

“SEDUZIONI PLATONICHE”.
CINEMA E ARCHETIPI DI INCOMUNICABILITÀ NEL RAPPORTO
UOMO-DONNA

MARIA GIAELE INFANTINO *

Centro di Psicologia della Comunicazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

“Verrà, forse già viene
Il suo bisbiglio”

CLEMENTE REBORA

INTRODUZIONE

Il concetto di “seduzione platonica” può sembrare un ossimoro: la seduzione, secondo una delle etimologie più accreditate, deriva dal latino *sed-ducere*, ossia “condurre in disparte”, “deviare dalla retta via”, e comunque è associata a un’idea di coinvolgimento fisico (?? ?). Invece, il termine “platonico” richiama l’idea dell’amore spirituale e sublimato tipico della filosofia di Platone. La forma più elevata di amore per Platone è ? ? ? ?, e rappresenta un’idealizzazione dell’oggetto di amore che è più vicino alla concezione cristiana (con il culto della Vergine Maria) che a quella greca (Ireland, 1988). Il concetto di amore diviene un enigma per Platone che, per primo, introduce l’idea di sublimazione degli impulsi con finalità spirituali, più elevate rispetto al mero raggiungimento dell’oggetto dell’attrazione (Bergmann, 1997; Gould, 1963).

La scelta dell’amore spiritualizzato, basato sulla rinuncia e sull’ascesi, dura più di quando è consumato, come se il ricordo avesse una dimensione esemplare e fosse immortalato nell’eterno piuttosto che crescere ma anche appassire nel fluire del tempo (Bergmann, 1982). Quindi, associare l’aggettivo “platonica” alla seduzione sembra una contraddizione; invece, vuole essere una *provocazione* e può costituire una chiave di lettura intrigante per analizzare come il gioco seduttivo si possa verificare anche a livello spirituale, in cui gli impulsi sono astratti dalla contingenza e resi immortali attraverso un processo di sublimazione.

E’ interessante notare che, negli ultimi tempi, il cinema presenta esempi di valorizzazione di queste emozioni soffuse, della parola che resta potenzialità *in nuce* e si fa *bisbiglio*. In sostanza, l’evocazione crepuscolare si contrappone, da un lato, all’esibizione del sentimento stile *Titanic*, così come, dall’altro, alla consumazione repentina e sfrenata di rapporti superficiali e non abbastanza interiorizzati da potere essere definiti amore. E’ la risposta platonica al consumismo sessuale e alle

* Per informazioni rivolgersi a: Maria Giaele Infantino, PhD., Centro di Psicologia della Comunicazione, Università Cattolica del Sacro Cuore, Largo Gemelli 1, 20123 Milano, Italy; tel. +39-02-7234.2600; Fax: +39-02-7234.2280; e-mail: gggindel@mclink.it; web-page: <http://www.psico-comunicazione.net/infantino.htm>

emozioni urlate. In particolare, attraverso una prospettiva di psicologia della comunicazione, nel primo paragrafo saranno analizzati alcuni modelli culturali che diventano prototipo di comportamenti umani (Mizzau, 1979; Praz, 1942), prendendo in considerazione tre film emblematici: *In the mood for love* (2000), *L'età dell'innocenza* (1993), e *Quel che resta del giorno* (1993). Il “filo rosso” che attraversa questi film è rappresentato dalla *rinuncia* (un’etica che rende superiori rispetto agli altri ma che a volte sconfinava nella incomunicabilità), dall’uso della comunicazione indiretta e spesso *implicita* (contraddizione verbale e non verbale nel rapportarsi all’altro, cui si tacciono sentimenti o con cui si enfatizzano attriti; Givens, 1978; Infantino, 2000, in corso di stampa; Mizzau, 1979), l’ascesa del rapporto al territorio del *sacro* (trascendendo la natura mortale, tramite la rinuncia la “storia” diventa “mitologia”).

Nel secondo paragrafo, infine, saranno delineati gli archetipi letterari e antropologici che costituiscono in filigrana le coordinate degli esempi cinematografici presi in considerazione nel primo paragrafo, allo scopo di rendere omogeneo il denominatore comune di questi modelli.

I - I VELI DI ARTEMIDE

“Quando si vuole qualcosa al punto di non poterne fare a meno, se non si riesce a ottenerla è tremendo: ma quando la si ottiene, diventa ancora più tremendo”.

ORSON WELLES

“Racconta pure di avermi vista priva di veli: purché tu lo possa raccontare”, è la provocazione che Ovidio fa pronunciare ad Artemide nei confronti di Atteone, reo di avere sorpreso la casta dea mentre si bagnava in un laghetto. Secondo il mito, la dea trasformerà il cacciatore in un cervo e lo farà sbranare dai suoi stessi cani da caccia. Atteone muore perché ha osato vedere ciò che non è lecito: ha violato l’intimità di Artemide, pretendendo di imporre l’esplicitezza a qualcosa che invece è per sua intrinseca natura implicito. Quindi, riprendendo la frase di Orson Welles che apre il paragrafo, quando il desiderio troppo intenso viene appagato, può provocare sofferenza ancora maggiore: c’è il rischio di trasformare “a blessing to a curse” (letteralmente, “una benedizione in una maledizione”), per usare un’espressione inglese molto saliente.

La scelta di privilegiare modalità di comunicazione discreta e riflessiva che, specialmente all’alba del terzo millennio, sembrano così anticonformiste, può essere attribuita non soltanto al timore di essere feriti e di perdere, insieme alla faccia, anche la dignità (Goffman, 1959, 1967; Jankélévitch, 1967; Mead, 1934), ma anche e soprattutto ad una serie di valori imprescindibili che sono pertinenti al territorio del sacro.

La vittoria dello spirito sulla materia, la vittoria della libertà lasciata *all’essere da amare* sul desiderio di possesso nei confronti *dell’oggetto della propria passione* non è un caso se oggi viene portata alla ribalta dalla ventata di cinema e letteratura orientale. A volte si tratta di registi o scrittori orientali che interpretano lo spirito occidentale (Ishiguro, autore del romanzo *Quel che resta del giorno*, da cui l’adattamento cinematografico di Ivory; Ang Lee nella regia di *Ragione e sentimento*, tratto dal celebre romanzo della Austen), oppure che portano in scena direttamente storie orientali (Ang Lee con *La tigre e il dragone*, Wong Kar-Wai con *In the mood for love*). Infatti, come hanno dimostrato ricerche psico-sociali e antropologiche, è proprio nella cultura orientale che viene valorizzato il rispetto dell’armonia, *privilegiando la persuasività rispetto all’assertività* (Coates, 1997; Hendry, 1993; Kendall e Tannen, 1997; Mizzau, 1979; Ochs, 1987; Sheldon, 1997), così come la comunicazione *non verbale rispetto a quella verbale* (Berger e Kellermann, 1994; Mulholland, 1994; Norton, 1988; Oring, 1984, 1994; Reis e Shaver, 1988;

Patterson, 1988; Ting-Toomey, 1994).

Naturalmente la passione sublimata non è prerogativa esclusiva degli orientali; anzi, come cercherò di mettere in risalto analizzando il caso di L'età dell'innocenza, sono tante le affinità tra la sensibilità zen e la rinuncia platonica che permea anche la cultura occidentale. Si tratta di percorsi che affondano le radici nella concezione stilnovista dell'amore, ma che, in più, sono intrisi di quel Romanticismo filtrato attraverso la ragione illuminista di cui Goethe, all'inizio dell'Ottocento, ha dato esempio emblematico con Le affinità elettive, come vedremo nel paragrafo conclusivo.

i) L'amore in nuce: "In the mood for love"

L'amore non consumato brucia e resiste. Lo sanno bene Li Mu Bai e Shu Lien, protagonisti de La tigre e il dragone (2000), eroici guerrieri che però di fronte ai sentimenti hanno paura. La loro corazza, così utile in guerra, dove rappresenta il loro punto di forza, rendendoli ancora più coraggiosi e invincibili, riflette invece la loro fragilità in amore e il loro timore di mettersi in gioco. Nel loro caso la rinuncia a vivere un amore reciproco e reciprocamente noto acquista il valore di sacra offerta devozionale al loro status di guerrieri senza macchia.

