

I

René Girard

MITO E ANTIMITO.

IL TERREMOTO IN CILE DI KLEIST.¹

La mia ricerca parte da un ben preciso concetto di mimesi che unisce fra loro questioni letterarie e antropologiche. L'idea che si ha abitualmente della mimesi, e che risale a Platone ed Aristotele, ha sempre escluso una caratteristica sostanziale del comportamento umano, vale a dire il desiderio o, più precisamente, il desiderio d'appropriazione come caratteristica peculiare dell'imitazione. Se due individui si imitano l'un l'altro durante il processo di acquisizione di un qualsiasi oggetto, ne deriva soltanto rivalità e conflitto. Questo tipo di rivalità si può osservare fra gli animali: superato un certo grado di intensità, gli antagonisti perdono di vista il vero e proprio oggetto del contendere, concentrandosi in una competizione reciproca che può definirsi come *rivalità di prestigio*.² Nella specie umana questo processo conduce rapidamente alla vendetta senza limiti, a spiegare la quale può giovare, appunto, il concetto di mimesi o imitazione.

Non solo in filosofia, ma anche in psicologia, sociologia e nella critica letteraria ha sempre predominato una versione falsata di questo concetto di mimesi. La dimensione scissa e conflittuale dell'imi-

1. Il presente saggio è la traduzione, a cura di Margherita Geniale del testo di René Girard, *Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists Das Erdbeben in Chili*, in Wellbery, David E. (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Das Erdbeben in Chili'*, München, Beck, 1985, pp. 130-148.

2. Il corsivo è mio (N.d.T.).

tazione può ancora essere avvertita in Platone, dove tuttavia rimane inspiegata. Dopo Platone tale dimensione conflittuale scompare del tutto, e tanto la mimesi estetica quanto quella pedagogica vengono valutate solo positivamente. Nessun filosofo o sociologo ha mai posto in questione questa definizione unilaterale del concetto di mimesi.

La mia teoria del desiderio mimetico (*mimetic desire*) si fonda su un'analisi approfondita dei testi letterari. Essa non è un metodo nel senso ordinario del termine; non si riferisce ad una qualsiasi disciplina extraletteraria che abbia la pretesa di ritenersi particolarmente "scientifica" e per ciò stesso elevarsi aprioristicamente al di sopra di tutti i testi letterari. Questa teoria non venne neanche elaborata in un *vacuum*; la sua genesi è letteraria nel senso che, secondo le mie cognizioni, soltanto i testi letterari hanno scoperto il desiderio mimetico e solo alcuni fra essi ne hanno analizzato le conseguenze. Naturalmente qui non parlo di tutti i testi letterari, non parlo della letteratura in sé, bensì di un gruppo relativamente piccolo di opere nelle quali la descrizione delle relazioni umane si orienta verso il complicato processo di strategie e conflitti, malintesi ed inganni, che traggono origine dalla natura mimetica delle brame umane. Implicitamente, e qualche volta anche esplicitamente, queste opere svelano le leggi del desiderio mimetico.

Ho inizialmente presentato tale concetto nel contesto un po' fuorviante della critica letteraria. L'indagine condotta in *Menzogna romantica e verità romanzesca*³ non andava al di là del genere letterario cui gli esempi trattati in quella sede formalmente appartenevano. Ciò ebbe per conseguenza che alcuni critici, e fra questi Lucien Goldmann, interpretarono il desiderio mimetico come caratteristico di particolari classi sociali o come appartenente al solo genere del romanzo. I testi che descrivono il desiderio mimetico non possono rientrare fra le classificazioni proposte dalle diverse scuole di critica letteraria. Considerati nel loro insieme, essi non condividono i medesimi procedimenti retorici, non appartengono allo stesso genere letterario. Scritti in epoche diverse ed in lingue differenti, nel loro complesso non possono essere inclusi all'interno di una specifica

3. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 (trad. it., Idem, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981).

tradizione intellettuale o religiosa. Certo si tratta in gran parte di capolavori universalmente riconosciuti. Ma siccome i critici letterari non sono in grado di trovare parametri comuni per giustificare l'inclusione di opere così differenti in un unico gruppo, essi hanno la tendenza a considerare tale convergenza come qualcosa di mistico. L'unico termine che sia mai stato citato nella caratterizzazione di tali presunte opere superiori – vale a dire nuovamente il concetto di mimesi – non viene riconosciuto come valido fondamento d'estetica. Questa svalutazione ha contribuito a liquidare la pretesa superiorità delle grandi opere come mera presunzione.

