

ALESSANDRO MEDRI

René Girard, Thomas Hardy e l'essenza del desiderio

*È così, infatti, che nasce la passione:
voglio qualcosa e non posso averlo.
(Epitteto, Diatribe, I, 27, 10)*

Ci sono libri dopo la pubblicazione dei quali è impossibile parlare ingenuamente dei temi in essi trattati. Ciò vale ad esempio per il termine umorismo, che, dopo Pirandello, non può essere usato con leggerezza come sinonimo di comico.

È del 1961 il testo di René Girard su *Mensonge romantique et vérité romanesque*, nel quale è rivoluzionata la tradizionale concezione del desiderio. Il tema compare anche in opere successive, ma qui è oggetto della più ampia analisi.

Il desiderio è una forza che non agisce linearmente, dal soggetto desiderante verso l'oggetto desiderato, ma secondo un andamento *triangolare*, per cui il ruolo principale è svolto dal *mediatore*. Nel *Don Chisciotte* ciò è evidentissimo, e in duplice guisa: Amadigi di Gaula è mediatore tra Don Chisciotte e la mania cavalleresca, mentre Don Chisciotte, a sua volta, media il rapporto tra Rancho e i suoi desideri più nobili, generati proprio dalla frequentazione del padrone.

I personaggi di Cervantes, Flaubert e Stendhal credono di imitare i desideri di modelli da loro *liberamente* eletti, e non si rendono conto che il *mimetismo* è l'essenza stessa del desiderio.

In Stendhal, il desiderante è sempre un vanitoso, il quale non desidera se non quando apprende che un oggetto, di cui prima non si curava punto, è desiderato da un altro, il quale di conseguenza si qualifica come *rivale*: *la rivalità sprona il desiderio*.

In Cervantes e Flaubert, il mediatore è *modello*, in Stendhal è *concorrente*; ma negli uni e nell'altro, è sempre il mediatore a suscitare e determinare il desiderio. E in tutti i casi, l'oggetto è *irraggiungibile*, o in quanto additato da un mediatore-modello tanto idealizzato da divenire un ente ultraterreno o addirittura iperuranio, o in quanto il suo possesso è a un tempo suggerito e ostacolato dal mediatore-rivale.

Con Stendhal, il mediatore, da totalmente altro che era, torna a far parte dell'universo dell'eroe. In Cervantes, la mediazione è *esterna*, in Stendhal è *interna*, ossia la distanza spirituale fra mediatore e soggetto è vieppiù ridotta o al limite annullata.

Don Chisciotte esibisce il proprio modello e lo venera; in Stendhal, l'eroe occulta la natura mimetica del suo desiderio, poiché essa non è più motivo di vanto ma cagione di spregio. Nella mediazione interna, il modello è considerato un ostacolo al conseguimento dell'oggetto, talché il soggetto mira a recidere ogni legame di dipendenza dal mediatore; il quale, tuttavia, dalla propria posizione privilegiata non può che ottenere un incremento del proprio prestigio agli occhi del soggetto stesso. Odiando il modello, l'eroe finisce per odiare se stesso, a causa della propria incapacità di emanciparsi dal vincolo che lo tiene avvinto.

Il fatto che si manifesti come profondo rancore non fa che celare *la vera essenza del desiderio*, la quale *entra nella dimensione inconscia del soggetto. È questo il primo aspetto della dialettica del desiderio: più esso è intenso, più tende a manifestarsi come il proprio contrario. Il mimetismo si frantende come originalità, e come tale pretende di affermarsi.*

Il desiderio che si ritiene essere *secondo sé* è sempre nondimeno *secondo l'altro*. Esso non scaturisce dal soggetto né è generato dall'oggetto, ma è suscitato da un terzo che, desiderando l'oggetto, comunica al soggetto il desiderio medesimo.

Si badi: quella di Cervantes, Flaubert e Stendhal non è una costruzione fittizia o un'invenzione. I grandi romanzieri smascherano la *reale* dinamica del desiderio, ossia svelano la menzogna romantico-idealistica che, di contro, nasconde quella dinamica:

Il prestigio del mediatore si comunica all'oggetto desiderato, e gli conferisce un valore illusorio. Il desiderio triangolare è quello che trasfigura l'oggetto. La letteratura romantica non disconosce questa metamorfosi, cerca anzi di metterla a profitto, ne trae motivo di gloria, senza però mai svelarne il vero meccanismo [...] Il romanziere è l'unico a descrivere la vera genesi dell'illusione di cui il romanticismo fa sempre risalire la responsabilità a un soggetto solitario.¹

Se nel giovane Stendhal delle *Croniques italiennes* e *De l'amour* la prospettiva è ancora in parte romantica, e il desiderio è definito in termini di *passione*² più che di vanità, nelle opere più mature – fino all'apice costituito da *Lamiel* – il desiderio è compiutamente svelato nella sua natura triangolare:

Dall'istante in cui il desiderio esiste veramente, anche nei personaggi appassionati, troviamo il mediatore [...] Nell'ultimo Stendhal non vi è più desiderio spontaneo. Ogni analisi 'psicologica' analisi della vanità, ossia rivelazione del desiderio triangolare.