La stessa situazione di relazione "in fieri" costituisce il fulcro del film di Wong Kar-Wai In the mood for love (2000), in cui l'incompiutezza del rapporto trova riscontro nella sospensione spazio-temporale del film, che rende la vicenda esemplare di una rinuncia che sfugge ai canoni dello spazio e del tempo. Lo stile narrativo è pieno di frammenti, in still life, di un discorso amoroso bruciante, silenzioso e proprio per questo imprevedibile, con un'alternanza tra scorci urbani (la Hong Kong degli anni Sessanta, tutta vicoli umidi e scuri, palazzine popolari, luci riflesse) e interni domestici al limite della claustrofobia, connotati da una sottile metaforicità in grado di evocare i sentimenti senza esibirli.

Si tratta di una di quelle storie d'amore eternamente irrisolte ed estremamente pudiche, ma non per questo vissute senza passione e desiderio. Anzi, si potrebbe definire In the mood for love proprio come un film sul desiderio: de-sidera, come recita l'etimologia latina del termine, quindi "senza stelle": desiderare significa sentire la mancanza delle stelle con cui riuscire ad orientarsi nella notte. Quindi, un rapporto irrisolto ha in sé il desiderio, che costituisce il nocciolo dell'incompiutezza. Ancora una volta riemerge la concezione platonica di amore come "charitas", che è anche la terza delle virtù teologali, la migliore definizione della quale è stata data da Dante nel ventiseiesimo canto del Paradiso, nella domanda che gli rivolge San Giovanni Evangelista: "dicer convienti chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio": l'amore come carità è una tensione irrisolta e perciò continua, inesauribile; è desiderio allo stato puro.

Nel caso specifico del film, è molto evidente la fremente trepidazione con cui i protagonisti vivono il loro rapporto incompiuto: Su Lizhen, efficiente segretaria, e Chow, giornalista, diventano casualmente vicini di casa e scoprono dopo qualche incontro che i rispettivi consorti (sempre all'estero per motivi di "lavoro") hanno una relazione segreta. L'intreccio è semplicissimo e la staticità prevale sull'azione. Eppure la vicenda esercita un'attrazione fortissima e magnetica sullo spettatore, intrigato da questa tensione fatta di sottintesi e astrazioni. Il desiderio, proprio per il fatto di non essere mai appagato, è la fonte di una trasfigurazione amorosa che rende l'emozione eterna e assoluta. E' il racconto di una passione e la genesi di un amore etereo, che la rinuncia rende sacro e totalizzante.

Lo svolgersi dei fatti ha un tono intimo, pudico, ellittico, come chi conosce veramente i giochi dei sentimenti e può fare a meno di gridare.

E' un'emozione talmente pura e struggente da rimanere platonica, resa viva e pulsante attraverso i fuggitivi sguardi, gli ammiccamenti, lo sfiorarsi delle mani: l'abilità di Wong Kar-Wai è costruire e raccontare una storia passionale ma immacolata, mostrando una complicità nascosta, difficilmente rivelata, fatta di continue sottrazioni e privazioni affettive.

La perfezione è anche nel taglio delle inquadrature "corporee": i protagonisti sono ripresi sempre a partire dai dettagli del loro corpo, e gli spazi sono ristretti dalle linee verticali delle pareti domestiche, metafora del senso di inavvicinabilità, dell'innamorarsi a distanza e dei baci desiderati e mai concessi.

La sequenza finale rende il film un capolavoro, nel suo suggerirci l'intimo racconto dei suoi segreti che Chow bisbiglia alle colonne di un immaginario tempio greco. In questo modo l'implicito della comunicazione e la rinuncia a consumare la passione sono consacrate nella profonda spiritualità di quella scena. E' proprio allora che la storia diviene esemplare e immortale; le parole sussurrate da Chow nella fessura della colonna del tempio acquisiscono un *valore lustrale*: sono una sorta di battesimo e quindi di ricomposizione in extremis della frammentarietà degli atti rimasti potenzialità inesprese, incompiute. Lo spettatore resta in preda all'immaginazione riguardo a tutto ciò che poteva essere e non è stato, alla nostalgia finale di Su Lizhen: "Il passato è come un vetro impolverato, è qualcosa che si può vedere ma non si può toccare, e in cui tutto quanto è sfuocato".

Quindi, ricordare è meglio che vivere? Di certo l'implicito che costituisce la caratteristica fondamentale della modalità comunicativa dei due protagonisti sembra spezzare una lancia a favore della vittoria del ricordo sulla realtà, del desiderio sulla sua realizzazione.

Il regista gioca con il dolce-amaro sapore delle cose che avrebbero potuto essere e non sono state, delle vite che avrebbero potuto cambiare e che invece sono rimaste uguali, o, meglio, apparentemente uguali, perché invece sono profondamente mutate nell'intimo, nella segretezza del ricordo inconfessato.

A differenza dei fedifraghi, loro decidono di non consumare, e di lasciare che il loro rapporto rimanga platonico, pieno di mesta bellezza e di ellissi comunicative. E' proprio qui che sta uno dei messaggi centrali del film: la comunicazione ellittica come specchio della rinuncia, sottolineata dall'aria rarefatta che si respira nelle atmosfere oniriche fatte di vicoli bui, specchi, fumo, colori intensi e pioggia.

C'è anche una certa ironia, che, sulle prime, spiazzava lo spettatore, nelle scene in cui i due si mettono nei panni dei coniugi per capire in quale modo poteva essere iniziata la loro relazione extraconiugale, così come quando "provano" il colloquio chiarificatore da fare al coniuge assente. Teatro nel teatro e vita nella vita: i protagonisti recitano la parte del coniuge dell'altro, ma, contemporaneamente, se ne distaccano, sempre intenti a dimostrare quanto sia facile scivolare lungo una china pericolosa, ma, in questo modo, valorizzano la propria grandezza e la propria capacità di resistere alla banalità e di essere diversi dagli altri e dai loro errori. E' proprio questa la conclusione: la fuga dalla banalità. Le ellissi comunicative non sono altro che l'evasione dalla scontatezza e monodimensionalità della comunicazione troppo esplicita, così come la rinuncia a banalizzare il rapporto, consumandolo, è un modo di sfuggire all'omologazione, nel tentativo, invece, di mantenere sublime e distinto il loro legame.

ii) Il ricordo come reliquia: "L'età dell'innocenza"

Un simile attaccamento al ricordo, che, pur perdendo la smagliante autenticità del presente, comunque persiste e, con discrezione, accompagna chi lo serba come un bene così fragile e

prezioso, si riscontra nel film di Martin Scorsese *L'età dell'innocenza* (*The age of innocence*, 1993), tratto dall'omonimo romanzo che Edith Wharton scrisse all'inizio degli anni Venti.

