

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211849>

Il conflitto mimetico nel *global novel*

Valentina Conti

Abstract • Secondo René Girard, la struttura del desiderio è triangolare: lungi dall'essere il frutto della spontaneità e della libertà individuale, il desiderio è mimetico, ossia anch'esso determinato dall'innata propensione umana all'imitazione dell'Altro, mentre il conflitto – che si prefigura come l'elemento narrativo per eccellenza utilizzato in Occidente per coinvolgere il pubblico – nasce sempre dal desiderio, non viceversa. L'articolo prende in considerazione la quadrilogia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante delineando un'ipotesi – evidentemente non esaustiva – circa l'evoluzione della geometria girardiana del desiderio nelle strategie narrative del cosiddetto *global novel*. Il trionfo dell'isomorfismo e lo sconfinamento identitario, caratteristiche endemiche delle società globalizzate, sembrano trasporsi a livello letterario in una mediazione interna, dove soggetto e modello si contaminano producendo *doppi seriali* – in cui non è più possibile differenziare gli uni dagli altri a causa della reciprocità dei rapporti mimetici – e, al pari dell'identità, l'oggetto desiderato è sempre più latitante.

Parole chiave • Conflitto/desiderio mimetico; Mediazione interna/esterna; René Girard; Global novel; *L'amica geniale*

Abstract • According to René Girard, the structure of desire is triangular: the desire is mimetic, that is it doesn't depend on spontaneity and individual freedom. Mimetic desire is determined by the innate human tendency to imitate the Other, and conflict – which is the most appealing narrative element for the Western audience – always arises from desire, and not vice versa. The article takes into account Elena Ferrante's Neapolitan Novels proposing a hypothesis – obviously not exhaustive – about the evolution of the Girardian geometry of desire in the narrative strategies of the so-called global novel. The triumph of isomorphism and the trespassing of identity, which are endemic characteristics of globalized societies, seem to present themselves as an internal mediation of desire on a literary level. This internal mediation is characterized by the subject and the model that contaminate each other producing double serials – in which it is no longer possible to differentiate one from the other due to the reciprocity of mimetic relationships – and the desired object is as much increasingly fugitive as the identity.

Keywords • Mimetic conflict/desire; Internal/external mediation; René Girard; Global novel; *My brilliant friend*

Ledizioni 

Il conflitto mimetico nel *global novel*

Valentina Conti

I. Desiderare il desiderio: morfogenesi del conflitto

Il conflitto scaturisce dal desiderio e quest'ultimo viene sempre proposto o imposto all'uomo da un altro soggetto. Da questo assunto nasce la grande menzogna romantica di cui parla René Girard: l'eziologia del desiderio avrebbe origine non da fattori endogeni quanto piuttosto esogeni, poiché risulta intrinsecamente determinata dall'innata propensione umana all'imitazione dell'Altro.¹ Il desiderio di essere ciò che diviene l'Altro quando possiede un determinato oggetto fa sì che il soggetto cerchi di appropriarsi dell'essere del suo modello, ed è qui che le cose si complicano, poiché ogni desiderio è desiderio di essere. Secondo i presupposti della teoria triangolare girardiana il desiderio umano si manifesterebbe di continuo in base a un meccanismo mimetico, segnatamente: soggetto (desiderante, che imita) > mediatore (modello di desiderio da imitare da parte del soggetto) > oggetto (che il modello indica come desiderabile).² In *Mensonge romantique, vérité romanesque* (1961) Girard espone la sua teoria del desiderio mimetico attraverso – e questo è uno degli aspetti più singolari e interessanti, successivamente ampliati, approfonditi e corretti³ – l'analisi della produzione letteraria di Cervantes, Stendhal, Proust, Flaubert e Dostoevskij. I personaggi delle opere di questi grandi autori mettono in scena una vera e propria 'antropologia romanzesca',⁴ emblematica dell'enorme ruolo svolto dall'Altro nelle elaborazioni psichiche, affettive e comportamentali del Soggetto stesso, alla base della teoria mimetica di girardiana. In breve, ciascuno di noi è parte di un meccanismo mimetico, secondo cui il desiderio si non manifesta come un passaggio di-

¹ In realtà, già alla fine degli anni Cinquanta in ambito psicoanalitico si parla di fenomenologia del desiderio imitativo, grazie a Jacques Lacan con la sua tesi «il desiderio è desiderio dell'Altro» applicata non alla pratica clinica, bensì alla letteratura; per un approfondimento si veda Giovanni Bottioli, *L'oggetto del desiderio ha il colore del vuoto*, «Enthymema», 4, 2011, pp. 280-289, web, ultimo accesso: 22 agosto 2021, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1198>> e Id., *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Il Sestante, 2002, pp. 205-254. Per una rivalutazione del rapporto tra il pensiero di René Girard e la tradizione psicoanalitica, si veda il volume 26 del 2019 della rivista «Contagion. Journal of Mimesis, Violence, and Culture», contenente una raccolta di saggi ispirata alla conferenza *Intersubjectivity, Desire, and the Mimetic Brain: René Girard and Psychoanalysis* co-organizzata da Pierpaolo Antonello, Alessandra Diazzi e Scott Garrels presso il St. John's College, Cambridge University, 11-12 novembre del 2016. Cfr. Antonello e Diazzi, *Introduction. Intersubjectivity, Desire, and Mimetic Theory: René Girard and Psychoanalysis*, «Contagion. Journal of Mimesis, Violence, and Culture», 26, 1, 2019, pp. 1-7.

² René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Edizione Kindle, Milano, Bompiani, 2020, pp. 21 ss.

³ Negli anni successivi, Girard estese la propria ricerca ai miti e alla Bibbia (René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972; Id., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982) fino al grande lavoro dedicato a Shakespeare (Id., *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990).

⁴ Alberto Beretta Anguissola, *Marcel Proust e René Girard: un triplice confronto*, in *Identità e desiderio: la teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di Antonello e Giuseppe Fornari, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 15-34.

retto e lineare tra soggetto e oggetto, bensì è triangolare, cioè presuppone un terzo elemento frapposto tra questi due, un modello mediatore del desiderio. Detto altrimenti, i processi neuro-volizionali (il desiderio) sono mimetici, cioè copiati, ispirati, generati, suggeriti e prodotti dal desiderio dell'Altro, al fine di divenire come quest'ultimo.⁵ Dunque, il desiderio è sempre imitativo.

«Tutti gli eroi del romanzo si attendono dal possesso una metamorfosi radicale del loro essere. [...] L'oggetto non è che un mezzo per raggiungere il mediatore. È all'essere del mediatore che mira il desiderio».⁶ Pertanto il desiderio mimetico verte sull'*essere* stesso del mediatore, ma l'illusione del soggetto consiste nel credere che sia la passione dell'oggetto a conferire al modello il supplemento d'essere che ci affascina e che bramiamo.⁷ Tale mediazione può essere però distinta su due piani corrispondenti a diverse tipologie relazionali di distanza/vicinanza (fisica, sociale, spirituale, culturale, professionale, anagrafica ecc.): (i) nel caso in cui il soggetto e il modello appartengano a 'piani della realtà diversi' (ad esempio, se il secondo è una star del cinema) nasce una relazione di mediazione esterna, dove non può esserci conflitto diretto; invece, (ii) quando il soggetto si trova nello 'stesso piano della realtà' del suo modello si instaura una mediazione interna e si ha così una rivalità tra i due, dovuta al fatto che l'oggetto del comune desiderio è accessibile a entrambi.⁸ Nella mediazione interna/esterna è racchiuso il carattere ambivalente della mimesi che può potenzialmente condurre le collettività verso un'*escalation* di violenza o verso una irenica trasmissione simbolico-culturale. Ebbene, le opere romanzesche si possono raggruppare in queste due categorie fondamentali, all'interno delle quali sono pur sempre possibili innumerevoli distinzioni secondarie.⁹

La 'distanza' tra mediatore esterno/interno e soggetto si traduce pertanto in termini di connotazioni rivalitarie. O meglio, come anticipato, solo la vicinanza di un modello interno può dare avvio a un vero e proprio conflitto, poiché il soggetto lo percepisce come mediatore e talvolta ostacolo all'appagamento del suo desiderio, da cui si propagano passioni antitetiche di amore e odio, che vengono consciamente o inconsciamente nascoste sino alla loro non-leggibilità.¹⁰ Questa 'duplice natura' innesca un processo di contagio in termini di meccanismi di rivalità mimetica, risultanti dal fatto che il soggetto imita il modello e successivamente il modello diventa imitatore del proprio imitatore, sino a giungere a un conflitto più intenso, una vera e propria crisi mimetica, che si crea quando i ruoli del soggetto e del modello si riducono a quelli di rivali, facendo così scomparire l'oggetto nella disputa. In tal modo, il meccanismo mimetico deve intendersi come un processo che parte da un desiderio, si trasforma in rivalità mimetica, poi giunge al momento apicale della crisi mimetica e infine si risolve attraverso la genesi di un capro espiatorio. Di conseguenza, il desiderio risulta essere solo uno stadio del meccanismo mimetico che – diversamente dalle appetizioni di carattere puramente fisiologico come quello per il cibo o il sesso – presuppone un modello da imitare.