Il misconoscimento del ruolo determinante che la mimesi gioca nella storia della letteratura occidentale, non può tuttavia essere considerato casuale; ci deve essere un motivo profondo che spieghi perché esso non sia mai stato esplorato e chiarito. Sono dell'opinione che le grandi opere d'arte della nostra letteratura, drammi e romanzi innanzitutto, siano più mimetiche rispetto ad altre perché descrivono mimeticamente le relazioni ed i desideri umani. I capolavori, per lo meno implicitamente – talvolta persino esplicitamente, com'è per la vicenda di *Troilo e Cressida* di Shakespeare – reintroducono nelle loro cosiddette “finzioni” quelle dimensioni cariche di conflitto sempre eliminate dalle teorie letterarie che hanno cercato di definirle. Il punto di vista mimetico che contraddistingue il grande capolavoro è dunque qualcosa di assai ricco e problematico, come lascia presagire la definizione mutila che risale ad Aristotele. I critici letterari non sono mai stati capaci di mettere in dubbio tale definizione, ma hanno continuato ad usare il termine mimesi; e, almeno fino a poco tempo fa ne erano affascinati, quasi ne intuissero il potenziale inesplorato. Rimane il fatto che, malgrado la censura dei critici e le successive teorie dell'imitazione, le opere che includono il desiderio alludono sempre ad un elemento oggettivo di superiorità: sono opere di “rivelazione mimetica”. Esse possiedono inoltre una superiorità nel senso tradizionale della mimesi. Si nota, ad esempio, che tali opere (attraverso un'imitazione più o meno consapevole) somigliano sempre in qualche modo ai capolavori dell'antichità. Si può anche constatare che gli autori di queste opere sono più “mimetici” o “realistici” di altri: se il desiderio umano è effettivamente mimetico, i testi che lo

interpretano come tale devono essere più “aderenti alla realtà” di altri testi. La loro superiorità è incontestabile, ma la nostra ritrosia a riconoscere il fondamento di tale superiorità ha radici più profonde del rispetto per Aristotele o per Platone. L'errore fondamentale della filosofia nel cogliere la portata complessiva del comportamento mimetico, non può essere separato da un'illusione che ci è assai cara: la salda convinzione che il nostro desiderio sia realmente nostro, che sia davvero originale e spontaneo. Lungi dall'avversare tale illusione, Freud l'ha enormemente avvalorata quando ha scritto che, in realtà, la relazione di una persona con il suo desiderio è identica alla sua relazione con la madre.

La mia opinione non dovrebbe venir confusa con un certo romanticismo trascendentale o con la tendenza a trasformare la letteratura in qualcosa di assoluto. Durante gran parte del nostro secolo la critica letteraria si è divisa fra “riduzionismi” e “ammiratori della bellezza”. Dietro l'opposizione delle scuole vi è l'opinione comune che in fin dei conti tutte le opere d'arte sono irrilevanti per quanto riguarda il sapere reale. Di fatto, gli ammiratori della bellezza hanno lasciato tacitamente ai loro avversari l'interpretazione delle relazioni umane. Ma anch'essi sono in fondo intimiditi dalle generiche e sovente false asserzioni delle odierne scienze sociali, segretamente convinti che tali pseudo-scienze siano incomparabilmente più esaustive ed efficaci. Essi credono che l'opera d'arte debba venir tenuta sotto chiave. Scettici come sono, vogliono proteggere l'oggetto presunto fragile ed effimero dai giudizi più accreditati di marxisti, freudiani e strutturalisti. Esteti e riduzionisti mandano ugualmente dietro le sbarre le opere letterarie: l'unica differenza è che secondo i primi le sbarre servono da riparo, ma entrambi i gruppi credono che il pensiero delle opere letterarie sia superato ed irrilevante.

In realtà, le scienze sociali – che avrebbero bisogno dei grandi capolavori letterari per svilupparsi e, anzi, necessiterebbero esse stesse di essere interpretate secondo i desideri e le rivalità mimetiche – si perdono invece continuamente nei vicoli ciechi fenomenologici o empirici, mostrando di non essere all'altezza del problema. La cosiddetta inconciliabilità fra le scienze dello spirito e della natura è, almeno per quanto concerne le scienze sociali, un insignificante

rituale accademico. Solo attraverso una stretta collaborazione può di nuovo essere raggiunto un autentico progresso, tanto nelle scienze sociali, quanto nella critica letteraria.