Il conflitto difficilmente risolvibile tra l'individuo e le regole sociali emerge in maniera molto saliente, e la rinuncia si configura come fuga dalla scontatezza e dalla banalità. Esistono studi di diverso tipo (in chiave ora psicologica, ora sociale, ora letteraria) che suggeriscono una lettura dell'intreccio come esempio della contraddizione tra la passione e la razionalità, tra la monodimensionalità dell'esplicito e le sfumature dell'implicito, così come emblema dell'elevazione platonica tipica di una passione non consumata (Cahir, 1993; Castellitto, 1998; Gargano, 1987; Hadley, 1991; Helmetag, 1998; Jacobson, 1973; Salecl, 1998; Saunders, 1982). E' quindi interessante approfondire i temi centrali (rinuncia, implicito e sacro) tenendo conto di una prospettiva interdisciplinare.

Newland Archer è un americano di ottima famiglia, ricco, di bella presenza, destinato a una vita piacevole, ma in realtà intrappolato, senza neanche accorgersene, nella grettezza di un mondo fatuo e meschino: la New York di fine Ottocento. Sarà l'incontro con Ellen Olenska, bella sì, ma soprattutto intelligente, dalla personalità limpida e forte, e reduce da scelte difficili e anticonformiste, a risvegliarlo dal suo torpore. Newland Archer ne è affascinato, ma si fida con May, la moglie "perfetta" e soprattutto perfetta per quell'ambiente, ripiegando poi su un matrimonio "socialmente corretto". Ellen rinuncia a vivere la passione con Newland; ma non tanto per conformismo sociale, quanto invece per idealismo e fedeltà ai propri principi di rispetto di se stessa e degli altri. La vita di Newland sarà banale e piattamente serena, mentre Ellen si trasferirà a Parigi. Anni e anni dopo, quando potrebbero rivedersi, ormai liberi da legami familiari (May era morta e i loro figli erano ormai adulti), Newland non oserà incontrarla. Ellen è la sua vita segreta, quella vera, quella sprecata. Senza di lei, si è condannato ad un'esistenza senza gioia e amore.

La modalità comunicativa tra Ellen e Newland segue lo stile platonico della relazione, procedendo attraverso una trama di allusioni e contraddizioni, slanci e rinunce. La rinuncia è infatti veicolata da un linguaggio implicito ed ellittico, dal sogno che, specialmente nella trasposizione cinematografica di Scorsese, in qualche scena si sovrappone alla realtà e lascia lo spettatore spiazzato.

In una delle sequenze più significative a proposito del contrasto tra il mondo interiore degli affetti e quello esteriore dell'etichetta, Newland si reca al molo dove sa di trovare Ellen. La contessa è appoggiata alla ringhiera a osservare la baia. Newland la ammira da lontano ma non osa avvicinarsi: decide che la raggiungerà soltanto se sarà lei a voltarsi spontaneamente, senza nessun richiamo da parte sua. "Non se n'è accorta, non ha indovinato. Io me ne accorgerei se lei fosse dietro di me?" - si interroga Newland. Ma Ellen non si volta e lui rinuncia a incontrarla (Infantino, 1999).

Un simile episodio di rinuncia, questa volta dettata dal desiderio di mantenere intatto il ricordo di un amore sospeso e, come tale, assurto nel territorio del sacro, si ripete quando Newland, trent'anni dopo la separazione definitiva da Ellen, si reca a Parigi dove lei si era rifugiata e rinuncia a salire in casa sua, limitandosi a sostare qualche minuto sotto la sua finestra: in sostanza, vuole lasciare l'amata nel sacrario dove l'ha tenuta fino a quel momento.

E' proprio in questa ultima scena che Scorsese aggiunge un tocco onirico che la Wharton aveva lasciato tra le righe dell'ultimo capitolo del suo romanzo: quando Newland, dopo tanti anni, si ritrova sotto la finestra di Ellen, nel film viene inserita l'inquadratura in primo piano di Ellen giovane che si volta, come se quel famoso giorno sul molo si fosse voltata e avesse sorriso a Newland,

rendendo possibile, con quel gesto simbolico, la realizzazione di una relazione che invece nella realtà è rimasta puro desiderio.

Eppure forse la loro vicenda ha acquisito un tale spessore emotivo ed etico proprio perché non ha trovato realizzazione. Anche in questo caso emerge l'intenzione a distinguersi dagli altri. Ellen spesso esprime la sua fermezza nel rifiutarsi di omologarsi ai costumi ipocriti diffusi nella New York di fine Ottocento. Ellen seduce Newland proprio con il potere della mente e l'indipendenza di pensiero, che la rende superiore agli altri. Infatti, se Ellen e Newland avessero ceduto, la loro speciale passione incompiuta si sarebbe trasformata in una ordinaria relazione clandestina, facendoli diventare "banali amanti". Questo atteggiamento di distinzione non è semplicisticamente dettato dall'orgoglio; al contrario, nasce dalla consapevolezza che basta un semplice atto per rendere squallido e banale un rapporto che, invece, sublimato, resta memorabile e assoluto. In altri termini, questa convinzione sta alla base della concezione Stilnovista dell'amore. Se Dante e Beatrice avessero reso più "terreno" il loro legame, Beatrice non sarebbe mai stata cantata come la guida di Dante in Paradiso e non sarebbe diventata "immortale".

In più, la rinuncia a "concretizzare" la passione con Newland rende Ellen vincitrice, nonostante l'apparente sconfitta imputabile al sacrificio dei propri sentimenti. Già, Ellen non esce sconfitta dall'eclissi della relazione con Newland: infatti, anche se ha rinunciato alla passione, non ha rinnegato la sua libertà, che le vietava di conformarsi allo squallore del mondo americano, a cui è sfuggita, rifugiandosi a Parigi. Al contrario, è Newland, più di lei, a restare vittima degli ingranaggi fintamente perbenisti della New York di fine secolo, dal momento che si è rinchiuso nella monotonia e nel soffocamento degli ideali in seguito al matrimonio convenzionale con May Welland.

Scorsese aggiunge altri tratti distintivi al film rispetto al testo di origine. Una delle trovate certamente più significative caratterizza la scena in cui Ellen ammette il suo amore per Newland ma contemporaneamente vi rinuncia. Infatti, sullo sfondo, campeggia il dipinto di Fernand Khnopff *La Sfinge* (1896). Dal momento che gli avvenimenti si svolgono prima della effettiva data di realizzazione dell'opera, siamo di fronte a un anacronismo intenzionale.

La simbologia della Sfinge è molto forte, e, come vedremo nell'ultimo paragrafo, rappresenta l'archetipo della comunicazione enigmatica, quindi delle ellissi comunicative, dell'implicito. Per questo motivo si adatta bene al rapporto contrastato e irrisolto tra Newland ed Ellen.

L'Edipo di Fernand Khnopff è androgino e con atteggiamenti quasi da mago. Sembra che Edipo abbia risolto l'indovinello; ma, invece di suicidarsi, la Sfinge lo coccola accarezzandolo, con un'espressione soddisfatta. Questo accade perché Edipo è ancora intrappolato dal destino, nonostante il successo nel risolvere gli enigmi.

Il soggetto dell'opera richiama alla memoria il dipinto di Gustave Moreau *Edipo e la Sfinge* (1864), in cui la Sfinge è appoggiata verticalmente al petto di Edipo, come se l'uno si stesse specchiando nell'altra, con un atteggiamento tra la sfida e la seduzione (Infantino, in corso di stampa). I personaggi si fissano con sguardi ipnotici: è la lotta tra lo spirito e la materia, così come tra razionalità e passione nell'intimo di Ellen e Newland.

