



RENÉ GIRARD  
**MENZOGLNA ROMANTICA  
E VERITÀ ROMANZESCA**

LE MEDIAZIONI DEL DESIDERIO  
NELLA LETTERATURA E NELLA VITA

Introduzione di Marco Dotti  
Postfazione di Luca Doninelli



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 239



RENÉ GIRARD  
MENZOGNA ROMANTICA  
E VERITÀ ROMANZESCA  
LE MEDIAZIONI DEL DESIDERIO  
NELLA LETTERATURA E NELLA VITA

**Introduzione di Marco Dotti**

**Postfazione di Luca Doninelli**

**Traduzione di Leonardo Verdi-Vighetti**

I GRANDI TASCABILI  
BOMPIANI

L'editore dichiara di avere fatto tutto il possibile  
per identificare i proprietari dei diritti di traduzione  
e ribadisce la propria disponibilità alla regolarizzazione degli stessi.

In copertina: Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved*, 1865

© 2019 Tate London / Foto Scala, Firenze.

Progetto grafico generale: Polystudio

Copertina: Zungdesign

Titolo originale  
MENSONGE ROMANTIQUE ET VERITÉ ROMANESQUE

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

ISBN 978-88-587-8893-6

© Editions Grasset & Fasquelle, 1977

© 2020 Giunti Editore S.p.A./Bompiani  
Via Bolognese, 165 – 50139 Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli, 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione digitale: aprile 2020

## I LIKE, THEREFORE I AM

di Marco Dotti

“Godfather of like”, il padrino del “mi piace”. Così, nel settembre 2018, il *Times Literary Supplement* titolava un intervento su René Girard firmato da Jonathan Benthall, per oltre un quarto di secolo direttore del Royal Anthropological Institute.<sup>1</sup>

L'occasione veniva offerta a Benthall dalla pubblicazione di una biografia, *Evolution of Desire. A Life of René Girard*, scritta da un'altra collaboratrice del settimanale londinese, Cynthia L. Haven.<sup>2</sup>

Benché un titolo presenti sempre più indizi – perlopiù fuorvianti – che prove, nel nostro caso gli indizi sono chiari e la prova, si direbbe, lampante: Girard, corpo estraneo al *mainstream* e forse anche per questo capace di collocarsi al crocevia drammatico non solo del tempo che è stato, ma del tempo che viene,<sup>3</sup> ha orientato la sua ricerca su un nervo ancora scoperto delle relazioni interumane. Questo nervo è il *desiderio*. Il desiderio e la sua struttura radicalmente mimetico-imitativa.

Scritto alla fine degli anni cinquanta e pubblicato nel 1961, presentato in una prima edizione italiana nel 1964 con un titolo, *Strutture e personaggi nel romanzo moderno*, che non ne lasciava trasparire l'ambizione,<sup>4</sup> *Mensonge romantique et vérité romanesque*<sup>5</sup> è il primo, grande libro in cui Girard pone le basi della *théorie mimétique* e di un sistema del desiderio di portata davvero universale.

Il mimetismo è letto come motore dei comportamenti umani, ma anche matrice dei loro conflitti. E, in ultima analisi, come fondamento della loro unità culturale. “A proposito di tutto ciò che si può chiamare mimetismo, imitazione, mimesi,” spiega Girard, “regna ancora, nelle scienze dell'uomo e

della cultura, una visione unilaterale. Non c'è nulla o quasi, nei comportamenti umani, che non sia appreso, e ogni apprendimento si riduce all'imitazione. Se gli uomini, a un tratto, cessassero di imitare, tutte le forme culturali svanirebbero. I neurologi ci ricordano di frequente che il cervello umano è un'enorme macchina per imitare.<sup>6</sup> L'imitazione – insiste d'altronde Girard – è “l'intelligenza umana in ciò che ha di più dinamico”. Una formula semplice, eppure dotata di una logica ferrea: *imito/desidero quindi sono*. Declinata nella cornice di un mondo – il nostro – solo all'apparenza socialmente disintermediato, questa formula si potrebbe facilmente tradurre: *I like, therefore I am*.<sup>7</sup>

Non è senza ragioni, dunque, che il *TLS*, ributtandolo nell'agone del presente, definisca Girard “padrino” del pulsante “Mi piace”. Ma se le buone ragioni, si sa, sono molteplici, vi sono pur sempre oggetti – lo ricorda Marcel Proust nella *Recherche*, in alcune tra le pagine maggiormente frequentate da Girard – “che sfuggono alle perquisizioni più minuziose e che semplicemente sono esposti agli occhi di tutti, passando inosservati, su un caminetto”.<sup>8</sup> La loro radice è sempre *qui*, ma è pur sempre *altrove*: in un “territorio di confine fra la solitudine del soggetto e la società,”<sup>9</sup> spazio di visibilità talmente prossimo a noi da trasformarsi in un punto cieco.

### *Un'enorme macchina per imitare*

L'“enorme macchina per imitare” che è l'uomo ha dato recentemente occasione, ad alcuni collaboratori di vecchia data di Girard, di elaborare una teoria definita del terzo cervello. Spiega l'analista francese Jean-Michel Oughourlian che, accanto a un “cervello razionale” e a un “cervello emotivo”, potremmo presupporre l'esistenza di un “cervello mimetico”, capace di entrare in risonanza plastica con gli altri, influenzandone positivamente le scelte e lasciandosene influenzare. Ogni volta che entriamo in relazione con qualcuno, “si forma

un nuovo io”<sup>10</sup> e l’identità finisce per non coincidere mai con la biografia di quell’io, ma con l’apertura all’altro partendo da un sé sempre in formazione. Desideriamo il desiderio, ma in fin dei conti è il desiderio che ci desidera. La teoria dei neuroni specchio sembra confermare l’ipotesi.