La mutilazione storica del concetto di mimesi di cui ho parlato all'inizio, la soppressione della sua dimensione conflittuale, non è stata semplicemente una svista, un "errore" fortuito. Un'effettiva realizzazione dei nostri desideri mimetici minaccia l'illusione lusinghiera alla quale noi crediamo, non solo per quanto riguarda la nostra specifica individualità, ma anche rispetto all'origine e all'essenza di quell'identità collettiva chiamata società. Le domande fondamentali sono queste: se la mimesi, come tutte le divinità originarie, ha due "facce", delle quali una disgrega la comunità e l'altra la tiene unita, come possono esse combinarsi fra loro? Come può la mimesi conflittuale e distruttiva trasformarsi nella mimesi dell'educazione e dell'apprendimento, indispensabile per la creazione e la continuazione della società umana? Se i desideri e le rivalità mimetiche sono fenomeni umani passabilmente comuni, come possono allora gli ordini sociali tenerne sotto controllo la forza distruttiva? O, qualora tali ordini sociali vengano sopraffatti dalla mimesi conflittuale, come può nascere un nuovo ordine? L'esistenza stessa della società umana diviene qui problematica.

Dopo un accurato esame di una grande quantità di fonti, che non sono così superate come invece volentieri si afferma oggi, sono giunto alla conclusione che soltanto Freud, in *Totem e Tabù*, ha dato alcune indicazioni circa la realtà dell'assassinio collettivo come origine e modello di tutti i rituali. La teoria mimetica delinea un contesto completamente nuovo per l'interpretazione di queste indicazioni. Ovunque nel mondo l'offerta sacrificale segna l'epilogo di un'ebbrezza mimetica che coinvolge tutti; tale epilogo può essere considerato come ripetizione dell'originaria scelta sacrificale unanime e spontanea: la scelta di una vittima che risolve la crisi realmente distruttiva unendo l'intera collettività contro un unico avversario impotente. Sebbene solo in forme residuali incapaci di creare miti e rituali, ancor oggi possiamo constatare "effetti da capro espiatorio" sufficientemente sviluppati da poterne inferire un culto originario basato su fenomeni simili ma incomparabilmente più forti

e “persuasivi”. Nelle mie prime opere antropologiche⁴ ho cercato di mostrare che tale ipotesi supera il vaglio empirico: non ha senso, infatti, dire che le istituzioni originarie sono troppo numerose e differenti perché le si possa riunire sotto un’unica forma. Se non è dato osservare una forma completa, tuttavia le pratiche religiose e tutte le loro varianti possono risultare benissimo da un’interpretazione alterata del potente effetto del “capro espiatorio”.

Tutte le pratiche religiose evidenziano il rapporto tra la riconciliazione *de facto* della scelta sacrificale unanime da un lato, e dall’altro i precetti religiosi che da tale scelta derivano. Esse discendono dalle forme continuamente cangianti del sacrificio (rituale), piuttosto che dalla necessità di rivivere l’evento memorabile nella memoria collettiva (mito). Gli eventi sacrificali, insomma, vengono rivisti o ricordati non come sono accaduti nella realtà, ma nel modo in cui devono essere fraintesi dalla comunità affinché questa sia riportata all’unità. La vittima non può apparire alla comunità come strumento arbitrario di un mutamento mimetico delle opinioni collettive – attraverso il movimento che va dall’ostilità verso la pace. Essa deve essere considerata inizialmente come causa di discordia e poi come pacificatrice, e deve presentarsi quindi come onnipotente manipolatrice delle relazioni umane all’interno della comunità, in altre parole come divinità.

Queste osservazioni dovrebbero essere sufficienti a tratteggiare un contesto teorico per la discussione sulla novella di Kleist.⁵ Possiamo iniziare la nostra analisi del testo con una semplice domanda: cos’è una catastrofe? In letteratura è un terremoto, un’epidemia o un qualsiasi evento naturale distruttivo, accompagnato sempre da disordini sociali e, in modo particolare, da rivolte popolari. Finanche nel medioevo si distingueva a stento un flagello naturale

4. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 (trad. it., *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980), e l’opera più sistematica, Idem, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978 (trad. it., *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983), scritta in collaborazione con Jean Michel Oughourlian e Guy Lefort.