Don Chisciotte e *Madame Bovary* sono ad esempio due romanzi di mediazione esterna, dove i personaggi principali imitano, o credono di imitare, i desideri dei mediatori che

⁵ Girard, *Origine della cultura e fine della storia. Dialoghi con Pierpaolo Antonello e João Cezar de Castro Rocha*, trad. di Emanuela Cresti, Milano, Cortina, 2003, p. 30.

⁶ Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 62.

⁷ Jean-Michel Oughourlian, *Il terzo cervello: La nuova rivoluzione psicologica* [2013], trad. di Alberto Folini, Venezia, Marsilio, 2014, p. 32.

⁸ Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 26.

⁹ *Ibid.*

essi hanno liberamente scelto. Il protagonista del romanzo di Cervantes ha per modello Amadigi di Gaula, il perfetto cavaliere errante che, proprio per questo suo essere, indica (o almeno così sembra) l'oggetto da desiderare. Don Chisciotte è a propria volta mediatore esterno dello scudiero Sancio Panza, perché in questo caso la distanza invalicabile tra i due non è spaziale (di fatto, essi vivono le loro avventure fianco a fianco), ma intellettuale e sociale. Girard considera Emma Bovary un caso non troppo dissimile da Don Chisciotte, con il quale condivide il desiderio di imitare la vita di un'ideale letterario, le eroine romantiche. Al tempo stesso, in questi due romanzi non è ancora presente una «delusione metafisica nel vero senso della parola. Il fenomeno appare in Stendhal»¹¹ e, benché cronologicamente posteriore alle opere di quest'ultimo, *Madame Bovary* le precede in un'esposizione teorica del desiderio *metafisico* (o ontologico).¹²

Ora, mentre in Cervantes e Flaubert è completamente assente la rivalità mimetica tra il soggetto desiderante e il mediatore, in Stendhal, Proust e Dostoevskij tale conflittualità è centrale e costante. Per quale motivo? Girard spiega tale differenza come un progresso del desiderio *metafisico* (che consiste nel desiderio primordiale secondo l'Altro, che è sempre desiderio di essere un Altro) a spese di quello *fisico* (cioè la concretizzazione del primo). Il desiderio che acquisisce un grado maggiore di 'virtù metafisica' è dunque quello che aumenta d'intensità a mano a mano che il mediatore si avvicina al soggetto desiderante.¹³ E l'oggetto? L'oggetto può addirittura scomparire del tutto, come accade in *Memorie dal sottosuolo*, dove l'uomo in *underground* rappresenta lo stadio finale dell'evoluzione verso il desiderio astratto. Nel XIX secolo, la spontaneità sostituisce l'imitazione attraverso un progressivo processo dissimulatorio e diventando dogma, ma in realtà gli individualismi clamorosamente dichiarati non fanno altro che nascondere un nuovo modo di imitare. Eccoci arrivati al punto: senza soluzione di continuità «qualificheremo come romantiche le opere che riflettono la presenza del mediatore senza mai svelarla, e romanzesche quelle che invece la svelano».¹⁴ Detto altrimenti, il desiderio triangolare è uno e lo ritroviamo in modo costante, seppure con un ritmo sincopato, a livello letterario, dove il comportamento degli eroi non imita pedissequamente quello altrui, quanto piuttosto riflette i dati mutevoli della mediazione.

Don Chisciotte si agita molto, ma un po' come un bambino che si diverte. Emma Bovary è già più angosciata. Il mediatore è sempre inaccessibile, ma non lo è già più abbastanza perché ci si possa rassegnare a non raggiungerlo mai, perché ci si possa accontentare del riflesso che proietta sul reale. È proprio questo che conferisce al bovarismo un tono particolare. Esso è essenzialmente contemplativo: Emma sogna molto e desidera poco, mentre gli eroi di Stendhal, Proust, Dostoevskij sognano poco e desiderano molto. L'azione riappare con la mediazione interna, ma questa azione non ha più nulla a che vedere col gioco. L'oggetto sacro si è avvicinato; sembra a portata di mano; un unico ostacolo sussiste tra il soggetto e l'oggetto: il mediatore. A mano a mano che il mediatore si avvicina, l'azione si fa più febbrile. In Dostoevskij il desiderio contrastato è tanto violento da indurre al delitto.¹⁵

Non è tutto. L'intensificarsi del conflitto porta necessariamente a conseguenze negative dovute allo 'sdoppiamento', o doppia mediazione, ossia un processo di reciproca imi-

¹¹ Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 90.

¹² Ivi, p. 140.

¹³ Ivi, p. 86.

¹⁴ Ivi, p. 33.

¹⁵ Ivi, pp. 87-88.

tazione dei rivali, che ha altresì un effetto domino contagioso su altri soggetti e mediatori, sino a condurre la rivalità mimetica allo stato dell'*homo homini lupus* hobbesiano. *L'eterno marito* di Dostoevskij è emblematico della doppiezza della mediazione interna: il vedovo Pavel Pavlovič scopre che la moglie lo aveva tradito in vita con Vel'caninov, un vecchio conoscente, che egli decide di inseguire e spiare. Ben presto, tra ammirazione e rivalità, instaura con lui un legame morboso che culmina nella scena in cui Pavel, che nel frattempo ha deciso di risposarsi, porta con sé Vel'caninov a casa della fidanzata con la speranza inconfessata e inconsapevole di far invaghire di lei l'amico-rivale, per poter vedere confermata la validità della propria scelta amorosa. La situazione è dunque la seguente: il soggetto (Pavel) riconosce – consapevolmente o meno – il mediatore (Vel'caninov) al vertice del desiderio, mentre l'oggetto (la moglie defunta di Pavel, prima, e la nuova fidanzata, poi) passa in secondo piano. *L'eterno marito* rivela la reale gerarchia del desiderio, anticipando altresì quanto accadrà nel romanzo novecentesco, dove la mediazione del desiderio è prevalentemente interna.¹⁶ Pura violenza antagonistica che si manifesta in qualsiasi momento, contamina ogni ambito e porta a un'ascesa contagiosa del meccanismo mimetico: il capro espiatorio (o meccanismo vittimario)¹⁷, concetto approfondito in *La Violence et le sacré* del 1972 e *Le bouc émissaire* del 1982. La parte viene sacrificata per il tutto: un sacrificio umano e/o animale ristabilisce l'ordine sociale in un gruppo dominato dalla violenza del conflitto mimetico, attirando su di sé le colpe della comunità.