Se accolta fino in fondo, la teoria di Girard svela un’antropologia profondamente relazionale: non siamo mai noi a desiderare ma è il desiderio, in questo *entre deux*, a creare ciò che chiamiamo “io”. Ci costruiamo socialmente in un labirinto di specchi. Eugene Webb e Jean-Michel Oughourlian, che hanno tentato di applicare la teoria girardiana alle scienze psicosociali avanzate, propongono di chiamare *self between* questo “io”.<sup>11</sup> Letteralmente: un “io tra due”, “io nel mezzo”.<sup>12</sup>

Di questo *self between* dà conto *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Attraverso una griglia analitica estratta e al contempo calata sull’opera di cinque Autori. Concentrandosi con gli strumenti dell’analisi letteraria sulle invarianti, più che sulle differenze, presenti nel *Don Chisciotte*, in *Madame Bovary*, nel *Rouge et le noir*, nella *Recherche du temps perdu* e, particolarmente, nel Dostoevskij delle *Memorie del sottosuolo* e dell’*Eterno marito*,<sup>13</sup> René Girard individua infatti il *driver* dell’intero processo e delle relazioni sociali nella struttura apertamente mimetica del desiderio umano.<sup>14</sup>

Il *desiderio* altro non è che imitazione. Desideriamo sempre il desiderio dell’altro, che può diventare o un modello o un nemico. Sul piano terminologico-concettuale, Girard opta subito per il sostantivo *mimésis*, preferendolo generalmente a *imitation*. Da un lato, perché l’aggettivo *mimétique* è d’uso più comune in francese rispetto a *imitatif*, dall’altro gli consente di costruire espressioni come *désir mimétique* o *crise mimétique*. Infine, una ragione più sottile lo fa propendere per i derivati di *mimésis*: l’imitazione è, genericamente, un’azione volontaria di chi imita, mentre la *mimésis* è inconsapevole, involontaria, misconosciuta e nascosta. E tutta da disvelare: questa è la posta in gioco nella lettura “romanzesca” di Girard.<sup>15</sup>

All'epoca di *Mensonge romantique et vérité romanesque*, racconterà Girard a Michel Treguer, "influenzato da Stendhal, contrapponevo al desiderio mimetico un 'desiderio spontaneo'; ma mi sono abituato a usare il termine 'desiderio' solo per quegli appetiti, quei bisogni, quelle varie appropriazioni che il mimetismo permea e dirige. I fenomeni mimetici mi interessano sia perché si affacciano dietro a numerosi fenomeni che sembrano loro estranei, sia perché utilizzandoli si giunge a cogliere in modo molto efficace la genesi, la strutturazione e la destrutturazione. Ecco perché su di essi insisto moltissimo. Ma non dico che escludano ogni altro genere di spiegazione [...]. Non dico che non ci sia un io autonomo: dico che le possibilità di un io autonomo, in certo modo, sono bloccate quasi sempre dal desiderio mimetico e da un falso individualismo in cui la voglia di differenziarsi ha, paradossalmente, effetti omogeneizzanti."<sup>16</sup>

Il desiderio si sviluppa seguendo una geometria triangolare: c'è chi imita, c'è il modello da imitare e c'è, infine, l'oggetto che quel modello indica come desiderabile. Pertanto, osserva Girard, il desiderio non esiste in sé. Per esistere ha bisogno dell'esistenza dell'altro. O meglio, di un altro che desidera. Anche l'odio si articola secondo questa logica, innestando un *feedback*: solo l'essere che ci impedisce di esaudire un desiderio da lui stesso innescato "è veramente oggetto di odio", leggiamo in *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

Un oggetto, uno status, un simbolo, una persona sono dunque appetibili solo se un *altro*, che io assumo come modello, li desidera prima di me. Quest'*altro* è il centro verso cui convergere o contro cui confliggere: ecco perché il vero oggetto del desiderio non è mai l'oggetto in sé, ma l'oggetto in quanto desiderato dall'altro e, in ultima istanza, l'altro stesso.

### *Un desiderio di essere*

Il carattere metafisico del pensiero di Girard sul desiderio risiede proprio qui: non in un hegeliano "*desiderio del deside-*



*rio dell'altro*, che ha ben poco di mimetico”, ma desiderio di “essere ciò che diviene l'altro quando possiede quell'oggetto”. Il soggetto “cerca dunque di appropriarsi dell'essere del suo modello”,<sup>17</sup> ed è qui che le cose si complicano, poiché ogni desiderio “è desiderio di essere”.<sup>18</sup>

L'imitazione ci fa superare la sfera prettamente animale, ma ci fa perdere anche il suo equilibrio. Così ci espone al rischio di precipitare ben al di sotto della sfera animale stessa. Interviene allora la cultura, là dove ancora si dà cultura. La cultura umana, per Girard, “consiste essenzialmente nello sforzo di impedire lo scatenarsi della violenza, separando e differenziando tutti gli aspetti della vita pubblica e privata che, se lasciati alla loro reciprocità, rischierebbero di sprofondatare in una violenza irrimediabile”.<sup>19</sup> Chi ignora o sottovaluta questa logica ne diventa schiavo. Il flusso del mimetismo nell'uomo, in fondo, appare all'antropologo francese “null'altro che il peccato originale”. Il peccato originale diventa segno e stigma di una dannazione privata. “Io sono uno solo e loro sono tutti,” scrive Dostoevskij nelle *Memorie del sottosuolo*, a cui fa eco Girard tra le pagine di *Mensonge romantique et vérité romanesque*: “ciascuno si crede solo all'inferno, e l'inferno è proprio questo.”