5. Heinrich von Kleist, *Il terremoto in Cile*, in Idem, *I racconti*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 138-152.

da uno umano e il motivo è che entrambi i fenomeni si presentano sempre simultaneamente: al terremoto segue il saccheggio anche nel racconto, in cui si legge come «il viceré, nei momenti più terribili, avesse dovuto far innalzare le forche per frenare le ruberie; e un innocente, che si era salvato, fuggendo, sul retro di una casa in fiamme, era stato precipitosamente acciuffato dal proprietario, e subito impiccato.»⁶

Kleist riconosce molto chiaramente che, dal punto di vista storico, gli eventi naturali e sociali non possono venir separati gli uni dagli altri. Il problema che qui si pone è trovare nuovi concetti per descrivere questa relazione; il nostro orizzonte simbolico tradizionale, che fa del terremoto una semplice e generica metafora, non è più sostenibile. Non possiamo nascondere l'effettiva dimensione storica dell'evento, sulla quale Kleist richiama scrupolosamente l'attenzione sin dalla prima frase. Ma, allo stesso tempo, non possiamo sostenere che qui si tratti di un avvenimento storico eccezionale: ciò perché l'evento in questione, il terremoto, tanto nei testi mitologici, quanto in quelli letterari, infrange la quotidianità ma accade sempre allo stesso modo rivelando l'elemento religioso presente in questi eventi catastrofici.

Il terremoto, come un'epidemia o un'inondazione, evoca il concetto di indifferenziazione: esso rappresenta una crisi nella quale non scompaiono soltanto le mere differenze di classe, bensì anche la differenza tra ordine naturale e sociale. Queste tipologie di crisi e i meccanismi collettivi che conducono alla loro risoluzione sono, dal mio punto di vista, all'origine dei miti e dei rituali. È fuor di dubbio che Kleist conoscesse la dimensione religiosa delle crisi d'indifferenziazione. Nel racconto non troviamo soltanto manifestazioni di una sensibilità religiosa estrema: «Si prosternò così profondamente che la sua fronte toccò terra, e ringraziò Dio di averlo tanto prodigiosamente salvato.»⁷ Tutto ciò che accade durante il terremoto è denso di significato religioso: «sul luogo dove era sorta la sua casa paterna, si era formato un lago che ribollendo esalava

6. Ivi, p. 145.

7. Ivi, p. 140.

vapori rossastri.»⁸ Lo stesso significato è presente nella messa solenne tenuta dopo il sisma. L'esperienza del terremoto, mescolanza di terrore e gioia (o esaltazione), è identica all'esperienza religiosa. In altre parole, il racconto di Kleist rende visibile lo stretto rapporto tra il sacro e la violenza. Come nei miti, la novella sviluppa una trama estremamente polarizzata che rappresenta in modo brusco il ciclo di violenza e pacificazione, stabilito attraverso la scelta della vittima. Kleist accelera il ritmo interno di questo ciclo violento. Abbiamo la sensazione di aver a che fare, sul piano individuale, con un temperamento maniaco-depressivo che acutizza la sensibilità dell'autore in relazione agli aspetti del mito fondamentali per la forma letteraria: la crisi di indifferenziazione e la sua possibile soluzione. La novella mostra un susseguirsi sbalorditivamente rapido e altalenante fra crisi e loro soluzioni. Si tratta di una serie di eventi che, nella loro accelerazione nervosa, annunciano il moderno sfacelo del sistema simbolico-culturale, mostrando che del nostro mondo è in gioco la forma stessa. In Kleist, la rappresentazione ossessiva di questa forma, è molto più interessante che negli autori moderni i quali vorrebbero farla completamente scomparire. Altrimenti detto, Kleist anticipa meno Kafka che Artaud,⁹ a differenza di quanto afferma Thomas Mann nel suo famoso saggio.

Il terremoto in Cile ci permette di esaminare dettagliatamente la relazione fra sacrificio rituale e struttura letteraria. Come ho osservato prima, i conflitti culturalmente significativi hanno origine nel desiderio mimetico: si tratta di un fenomeno contagioso che può evolvere in una crisi riguardante l'intera comunità. All'inizio essa si

8. Ivi, p. 142.

9. In *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it., Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000) si trova un interessante testo di Artaud sulla peste che può essere ritenuto una descrizione archetipica di un'epidemia. Sebbene in esso si trovano cenni sulla pestilenza di Marsiglia nel diciottesimo secolo, uno degli ultimi grandi scoppi di questa epidemia, l'evento non è collegato ad alcuna località certa. Il testo non può essere classificato: non è né mito, né letteratura, né teatro, bensì una mescolanza di tutti e tre. Esso si ispira ad aspetti della mitologia che la letteratura moderna ha dimenticato. La posizione di Kleist nella classifica letteraria – per lo meno in considerazione di questa novella – è secondo me vicinissima a quella di Artaud. Naturalmente Kleist è allo stesso tempo anche un autore classico, poiché i suoi testi presentano una rigorosa struttura della trama.