Infine, è essenziale sottolineare il fattore che, più di tutti, emerge in tutta la sua salienza sia nel libro che nel film: la sacralità dell'incompiutezza. Una delle scene più significative a riguardo è quando, in carrozza, Newland prende la mano di Ellen, le sbottona il guanto attillato e le bacia il polso e il palmo come se baciasse una reliquia. Lo stesso termine "reliquia" è usato alla fine del romanzo quando, dopo tanti anni, Newland, ormai libero da legami familiari, potrebbe incontrare Ellen; ma sceglie di non farlo. Durante tutto quel tempo, Newland aveva serbato il ricordo di Ellen giovane, e forse anche per Ellen era stato lo stesso; ma tali ricordi erano conservati come una reliquia

in una piccola e buia cappella, dove non c'è tempo di andare a pregare tutti i giorni. Le immagini di Ellen si affollano nella memoria di Newland, che, per farsi una ragione dello scacco che la vita gli ha dato, trasfigura la passione per Ellen e ne fa un vero e proprio oggetto di culto, come nell'epilogo di *In the mood for love* Chow confida il segreto del suo amore impossibile alle sacre colonne del tempio greco.

iii) L'invocazione silenziosa: "Quel che resta del giorno"

Nei primi due esempi esaminati in precedenza la rinuncia è una scelta dettata dal desiderio di non volersi omologare agli altri, ripetendo i loro errori. In ogni caso, i sentimenti, pur con molto pudore, sono espressi e poi, a fatica, controllati e piegati di fronte alle scelte sociali e razionali, tranne poi rinascere a nuova e più elevata natura, consacrati nell'atto di sublimazione dell'emozione.

Invece, nel caso di *Quel che resta del giorno* (*The remains of the day*, 1993), che James Ivory ha diretto sulla base del romanzo omonimo che Kazuo Ishiguro ha scritto alla fine degli anni Ottanta, la rinuncia non è più una pur dolorosa scelta, ma una gabbia, e la finzione diviene specchio dell'incomunicabilità.

La storia si svolge nel periodo tra le due guerre mondiali, in Inghilterra; ma Ishiguro, influenzato dalle proprie radici culturali giapponesi, riflette nella figura dell'impeccabile e ipercontrollato protagonista del romanzo le qualità di assoluto rigore e dedizione al lavoro-missione, tipiche dei samurai della tradizione nipponica. Al totale riserbo del maggiordomo, che non lascia mai trapelare le sue emozioni, Ishiguro contrappone l'accorata sensibilità di Miss Kenton, la governante, che non si dà pace all'idea che l'uomo da lei amato in silenzio sia incapace di mostrare alla donna il suo amore, che resterà per sempre dissimulato e inespresso. "Perché, Mr. Stevens, perché, perché voi dovete sempre fingere?" – è la domanda ossessiva di Miss Kenton, che per anni cerca invano di scuoterlo dal suo torpore emotivo. Il valore dietro a cui Stevens si barrica è la dignità, intesa però non come saggezza ed equilibrio nell'attraversare la vita, ma come salvaguardia a oltranza dell'immagine di sé. In sostanza, Stevens arriva a identificarsi con il compito imposto dall'etichetta, che lo sclerotizzerà nel ruolo che è chiamato a svolgere.

Il problema di Stevens consiste nella soppressione della sfera personale a favore di quella pubblica: l'uniforme di efficiente maggiordomo non è altro se non una maschera. La finzione, la dissimulazione e il controllo rappresentano per Stevens l'essenza della vita professionale; per questo motivo egli non si mette mai in gioco come persona, e rifugge tanto più la possibilità di apertura e dialogo quanto più teme il coinvolgimento emotivo, vissuto come pericolo di invasione e minaccia dell'immagine di sé (Atkinson, 1995). I due protagonisti non arrivano nemmeno a chiamarsi per nome, tanto è gravoso il peso che il loro ruolo sociale ha su di loro: resteranno per sempre soltanto Mr. Stevens e Ms. Kenton, che, dopo il matrimonio di ripiego, diventerà Mrs. Ben.

In sostanza, in questa storia il tema del sacro esiste ed è forte e pervasivo; ma non si riscontra, come invece nei casi precedenti, nell'ascesi finale a una sublimazione che rende eterno un rapporto non vissuto. Al contrario, qui il sacro è il punto di partenza della vicenda. È la consacrazione di Stevens al lavoro, con la stessa devozione con cui i samurai giapponesi si dedicavano al loro padrone e alla sua causa. Il lavoro è per Stevens un sacerdozio, una missione a cui sacrificare tutto. La sacralità del lavoro lo porta a compiere il sacrificio della propria emotività, come se, per svolgere appieno il suo compito, lui fosse tenuto a rendere omaggio al dio pagano del "dovere", sacrificando sul suo altare la propria vita personale. L'offerta sacrificale di Stevens è proprio la rinuncia alla libertà affettiva.

Se, secondo la prospettiva psicologica dell'interazionismo simbolico, l'uomo è un attore che,

sul palcoscenico della socialità, recita una parte, declinando il proprio Sé in funzione della cornice contestuale in cui si inserisce, nel caso di Stevens questo “gioco delle parti” non si configura più come un adattamento di sé alla società, ma si sclerotizza in una finzione continuata che lo imprigiona.

Infatti, il soffocamento dell'espressione emotiva finisce con l'inaridire le emozioni stesse. Il potere che si vuole dimostrare di avere su di sé e sugli altri rischia di degenerare in incomunicabilità (Salecl, 1998). Un autocontrollo troppo elevato può degenerare e quindi rivelare il “lato oscuro” della comunicazione (Duck, 1994). Un comportamento eccessivamente governato dalle strategie di salvaguardia dell'immagine e vincolato dalle regole sociali finisce col rendere impossibile una gestione serena dell'espressione emotiva, diventando fonte di disagio.

Perciò, un controllo troppo elevato può portare a una situazione di *allessitimia*, conseguenza dell'inibizione della naturale espressione di emozioni e sentimenti (Fuerstein Arens, 1997; Paez, Basabe, Valdosedá, Velasco e Iraurgi, 1995; Troisi, Delle Chiaie, Russo e Russo, 1996). Allo stesso modo, questo eccesso di controllo rischia di degenerare in una forma di *machiavellismo*: in questo caso un comportamento troppo strategico può sconfinare nella manipolazione delle emozioni altrui, quando la sensibilità è soffocata a favore di una razionalizzazione estrema della sfera emotiva (Infantino, 1999, in corso di stampa; Jones, Nickel e Schmidt, 1979; Shepperd e Socherman, 1997; Wilson Sloan, Near e Miller, 1998).

Eppure gli attriti e gli scontri, i silenzi, le contraddizioni e le ellissi comunicative non sono altro se non un modo di capirsi molto esclusivo, interno al microcosmo relazionale di Stevens e Ms. Kenton. In sostanza, quelle che, dall'esterno, possono sembrare delle semplici ammissioni implicite di disinteresse nei confronti di Ms. Kenton da parte di Stevens, o, al contrario, delle espressioni di disappunto da parte della governante, sono invece un modo di incoraggiare l'altro a leggere tra le righe, per indovinare ciò che viene accuratamente nascosto. Usando l'efficace metafora degli “occhiali scuri” (Anolli, Ciceri e Infantino, 1998; Barthes, 1977), la superficie contraddittoria della comunicazione allude a quanto si cela sotto l'apparenza, come per dire “io voglio che tu sappia che non voglio farti sapere che anche io provo emozioni”.