A questo livello, i desideri si palesano come mere astrazioni indotte: *il mediatore è un sole fittizio che investe di una luce altrettanto fittizia l'oggetto e lo trasforma in qualcosa di più grande e*

¹ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965, p. 19.

² *ibid.*, pp. 22-23.

straordinario di quanto in realtà non sia. Al culmine dell'intensità, il travaglio e la frenesia del desiderio si rovesciano nel loro opposto, in pace e quiete: la donna, dopo essere stata mediatrice del desiderio, con l'angoscia che esso comporta – e che conduce fatalmente all'estenuazione e alla morte –, diventa o può diventare mediatrice di beatitudine per gli ultimi attimi di felicità.

La struttura triadica è sommamente evidente in Proust. Lo snob della *Recherche* non è che una caricatura del vanitoso stendhaliano – e la caricatura, si sa, accentua i tratti essenziali.

Lo snob è schiavo della moda perché, non sapendo desiderare da sé, deve affidarsi al desiderio altrui e imitarlo. Lo snobismo non concerne una particolare categoria dei oggetti, sicché l'oggetto, in Proust, diventa secondario a paragone del desiderio in sé. Qui l'angoscia e il dolore raggiungono il parossismo, perché la distanza tra soggetto e mediatore è minima, e l'insuperabilità dell'ostacolo – col travaglio che essa comporta – è inversamente proporzionale a tale distanza. Che in Proust siano presenti tutte le modalità del desiderio, non solo la triangolarità, sta semplicemente a significare che la sua personalità è policroma e plurale almeno quanto quella di Pessoa.

Il narratore-bambino brama intensamente di vedere recitare la Berma, la cui immagine, agli occhi di lui, è contraddistinta da una prodigiosa sacertà. Immagine? Ma il narratore non ha mai visto né sentito la Berma: l'oggetto è fittizio e per giunta trasfigurato dalla fantasia. L'attrice esiste realmente, fuori dal mondo interiore del narratore; per cui non si tratta di mera invenzione. Tuttavia, il rapporto che sussiste tra l'ente reale e l'idea che il narratore ne ha è lo stesso che c'è, in Platone, tra una qualsiasi idea e la sua copia nel mondo; con la decisiva differenza che, in Platone, l'idea preesiste all'oggetto ed è quindi condizione di possibilità della sua esistenza e conoscibilità, laddove, in Proust, l'idea è un prodotto della mente. Attenzione: l'idea non deriva, come in Hume, da un'impressione per progressivo illanguidimento, giacché tra il personaggio proustiano e l'oggetto di cui possiede l'idea non c'è mai stato contatto (necessario all'impressione). Perché nella mente del narratore possa sorgere l'idea della Berma come alcunché di sommamente desiderabile, è indispensabile l'intervento di un mediatore: Bergotte. Costui gode di grande prestigio presso il narratore, ed è, inoltre, un fervente ammiratore della Berma: ogni sua parola è una legge che regola il desiderio di chi lo considera un modello:

Gli Swann sono sacerdoti di una religione di cui Bergotte è il dio. Essi accolgono Bergotte nella loro casa ed è tramite loro che il verbo è rivelato al narratore.³

Nel desiderio proustiano, il suggerimento trionfa sull'impressione: alla sua origine c'è sempre l'altro.

³ *ibid.*, pp. 29-30.

Il meccanismo è potenzialmente nel soggetto, ma, affinché sia innescato, è necessaria l'azione altrui: il mediatore è un Mosé che fa scaturire l'acqua del desiderio toccando la pietra del nostro cuore. Il genio di Proust – talvolta indipendentemente dalla volontà di Marcel, il quale propugna anche teorie diverse – svela la verità di un mondo governato dal desiderio triangolare, che è, come il *Wille* schopenhaueriano, l'unica essenza che si oggettiva e manifesta in fogge diverse e molteplici. Nella celebre lettera a Jacques Rivière del 7 febbraio 1914, Proust dichiara di intendere la propria opera – e di conseguenza la propria vita – come “ricerca della verità”. E proprio questo è il primo aspetto della verità ricercata: *il mondo è governato da una forza cieca che viene direzionata dall'azione del mediatore*. L'essenza del desiderio è sempre la stessa, cambia il tipo di mediazione. La funzione apocalittica del tempo ritrovato è simile a quella esercitata dal Cristianesimo, in ambito antropologico, rispetto al mito: è, cioè, una funzione di smascheramento dei meccanismi interni del mimetismo.