Girard articolerà, svilupperà, radicalizzerà, affinerà, riorienterà i raggi della propria ricerca, ma le basi e il perno sono in questo primo libro. Un libro che, a un primo livello, si rivela un'indagine minuziosa sulle strutture della psicologia romanzesca, ma, a un livello più profondo, è un oltrepassamento delle sue dinamiche semplici e, in definitiva, della logica amorosa. Ed è quest'ultimo il suo tratto cruciale: svelare che la genesi di *tutti* i comportamenti, *a fortiori ratione* la genesi dei comportamenti violenti, è mimetica.<sup>20</sup> Il conflitto nasce dal desiderio. Non viceversa.

Verranno poi i confronti più diretti con il testo biblico in *Le Bouc émissaire* (1982), *La Route antique des hommes pervers* (1985), *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (1999), e quello sulla

violenza planetaria letta in chiave mimetica in *Achever Clau-sewitz*, libro-dialogo con Benoît Chantre del 2007.

### *Vanità necessarie*

Perché la letteratura? L'interesse di Girard è orientato al valore di verità che i grandi romanzi racchiudono. Finzione? Sì, ma capace di raddoppiare e, al contempo, rivelare l'intima natura del movimento umano. In questo senso, è stato osservato che Girard non presenta qui, né altrove, una teoria della letteratura.<sup>21</sup> Ma una letteratura come teoria. Una letteratura che, in certe opere, sa rivelare sul desiderio "un sapere superiore a tutto ciò che sia mai stato proposto". Non si tratta, allora, "di rifiutare la scienza, ma di cercarla dove essa si trova, anche nel luogo più inaspettato".<sup>22</sup> Nella vanità dei personaggi di Stendhal o nello snobismo del narratore proustiano, per esempio.

Ricorrendo a un episodio dell'*Ulisse* di Joyce, Girard ricorda la frase rivolta con disprezzo a Dedalus, dopo la sua conferenza su Shakespeare: "Lei fa della bassa critica biografica." L'ascoltatore, stizzito per l'eccessivo tono biografico della conferenza, citando Villiers de l'Isle-Adam, chiude il discorso così: "Lasciamo la vita vissuta ai domestici, noi occupiamoci di letteratura." La falsa avanguardia, chiosa Girard, "derealizza la letteratura, mentre Joyce dice di nascosto 'l'*Ulisse* è la mia esperienza, la mia vita'. Joyce si burla dei valori letterari avanguardistici che gli sono attribuiti: infatti, nelle sue lettere a Nora, c'è tutto *L'eterno marito* di Dostoevskij, cioè un modello di letteratura mimetica".<sup>23</sup>

La creazione letteraria, osserva Girard, è d'altronde un rapporto con la vita, "un rapporto umano".<sup>24</sup> Forse il più umano, e solamente i grandi romanzieri hanno saputo svelare "la natura imitativa del desiderio" e, al contempo, mettere in piena luce la presenza di un mediatore – un modello ma anche un potenziale ostacolo – di questo desiderio.

Prendendo questa strada, l'antropologo francese non può che considerare come l'estetica nel romanzo non costituisca un ambito distinto, ma si ricongiunga piuttosto con l'etica e la metafisica. Lo scopo – o, meglio, la preoccupazione – del romanziere non è dunque creare personaggi, ma mettere a nudo la verità del desiderio. Per questo, confessa Girard, “l'arte non mi interessa se non nella misura in cui intensifica l'angoscia di un'epoca. Solo così compie la sua missione, che è quella di *rivelare*”.<sup>25</sup> In particolare, le *Memorie del sottosuolo* e *L'eterno marito* mettono a nudo la malattia ontologica di un secolo totalmente autocentrato sull'individuo.<sup>26</sup>

La verità romanzesca a cui il titolo di questo lavoro allude è tale perché coincide con questa verità e con “la rivelazione di un desiderio metafisico” strutturale e profondo, ma proprio perché strutturale e profondo è difficile da accettare.

Romantiche, per l'Autore, sono invece quelle opere che non svelano questa struttura, ma mantengono l'illusoria originalità e autonomia del desiderio. Romanzesche sono quelle opere che, grazie ai loro effetti di verità, mettono a nudo la natura triangolare di un desiderio che vede la mediazione necessaria di un terzo, un soggetto mediatore.<sup>27</sup> La distinzione tra *mediazione interna* (quando il modello è sufficientemente vicino nel tempo e nello spazio da produrre rivalità o conflitto) e *mediazione esterna* (quando il modello è lontano nel tempo e nello spazio e non può produrre rivalità o conflitto), presentata in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, perderà evidenza immediata nei lavori successivi di Girard. Non se ne trova menzione esplicita in *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, ma lo stesso Girard, in *Celui par qui le scandale arrive*, spiegherà: “molti mi rimproverano di non parlare più di questa differenza tra mediazione esterna e interna. Io però non ho mai smesso di parlarne, ma con un altro linguaggio.”<sup>28</sup>

La letteratura offre dunque a Girard materiale per iniziare un lungo lavoro sul carattere mimetico del desiderio che, con significativi affinamenti in corso d'opera, radicalizzazioni

e inevitabili scostamenti, ma con una disarmante coerenza con l'idea di fondo, a partire dal successivo, grande studio *La violence et le sacré* pubblicato del 1971, gli permetterà di porre le basi di un'antropologia comparata improntata sulla questione del meccanismo vittimario, come conseguenza del mimetismo umano sfociato in aperta rivalità mimetica.