Ci sono diverse scene significative riguardo questi paradossi comunicativi. In particolare, una sera Ms. Kenton entra nella soggiorno dove Stevens si sta concedendo qualche minuto di pausa, leggendo un libro. La governante cerca di scoprire di che libro si tratti (una romantica storia d'amore), e il maggiordomo, che si sente invaso dalla richiesta di condivisione di un momento di familiarità, fa di tutto per schermirsi. Nel film, Ivory aggiunge ancor più tensione che nel romanzo, perché Ms. Kenton porta dei fiori freschi, nel momento in cui entra nella stanza, simbolo della semplicità e della freschezza delle emozioni; inoltre sono degni di nota il gioco di sguardi tra loro due e la posizione di Stevens, che resta con le spalle al muro quando Ms. Kenton gli si avvicina fino a invadere il suo “recinto sacro”. Quindi, il tentativo della governante di inserirsi in un momento di intimità, vissuto invece da Stevens come una invasione della sfera personale, è sintomo che il maggiordomo percepisce come una minaccia un atto di semplice confidenza.

Allo stesso modo, quando Ms. Kenton, ormai disperata, cerca di provocare Stevens, annunciandogli di avere accettato la proposta del matrimonio di Mr. Ben, la reazione di Stevens sembra dettata dall'indifferenza. Rispettando una formalità che risulta quantomeno imbarazzante tra di loro, si limita a congratularsi con lei, salvo poi rendere lo spettatore implicitamente partecipe della sua crisi quando, forse per la prima volta nella sua vita di impeccabile professionista, gli scivola dalle mani una bottiglia di vino pregiato, mentre si trova, da solo, in cantina. Anche il dialogo che segue a questa scena tra Stevens e Ms. Kenton è indizio dei paradossi comunicativi che stanno alla base della loro modalità di relazionarsi. Sentendola piangere, Stevens entra nella stanza dove Ms. Kenton

è in lacrime, e, a suo modo, con la consueta modalità implicita e paradossale, le comunica qualcosa; ma che cosa? Infatti, stando al significato letterale delle parole del maggiordomo, sembra che il suo unico interesse sia raccomandare alla governante di far spolverare dalle domestiche un tavolino; eppure, nella perversione comunicativa delle loro ellissi espressive, l'atto stesso di sorprendere Ms. Kenton e di parlarle è indizio che, tra le righe, qualcosa è accaduto. Ancora una volta Stevens sembra indossare i famosi "occhiali scuri" di Barthes (1977) e alludere alle emozioni nascoste.

La sensibilità di Stevens, intrappolata in una maschera che ne copre il volto autentico, si esprime sì, ma in un grido strozzato, in un'invocazione silenziosa, drammatica consapevolezza dell'impossibilità di darle voce. Come già nel romanzo breve di Dostoevskij *La mite*, in cui il marito si rende volutamente irraggiungibile per avere la prova dell'amore della moglie se questa riesce a andare oltre la corazza di cui egli si è intenzionalmente rivestito, anche in questo caso la maschera diventa una seconda natura, e provoca un senso di vertigine, a metà strada tra illusione e realtà. E' una domanda silenziosa, una tacita richiesta di sicurezza, attenzione e conferma. Chiedere per negazione è un chiedere senza esporsi, al riparo dalla frustrazione di un rifiuto radicale, come vedremo in maniera sistematica nel prossimo paragrafo (Infantino, 1999).

II - "QUALCOSA DI INACCESSIBILE": ARCHETIPI CULTURALI

"Non si ama che ciò in cui si persegue qualcosa di inaccessibile, non si ama che ciò che non si possiede".

MARCEL PROUST

Il mistero rende il rapporto eterno, come dice l'epigrafe di Proust, e come è emerso dall'analisi degli esempi cinematografici presi in esame nel paragrafo precedente.

A questo punto, è importante trovare i tratti comuni agli esempi cinematografici descritti e delineare una serie di archetipi culturali visibili in filigrana. In particolare, può essere interessante esaminare il valore della rinuncia, il ruolo dell'implicito e la trasfigurazione nel sacro, attraverso la ricostruzione di quelli che possono essere gli archetipi letterari e antropologici.

Come è stato accennato nel paragrafo precedente, Le affinità elettive rappresentano un archetipo letterario molto significativo. Goethe, infatti, inserisce nel suo romanzo tutte le coordinate che sottostanno ai tre casi cinematografici analizzati: la formulazione di una vera e propria "etica della rinuncia" (di cui si fa portavoce Carlotta, che resta fedele al marito e quindi anche a se stessa), l'impiego preferenziale dell'implicito piuttosto che l'esplicito (emozioni stemperate, ossia suggerite e non "proclamate", accarezzate e mai colte nella loro passionalità), e il tema del "sacro" (la "beatificazione" finale di Ottilia).

Come Marcel Proust paradossalmente diceva "addio per sempre" alla "fuggitiva" Albertine, quando invece ne avrebbe desiderato il ritorno (Infantino, 1999, in corso di stampa), così si trovano esempi di rinuncia che, come tale, rende più prezioso, eterno e indimenticabile il sogno, proprio perché, staccato dalla contingenza, questo diventa dimensione onirica e metafisica. Le affinità elettive di Goethe propongono il concetto di "etica della rinuncia", che lo scrittore visse anche personalmente nella tormentata relazione platonica con Charlotte von Stein (Infantino, in corso di stampa). La lotta tra la razionalità e l'emotività, cioè tra legge e impulso, è un tema ricorrente fin dall'antichità, con la discrasia tra ????? e ??????. E' una dicotomia tra "buon senso e sensibilità", "ragione e sentimento", per usare una terminologia cara alla Austen.

La rinuncia non avviene per viltà, ma per coraggio. E' il coraggio di fare scelte difficili e non banali, e riassume in sé la stessa "grandiosa incompiutezza" che si può ritrovare a livello figurativo nei

“Prigioni” scolpiti da Michelangelo, sintesi del contrasto reale e ideale, possibilità e realizzazione (Anolli e Infantino, 1999). L’incompletezza, la sospensione dei sentimenti e delle emozioni, che non sono contaminate dai sensi, è la matrice dell’amore platonico, in cui la tensione verso l’oggetto della passione non si risolve mai in una realizzazione definitiva. Le passioni platoniche sono situazioni di sospensione perenne e di elevazione spirituale che consacra la relazione, rendendo i ricordi alla stregua di una reliquia, come diceva la Wharton ne *L’età dell’innocenza*.

Ricordare è meglio che vivere? Sì, sembrerebbero dire i protagonisti degli intrecci narrati, se il ricordo è immortalato dall’arte, come, peraltro, ci ricorda anche lo Shakespeare dei sonetti: “Ma la tua eterna estate non potrà mai appassire / Né perdere il possesso delle tue bellezze, / Né la morte vantarsi di averti nell’ombra sua, / Perché tu crescerai nel tempo in versi eterni. / Sin che respireranno uomini, e occhi vedranno / Di altrettanto vivranno queste rime e a te daranno vita” (*Sonetto 18*). Con la poesia, dunque, si riesce a fare essiccare i ricordi d’amore come un fiore, senza che lo scorrere del tempo li faccia appassire (Infantino, in corso di stampa). L’eterna estate non appassisce perché viene immortalata nell’attimo in cui poteva essere e non è stato. *La sospensione è garanzia di eternità*.

D’altronde, è opportuno osservare i sottili e metaforici stili di comunicazione della rinuncia, che spesso rappresentano veri e propri capolavori di cesello quanto a implicitezza e finezza espressiva. L’intenzione di comunicare in modo ambiguo costituisce una sorta di correlativo pragmatico della difficoltà umana di tradurre in termini razionali concetti sfuggenti. La comunicazione implicita attinge quindi all’inesprimibile precarietà e ai limiti umani: è una sorta di *metonimia* di ciò che di implicito sta nell’esistenza, nei sentimenti e nelle emozioni, e che il tentativo di esplicitazione potrebbe rovinare, privare delle sfumature (Infantino, in corso di stampa). Nei rapporti sentimentali sicuramente più il linguaggio è convenzionale più rischia di apparire arido e comunque non permette di cogliere le sfumature che soltanto l’implicito, con cui si può “dire l’indicibile”, è in grado di mettere in luce (Black, 1962; Cohen, 1981; Fatic, 1993; Gergen, 1990; Jensen, 1973; Miller, 1979, 1991; Pfaff, Gibbs Jr. e Johnson, 1997; Ricoeur, 1975).