Diversamente dallo stadio primordiale, in una dimensione sociale la vittima della violenza mimetica non può essere del tutto 'casuale', poiché risulterebbe controproducente sacrificare chi potrebbe essere vendicato. Al fine di risolvere la crisi attraverso lo sfogo della violenza collettiva, le vittime devono somigliare a coloro che esse sostituiscono, sebbene non debbano essere riconosciute come totalmente membri del gruppo di appartenenza, sia per eccesso che per difetto. Ascoltiamo Girard: «Ci sono i prigionieri di guerra, ci sono gli schiavi, ci sono i fanciulli e gli adolescenti non sposati, ci sono gli individui minorati, e i rifiuti della società come il *pharmakos* greco. In certe società, infine, c'è il *re*»,¹⁸ che dall'«alto» della sua posizione fuoriesce dal gruppo. Qui la colpa, intesa come effettiva responsabilità nell'aver compiuto un'azione perniciosa, non sussiste: si tratta solo di un *transfert* della collettività sull'individuo che ne diventa il 'vicario', mentre nella mitologia greca le azioni dell'individuo erano considerate responsabili della crisi mimetica,¹⁹ come nel caso di Edipo, protagonista dell'omonima tragedia di Sofocle.²⁰

Nota bene: così come avviene per quello mimetico, il meccanismo del capro espiatorio si fonda sull'inconsapevolezza da parte del soggetto/collettività, ossia su quella che Girard definisce la *méconnaissance* (misconoscimento). Per tale motivo, la religione cristiana rappresenta l'accusa del suddetto processo, riconoscendo esplicitamente Gesù come vittima innocente; al contrario, la *méconnaissance* nel processo mimetico permette di avere un certo distacco dalla realtà dei fatti, da cui deriva l'illusione di accusare qualcuno che si crede veramente colpevole e che merita di essere punito.²¹ La funzione della catarsi sacrificale consiste nel ripristinare la pace sociale attraverso una ritualizzazione che tra-

¹⁶ Ivi, pp. 58-62.

¹⁷ Id., *La violenza e il sacro* [1972], trad. di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Milano, Adelphi, 1980, pp. 51 ss.

¹⁸ Ivi, p. 27.

¹⁹ Id., *Origine della cultura e fine della storia*, cit., p. 46.

²⁰ Id., *La violenza e il sacro*, cit., pp. 102 ss. e 156 ss.

²¹ Id., *Origine della cultura e fine della storia*, cit., pp. 44 ss.

mite norme pone le basi della nascita della cultura e della religione. Lasciamo da parte le microscopie terminologiche e concentriamoci sulle implicazioni più marcate nelle società contemporanee e civilizzate, le quali non hanno riti propriamente sacrificali, ma continuano a ospitare le fenomenologie del capro espiatorio, ad esempio, nel caso di pandemie, catastrofi naturali, guerre civili ecc. Dunque sarebbe la collettività sociale l'artefice di tale deviazione della violenza – che rischia di colpire i suoi stessi membri – in direzione di una o più vittime relativamente indifferenti e 'sacrificabili'. Chiaramente,

i capri espiatori non guariscono né le vere epidemie, né le siccità, le inondazioni. Ma la dimensione fondamentale di ogni crisi, l'ho già detto, è il modo in cui essa influisce sui rapporti umani. Si mette in moto un meccanismo di cattiva reciprocità che si autoalimenta e che non ha bisogno di cause esterne per perpetuarsi. Finché le cause esterne continuano ad agire, una pestilenza ad esempio, i capri espiatori non avranno efficacia. In compenso, appena queste cause cessano di agire, il primo capro espiatorio venuto metterà la parola fine alla crisi, liquidandone le conseguenze interpersonali grazie alla proiezione ogni misfatto sulla vittima. Il capro espiatorio agisce soltanto sui rapporti umani sconvolti dalla crisi, ma darà l'impressione di agire ugualmente sulle cause esterne, le pestilenze, le siccità e altre calamità oggettive.²²

La presa di coscienza di una siffatta nozione del desiderio – sottolinea Girard – è ben esplicita anche nelle sacre scritture del Cristianesimo, ad esempio nell'Antico e nel Nuovo Testamento: nella Bibbia troviamo infatti il riconoscimento di un modello/mediatore negativo di cui sono un emblema i comandamenti nono e decimo – “Non desiderare la donna (o l'uomo) d'altri” e “Non desiderare la roba d'altri” –; invece, per proteggerci dalla rivalità mimetica i Vangeli incoraggiano a scegliere il modello/mediatore positivo *par excellence*, Cristo.²³ In termini girardiani, l'*imitatio Christi* serve a spostare la mediazione da interna a esterna, il desiderio da *metafisico* a *fisico*, offrendo un oggetto poverissimo di 'virtù metafisiche', poiché il modello lontano e positivo proposto (Cristo) riduce al minimo la possibilità di un conflitto tra i membri di una comunità. Lo stesso vale per la cultura mitica, che in quest'ottica appare come un tentativo di ricostruzione del sacro, «inteso come una forma di liberazione provvisoria del male – a volte esogeno, spesso del tutto endogeno – che periodicamente infesta la comunità, e che richiede un intervento 'farmacologico': ovvero la proiezione finzionale di una credenza condivisa collettivamente sulla consapevolezza di uno o più individui».²⁴ Nei miti, le vittime designate sono di volta in volta eliminate, espulse o uccise al fine di ricostruire l'equilibrio sociale. La cosiddetta *catarsi* sarebbe esattamente questa.

2. Verso una geometria del desiderio nel *global novel*

Per lungo tempo accostata alla mancanza di rigore metodologico e alla *folk psychology*, la teoria mimetica girardiana comincia ad essere rivalutata a partire dalla fine degli anni

²² Id., *Il capro espiatorio* [1982], trad. di Christine Leverd e F. Bovoli, Milano, Adelphi, 1987, pp. 76-77.

²³ Id., *Origine della cultura e fine della storia*, cit., p. 134.

²⁴ Pierpaolo Antonello e Giuseppe Fornari, *Introduzione a Girard, Miti d'origine: persecuzioni e ordine culturale*, trad. di Eliana Crestani, Milano Feltrinelli, 2020, p. XVII.

Novanta in diversi ambiti culturali e scientifici,²⁵ in particolare grazie a studiosi quali Vittorio Gallese, Scott R. Garrels e Jean-Michel Oughourlian, solo per citarne alcuni, protesi ad avvalorare l'ipotesi secondo cui diversi aspetti contenuti in essa siano anticipatori dei risultati emersi grazie agli studi di psicologia cognitiva e delle neuroscienze.²⁶ Addirittura, lo studio condotto nel 2012 da Maël Lebreton e dal suo gruppo di ricerca ha rivelato i meccanismi neurali alla base del desiderio mimetico utilizzando tecniche di neuroimaging funzionale. Dalla sperimentazione i ricercatori hanno scoperto che l'insieme delle operazioni preliminari all'elaborazione dei desideri mimetici attraverso il controllo dell'azione comporta la modulazione dell'attività del sistema di valutazione del cervello (*brain valuation system*, BVS) attraverso l'attività del sistema dei neuroni specchio (*mirror neuron system*, MNS).²⁷ Ciò significa che l'associazione BVS/MNS è uno strumento chiave per chiarire come la condotta non verbale diffonda il desiderio senza la necessità di una comunicazione univoca e deliberata, e di conseguenza per confermare che il desiderio mimetico girardiano ha un riscontro a livello neurofisiologico, o meglio che prima e al di sotto della lettura metarappresentazionale della mente si trova la mutua risonanza di comportamenti sensoriali e motori significativi dal punto di vista intenzionale: l'*intercorporeità*.²⁸

L'individuazione dei neuroni specchio avvenuta nella seconda metà degli anni Novanta da parte del gruppo di neurofisiologi dell'Università di Parma guidato da Giacomo Rizzolatti ha rappresentato e tuttora rappresenta la *consilience* tra discipline scientifiche e umanistiche relativamente a imitazione/mimesi.²⁹ A ogni modo, per quanto essa sia un tratto biologico e cognitivo insito nella natura umana, la propensione mimetica si deve necessariamente estrinsecare in uno stile, inteso come 'interfaccia' – come direbbe Alberto Casadei³⁰ – tra l'interiorità individuale e il mondo esterno collettivo: le opere artistico-letterarie possono infatti essere interpretate come il risultato combinatorio di propensioni biologiche condivise, sulle quali vengono però innestati valori simbolico-metaforici di complessità crescente e inevitabilmente determinati dal contesto culturale.³¹ Ebbene, se l'analisi girardiana prende in considerazione diverse opere – senza finalità esaustive, lo si sa – dai miti classici sino ad arrivare al romanzo europeo otto-novecentesco, per isolare le

²⁵ Per uno quadro aggiornato sulla diffusione della teoria mimetica girardiana a livello internazionale si rinvia alla rivista «Contagion» fondata dal Colloquium on Violence and Religion (COV&R), associazione internazionale di studiosi nata nel 1990 e dedicata all'esplorazione, alla critica e allo sviluppo del pensiero di René Girard in rapporto a diversi ambiti scientifici.