Per Girard si ritrova qui “l'articolazione intuitiva di quello che chiamo ‘desiderio mimetico’, cioè il desiderio secondo l'altro, il desiderio imitativo che può assumere, e spesso assume, connotazione rivalitarie. [...] La natura dell'oggetto non è il fattore determinante, ma il fatto che appartenga a chi ci sta vicino. Pertanto l'ultimo dei comandamenti chiude la lista proibendo di desiderare cosa alcuna che appartenga al tuo prossimo. Questo comandamento pone un veto esattamente nei confronti del desiderio mimetico”.<sup>29</sup>

È questo il senso del *non desiderare* espresso nell'ultimo dei comandamenti dell'Esodo e nel nono e decimo della Genesi, diretti contro la cupidigia, che anziché proibire un'azione (non rubare, non uccidere), proibiscono un desiderio: “Non desiderare la casa del tuo prossimo, non desiderare la moglie del tuo prossimo, né il suo schiavo, né la sua schiava, né il suo bue, né il suo asino, né alcuna cosa che appartenga al tuo prossimo” (Esodo 20,17). Girard leggerà il passaggio dall'antico al nuovo come un passaggio dall'oggetto al modello. Come un passaggio dal divieto “non desiderare” all'esortazione a imitare (*imitatio Christi*) modelli non conflittuali di desiderio.<sup>30</sup>

### *Convertirsi al reale*

In *Mensonge romantique et vérité romanesque* Girard però mette in campo un'altra intuizione, tanto autoevidente quanto sottostimata: ogni grande romanzo è, in sé, un'esperienza di conversione e, in questo senso, è qualcosa di prossimo al religioso. “Ogni conclusione romanzesca è una conversione”, scrive sul finale di questo libro. Lo studio di Girard, dunque,

non tratta di tecniche, ma di processi e percorsi. Processi usati dai romanzieri per svelare l'illusione romantica, processi di conversione romanzesca.

Ma che cosa significa, per Girard, "conversione"? La risposta non è semplice, né dal punto di vista biografico, né da quello del suo pensiero. In ogni caso, l'intuizione girardiana sulla "*conversion romanesque*" mantiene una coerenza profonda. Conversione è, per Girard, essenzialmente lucidità conquistata sul desiderio. Se l'autore muore nella verità dell'opera, tramite la forma-romanzo, per il lettore la "verità" rinasce nell'esperienza di scoprire un punto di vista più elevato sulla realtà del desiderio. Tre, per Girard, sono le tappe della *conversione romanzesca*: la rinuncia a sé; l'apertura all'altro; l'apertura all'alto, ovvero la trascendenza. L'esperienza romanzesca piena coincide con questa trascendenza: è la fine della menzogna, il "non burlarsi dell'anima" di Don Chisciotte.

In punto di morte, Don Chisciotte rivolge una supplica a noi lettori: "Ridotto a questi estremi, bisogna che non mi burli dell'anima." È il *desengaño*, che in Cervantes è sinonimo di *conversione* e filtra la disillusione dell'eroe attraverso un punto limite – non più punto cieco, ma rivelato – comune a tutti gli uomini: il morire. Chisciotte rinuncia ai suoi cavalieri, Julien Sorel alla sua rivolta, Raskol'nikov al superuomo: ciò è possibile, in quel campo di forze che è il romanzo, solo perché, scrive Girard, "la menzogna fa posto alla verità, l'angoscia al ricordo, l'umiliazione all'umiltà, il desiderio secondo l'Altro al desiderio secondo Sé: la trascendenza deviata alla trascendenza verticale".

Il desiderio, d'altronde, non sembra essere di questo mondo. "Desiderare è credere alla trascendenza del mondo suggerita dall'Altro." Ma "non appena si arrende al desiderio che l'assedia", l'eroe del romanzo si sente spogliato, e "l'incantevole totalità si rivela illusoria. Come una bolla di sapone, scoppia al primo tocco, solo per ricostituirsi miraggio un po' più in là".<sup>31</sup>

Nell'opera, attraverso lo sguardo del protagonista, il roman-

ziere prende coscienza di una verità sull'uomo che non aveva voluto capire. Così, per Girard, la trasformazione interiore, la conversione del romanziere, va compresa prima di tutto come "necessità interna del processo di creazione letteraria".<sup>32</sup> Per questo, leggiamo sul finale di *Mensonge romantique et vérité romanesque*, bisogna riservare "il titolo d'eroe del romanzo al personaggio che trionfa del desiderio metafisico in una conclusione tragica e diviene in tal modo capace di scrivere il romanzo". Letteratura e creazione letteraria diventano così il campo in cui, attraverso pratiche di disvelamento dei meccanismi mimetici, è possibile praticare un'uscita dal nichilismo. Sorprende poco Girard che questo fatto non sia stato compreso nella sua radicalità. Anche gli apostoli, osserva, "non comprendono molto ascoltando Gesù. O, piuttosto, lo capiscono male. Credono in un Messia trionfante sul modello davidico, piuttosto che in un Messia sofferente alla maniera del Servitore di Yahweh nel secondo Isaia. Solo dopo la morte e la resurrezione di Gesù possono comprendere ciò che prima non avevano fatto altro che ascoltare".<sup>33</sup>

Nell'autunno del 1958, ricorderà agli inizi degli anni novanta, "lavoravo al mio libro sul romanzo, al dodicesimo e ultimo capitolo. Riflettevo sulle analogie fra l'esperienza religiosa e quella del romanziere che scopre di essere un bugiardo sistematico, a beneficio del proprio Io, che in fondo è costituito solo dalle mille menzogne a lungo accumulate, capitalizzate, a volte nel corso di una vita intera". Così, confessa Girard, datando proprio in quegli anni la propria riconversione principalmente intellettuale al cattolicesimo, "ho capito che stavo vivendo un'esperienza analoga a quella che stavo descrivendo nel libro".<sup>34</sup> Girard si trovò così a vivere un'esperienza di conversione sempre più intimamente legata a una riflessione che ricadeva proprio sull'idea di conversione.<sup>35</sup>