E’ anche vero, però, che l’uso di una comunicazione enigmatica finisce con il diventare una gabbia che impedisce di comunicare. La figura di Turandot, la spietata vergine che uccide gli uomini che la sfidano e non riescono a scioglierne gli enigmi, è un archetipo dell’irraggiungibilità relativa a personaggi che usano, anzi abusano della loro capacità affabulatoria per *intrigare* (nel duplice senso di ingarbugliare e affascinare) gli altri (Aubaniac, 1995; Balkin, 1990). Turandot è una figura contraddittoria e in qualche modo ironica, dal momento che verrà conquistata da Calaf grazie alla sua stessa arma, ovvero l’enigma. Dal punto di vista comunicativo, la parola che chiarisce gli indovinelli si oppone al silenzio e all’implicito degli indovinelli stessi, e la chiarezza dei tratti del volto è contrapposta al velo che nasconde le emozioni del viso di Turandot (Infantino, in corso di stampa).

Allo stesso modo, la Sfinge di Edipo, con la sua ambiguità (metà donna metà felino), costituisce un archetipo dell’ambiguità comunicativa che dà scacco a chi non riesce a reggerne lo sguardo (Infantino, in corso di stampa). Di qui, è interessante richiamarsi alla simbologia della Sfinge cui ho accennato in merito a *L’età dell’innocenza* a proposito dello sfondo della conversazione cruciale tra Ellen e Newland, ovvero *La Sfinge* di Fernand Khnopff, in cui è evidente l’ambiguità della seduzione che blandisce quella che doveva essere la sua vittima (Edipo), scampata alla morte. Allo stesso modo, nel dipinto simile di Gustave Moreau (*Edipo e la Sfinge*), la testa e le ali della Sfinge sembrano incarnare una affascinante promessa di ideale, mentre il corpo, fusione mostruosa di “femme fatale” e felino, è una trappola: “il corpo è il carcere dell’anima”, il quadro sembra riecheggiare Platone.

Edipo non si lascia sedurre e intrappolare dall'ambiguità, ma resiste alle tentazioni e conquista la libertà per sé e per i Tebani. In realtà, la libertà è soltanto un'illusione, una beffa della sorte. Infatti, Edipo, l'uomo razionale per eccellenza (una delle etimologie più accreditate, oltre che la classica "piede deforme", deriva dal greco ὄψω : ho visto, quindi so), è condannato ironicamente a sopportare il peso della sua presunzione di essere "colui che sa", commettendo empietà proprio per mancanza di conoscenza, e finisce con l'accecarsi.

La razionalità, che sembra rendere tanto padroni di se stessi, in realtà può essere una gabbia nella quale si è rinchiusi senza accorgersene. Secondo una prospettiva di comunicazione, l'esplicitzza che Edipo (secondo un'altra etimologia, ἄρτι-βίπους: il *bipede*, quindi l'uomo adulto, nel pieno delle sue facoltà raziocinanti, come si apprende dall'indovinello della Sfinge) rivendica per sé e per i Tebani sarà la sua rovina perché lo renderà cieco di fronte a un altro tipo di messaggio, quello dell'istinto (il bambino, che va a quattro zampe) e della saggezza (il vecchio, che, aiutandosi con il bastone, è come se avesse tre gambe). Infatti, come scrisse Wittgenstein (1921), "le parole sono come pellicola su acqua profonda", ossia sono soltanto la superficie di un mondo molto più profondo e complesso.

Di qui il richiamo a quanto accennato all'inizio del contributo a proposito degli eroi guerrieri protagonisti de *La tigre e il dragone*, che sembrano liberi, ma in realtà sono anche loro schiavi della loro paura di dare voce a ciò che si cela sotto la "pellicola" delle parole e del controllo razionale delle emozioni.

Di conseguenza, è interessante individuare nel rapporto ambiguo tra Edipo e la Sfinge l'archetipo della contraddittorietà umana tra la razionalità e l'istinto, che sta alla base delle difficoltà comunicative e delle rinunce che accomunano i protagonisti dei film analizzati.

D'altronde, proprio come nel caso della Sfinge, chi sa usare con abilità l'implicito, ricorrendo all'insinuazione piuttosto che alla chiarezza dell'esplicito, provoca smarrimento in chi ascolta. Infatti, tutto ciò che ha a che fare con l'oscillazione tra il concedersi e il negarsi, il velare e il rivelare, è seducente e affascinante (Baudrillard, 1979; Simmel, 1909/1986).

La "seduzione platonica", ovvero l'allusione a qualcosa che non c'è ma potrebbe esserci, è tanto intrigante perché il seduttore "vincente" riesce a sottrarsi alla "rete" in cui fa cadere la "vittima", che, cedendo alla provocazione, rimane sopraffatta dalle sue emozioni. In sostanza, il seduttore platonico è chi imbastisce una comunicazione su una trama fatta di ritrosia e negazione di sé (Turnaturi, 1994). Quando però questo gioco diventa cronico, una gestione delle relazioni basata su tale sistema finisce con il trasformarsi in aridità emotiva (Praz, 1942).

Sempre nel caso del cinema contemporaneo, troviamo un esempio di "seduttrice platonica" che presenta analogie con la figura archetipica de *La belle dame sans merci*, la quale, specialmente nella versione originale quattrocentesca di Alain Chartier, è la donna sdegnosa che non considera minimamente l'uomo e si mostra indifferente alle sue profferte, senza mai farsi coinvolgere emotivamente. E' il caso della protagonista de *La lettera*, di Manoel de Oliveira (1999), trasposizione cinematografica di un'opera della seconda metà del Seicento, *La principessa di Clèves*, attribuita a Madame de La Fayette.

Al centro della vicenda c'è la principessa di Clèves che, dopo una delusione d'amore, acconsente a un matrimonio di convenienza e resiste alle tentazioni in seguito all'incontro con personaggi affascinanti. A differenza de *L'età dell'innocenza*, il dilemma della protagonista non è sanzionato dalle costrizioni sociali, ma diventa una questione di pura volontà, di quella "forza di carattere che" - dice la madre della principessa - "la protegge da leggerezze che la farebbero soffrire". Lo spirito di abnegazione della principessa è così estremo da apparire non tanto come una

manifestazione di statura morale, quanto, invece, come un'arma di difesa, e anche come un'espressione di orgoglio, che fa del male a chi circonda la principessa e a lei stessa. La priorità della donna virtuosa è quella di non "cadere come le altre donne". Il risultato di tanta abnegazione è la morte di chi, come una falena dalla fiamma, viene attratta dal suo fascino e poi si brucia. Novella Turandot, la principessa di Cèves è una versione raggelata di "femme fatale" con l'animo della mantide religiosa, un po' cuore ferito con spirito di rivalsa, un po' insolita serial killer la cui forma di perversione mentale consiste nel negarsi in modo sistematico. L'implicitazione e la negazione di sé sono strumento di difesa. La principessa ha paura di essere tenuta sotto scacco; quindi, nel suo comportamento c'è una perenne contrapposizione tra i gesti e le parole, tra ciò che si vuole e ciò che si deve fare. Come sostiene Mizzau (1979), si tratta di un gioco di potere che, a lungo andare, può rischiare di diventare perverso. Alla base della comunicazione contraddittoria, che porta a "dire e non dire", sta proprio questo conflitto tra esigenza di indipendenza e dipendenza affettiva, affermazione dell'autonomia e incontro con le esigenze dell'altro. Tale contraddizione trova negli ossimori (per esempio, citando la definizione di amore di Giambattista Marino nell'*Adone*, "paradiso infernal, celeste inferno") una modalità di espressione efficace e ricorrente (Gibbs, 1994).