²⁶ Vittorio Gallese, *The Two Sides of Mimesis: Girard's Mimetic Theory, Embodied Simulation and Social Identification*, «Journal of Consciousness Studies», 16, 4, 2009, pp. 21-44; Scott R. Garrels, *Imitation, Mirror Neurons, and Mimetic Desire: Convergence between the Mimetic Theory of René Girard and Empirical Research on Imitation*, «Contagion», 12, 1, 2005, pp. 47-86; Oughourlian, *op. cit.*

²⁷ Maël Lebreton *et al.*, *Your Goal is Mine: Unraveling Mimetic Desires in the Human Brain*, «Journal of Neuroscience», 32, 21, 2012, pp. 7146-7157.

²⁸ Gallese, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Ugo Fracassa, *Mimetica. L'imitazione in teoria*, in *Moti di imitazione: teorie della mimesi e letteratura*, a cura di Id., Milano, Morellini, 2020, pp. 9-23.

³⁰ Alberto Casadei, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Edizione Kindle, Roma, Donzelli, 2014, posizione 65.

³¹ Id., *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 33-90.

tracce del desiderio mimetico, il quesito da cui parte il presente contributo è capire cosa accade nel *global novel* in termini di geometria del desiderio.³²

Come ha sostenuto Franco Moretti, oggi non abbiamo ancora una vera e propria teoria della *letteratura mondiale*, sebbene il termine esista da quasi due secoli, grazie alla valutazione inaugurale di Goethe della *Weltliteratur* del 1827 e alle osservazioni altrettanto celebrative sull'internazionalizzazione della letteratura che troviamo nel *Manifesto del comunista* (1848) di Marx e Engels.³³ Eppure, è impossibile negare che tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo la *letteratura mondiale*, variamente intesa come campo di studio, paradigma e/o metodo di critica letteraria, sia diventata un argomento centrale negli studi letterari. Basti pensare alle opere seminali dello stesso Franco Moretti,³⁴ di David Damrosch³⁵ e Pascale Casanova,³⁶ che hanno posto le basi per una fertile area di ricerca accademica, dove l'aspetto 'qualitativo' (il valore universale umano ed artistico) di cui parla Goethe viene eclissato da quello 'morfologico', che il contesto globalizzato sottopone a continui mutamenti. Al di là dei problemi epistemologici e delle difficoltà nel teorizzare un canone letterario o nel definire le declinazioni della *world literature*,³⁷ rientra nell'alveo di questo dibattito critico, suscitando sempre più interesse, la definizione del cosiddetto *global novel*.³⁸

Ancora oggi orfano di una definizione univoca per ciò che concerne le caratteristiche più propriamente formali e narratologiche – al pari della *letteratura globalizzata* – il *global novel* appare come un superstite della furia decostruzionista della letteratura postmoderna,³⁹ definendosi sempre più come il 'prodotto' e al contempo il 'produttore' di una prospettiva globale che interpreta la realtà come un sistema/dimensione mondiale. Per tale motivo, a partire dagli anni Ottanta una costellazione di opere con tratti anche assai dissimili e prodotte da autori provenienti da differenti aree geo-culturali (ad esempio Isabelle Allende, Roberto Bolaño, J.M. Coetzee, Michael Crichton, Donald R. Delillo, Ste-

³² Per un'analisi narrativa della produzione letteraria dell'ultimo trentennio relativamente alla mescolanza di strategie mimetiche moderne e strategie metaletterarie postmoderne, si veda: Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.

³³ Franco Moretti, *Evoluzione, sistema-mondo, Weltliteratur*, in Id., *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2020, pp. 91-102.

³⁴ Id., *Conjectures on World Literature*, «New Left Review», 1, 2000, pp. 54-68, web, ultimo accesso: 22 agosto 2021, <<https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>.

³⁵ David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2003.

³⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

³⁷ Su questo aspetto si veda: Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012; Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010; Massimo Fusillo, *Introduzione. Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 13-32; Adam Kirsch, *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reports, 2016, pp. 10-26; Theo d'Haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, London, Routledge, 2012; Emily S. Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso, 2013.

³⁸ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 20-60; Vittorio Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011; Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Bilibion, 2018, pp. 40 ss.

³⁹ Calabrese, *www.letteratura.global*, cit., p. 27.

phen King, Salman Rushdie ecc.),⁴⁰ viene inglobata all'interno del panorama della *world literature*. Non si tratta dunque di ridurre l'intera produzione letteraria della globalizzazione a strutture di genere o categorie qualitative, bensì di individuare la *produzione del reale*⁴¹ che questi romanzi racchiudono e, nel caso specifico di questo contributo, nei termini della geometria del desiderio girardiano.

A tale proposito, in *Pride and Passion in the Contemporary Novel* (1959)⁴² Girard stesso individuò pionieristicamente nel voyeurismo una possibile deriva della totale rimozione della reciprocità del desiderio nel romanzo a lui contemporaneo. Leggiamone un frammento:

Quando è tutto visto dagli occhi del voyeur, anche il lettore diventa un guardone. L'uomo contemporaneo non dovrebbe fare fatica a interpretare un ruolo che la vita moderna gli ha già assegnato. Incollato davanti al televisore o allo schermo cinematografico, sazio di scandali quotidiani, sempre spettatore e mai attore, anche lui è diventato un voyeur. *Il voyeur* e *La gelosia*, i due primi romanzi di Robbe-Grillet, sono capolavori del *nouveau roman*. Il protagonista del secondo romanzo, solitario al centro del proprio universo visuale e calamitato dallo spettacolo che si svolge sotto i suoi occhi, non si guarda mai dentro e sembra quasi assente dal suo romanzo. Il racconto in prima persona si sovrappone alle descrizioni più impersonali. Il protagonista registra i dettagli più infimi presenti nel suo campo visivo. Fra i diversi oggetti spuntano due individui che sono tratteggiati esattamente come se fossero oggetti. In *La gelosia* non c'è un denominatore umano comune e, a prima vista, non sembra esserci neppure un sentimento umano. Ma, a poco a poco, si disegna uno schema relazionale: è il classico triangolo della commedia borghese. I due altri personaggi sono la moglie e l'amico del protagonista. La donna è sospettata di avere una relazione adulterina con l'amico. L'eroe è geloso e l'angoscia che pervade le descrizioni restituisce la sua sofferenza. Le evocazioni puntigliose di oggetti banali mirano a un simbolismo personale dell'odio.⁴³

Si tratta di un passaggio epocale – o almeno così lo considerava Girard – tra una letteratura voyeuristica, in cui il voyeur compare come personaggio romanzesco, e il romanzo contemporaneo, che appare invece voyeuristico *tout court*, potendo dunque offrirsi come specchio in grado di far apparire in modo sempre più evidente l'insuccesso dell'impresa prometeica. Vedere senza essere visti.⁴⁴ I rapporti descritti dagli autori analizzati da Girard – spiega Luca Doninelli – gli consentono di «stabilire un punto nevralgico in quel processo di *produzione* (e non di *ri-produzione*) del reale che è il Romanzo».⁴⁵ La domanda è: cambia qualcosa nell'assetto tripartito del desiderio mimetico girardiano

⁴⁰ Cfr. *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di Stefano Calabrese, Roma, Carocci, 2016.

⁴¹ Sulla questione della *produzione del reale* romanzesca in Girard, di veda Luca Doninelli, *La solitaria regione del desiderio*, in Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 287.