Non è dunque il pensiero disincarnato, ma un pensiero incarnato nel romanzo a interessare Girard. Nelle *Memorie del sottosuolo*, egli invita a considerare che "il Dostoevskij geniale

è il Dostoevskij romanziere. Non è alle sue riflessioni teoriche, ma ai suoi testi autenticamente e pienamente romanzeschi che bisogna chiedere il senso della libertà”.<sup>36</sup>

Ha osservato a proposito di questo libro Michel Crouzet, un maestro della critica stendhaliana, che al pari di tutti “i libri coraggiosi e nuovi, rovescia le classificazioni e le mode”. Il tentativo girardiano di distillare una “fenomenologia del romanzo, fondata sulla cattura di una ‘struttura dinamica che si dispiega da un capo all’altro della letteratura romanzesca’, non tiene conto delle frontiere della storia letteraria e del suo ‘postulato di analogia’. Ma questo studio di una struttura è uno studio del significato, del messaggio spirituale del romanzo per noi, in quanto ci parla della nostra vita, della nostra morte, dei nostri valori. Il romanzo sembra, per Girard, direttamente coinvolto nei problemi di valore, è allo stesso tempo racconto e ricompensa di una metamorfosi spirituale, caduta e conversione al vero”.<sup>37</sup>

Una conversione romanzesca alla realtà e alle sue ineludibili verità di fatto. Il desiderio, su tutte.

Note

- 1 BENTHALL, JONATHAN, “Godfather of like. The life of René Girard, an influential and comprehensive thinker”, in *The Times Literary Supplement*, 14 settembre 2018, <https://www.the-tls.co.uk/articles/private/godfather-of-like/>
- 2 HAVEN, CYNTHIA L., *Evolution of Desire. A Life of René Girard*, East Lansing, Michigan State University Press, 2018.
- 3 Nato ad Avignone il giorno di Natale del 1923, diplomatosi in archivistica e paleografia all'École nationale des chartes, nel 1947 Girard lascia la Francia per gli Stati Uniti. Insegnante di lingua francese a Indiana, dove conseguirà un secondo dottorato in storia, poi alla Duke e alla Johns Hopkins di Baltimora, infine a Buffalo e, dal 1974, come direttore del dipartimento a Stanford, Girard proseguirà negli Stati Uniti tutta la propria carriera accademica.
- 4 In Italia, tra le poche reazioni critiche alla pubblicazione del saggio di Girard, cfr. GOLINO, ENZO, “Girard, lo scrittore triangolare”, *l'Espresso*, 2 gennaio 1966.
- 5 GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- 6 GIRARD, RENÉ, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, trad. it. *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983, p. 22.
- 7 Non sono pochi a chiedersi se nell'aver intuitivamente colto ed elevato a potenza la dinamica del desiderio mimetico risieda la ragione del successo planetario e transculturale, oltre che la loro configurazione come macchina espiatoria (*scapegoating machine*) e al tempo stesso mimetica dei *social media*. Ci quotiamo, a colpi di “like”, in quello che Carlo Strenger ha chiamato *global I-commodity market* (*The Fear of Insignificance. Searching for Meaning in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 20) e, al contempo, costruiamo capri espiatori funzionali alla tenuta della “bolla” sociale in cui siamo immersi. Ciò che lega Girard alla struttura e al cuore della cosiddetta *networked*



*society* ha una doppia matrice. Da un lato, Girard ha studiato i meccanismi dell'imitazione e del contagio rivolgendo lo sguardo essenzialmente a materiale etnografico. Dall'altro lato, su questo lavoro *sine ira et studio*, seguendone le lezioni a Stanford si è formato uno dei più innovativi, controversi, ma di certo meno polverosi e retorici *venture capitalist* del nostro tempo, tra i primi finanziatori di Facebook. È Peter Thiel, figura atipica di *philosopher-CEO* il cui nome appare regolarmente nella cronaca politica internazionale, ma la cui visione è ancora tutta da capire. È sostanzialmente a questo legame fra Thiel e Girard che il titolo del *TLS* fa riferimento. Ed è un legame che, polemiche a parte, può darci qualche indicazione utile per muoverci in un ecosistema sociale, il cosiddetto *new operating social system*, dentro il quale le nostre vite sono in costante ricomposizione.

- 8 PROUST, MARCEL, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1921, trad. it. di Elena Giolitti, *Sodoma e Gomorra*, Torino, Einaudi, 1978, p. 418.
- 9 La citazione dai diari di Franz Kafka – “*Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft*” – appare in chiusura del saggio di GIRARD, RENÉ, “Pride and Passion in the Contemporary Novel”, in *Yale French Studies*, 24 (1959).
- 10 OUGHOURLIAN, JEAN-MICHEL, *Notre troisième cerveau. La nouvelle révolution psychologique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2013, trad. it. di Alberto Folini, *Il terzo cervello. La nuova rivoluzione psicologica*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 23.
- 11 WEBB, EUGENE, *The Self Between: from Freud to the New Social Psychology of France*, Seattle, University of Washington Press, 1993.
- 12 OUGHOURLIAN, JEAN-MICHEL, *Cet autre qui m'obsède. Comment éviter les pièges du désir mimétique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2017.
- 13 Lo scrittore russo sarà oggetto anche di un successivo lavoro di Girard, *Dostoeïvski du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963, trad. it. di Roberto Rossi, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, Milano, SE, 1996.