Quello de *La belle dame sans merci* è un topos letterario che ha influenzato anche la letteratura romantica e poi le arti figurative, e che comunque, mutatis mutandis, si può ritrovare anche in eroine greche (per esempio nella *Lisistrata* di Aristofane, in cui le donne "scioperavano dai doveri coniugali", e si negavano ai mariti se questi continuavano a fare la guerra, così come nella figura della dea Artemide, tanto casta quando spietata), così come nella figura medievale della "Donna Petra" amata/odiata da Dante. Specialmente nel caso di "Donna Petra", può essere interessante considerare le interpretazioni traslate, secondo cui più che a una donna in carne ed ossa, Dante stava alludendo al *trobar clus*, cioè al "poetare chiuso" delle lirica provenzale, quindi alla seduzione pericolosa della comunicazione quando rinuncia alla semplicità per diventare una forma criptica ed enigmatica di "meta-comunicazione", che trasforma il processo di comprensione in una sorta di labirinto interpretativo.

Di conseguenza, è possibile concludere mettendo in luce il legame molto forte che esiste tra questi archetipi di seduttrici platoniche e le strategie comunicative connaturate all'uso ermetico della comunicazione implicita, che possiede la stessa capacità destabilizzante degli indovinelli della Sfinge o di Turandot, nonché lo stesso fascino.

BIBLIOGRAFIA

1. L. ANOLLI - R. CICERI - M.G. INFANTINO, Come non dirlo esplicitamente: Le funzioni comunicative dell'ironia, "Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria", 59 (1998), pp. 1-19.
2. L. ANOLLI - M.G. INFANTINO, La maschera e il volto. Aspetti psicologici della finzione artistica come gioco comunicativo, "Comunicazioni Sociali", 21 (1999), pp. 135-147.
3. R. ATKINSON, How the butler was made to do it: The perverted professionalism of 'The Remains of the Day', "Yale Law Journal", 105 (1995), pp. 177-220.
4. R. AUBANIAC, L'Enigmatique Turandot de Puccini, Edisud, Aix en Provence 1995.
5. J. M. BALKIN, Turandot's Victory, "Yale Journal of Law and the Humanities", 2 (1990), pp. 299-341.
6. R. BARTHES, Fragments d'un discours amoureux, Éditions du Seuil, Paris 1977.
7. J. BAUDRILLARD, De la Séduction, Éditions Galilée, Paris 1979.
8. C.R. BERGER - K.A. KELLERMANN, Acquiring social information, in J.A. DALY - J.M. WIEMANN (eds.), Strategic Interpersonal Communication, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1994, pp. 1-31.
9. M.S. BERGMANN, Platonic love, transference love, and love in real life, "Journal of the American Psychoanalytic Association", 30 (1982), pp. 87-111.
10. M.S. BERGMANN, El amor platónico, el amor transferencial y el amor en la vida real, "Revista de Psicoanálisis", 54 (1997), pp. 823-844.
11. M. BLACK, Models and Metaphors. Studies in language and philosophy, Cornell University Press, London 1962.
12. L.C. CAHIR, The Perils of Politeness in a New Age: Edith Wharton, Martin Scorsese and The Age of Innocence, "Edith Wharton Review", 10 (1993), pp. 12-14.
13. G.P. CASTELLITTO, Imagism and Martin Scorsese: Images Suspended and Extended, "Literature Film Quarterly", 26 (1998), pp. 23-29.
14. J. COATES, Women's friendships, women's talk, in R. WODAK (ed.), Gender and discourse, Sage, London 1997, pp. 245-262.
15. T. COHEN, Metaphor and the cultivation of intimacy, in S. SACKS (ed.), On metaphor, Chicago University Press, Chicago 1981, pp. 1-10.
16. S. DUCK, Stratagems, spoils, and a serpent's tooth: On the delights and dilemmas of personal relationships, in W.R. CUPACH - B.H. SPITZBERG (eds.), The dark side of interpersonal communication, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1994, pp. 3-24.
17. FATIC, The inter-dynamic theory of metaphor and applied psychology, "Communication and Cognition", 26 (1993), pp. 249-263.
18. L. FUERSTEIN ARENS, The "Tell-Tale Heart": Responding to a patient's somatic language, in J. FINELL SCHUMACHER (ed.), Mind-body problems: Psychotherapy with psychosomatic disorders, Jason Aronson, Northvale 1997, pp. 161-183.
19. J.W. GARGANO, Tableaux of Renunciation: Wharton's Use of The Shaughran in The Age of Innocence, "Studies in American Fiction", 15 (1987), pp. 1-11.
20. K.J. GERGEN, Metaphor, metatheory and social world, in D.E. LEARY (ed.), Metaphors in the history of psychology, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 267-299.
21. R.W. GIBBS, The Poetics of Mind, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1994.
22. D.B. GIVENS, The nonverbal basis of attraction: Flirtation, courtship, and seduction, "Psychiatry", 41 (1978), pp. 346-359.

23. E. GOFFMAN, *The presentation of self in everyday life*, Doubleday, Garden City 1959.
24. E. GOFFMAN, *Interaction ritual: essay on the face-to-face behavior*, Doubleday, Garden City 1967.
25. T. GOULD, *Platonic love*, Free Press, Glencoe 1963.
26. K.M. HADLEY, *Ironic Structure and Untold Stories in The Age of Innocence*, "Studies in the Novel", 23 (1991), pp. 262-72.
27. C.H. HELMETAG, *Recreating Edith Wharton's New York in Martin Scorsese's The Age of Innocence*, "Literature Film Quarterly", 26 (1998), pp. 162-65.
28. J. HENDRY, *Wrapping culture. Politeness, presentation and power in Japan and other societies*, Clarendon Press, Oxford 1993.
29. M.G. INFANTINO, *'Le cose che non ti ho mai detto'. Dissimulazione strategica e giochi comunicativi nella gestione della 'schermaglia amorosa'*, "Psychofenia", 2 (1999), pp. 11-34.
30. M.G. INFANTINO, *L'ironia. L'arte di comunicare con astuzia*, Xenia, Milano 2000.
31. M.G. INFANTINO, *Scoglio o continente? Il linguaggio della seduzione tra emozioni e strategie*, "L'analisi linguistica e letteraria" (in corso di stampa).
32. W. IRELAND, *Eros, agape, amor, libido: Concepts in the history of love*, in J.F. LASKY - H.W. SILVERMAN (eds.), *Love: Psychoanalytic perspectives*, New York University Press, New York 1988, pp. 14-30.
33. I.F. JACOBSON, *Perception, Communication, and Growth as Correlative Themes in Edith Wharton's The Age of Innocence*, "Agora: A Journal in the Humanities and Social Sciences", 2 (1973), pp. 68-82.
34. V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironie ou la bonne conscience*, Flammarion, Paris 1964.
35. V. JENSEN, *Communicative functions of silence*, "ETC", 30 (1973), pp. 249-257.
36. W.H. JONES - T.W. NICKEL - A. SCHMIDT, *Machiavellianism and self-disclosure*, "Journal of Psychology", 102 (1979), pp. 33-41.
37. S. KENDALL - D. TANNEN, *Gender and language in the workplace*, in R. WODAK (ed.), *Gender and discourse*, Sage, London 1997, pp. 81-105.
38. G.H. MEAD, *Mind, Self and Society*, Chicago University press, Chicago 1934.
39. G.A. MILLER, *Images and models, similes and metaphors*, in A. ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 357-400.
40. G.A. MILLER, *Immagini e modelli, paragoni e metafore*, in C. CACCIARI (ed.), *Teorie della metafora: l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Cortina, Milano 1991, pp. 59-123.
41. M. MIZZAU, *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Boringhieri, Torino 1979.
42. J. MULHOLLAND, *Handbook of persuasive tactics*, Routledge, London 1994.
43. R.W. NORTON, *Communicator style theory in marital interaction: Persistent challenges*, in S. DUCK (ed.) *Handbook of Personal Relationships*, John Wiley & Sons, Chichester 1988, pp. 307-324.
44. E. OCHS, *The impact of stratification and socialization on men's and women's speech in Western Samoa*, in S.U. PHILIPS - S. STEELE - C. TANZ (eds.), *Language, gender, and sex in comparative perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 50-70.
45. E. ORING, *Dyadic Traditions*, "Journal of Folklore Research", 21 (1984), pp. 19-28.
46. E. ORING, *Humor and the suppression of sentiment*, "Humor: International Journal of Humor