⁴² Girard, *Pride and Passion in the Contemporary Novel*, «Yale French Studies», 24, 1959, pp. 3-10.

⁴³ Id., *Amore e amor proprio nel romanzo contemporaneo* [1959], in Id., *Geometrie del desiderio*, trad. di Lucio Trevisan, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 134.

⁴⁴ Per un recente approfondimento sul tema del voyeurismo letterario, si veda: Federico Fastelli, *Il voyeur e lo schermo. Paradigmi letterari dell'uomo che guarda*, «Between», 8, 16, 2018, pp. 1-16, web, ultimo accesso: 22 agosto 2021, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3362>>.

⁴⁵ Doninelli, *op. cit.*, p. 284. Per un confronto tra Auerbach e Girard, relativamente alla rappresentazione del reale, cfr. Antonello, *Realismo e secolarizzazione: Erich Auerbach e René Girard*, in *Religioni, laicità, secolarizzazione*, a cura di Silvio Morigi e Maria Stella Barberi, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 3-40.

all'interno del romanzo ai tempi della globalizzazione? Nel prossimo paragrafo cercherò di rispondere a questo interrogativo analizzando la quadrilogia dei *Neapolitan novels* – così definiti nel mondo anglosassone – di Elena Ferrante, a cui è stato apposto il tag di *global novel*.⁴⁶

Va detto che la progressiva inflazione di mediatori interni è assai evidente anche all'interno dei romanzi italiani del secolo scorso, e un caso significativo – sebbene non unico⁴⁷ – è la produzione letteraria di Svevo. Basti pensare ai rapporti rivalitari di mediazione interna messi in luce da Pierpaolo Antonello presenti in *Senilità* e *La coscienza di Zeno*, segnatamente nelle coppie Emilio Brentani/Stefano Balli e Zeno Cosini/Guido Speier. Emilio si pone infatti nella posizione di allievo ammirato nei confronti dello scultore/maestro Stefano Balli, cercando di copiarne tratti e comportamenti per uscire dallo stato paralizzante di inettitudine e senilità anticipata di cui è vittima, e persino il desiderio verso Angelina accresce costantemente ogni volta che ne scopre gli amanti veri o presunti. Diversamente, Zeno instaura un rapporto di amicizia/sfida con il cognato Guido, che si conclude con la morte di quest'ultimo.⁴⁸

Tornando al panorama internazionale, è altresì degna di nota la riflessione di Hanna Mäkelä esposta in *Horizontal Rivalry, Vertical Transcendence: Identity and Idolatry in Muriel Spark's The Prime of Miss Jean Brodie and Donna Tartt's The Secret History* (2012), dove vengono messe in luce le dinamiche girardiane di trascendenza deviata – o orizzontale, dove vi è competitività che conduce inevitabilmente a una sconfitta, perché è il modello a dettare sempre le regole del gioco – e trascendenza verticale – cioè diretta verso un modello superiore che previene ogni sbocco competitivo, di cui è esemplare l'*imitatio Christi* – all'interno di *The Prime of Miss Jean Brodie* (*Gli anni fulgenti di Miss Brodie*) di Muriel Spark e *The Secret History* (*Dio di illusioni*) di Donna Tartt. Il soggetto che si allontana dalla trascendenza deviata – ossia che ripudia il desiderio metafisico, dunque il desiderio di imitare l'essere di un'altra persona – per abbracciare quella verticale equivale per Girard a una sorta di conversione religiosa, che è l'essenza degli esiti della trama dei 'grandi' romanzi. Secondo Mäkelä, il carattere distruttivo dell'impulso idolatrico – punto di partenza per ristabilire una dimensione trascendente libera da risentimenti e rivalità – è al centro dei due esempi scelti o, quanto meno, è evidente a livello autoriale del testo nel suo insieme.⁴⁹

The Prime of Miss Jean Brodie (1961) seziona da un punto di vista girardiano l'anatomia del rapporto mimetico/rivalitario tra insegnante e studente: la storia di Miss Brodie – docente presso la Marcia Blaine, una scuola femminile di Edimburgo, e grande

⁴⁶ Kirsch, *op. cit.*, pp. 92 ss.; Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2021. Per un confronto tra Elena Ferrante e Natalia Ginzburg alla luce della letteratura mondiale, si veda: Silvia Caserta, *World Literature and the Italian Literary Canon: from Elena Ferrante to Natalia Ginzburg*, «Modern Languages Open», 1, 18, 2019, pp. 1-18.

⁴⁷ Cfr. Antonello e Fornari, *op. cit.*

⁴⁸ Antonello, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, in Id. e Fornari, *op. cit.*, pp. 143-164.

⁴⁹ Hanna Mäkelä, *Horizontal Rivalry, Vertical Transcendence: Identity and Idolatry in Muriel Spark's The Prime of Miss Jean Brodie and Donna Tartt's The Secret History*, in *The Poetics of Transcendence*, ed. by Elisa Heinämäki, P.M. Mehtonen e Antti Salminen, Leiden, Brill, 2015, pp. 179-199; su questo tema si veda anche Mäkelä, *Narrated Selves and Others: A Study of Mimetic Desire in Five Contemporary British and American Novels*, Doctoral thesis, University of Helsinki, E-thesis, 2014, web, ultimo accesso: 22 agosto 2021, <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/42776>>.

estimatrice di Mussolini, dei pittori rinascimentali e dell'Italia in genere – è ambientata negli anni Trenta del XX secolo ed evidenzia la natura ambigua del rapporto che si instaura con un gruppo ristretto di sue allieve (Rose Stanley, Mary Macgregor, Sandy Stranger, Jenny Gray, Eunice Gardiner, Monica Douglas). Il cosiddetto ‘gruppo della Brodie’ è in un certo senso irretito dalla presenza ingombrante, talvolta autoritaria, dell’insegnante, ma al tempo stesso subisce il fascino dei suoi metodi didattici ‘progressisti’ e poco ortodossi, che consistono nel ‘far uscire’ le qualità già presenti nelle studentesse. Simultaneamente, però, Miss Brodie ostenta il suo ‘primato’ di donna e insegnante, e così facendo riflette su se stessa i risultati dei suoi allievi. L’aura elitaria che la circonda affascina le ragazze che cercano di imitarla, ciascuna mostrando una qualità speciale che la ‘distingue’ dalle altre, mentre riflette i diversi lati della personalità di Miss Brodie. Per esempio Eunice è atletica, Monica è abile nei calcoli matematici, Jenny è bella e aggraziata, Rose è molto sensuale ecc., solo Sandy sembra rispecchiare l’intero essere della sua insegnante, e questo è forse il motivo per cui Miss Brodie a un certo punto la rimprovera, come se la studentessa fosse diventata una sua copia troppo perfetta. Pur riconoscendo l’irrazionale emulazione di Mussolini da parte di Miss Brodie, Sandy continua a considerarla un modello di autosufficienza, sia in qualità di modello che di rivale, imitandone esplicitamente i desideri: ad esempio, da bambina gioca a impersonare l’attrice Sybil Thorndike, uno dei tanti illustri modelli femminili amati da Miss Brodie, ma improvvisamente quest’ultima la rimprovera solo per aver imitato al meglio il suo idolo. Qui ha inizio un punto di svolta: l’insegnante si sente minacciata dall’alunna e l’alunna inizia a vedere l’insegnante altresì come un ostacolo.

