, 28.

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

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

⁴ Carbone 2017, 31.

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

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

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

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

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

⁷ Laklo 1804-1805.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Carbone 2017, 113-126.

¹² Manujlov 1981, 131.

¹³ Carbone 2017, 85.

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

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

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

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

¹⁵ Vol'pert 2010, 82.

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

¹⁷ Manujlov 1981, 130.

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

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

¹⁹ Lermontov 1990, 88.

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

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

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

²⁰ Lermontov 1935-1937, 628-658.

²¹ Lermontov 1954-1957, 412-424.

²² Lermontov 1979-1981, 561-565.

²³ Lermontov 1989, 644-648.

²⁴ Lermontov 2014, 638-644.

²⁵ Lermontov 1990, 88.

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

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

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

²⁷ Belyj 1910, 429-448.

²⁸ Florenskij 2000a, 240.

²⁹ Ferrari Bravo 2016, 18.

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

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

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

³⁰ Ivi, 61.

³¹ Ivi, 30-31.

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

³³ Chodanen 1990, 56.

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

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

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

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

³⁴ Vol'pert 2010, 82.

³⁵ Chodanen 1990, 61.

³⁶ Loginovskaja 1977, 41.

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

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

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

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

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

³⁹ Borodin 1981, 717-774.

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ "O, ti prego, ascoltami soltanto: / *Io sono il tuo schiavo*. E ti amo! / Ché non appena io ti ho veduta, / Nel mio cuore segreto ho odiato / La mia immortalità ed il potere" (*Dem* 91).

⁴² "*Mi sento colmo di una nuova vita*, / Mi sono tolto dall'ardita testa / La corona di spine della colpa, / In polvere ho gettato il mio passato: / *L'inferno e il paradiso è nei tuoi occhi*" (*Dem* 93).

⁴³ "*Ma la mia tristezza non può mutare*, / Come per me essa non avrà mai fine; / E non potrà dormire in una tomba! / Ora come un serpente mi blandisce / Ora mi brucia e frusta come fiamma / Ora mi opprime, come una pietra" (*Dem* 99).

Questo sottile gioco di contrapposizioni sorprende indubbiamente Tamara, che percepisce la complessità del suo seduttore e la ritrova rivelando i propri sentimenti, anch'essi marcati da evidenti contraddizioni:

Послушай, ты меня погубишь;
Твои слова – огонь и ад...
Скажи, зачем меня ты любишь!⁴⁴ (II, X, 635-637).

Невольню я с отрадой тайной,
Страдалец, слушаю тебя ⁴⁵. (II, X, 752-753)

E tali contraddizioni caratterizzano anche la scena successiva, quella del bacio mortale, in cui si palesa "l'aspirazione dei personaggi all'esperienza del vero amore e, in misura ancor maggiore, l'impossibilità, l'irraggiungibilità della beatitudine per due esseri che rappresentano mondi così opposti"⁴⁶. Questa situazione, concludiamo citando ancora Loginskaja, si riflette anche nel lessico, visto che la "bocca ardente" ("жаркие уста") del demone sfiora le "labbra tremanti" ("трепещущие губы") di Tamara e in risposta alle sue "preghiere" ("мольбы" [II, XI, 874-876]) risuonano le crudeli parole della seduzione demoniaca.

Mi sembra quindi di poter dire che il discorso della seduzione nel poema di Lermontov presenti con le sue dinamiche a inversione elementi di una certa complessità. L'autore, per quanto ho potuto mostrare, ha fatto proprie le teorie della seduzione che conosceva grazie alla diffusione in Russia della letteratura francese sul libertinaggio, ma se n'è servito in una maniera molto

⁴⁴ "Ascolta dunque, tu che mi uccidi: / Le tue parole son veleno e fuoco... / Dimmi almeno per quale scopo tu mi ami!" (Lermontov 1990, 93).

⁴⁵ "Pur non volendo, ma con gioia segreta, / O anima che soffre, io t'ascolto" (Lermontov 1990, 103).

⁴⁶ Loginovskaja 1977, 56.

originale: questo getta ulteriore luce su quella tendenza dello spirito russo a ispirarsi all'esempio degli altri per produrre un contributo che da quell'esempio si distacca, avvicinandosi al vissuto del popolo e alla sua visione del mondo reale e del mondo trascendente.