- Research”, 7 (1994), pp. 7-26.
47. D. PAEZ - N. BASABE - M. VALDOSEDA - C. VELASCO - I. IRAURGI, *Confrontation: Inhibition, alexithymia, and health*, in J.W. PENNEBAKER (ed.), *Emotion, disclosure, and health*, American Psychological Association, Washington 1995, pp.195-222.
 48. M.L. PATTERSON, *Functions of nonverbal behavior in close relationships*, in S. DUCK (ed.), *Handbook of Personal Relationships*, Chichester 1988, John Wiley & Sons, pp. 41-56.
 49. K.L. PFAFF - R.W. GIBBS JR. - M.D. JOHNSON, *Metaphor in using and understanding euphemism and dysphemism*, “Applied Psycholinguistics”, 18 (1997), pp. 59-83.
 50. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino 1942.
 51. H.T. REIS - P. SHAVER, *Intimacy as an Interpersonal Process*, in S. DUCK (ed.), *Handbook of Personal Relationships*, John Wiley & Sons, Chichester 1988, pp. 367-389.
 52. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Édition du Seuil, Paris 1975.
 53. R. SALECL, *(Per)versions of love and hate*, Verso, New York 1998.
 54. J.P. SAUNDERS, *Becoming the Mask: Edith Wharton’s Ingenues*, “Massachusetts Studies in English”, 8 (1982), pp. 33-39.
 55. SHELDON, *Talking power: Girls, gender enculturation and discourse*, in R. Wodak (ed.), *Gender and discourse*, Sage, London 1997, pp. 225-244.
 56. J.A. SHEPPERD - R.E. SOCHERMAN, *On the manipulative behavior of low Machiavellians: Feigning incompetence to ‘sandbag’ an opponent*, “Journal of Personality and Social Psychology”, 72 (1997), pp. 1448-1459.
 57. G. SIMMEL, *Die Koketterie*, Wagenbach, Berlin 1909/1986.
 58. S. TING-TOOMEY, *Managing conflict in intimate intercultural relationships*, in D.D. CAHN (ed.), *Conflict in personal relationships*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1994, pp. 47-77.
 59. TROISI - R. DELLE CHIAIE - F. RUSSO - M.A. RUSSO, *Nonverbal behavior and alexithymic traits in normal subjects: Individual differences in encoding emotions*, “Journal of Nervous and Mental Disease”, 184 (1996), pp. 561-566.
 60. G. TURNATURI, *Decidere di non decidersi. Simmel e l’arte della flirtation*, “Sociologia e Ricerca Sociale”, 15 (1994), pp. 139-158.
 61. D. WILSON SLOAN - D.C. NEAR - R.R. MILLER, *Individual differences in Machiavellianism as a mix of cooperative and exploitative strategies*, “Evolution and Human Behavior”, 19 (1998), pp. 203-212.
 62. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-philosophicus*, “Annalen der Naturphilosophie”, 14 (1921), pp. 185-262.

Riassunto

Alla base del concetto di “seduzione platonica” sta l’apparente ossimoro tra l’idea di *seduzione*, che implica l’idea della conquista dell’altro, e quella di *platonica*, che rimanda al livello spirituale. In sostanza, nel testo si cerca di spiegare, attraverso esempi tratti dalla cultura cinematografica degli ultimi anni, in che modo il gioco della seduzione può avvenire anche a livello spirituale, in cui gli impulsi vengono astratti dalla contingenza e resi immortali attraverso un processo di sublimazione. Il “filo rosso” che attraversa i film presi in considerazione (*In the mood for love*,

L'età dell'innocenza, Quel che resta del giorno), secondo una prospettiva di *psicologia della comunicazione*, è rappresentato dal tema della *rinuncia* (un'etica che rende superiori rispetto agli altri ma che a volte sconfinata nella incomunicabilità), dell'uso della comunicazione indiretta e spesso *implicita* (la scelta del silenzio e la contraddizione tra verbale e non verbale), dell'ascesa del rapporto al territorio del *sacro* (la consacrazione del rapporto attraverso la sublimazione). Infine, verranno delineati gli archetipi letterari e antropologici che stanno alla base delle tematiche esaminate, di cui verranno messi in luce gli aspetti psicologici e le strategie comunicative peculiari.

Summary

The concept of “platonic seduction” bases on the apparent oxymoron between the concept of *seduction*, involving the idea of conquering another one, and the idea of *platonic*, referring to the spiritual level. In substance, through examples from the recent cinema culture, in the text it is explained how the game of seduction can take place even at a spiritual level, where impulses are abstracted by the contingency and are made immortal through a process of sublimation. According to a perspective of *communication psychology*, the common themes crossing the movies (*In the mood for love, The age of innocence, The remains of the day*) are the *renouncement* (ethics through which one becomes higher than the others; however, renouncement risks to turn to incommunicability), the use of an indirect and often *implicit communication* (the choice of silence and the contradiction between verbal and non-verbal codes), the ascent of relationship to the frame of *holiness* (the consecration of relationship through its sublimation). At last, they will be delineated both literary and anthropological archetypes the topics examined base on, and they will be shown their psychological aspects and their peculiar communicative strategies.

Résumé

Le concept de “séduction platonique” repose sur l'oxymore apparente entre *séduction*, qui implique l'idée de la conquête de l'autre, et *platonique*, qui relève de la sphère spirituelle. Le texte tente en fait d'expliquer, à travers des exemples tirés de la culture cinématographique récente, de quelle façon le jeu de la séduction peut se manifester au niveau spirituel, les impulsions sont annulées par la contingence et immortalisés suite à un processus de sublimation. Le “fil rouge” qui traverse les films cités (*In the mood for love, Le temps de l'innocence, Les vestiges du jour*), selon une perspective de *psychologie de la communication*, est symbolisé par le thème du *renoncement* (une éthique qui nous rend supérieurs aux autres mais qui bascule parfois dans l'incommunicabilité), de l'utilisation de la communication indirecte et souvent *implicite* (le choix du silence et la contradiction entre dit et non-dit), de l'ascension de la relation vers le domaine du *sacré* (la consécration de la relation à travers la sublimation). En dernier lieu, on assiste à une ébauche des archétypes littéraires et anthropologiques qui représentent la base des thématiques abordées dont les aspects psychologiques et les stratégies particulières de communications seront élucidés.