Nell’intento di portare a termine la sua missione, far diventare le sue allieve ‘la crème de la crème’ della società, la Brodie si spinge ben oltre: cerca addirittura di trasformare le più intellettualmente brillanti in doppi di se stessa, e sceglie una di loro, Rose, per vivere un idillio amoroso per interposta persona con l’uomo di cui è innamorata, il professore di disegno Teddy Lloyd. Rose posa sovente anche nuda per il professore e Miss Brodie è convinta che sia la giovane amante perfetta; tuttavia sarà Sandy a iniziare una relazione lui, sia perché è l’amore della vita della sua insegnante – infatti il desiderio mimetico si dimostra più forte di quello erotico, e la ragazza si mostra da subito più interessata alla personalità di Miss Brodie che a Mr. Lloyd come oggetto d’amore –, sia perché è un modo per contrastarla, mandando a monte le sue macchinazioni. Inoltre, Sandy racconta alla direttrice della scuola degli interessi politici estremisti dell’insegnante, a causa dei quali viene licenziata. Dopo la morte della Brodie, Sandy interrompe la relazione con Lloyd, prende i voti e si ritira a fare vita monastica (una persuasione religiosa apertamente disprezzata dalla sua insegnante). La resistenza dell’adulta Sandy al suo mediatore – argomenta Mäkelä – è mimetica tanto quanto la sua precedente adesione infantile ai suoi insegnamenti in classe;⁵⁰ ma c’è di più, dopo aver causato la rovina professionale e personale di Miss Brodie, Sandy diventa l’autrice di un bestseller e invita i suoi fans a farle visita al convento, causa di malcontento tra le altre suore, risentite per il suo successo mondano. Un giorno un fan le pone una domanda-chiave per la comprensione del romanzo, ossia quale fosse stato l’influsso più significativo (figure letterarie, politiche, storiche) della sua vita, senza esitazioni, lei risponde: «Ci fu una certa Miss Jean Brodie, negli anni del suo fulgore».⁵¹

⁵⁰ Mäkelä, *Horizontal Rivalry*, cit., p. 197.

⁵¹ Muriel Spark, *Gli anni fulgenti di Miss Brodie* [1961], trad. di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2000, p. 140.

The Secret History (1992) è ambientato presso l'Hampden College, un elitario college nel Vermont, negli anni Ottanta. I personaggi centrali di questo sono costituiti da un piccolo gruppo di studenti (Richard Papen, Henry Winter, Francis Abernathy, Edmund Corcoran e i gemelli Charles e Camilla Macaulay) che si specializzano in greco classico e, proprio come le studentesse di *The Prime of Miss Jean Brodie*, sono scelti personalmente dal professor Julian Morrow, esteta ellenista ed esperto del l'antico culto di Dioniso. Ispirati dall'eccezionale carisma mostrato nelle sue lezioni e dalla personalità dell'insegnante, gli studenti iniziano a sperimentare e rievocare gli arcaici rituali dionisiaci nelle foreste che circondano la loro piccola città universitaria. Un giorno, i ragazzi entrano in uno stato di trance e finiscono per uccidere un allevatore di polli locale, ma quando uno di loro Edmund (detto Bunny) minaccia di rivelare quanto era successo, uccidono anche lui. Sebbene gli assassini riescano ad evitare di essere scoperti e la cattura, il loro gruppo inizia a disgregarsi a causa di varie crisi di identità che emergono dopo i due omicidi, che culminano con il suicidio di Henry, lasciando il narratore della storia, Richard, in uno stato di ossessione per il suo 'esempio' di condotta, nonché per senso di colpa per i crimini commessi.

A differenza di *The Prime of Miss Jean Brodie*, che si concentra su una complicità/conflittualità che si sviluppa tra l'insegnante e la sua allieva, in *The Secret History* la relazione mimetica centrale è stabilita dall'interazione di due coetanei, Henry, la mente machiavellica del gruppo, e Richard, il narratore che testimonia le ramificazioni dei crimini commessi, i quali però hanno come mediatore il professor Morrow. La ragione del suo drammatico atto di autoannientamento deriva dal fatto che Henry non è in grado di sopportare di essere stato rifiutato dal suo mentore, una volta che quest'ultimo scopre gli estremi violenti delle attività extracurricolari dei suoi studenti; nondimeno questo gesto può essere inteso come una 'conversione': la presa di coscienza di essersi sbagliato e l'assurdità di quel particolare desiderio, come accade all'eroe dostoevskiano (ad esempio, Kirillov nel romanzo *I demoni*) per il quale «lo scacco metafisico causa un così profondo smarrimento da indurre al suicidio». ⁵² D'altro canto, secondo Richard, il suicidio di Henry non è un segno di fallimento, ma una realizzazione della sua visione della vita ed essenzialmente un atto eroico: «non fu per disperazione che lo fece, né per paura. Era la storia con Julian che gli gravava la mente, che gli aveva fatto una profonda impressione. Penso che sentisse il bisogno di compiere un gesto nobile, qualcosa che provasse a noi e a se stesso che era di fatto possibile mettere in pratica gli alti astratti principi insegnatici da Julian: dovere, pietà, lealtà, sacrificio». ⁵³

Alla fine Richard riconosce sia le proprie tendenze imitative che quelle di Henry, avvicinandosi così a qualcosa di simile alla 'conversione' romanzesca girardiana. Eppure qualcosa della superiorità proiettata dall'amico suicida si imprime nella mente il personaggio-narratore e, con essa, un residuo di trascendenza deviata: Henry ora sembra possedere un segreto che lo eleva a una sfera di conoscenza superiore, anche nella morte, dando l'impressione che Richard cambi mediatore: dal professor Morrow all'amico. È qui che allo stato embrionale si insinua il vero punto di svolta che nel *global novel* diviene apicale e che verrà analizzato nelle prossime pagine. A ben vedere, in *The Secret History* ritroviamo in parte la rappresentazione del desiderio del romanzo ottocentesco, con una variazione essenziale: al pari dell'*advertising* tradizionale (basti pensare al principio televisivo del testimonial), nella società contemporanea sul crinale tra XX e XXI secolo ci si

⁵² Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 90.

⁵³ Donna Tartt, *Dio di illusioni* [1982], trad. di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 606.

affida ancora al prestigio di un mediatore esterno, ma la conflittualità mimetica dilaga comunque tra i diversi soggetti ‘interni’ che, agendo all’interno dello stesso piano di realtà, si pongono gli uni con gli altri talora come ‘sub-modelli’, talora come ostacoli, nel tentativo di somigliare in modo magistrale al Modello. In *The Prime of Miss Jean Brodie* è presente invece la dialettica maestro-allievo⁵⁴: Miss Brodie inveisce solo contro Sandy, ossia la più simile a lei, che anche le altre studentesse riconoscono come tale, l’unica in grado di ribaltare la gerarchia iniziale che permetteva di mantenere le distanze, ontologiche, va da sé. Il timore di questa indifferenziazione o addirittura del rischio che l’insegnante ‘originale’ sia presto considerata la copia innesca in realtà il conflitto: più i rivali mimetici sono vicini e tentano di differenziarsi tanto più finiscono per somigliarsi.

3. La ‘rivalità’ geniale nella quadrilogia di Elena Ferrante

Con l’avvento del web e, massimamente, la diffusione dei *social network* assistiamo a una replicazione senza precedenti di mediatori interni, cioè individui capaci di suscitare il desiderio agendo sulle sue strutture elementari. Riccardo Castellana sottolinea che sui *social media* – Facebook in particolare – «non c’è più alcun bisogno di *testimonial* e di mediatori esterni. Al loro posto è subentrata una miriade di mediatori interni, perfettamente anonimi ai più, ma noti a noi perché si tratta dei nostri amici e conoscenti, di persone comuni con le quali siamo però in contatto costante e con cui condividiamo gusti e desideri, cioè (virtualmente) prodotti e merce».⁵⁵ L’esibizione pubblica del desiderio di ciascun utente si offre volontariamente al voyeurismo altrui attivando un circuito fordista potenzialmente infinito di desideri e, di conseguenza, innescando una catena contagiosa di conflitti mimetici fuori controllo. Il confine tra vita pubblica e privata, ben marcato e noto nei romanzi primo-novecenteschi, si fa sempre più sfocato, e assistiamo al sovrapporsi di estremi antitetici quali estraneità-inclusione, locale-globale, interno-esterno, un processo non tanto di rottura, bensì – come direbbe Elena Ferrante – di *smarginatura*,⁵⁶ ossia quella percezione, improvvisa e insolita, «dell’instabilità metamorfica del reale, tanto delle persone quanto delle cose».⁵⁷

È proprio la parola-chiave *smarginatura* a presentarsi come uno degli aspetti fondamentali, tanto a livello del *plot* quanto a livello *discorsivo*, della *Ferrante fever*, al punto da fare di questa quadrilogia uno dei testi più apprezzati dell’attuale *World Literature*.⁵⁸ *L’amica geniale* di Elena Ferrante è una serie composta dai quattro romanzi *L’amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014), a ciascuno dei quali – almeno in apparenza⁵⁹ – corrisponde una fase biologica, esistenziale e storica di due amiche: primo volume - infanzia

⁵⁴ Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* [1978], trad. di Rolando Damiani, Milano, Adelphi, 1983, p. 359.