- 14 Negli anni, Girard estenderà la propria ricerca ai miti, alla Bibbia, fino al grande lavoro dedicato a *Shakespeare, les feux de l'en- vie*, Paris, Grasset, 1990.
- 15 RAMOND, CHARLES, *Le vocabulaire de René Girard*, Paris, Ellipses, 2009, p. 64.
- 16 GIRARD, RENÉ, *Quand ces choses commenceront. Entretiens avec Michel Treguer*, Paris, Arléa, 1994, trad. it. di Alberto Beretta Anguissola, *Quando queste cose cominceranno. Conversazioni con Michel Treguer*, Roma, Bulzoni editore, 2005, pp. 43-44.
- 17 GIRARD, RENÉ, *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets Nord, 2007, trad. it. di Giuseppe Fornari, *Portando Clausewitz all'estremo*, Milano, Adelphi, 2008, p. 66.
- 18 GIRARD, RENÉ, *Quando queste cose cominceranno*, cit., p. 44.
- 19 GIRARD, RENÉ, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, ed. it. a cura di Giuseppe Fornari, *La pietra dello scandalo*, Milano, Adelphi, 2004, p. 32.
- 20 Per gli sviluppi del pensiero di Girard, a partire da *Mensonge romantique et vérité romanesque*, e sull'universalizzazione della teoria mimetica, si rinvia all'importante lavoro di MORMINO, GIANFRANCO, *René Girard. Il confronto con l'Altro*, Roma, Carocci, 2012, pp. 95 ss.
- 21 Cfr. CASINI, FEDERICA, *Un senso invincibile e inespugnabile. René Girard critico letterario*, Firenze, Le Cáriti, 2019.
- 22 GIRARD, RENÉ, *Présentation* in Id., *Critique dans un souterrain*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 23.
- 23 GIRARD, RENÉ, *Quando queste cose cominceranno*, cit., p. 50.
- 24 GIRARD, RENÉ, intervento in RENÉ GIRARD – ANDRÉ GOUNELLE – ALAIN HOUZIAUX, *Dieu, une invention?*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier, 2007, p. 99.
- 25 GIRARD, RENÉ, *La conversion de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, p. 15.
- 26 PERRET, BERNARD, *Penser la foi chrétienne après René Girard*, Paris, Ad Solem, 2018, p. 31.
- 27 Nel grande lavoro su Shakespeare, anziché di mediatore Girard parlerà di *entremetteur*.

- 28 GIRARD, RENÉ, *cit.*, p. 169.
- 29 GIRARD, RENÉ, “La roba d'altri. L'ultima tentazione”, *Avvenire*, 2 giugno 2010.
- 30 I Vangeli, dunque, mettono in luce lo *scandalo* della rivalità mimetica. La parola chiave per comprendere i conflitti umani e la loro natura mimetica è per Girard proprio *skàndalon*, che significa al contempo modello e ostacolo. L'ostacolo contro cui sbatte chiunque segua un modello.
- 31 GIRARD, RENÉ, “De l'expérience romanesque au mythe œdipien”, in *Critique*, n. 21 (1965), trad. it. di Eliana Crestani, *Dall'esperienza romanzesca al mito di Edipo*, in Id., *Edipo liberato. Saggi su rivalità e desiderio*, a cura di Mark R. Anspach, Massa, Transeuropa, 2009, p. 13.
- 32 PERRET, BERNARD, *Penser la foi chrétienne après René Girard*, *cit.*, p. 31.
- 33 GIRARD, RENÉ, *La conversione de l'art*, *cit.*, p. 100.
- 34 GIRARD, RENÉ, *Quando queste cose cominceranno*, *cit.*, p. 173.
- 35 PERRET, BERNARD, *Penser la foi chrétienne après René Girard*, *cit.*, p. 18.
- 36 GIRARD, RENÉ, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, *cit.*, p. 38.
- 37 CROUZET, MICHEL, “Aspects nouveaux de l'analyse du romantisme”, in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n. 3 (1965), p. 476.



MENZOGNA ROMANTICA  
E VERITÀ ROMANZESCA



*Ai miei genitori*

*Luomo ha o Dio o un idolo.*

MAX SCHELER





## CAPITOLO PRIMO IL DESIDERIO “TRIANGOLARE”

Devi sapere, Sancio, che il famoso Amadigi di Gaula fu uno dei più perfetti cavalieri erranti. Ma che dico, uno dei più perfetti? Bisogna dire il solo, il primo, l'unico, il maestro e il signore di tutti quelli che vi furono su questa terra... Dico... che, quando un pittore vuol diventare famoso in sua arte, cerca di imitare gli originali dei più eccellenti maestri che conosce; e la stessa regola vale per la maggior parte dei mestieri o funzioni importanti che servono al decoro delle repubbliche; e così deve fare e fa colui che vuole acquistare fama di uomo prudente e paziente, imitando Ulisse, nella cui persona e nelle cui peripezie Omero ci offre un ritratto vivente di prudenza e di pazienza, così come Virgilio nella persona di Enea ci ha mostrato il valore di un figlio pio e la sagacia di un capo prode e avveduto, ritraendoli e rivelandoli non quali essi erano, ma quali dovevano essere per servire da esemplari di virtù ai secoli a venire. Allo stesso modo, Amadigi fu il nord, la stella, il sole dei prodi e amorosi cavalieri, e noi dobbiamo imitarlo, noi altri che combattiamo all'insegna dell'amore e della cavalleria. Così dunque penso, Sancio, amico mio, che il cavaliere errante che lo avrà saputo meglio imitare si avvicinerà maggiormente alla perfezione della cavalleria.