polarizza intorno a determinati oggetti ma, mentre la rapidità della crisi si accresce e il contagio avanza, scompaiono dal campo visivo gli oggetti originari della contesa e gli antagonisti si concentrano sempre più gli uni contro gli altri. Ciò conduce al momento in cui, d'un tratto, non si dà più alcun oggetto del contendere e l'effetto mimetico diviene cumulativo, gravido di conseguenze conflittuali. Ma poiché la distruzione, contrariamente all'appropriazione, può essere condivisa, è attraverso un atto di distruzione ed espulsione che si recupera l'unità del gruppo: un processo, questo, che comprende la sacralizzazione di una vittima sostanzialmente accidentale. Per quante trasformazioni e permutazioni possa subire un mito, la sua struttura è la seguente: crisi – sacrificio – soluzione. Questo è, in effetti, lo schema del racconto di Kleist: il terremoto, causa di molte vittime, conduce ad una graduale riorganizzazione mettendo in rilievo il ruolo della famiglia come unità sociale, dello scambio simbolico e del dono della vita (cui allude l'allattamento del nuovo nato). La cultura rinasce in un ambiente idilliaco. Se la crisi è legata alla disgregazione dell'ordine sociale, la sua soluzione si caratterizza invece per la riconciliazione dei precedenti antagonismi. Una tale soluzione è però quanto mai effimera, e il sacrificio deve essere ripetuto quasi subito.

Osserviamo qualche dettaglio. In primo luogo la velocità con la quale procede il racconto da un estremo all'altro. Si arriva rapidamente all'incontro segreto degli innamorati nel giardino del convento carmelitano: «per un caso felice, Jerónimo riuscì a riannodare laggiù il suo legame e, in una notte silenziosa, fece del giardino del convento il teatro della sua piena felicità.»¹⁰ Questa felicità interessa Kleist non per il suo valore intrinseco, ma come polarità che si avvicenda al suo contrario, l'infelicità. Per due volte assistiamo ad un cambiamento repentino: la prima, nel passo appena citato e la seconda più tardi, quando passiamo ai fatti orribili che si svolgono davanti alla chiesa. In entrambi i casi l'esperienza della felicità è una faccenda privata e segreta, mentre la catastrofe include inevitabilmente l'intervento della massa. L'importanza del ruolo svolto dalla massa è indispensabile alla comprensione della dinamica di questa

10. Heinrich von Kleist, *op. cit.*, p. 138.

novella. Consideriamo ad esempio ciò che avviene nove mesi più tardi, ancora davanti alla chiesa. Un'unica frase separa questa scena della «piena felicità» degli innamorati. Assistiamo allo scandalo di un'intera città che osserva la giovane novizia, in preda alle doglie del parto, cadere sui gradini della cattedrale. Lo scandalo collettivo possiede un esplicito significato religioso: questa “nascita verginale”, nel giorno della festa del Corpus Domini, è una sorta di incarnazione (ciò che ha un significato centrale anche in *Heiligen Cäcilie* e in *Marquise von O*). D'altronde già prima del terremoto la massa è protagonista e istigatrice della violenza. Contro di essa, persino gli interventi della Badessa e del potente padre di Josephe restano senza effetto. Lungo il percorso che conduce alla forca, persino i tetti delle case vengono scoperchiati, per consentire la vista di questo spettacolo straordinario e sacrale.

Gli avvenimenti che aprono il racconto – il processo e l'esecuzione capitale interrotta dal terremoto, mostrano l'interesse di Kleist al fenomeno del sacrificio, alla sua logica interna ed alla sua strana efficacia sociale. Tanto il processo quanto l'esecuzione sono storicamente improbabili: in nessun paese cattolico una donna verrebbe giustiziata a causa di una simile trasgressione. Lo stesso testo – con un'ironia non atipica in Kleist – denuncia l'esagerazione, quando dice come «il rogo, al quale venne condannata, fosse commutato, per atto d'imperio del viceré, e con grande disappunto delle matrone e delle vergini di Santiago, nella decapitazione.»¹¹ La necessità sociale del sacrificio emerge da questa esasperazione della realtà. È su Jeronimo che dovrebbe incombere il rischio della pena capitale, ma Kleist si concentra sulle donne e, più tardi, sui bambini: i deboli su cui si abbatte la scelta sacrificale. Come la vergine Ifigenia – per citare un esempio del mito – è indispensabile per risolvere lo stallo della flotta greca, così Josephe, a causa del suo errore, non appartiene a nessun gruppo socialmente riconosciuto, né alla classe delle “matrone”, né alla classe delle “vergini”, e da entrambe riceve il marchio della vittima.

Nel racconto di Kleist anche la descrizione del terremoto mostra la centralità del sacrificio. Come inizia la crisi? La nostra attenzione

11. Ivi, p. 139.