⁵⁵ Riccardo Castellana, *Facebook, il romanzo e le forme del desiderio*, «Belfagor», 66, 5, 2011, p. 596.

⁵⁶ Elena Ferrante, *L’amica geniale*, Roma, e/o, 2011, pp. 85-87, pp. 172-173, 261; Ead., *Storia del nuovo cognome (L’amica geniale, volume II)*, Roma, e/o, 2012, p. 355; Ead., *Storia di chi resta e di chi fugge (L’amica geniale, volume III)*, Roma, e/o, 2013, pp. 112-113; Ead., *Storia della bambina perduta (L’amica geniale, volume IV)*, Roma, e/o, 2014, pp. 161, 355.

⁵⁷ Fusillo, *Sulla smarginatura. Tre punti chiave per Elena Ferrante*, «Allegoria», 73, 2016, p. 151.

⁵⁸ Isabella Pinto, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 187-200; Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, e/o, 2018, pp. 11-32.

⁵⁹ de Rogatis, *op. cit.*, pp. 37-41.

e giovinezza; secondo volume - adolescenza; terzo volume - anni di mezzo; quarto volume - maturità e vecchiaia. La storia ha come protagoniste Raffaella Cerullo (detta Lila o Lina), figlia di un calzolaio, e Elena Greco (detta Lenù o Lenuccia), figlia di un usciere comunale, e racconta l'evoluzione delle loro vite in un quartiere della periferia di Napoli e del loro legame di amore e odio dal 1950 al 2010 (dai sei ai sessantasei anni di entrambe). Ebbene, l'intreccio dell'opera complessiva è messo in movimento dalla Ferrante proprio attraverso il rapporto rivalitario di mediazione interna Lila/Lenù, che spesso sembra giungere all'isomorfismo identitario. Leggiamo le parole di Lenù, voce narrante, quando sin dalle prime pagine del romanzo, dunque ancora bambina, manifesta l'atteggiamento mimetico nei confronti dell'amica:

Giocavamo nel cortile, ma come se non giocassimo insieme. Lila era seduta per terra, da un lato della finestrella di uno scantinato, io dall'altro. Ci piaceva, quel posto, innanzitutto perché potevamo disporre, sul cemento tra le sbarre dell'apertura, contro il reticolo, sia le cose di Tina, la mia bambola, sia quelle di Nu, la bambola di Lila. Ci mettevamo sassi, tappi di gassosa, fiorellini, chiodi, schegge di vetro. Ciò che Lila diceva a Nu io lo captavo e lo dicevo a voce bassa a Tina, ma modificandolo un po'. Se lei prendeva un tappo e lo metteva in testa alla sua bambola come se fosse un cappello, io dicevo alla mia, in dialetto: Tina, mettiti la corona di regina se no prendi freddo. Se Nu giocava a campana in braccio a Lila, io poco dopo facevo fare lo stesso a Tina. Ma non succedeva ancora che concordassimo un gioco e cominciasse una collaborazione. Persino quel posto lo sceglievamo senza accordo. Lila andava lì, e io girellavo, fingevo di andare da un'altra parte. Poi, come se niente fosse, mi disponevo anch'io accanto allo sfiatatoio, ma dal lato opposto.⁶⁰

Già a sei anni Lenù ravvisa in Lila un coraggio e una creatività sbalorditivi, mentre lei si limita a starle 'dietro', riconoscendo invece a se stessa una funzione ancillare. Mimetismo puro, ma non è tutto qui. Le prove di coraggio condivise nell'infanzia culminano nella sfida a don Achille, usuraio del quartiere, sospettato e accusato del furto delle loro due bambole, fatte cadere intenzionalmente dalle bambine nel suo scantinato e poi scomparse misteriosamente; infatti, dopo che Lila sottrae la bambola a Lenù e la lascia cadere nello scantinato, Lenù fa lo stesso con la bambola dell'amica attraverso la formula «quello che fai tu, faccio io»,⁶¹ che ripete anche la sera della notte di nozze di Lila.⁶² Sebbene non le avesse prese, l'usuraio dà alle bambine del denaro per ricomprarle, con cui però le due amiche decidono di acquistare e leggere insieme *Piccole donne*. Qui hanno inizio il comune desiderio di diventare ricche e la continua ricerca di oggetti, luoghi, progetti e persone utili a tal fine, sigillati da un patto d'amicizia consistente in una reciproca dinamica di inclusione/esclusione, amore/odio, attrazione/repulsione dell'una nei confronti dell'altra. Lenù e Lila sono coetanee, nate ad agosto a pochi giorni di distanza, entrambe intelligenti e belle, vivono nel medesimo rione napoletano, frequentano la stessa classe, conoscono le stesse persone, appartengono alla stessa condizione economico-sociale disagiata e di miseria, persino i loro soprannomi sono simillimi (bisillabi, intrecciati nelle allitterazioni); in altri termini la contiguità rasenta l'identificazione e la tensione competitiva è altissima.

La *virtù metafisica* riconosciuta vicendevolmente è la genialità: Lenù riconosce che Lila «già in prima elementare era al di là di ogni possibile competizione»,⁶³ «da sempre

⁶⁰ Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 26.

⁶¹ Ivi, p. 51.

⁶² Id., *Storia del nuovo cognome*, cit., p. 27.

⁶³ Id., *L'amica geniale*, cit., p. 44.

era la prima»,⁶⁴ «sapeva parlare attraverso la scrittura; a differenza di [lei] quando scrivev[a], a differenza di Sarratore nei suoi articoli e nelle poesie, a differenza anche di molti scrittori che avev[a] letto e che leggev[a], [Lila] si esprimeva con frasi sì curate, sì senza un errore pur non avendo continuato a studiare, ma – in più – non lasciava traccia di innaturalità, non si sentiva l’artificio della parola scritta»,⁶⁵ «ha una grande intelligenza, intelligenza che le [ha] sempre riconosciuto, che am[a], che ha influenzato tutto ciò che h[a] fatto»⁶⁶ ecc., tuttavia è Lila a conferire lo status di geniale a Lenù, non il contrario: «tu sei la mia amica geniale, devi diventare la più brava di tutti, maschie e femmine».⁶⁷ Entrambe soggetto e al contempo modello, dove gli oggetti del desiderio sono innumerevoli e in un certo senso latitanti: la ricerca delle bambole, il viaggio verso il mare, l’acquisto e la lettura di *Piccole donne*, la scrittura e lo studio, le trame per il matrimonio con Stefano, il collage della gigantografia di Lila in abito da sposa, le relazioni amorose, l’amore verso Nino, gli articoli di denuncia contro la fabbrica di Soccavo e contro i fratelli Solara ecc.