Don Chisciotte ha rinunciato, in favore di Amadigi, alla fondamentale prerogativa dell'individuo: egli non sceglie più gli oggetti del suo desiderio, è Amadigi che deve scegliere per lui. Il discepolo si precipita sugli oggetti che il modello della cavalleria di sempre gli indica, o sembra indicargli. Noi chiameremo questo modello *mediatore* del desiderio. L'esistenza cavalleresca è l'imitazione di Amadigi proprio come l'esistenza del cristiano è imitazione di Gesù Cristo.

Nella maggior parte delle opere di finzione i personaggi desiderano in maniera più semplice di Don Chisciotte: non vi è mediatore, ma soltanto il soggetto e l'oggetto. Quando la "natura" dell'oggetto che appassiona non basta a giustificare il desiderio, ci si volge al soggetto appassionato; si fa la sua "psicologia", o si invoca la sua "libertà", ma il desiderio è sempre spontaneo: lo si può sempre rappresentare con una semplice linea retta che unisce il soggetto e l'oggetto.

La linea retta è presente, nel desiderio di Don Chisciotte, ma non è l'essenziale; al di sopra vi è infatti il mediatore che contemporaneamente involge soggetto e oggetto. La metafora spaziale che esprime questa triplice relazione è evidentemente il triangolo. L'oggetto muta con l'avventura, ma il triangolo sussiste. La catinella da barbiere o le marionette di Mastro Pietro sostituiscono i mulini a vento; Amadigi però è sempre presente.

Nel romanzo di Cervantes, Don Chisciotte è la vittima esemplare del desiderio triangolare, ma è ben lungi dall'esserne la sola. Chi dopo di lui ne è maggiormente colpito è lo scudiero Sancio Panza. Taluni desideri di Sancio non nascono da imitazione (quelli, per esempio, risvegliati dalla vista di un pezzo di formaggio o di un otre di vino); ma Sancio ha altre ambizioni oltre a quella di riempirsi lo stomaco: da quando frequenta Don Chisciotte sogna un'"isola" di cui essere governatore, vuole un titolo di duchessa per la figlia: desideri che non sono nati spontaneamente in quel brav'uomo di Sancio, ma gli sono stati suggeriti da Don Chisciotte. Suggerimento orale, questa volta, e non più letterario, ma poco importa la differenza. Questi nuovi desideri formano un nuovo triangolo i cui vertici sono l'isola favolosa, Don Chisciotte e Sancio; Don Chisciotte è mediatore di Sancio, in entrambi i personaggi gli effetti del desiderio triangolare sono gli stessi e nell'atto in cui si fa sentire l'influenza del mediatore il senso del reale svanisce, il giudizio è impedito.

Siccome questa influenza del mediatore è più profonda e costante nel caso di Don Chisciotte che in quello di Sancio, i let-

tori romantici non hanno visto altro che l'opposizione tra Don Chisciotte *l'idealista* e Sancio il *realista*, opposizione sì reale, ma secondaria, ed essa non ci deve far dimenticare le analogie fra i due personaggi. La passione cavalleresca definisce un desiderio *secondo l'altro*, che è all'opposizione del desiderio *secondo sé* del quale la maggior parte di noi si picca di godere. Don Chisciotte e Sancio attingono *all'altro* i loro desideri con un impulso così fondamentale e originale da confonderlo perfettamente con la volontà di essere *sé*.

Amadigi, si obietterà, è un personaggio di favola. Indubbiamente, ma l'autore della favola non è Don Chisciotte: se il mediatore è immaginario, la mediazione non lo è; dietro i desideri dell'eroe, sta il suggerimento di un terzo, il creatore di Amadigi, l'autore dei romanzi di cavalleria. L'opera di Cervantes è una lunga meditazione sull'influsso nefasto che le menti più sane possono esercitare le une sulle altre. Don Chisciotte, eccezion fatta per la cavalleria, ragiona di ogni cosa con molto senno e neppure i suoi scrittori preferiti sono pazzi, in quanto non prendono sul serio la loro finzione. L'illusione è il frutto di uno strano connubio tra due coscienze lucide; la letteratura cavalleresca, sempre più diffusa dopo l'invenzione della stampa, moltiplica in modo prodigioso le possibilità di tali connubi.

Ritroviamo il desiderio *secondo l'altro* e la funzione "semi-nale" della letteratura nei romanzi di Flaubert. Emma Bovary desidera per il tramite delle romantiche eroine che le riempiono la fantasia, le mediocri letture fatte durante l'adolescenza hanno distrutto in lei ogni spontaneità. Sentiamo da Jules de Gaultier la definizione di quel *bovarismo* che egli ritrova in quasi tutti i personaggi di Flaubert: "Una medesima ignoranza, una medesima inconsistenza, una medesima assenza di reazione individuale sembrano destinarli a obbedire alla suggestione dell'ambiente esterno in mancanza di un'autosuggestione che nasce dall'intimo." Gaultier, nel suo celebre saggio, osserva anche che, per conseguire il loro scopo che è quello di "pen-

sarsi diversi da come sono”, gli eroi flaubertiani si propongono un “modello” e “imitano, del personaggio che hanno deciso di essere, tutto quello che è possibile imitare, tutta l’esteriorità, tutta l’apparenza, il gesto, l’intonazione, l’abito”.

Gli aspetti visibili dell’imitazione sono i più sorprendenti, ma ricordiamoci anzitutto che i personaggi di Cervantes e di Flaubert imitano, o credono di imitare, i *desideri* dei modelli che essi hanno liberamente scelto. Un terzo romanziere, Stendhal, insiste parimenti sull’importanza della suggestione e dell’imitazione nella personalità dei suoi eroi. Mathilde de la Mole sceglie i suoi modelli nella storia della sua famiglia, Julien Sorel imita Napoleone: *Le mémorial de Sainte-Hélène* e i Bollettini della Grande Armée sostituiscono i romanzi di cavalleria e le bizzarrie romantiche; così il Principe di Parma imita Luigi XIV e il giovane vescovo di Agde si esercita a impartire benedizioni davanti a uno specchio e mima i gesti di quei vecchi venerabili prelati ai quali teme di non assomigliare abbastanza.