Riferimenti bibliografici

- A. Belyj, "Magija slov", in Id., *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Knigoizdatel'stvo Musaget, 1910, 429-448.
- V.V. Borodin *et al.*, "Častotnyj slovar' jazyka M.Ju. Lermontova", in *Lermontovskaja enciklopedija*, Moskva, AN SSSR. Institut russkoj literatury Puškinskij dom, Sovetskaja enciklopedija, 1981.
- A. Carbone, *M.Ju. Lermontov e la nostalgia libertina*, Pisa, Pisa University Press, 2017.
- L.A. Chodaneni, *Poemy M.Ju. Lermontova. Poetika i fol'klorno-klassičeskie tradicii*, Kemerovo, Kemerovskij Gosudarstvennyj Univesitet, 1990.
- F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, traduzione di A. Villa, Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. 1880).
- F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, traduzione di D. Rebecchini, Milano, Feltrinelli, 2020 (ed. or. 1866).
- D. Ferrari Bravo, "I confini del pensiero linguistico di Florenskij", *Divus Thomas*, 3 (2016), 15-43.
- P.A. Florenskij, *Sočinenija v četyrech tomach*, Moskva, Mysl', vol. III/1, 2000.
- P.A. Florenskij, "La natura magica della parola", in *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, a cura di D. Ferrari-Bravo, E. Treu, Pisa, ETS, 2000, 129-223.
- P.A. Florenskij, *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Milano, Medusa, 2001.
- Š. de Laklo, *Vrednye znakomstva, ili pis'ma, sobrannye odnim obščestvom dlja predostoreženija drugich*, Teatral'naja tipografija, Sankt-Peterburg, 1804-1805 (ed. or. 1782).

- M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, a cura di B.M. Ejchenbaum *et al.*, vol. III, Moskva-Leningrad, Academia, 1935-1937.
- M.Ju. Lermontov, *Sočinenija v 6-i tomach*, a cura di N.F. Bel'čikov *et al.*, vol. IV, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1954-1957.
- M.Ju. Lermontov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, a cura di V.A. Manujlov *et al.*, vol. II, Leningrad, Institut ruskoj literatury (Puškinskij Dom), Nauka, 1979-1981.
- M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie stichotvorenij v 2-ch tomach*, a cura di Ju.A. Andreev, vol. II, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.
- M.Ju. Lermontov, *Il demone*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1990.
- M.Ju. Lermontov, *Sobranie socinenij v 4ch tomach*, vol. II, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskogo Doma, 2014.
- E.V. Loginovskaja, *Poema M.Ju. Lermontova Demon*, Moskva, Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1977.
- J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, "Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)", in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'A.S. Avalle, Torino, Einaudi, 1980, 242-286.
- V.A. Manujlov, *Lermontovskaja Enciklopedija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1981.
- A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi, 1959.
- L.I. Vol'pert, "Puškin i Šoderlo De Laklo ('Na puti Romana v pis'mach')", in *Puškinskij sbornik: Učenyje zapiski Leningradskogo pedagogičeskogo instituta imeni A.I. Gercena*, Pskov, a cura di E.V. Slinina, vol. 484, Pskov, Pskovskaja Oblastnaja Tipografija, 1972, 82-114.
- L.I. Vol'pert, *Puškin v roli Puškina. Tvorčeskaja igra po modeljam francuzskoj literatury*, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 1998.
- L.I. Vol'pert, "Demon Lermontova i francuzskaja literaturnaja tradicija", in Id., *Lermontov i literatura Francii*, Tartu, Internet-publikacija, 2010, 33-61.



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Tradizionalmente associata alla corruzione, alla manipolazione e al perversimento morale e intellettuale, la seduzione resta un tema di indiscusso fascino, come mostra l'interesse ad essa tuttora rivolto da teologi, filosofi, psicologici e letterati. Attraverso l'analisi di testi letterari, antichi e moderni, il volume analizza le strategie cui ricorre il seduttore per conquistare la sua preda, soffermandosi su quella che ha per eccellenza un potere persuasivo: il discorso. Se è vero che il corpo seduce mobilitando i sensi, la parola, come mostra il Grande Seduttore, il serpente, ha il potere di trasformare il sistema di credenze e di rappresentazioni della realtà del suo interlocutore e di manipolarne la volontà. Soprattutto mobilita l'immaginazione, luogo in cui si realizza l'appagamento dei desideri e motore di fantasticherie che generano passioni e azioni.

ANGELA DI BENEDETTO è professore associato di Letteratura francese presso l'Università di Foggia. Si occupa prevalentemente di letteratura *fin de siècle* e di argomentazione nei discorsi letterari e politici tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Fra le sue pubblicazioni, studi sulla questione armena in Francia, lavori sul rapporto fra medicina e letteratura a fine Ottocento e saggi su Barbey d'Aurevilly, Beaubourg, Mirbeau, Rachilde, Louÿs, Klossowsky. Attualmente coordina un progetto di ricerca sul "discorso della seduzione" in letteratura per il Centro di ricerca interuniversitario "Argo".

ANTONIO ROSARIO DANIELE è ricercatore di *Letteratura italiana contemporanea* presso l'Università di Foggia. Si occupa prevalentemente dei rapporti fra letterature del Novecento, sistema dei linguaggi e cinema. Fra le sue ultime pubblicazioni *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di «Un amore»* (Cesati, 2018) e *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento* (Cesati, 2020); ha curato con Daniela Marcheschi l'edizione commentata degli *Articoli di satira politica* di Carlo Collodi (Giunti, 2022).

TIZIANA RAGNO è professore associato di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Foggia. Si occupa di *Fortleben* di testi e temi della letteratura latina, specie nell'ambito della storia della musica. Specifici campi d'indagine sono, inoltre, quelli che riguardano la produzione di Seneca filosofo e i *Satyrica* di Petronio.