Tiziana de Rogatis ha sottolineato come la scena del recupero delle due bambole con cui si apre il ciclo dell’*Amica geniale* sigli il patto d’amicizia all’insegna del ‘reciproco furto’⁶⁸ – riprendendo le parole di Dayana Tortorici (*act of mutual theft*)⁶⁹ –, che è anzitutto un’appropriazione ontologica: la frase «quello che fai tu, faccio io»⁷⁰ sta infatti per “quel che sei tu, sono io”. In sintesi, tra le due protagoniste viene rappresentato ciò che Girard definisce un rapporto tra *doppi*, che non è altro che la reciprocità dei rapporti mimetici,⁷¹ in cui non è più possibile differenziare l’una dall’altra, due entità sovrapposte, che si esplicita attraverso una serie di simmetrie, ad esempio: il fidanzamento Stefano/Lila e Antonio/Lenù; la prima notte di nozze tra Stefano e Lila e il tentativo fallimentare di Lenù di «trovare un angolo abbastanza appartato perché Antonio facesse a [lei], nelle stesse ore, la stessa identica cosa»;⁷² oppure gli sforzi di Lila di continuare a studiare dopo la licenza elementare per restare al passo con Lenù e quelli di quest’ultima nel cercare di non essere tagliata fuori dai progetti e le passioni dell’altra (il ballo, le scarpe, i calcolatori ecc.). E ancora: l’innamoramento sia di Lenù che di Lila verso Nino, la relazione che entrambe – sebbene in momenti diversi – hanno iniziato con lui, mettendo in discussione tutta la loro vita e la successiva presa di coscienza che in realtà lui aveva «la cattiveria peggiore, quella della superficialità»;⁷³ la prima notte che Lila passa con Nino e Lenù trascorre invece con il padre di Nino, Donato; la terza gravidanza, che le due amiche trascorrono contemporaneamente, dando alla luce due bambine (Tina, figlia di Lila, e Immacolata, figlia di Lenù) a poche settimane l’una dall’altra, e così via.

Un altro aspetto assai significativo è il voyeurismo implicito. Esempio è il momento in cui Lila nel 1966 affida a Lenù la scatola di metallo avvolta solo da una corda di spago, contenente otto quaderni con dettagliati resoconti di fatti della sua vita a partire dalla fine

⁶⁴ Ivi, p. 72.

⁶⁵ Ivi, p. 222.

⁶⁶ Id., *Storia di chi resta e di chi fugge*, cit., p. 202.

⁶⁷ Id., *L’amica geniale*, cit., p. 309.

⁶⁸ de Rogatis, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁹ Dayana Tortorici, *Those Like Us. On Elena Ferrante*, «n+1», 22, 2016, web, ultimo accesso: 22 agosto 2021, <<https://www.nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/>>.

⁷⁰ Ferrante, *L’amica geniale*, cit., p. 51.

⁷¹ Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, cit., pp. 369-376.

⁷² Ferrante, *L’amica geniale*, cit., p. 310.

⁷³ Id., *Storia della bambina perduta*, cit., p. 231.

delle elementari. Nonostante l'esortazione a non aprire mai la scatola, ben presto Lenù cede alla forza seduttiva di Lila racchiusa in quei quaderni e comincia a leggerli sino ad impararli a memoria, rendendo anche il lettore complice dell'infrazione del 'veto' e tacito partecipe all'intrusione nell'intimità dell'amica. Grazie ai quaderni, la stessa Lenù spia e può raccontare dall'interno Lila, e veniamo a conoscenza dei dettagli più segreti, ad esempio, il modo in cui è stata brutalizzata dal marito Stefano la prima notte di nozze oppure il giorno del primo bacio con Nino a Ischia. Poi, esasperata dal continuare a sentirsi addosso e dentro Lila, Lenù decide di gettare la scatola nell'Arno dal ponte Solferino di Pisa.⁷⁴ Tale smania voyeuristica appare così come un ulteriore espediente narrativo del frazionamento identitario tendente alla dissoluzione isomorfica con gli altri e il contesto, di cui è pervasa la quadrilogia tramite il superamento dei limiti, lo sconfinamento dei delicati contorni di cose e persone, il deformarsi delle forme fisiche e psichiche, ossia un confondersi e rimescolarsi di materie, identificato con il termine *smarginatura*.⁷⁵

Non per caso, don Achille, ad esempio, viene descritto come una figura informe che si mimetizza nel contesto in cui abita assumendone via via le sembianze, infatti «era non solo nella sua casa all'ultimo piano ma anche lì sotto [nello scantinato], ragno tra i ragni, topo tra i topi, una forma che assumeva tutte le forme».⁷⁶ Oppure Nino, che sin da giovane aveva esternato un profondo disprezzo per il padre Donato, finisce per seguirne le orme di seduttore nevrotico e opulento narcisista autocelebrativo; ma anche la stessa Lenù che ha sempre manifestato disgusto per il passo claudicante della madre, dopo la morte di quest'ultima improvvisamente 'se ne appropria', come si evince dalle parole di Lila: «Non ti fa male niente, Lenù. Ti sei inventata che devi zoppicare per non far morire del tutto tua madre, e ora zoppichi veramente, e io ti studio, ti fa bene». [...] Mi sentii a disagio, ripetei: "Ho solo un po' di dolore". "A te persino i dolori ti fanno bene. Ti è bastato zoppicare un pochino e ora tua madre se ne sta quieta dentro di te. La sua gamba è contenta che zoppichi e perciò sei contenta anche tu. Non è così?"».⁷⁷ Inoltre, è emblematico il gioco di duplicazioni che irretisce Michele, da sempre innamorato di Lila, in una relazione sessuale sostitutiva con Alfonso, il cui desiderio di somigliare il più possibile a Lila e l'amore verso Michele lo conducono a trasformarsi in una copia identica dell'amica.

Infine, la storia si chiude con una duplice e lacerante 'conversione', in parte anticipata nel prologo del primo volume, *Cancellare le tracce*, dove la protagonista-voce narrante dichiara di iniziare a scrivere la storia dell'*Amica geniale* a causa della sparizione di Lila. Torniamo alla fine del quarto volume: a metà degli anni Novanta Lenù abbandona Napoli trasferendosi a Torino e una decina di anni dopo scrive un racconto intitolato *Un'amicizia* che, con tutti i travestimenti del caso, racconta sinteticamente le loro due vite (dalla perdita delle bambole alla scomparsa di Tina), e al tempo stesso stabilisce tragicamente la fine della loro amicizia. Dopo la pubblicazione del libro, Lila fa perdere ogni sua traccia, nessuno sa che fine abbia fatto e per quale motivo se ne sia andata, tuttavia quel riduttivo racconto (di appena ottanta pagine) della loro vita – scritto da Lenù solamente per timore che l'uscita del presunto (o reale) testo elaborato dall'amica avrebbe svelato al mondo l'indiscussa superiorità di Lila e il suo definito annientamento – segna la sua presa di coscienza di 'essersi sbagliata' e l'irrazionalità del suo desiderio metafisico, così mette in atto la sua cancellazione come «gesto estetico ed esistenziale»;⁷⁸ viceversa, questo gesto

⁷⁴ Id., *Storia del nuovo cognome*, cit., p. 18.

⁷⁵ Per un'analisi approfondita sul tema, si veda: de Rogatis, *op. cit.*, pp. 87-103.

⁷⁶ Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 27.

⁷⁷ Id., *Storia della bambina perduta*, cit., pp. 350-351.

⁷⁸ Ivi, p. 433.

estremo di Lila scatena la consapevolezza in Lenù dell'assurdità del suo desiderio, dunque inizia a scrivere il vero capolavoro sulla loro storia: *L'amica geniale*. La quadrilogia si chiude con la scena della restituzione da parte di Lila a Lenù delle bambole mai ritrovate, Tina e Nu, che sancisce la doppia 'conversione': «A differenza che nei racconti, la vita vera, quando è passata, si sporge non sulla chiarezza ma sull'oscurità. Ho pensato: ora che Lila si è fatta vedere così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più». ⁷⁹

Potremmo dunque concludere dicendo che l'evoluzione della struttura triangolare del desiderio mimetico viene rappresentata all'interno della serie geniale della Ferrante attraverso una mediazione interna in cui sono sempre più evidenti sia l'ambivalenza e l'alternanza tra soggetto e modello, che il progressivo eclissarsi dell'oggetto. Il trionfo dell'isomorfismo e lo sconfinamento identitario, caratteristiche endemiche delle società globalizzate, sembrano traspirare nel *global novel* a livello letterario sotto forma di *doppi* seriali, in cui la reciprocità dei rapporti mimetici rende indistinguibili soggetto e mediatore e innesca fenomeni di mutua imitazione dei rivali su altri soggetti e mediatori, rispecchiando così i nuovi processi di contagio mimetico diffusi nei *social media*.

⁷⁹ Ivi, p. 451.