Qui, la storia è solo una forma di letteratura; essa suggerisce a tutti questi personaggi stendhaliani sentimenti e soprattutto desideri che spontaneamente non proverebbero. Poco prima di assumere l’incarico presso i Rênal, Julien apprende dalle *Confessions* di Rousseau il desiderio di mangiare alla tavola dei padroni invece che a quella dei servi. Stendhal denomina *vanità* tutte queste forme di “copia”, di “imitazione”: il vanitoso non può attingere i desideri ai propri fondi personali, ma li prende a prestito da altri. Il vanitoso è dunque fratello di Don Chisciotte e di Emma Bovary, e ritroviamo in Stendhal il desiderio triangolare.

Nelle prime pagine di *Le rouge et le noir*, ci troviamo a passeggiare a Verrières in compagnia del sindaco del villaggio e di sua moglie. Monsieur de Rênal passa, solenne ma tormentato, tra i muri delle scarpate; intende fare di Julien Sorel il precettore dei propri due figli, ma non per sollecitudine paterna o amor di sapienza; il suo desiderio non è spontaneo

e la conversazione fra i due sposi ce ne rivela tosto il meccanismo:

“Il Valenod non ha un precettore per i figli.”

“Allora ci potrebbe portar via quello.”

Valenod è l'uomo più ricco e potente di Verrières dopo lo stesso Monsieur de Rênal, e questi ha sempre davanti agli occhi l'immagine del suo rivale nel corso delle trattative con Sorel padre, cui fa proposte assai vantaggiose, ma lo scaltro paesano inventa una geniale risposta: “Troveremo di meglio altrove”, e così il sindaco finisce per convincersi che Valenod ha intenzione di assumere Julien; il suo desiderio quindi si accresce e il prezzo sempre più alto che è disposto a pagare va valutato proprio in relazione al desiderio immaginario che egli attribuisce al proprio rivale. Vi è ben dunque imitazione di questo desiderio immaginario, imitazione addirittura scrupolosa, dato che tutto, nel desiderio imitato, fino al suo grado d'intensità, dipende dal desiderio preso a modello.

Verso la fine del romanzo, Julien cerca di riconquistare Mathilde de la Mole e, su consiglio del *dandy* Korasof, fa ricorso allo stesso genere di scaltrezza di suo padre: corteggia la marescialla di Fervacques, per suscitare in lei il desiderio e offrirne lo spettacolo a Mathilde, cui vuole suggerirne l'imitazione. Un po' d'acqua basta a innescare una pompa, un po' di desiderio basta perché l'essere vanitoso desideri.

Julien attua il suo piano e tutto si svolge secondo le previsioni: le premure che la marescialla gli dimostra risvegliano in Mathilde il desiderio, e il triangolo riappare... Mathilde, la signora di Fervacques, Julien...; Monsieur de Rênal, Valenod, Julien... Il triangolo riappare tutte le volte che Stendhal parla di vanità, si tratti di ambizione, di commercio o di amore. Ci si stupisce che i critici marxisti, per i quali le strutture economiche costituiscono l'archetipo delle relazioni umane, non abbiano ancora rilevato l'analogia tra i loschi traffici di Sorel padre e i maneggi amorosi di suo figlio.

Perché un vanitoso desideri un oggetto, basta convincerlo

che tale oggetto è già desiderato da un terzo al quale s'annetta un certo prestigio. Il mediatore è in tal caso un *rivale* che la vanità ha innanzitutto suscitato, che ha chiamato per così dire all'esistenza di rivale, prima di esigerne la sconfitta. Questa rivalità tra mediatore e soggetto che desidera differisce essenzialmente dal desiderio di Don Chisciotte o di Emma Bovary. Amadigi non può rivaleggiare con Don Chisciotte nella tutela delle orfanelle abbandonate, né al posto suo fare a pezzi i giganti, Valenod invece può soffiare il precettore a Monsieur de Rênal e la marescialla di Fervacques rubare Julien a Mathilde de la Mole. Nella maggior parte dei desideri stendhaliani, anche il mediatore desidera l'oggetto, o potrebbe desiderarlo: è appunto questo desiderio, reale o presunto, che rende l'oggetto immensamente desiderabile agli occhi del soggetto; la mediazione fa nascere un secondo desiderio perfettamente identico a quello del mediatore. Si tratta sempre, insomma, di due desideri *concorrenti*. Il mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrar fare, la parte di ostacolo: come l'implacabile sentinella dell'apologo kafkiano, il modello indica al discepolo la porta del paradiso e con uno stesso e unico gesto gli impedisce di entrare. Non stupiamoci dunque se Monsieur de Rênal getta su Valenod sguardi ben diversi da quelli che Don Chisciotte leva verso Amadigi.

In Cervantes, il mediatore troneggia in un cielo inaccessibile e comunica al suo fedele un po' della propria serenità, mentre in Stendhal questo stesso mediatore è sceso in terra. Distinguere nettamente questi due tipi di relazione fra mediatore e soggetto significa riconoscere l'immenso divario spirituale che separa Don Chisciotte dai più bassamente vanitosi tra i personaggi stendhaliani. Possiamo ritenere valida l'immagine del triangolo soltanto se consente tale distinzione, se ci permette di abbracciare, con un unico sguardo, tale divario. Per ottenere questo duplice scopo basta variare, nel triangolo, la *distanza* che separa il mediatore dal soggetto che desidera.