Se Dostoevskij è cronologicamente precedente rispetto a Proust, logicamente è successivo, in quanto il secondo mantiene l'uso del linguaggio tradizionale, il primo lo abolisce.

In Dostoevskij, l'odio si intensifica ed erompe, manifestando il volto ancipite del mediatore, modello e ostacolo a un tempo. In ogni suo gesto, in ogni sua azione, in ogni suo pensiero, il personaggio di Dostoevskij esibisce il conflitto generato dalla mediazione interna, ne è a tal segno soggiogato da non riuscire a dominarlo. Con Dostoevskij, l'oggetto del desiderio è definitivamente relegato sullo sfondo ad appannaggio del mediatore.

Ne *L'eterno marito*, Velčaninov è un maturo seduttore, stanco e annoiato, ex amante della moglie da poco deceduta di Trussotski. L'oggetto del desiderio è rimosso – dalla morte – ma il mediatore persiste, nondimeno, nell'esercizio di un'irresistibile attrattiva sul soggetto. L'eroe, in tutti i modi, tenta di autoconvincersi dell'indipendenza della propria relazione con l'oggetto dal desiderio rivale: sennonché è evidente che egli è in grado di desiderare solo per il tramite del mediatore, al punto da portarlo seco in casa della donna che ha scelto affinché egli, desiderandola, si renda garante del di lei valore erotico. Qualcosa di simile accade in una novella che compare nel *Don Chisciotte* (il cerchio si chiude): *Il curioso impertinente*. Come Trussotski con Velčaninov, così Anselmo istiga Lotario a corteggiare sua Moglie: solo il prestigio di cui il mediatore beneficia agli occhi del soggetto può sancire la correttezza della scelta sessuale.

L'odio che Trussotski ostenta per Velčaninov non fa che tradire, volendola occultare, un'adorazione oltremodo prepotente, la quale sola è garanzia del desiderio.

Nella maniera forse più compiuta, la dinamica del desiderio mimetico triangolare è spiegata da Girard nel suo cospicuo studio su Shakespeare⁴.

⁴ R. Girard, *A theatre of envy. William Shakespeare*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1990.

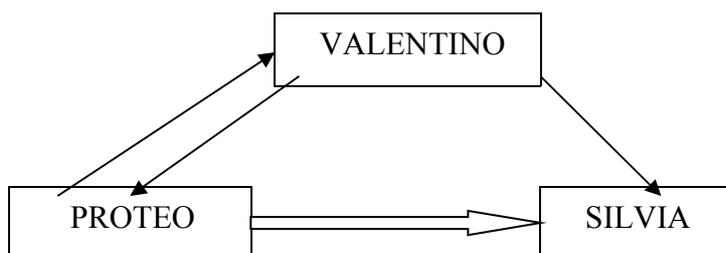
Che questi avesse piena contezza non solo del principio mimetico ma anche del meccanismo del *capro espiatorio* – analizzato da Girard nel suo famoso *Le Bouc émissaire*⁵ – è amplissimamente documentato dallo studioso tramite una puntuale disamina compiuta sull'intera opera shakespeariana. Ai fini della presente ricerca sarà sufficiente riguardare la tematizzazione della questione in rapporto a *The two gentlemen of Verona*.

Valentino e Proteo risiedono a Verona e sono amici d'infanzia⁶. I genitori di entrambi desiderano che essi si rechino a Milano per studiare. Ma Valentino parte da solo, poiché Proteo, innamorato di Giulia, si rifiuta di lasciarla. Ma Proteo finisce per sentire la mancanza dell'amico e lo raggiunge a Milano. In occasione del loro incontro, che ha luogo nel palazzo ducale, Valentino presenta a Proteo Silvia, figlia del duca e della quale è innamorato. L'irritazione che Proteo prova per il trasporto di Valentino e per il suo tono ispirato cela un evento singolare: anch'egli si è invaghito di Silvia. Anzi, la passione di Proteo è tanto dirompente che Valentino deve salvarla da un suo tentativo di stupro. *Quello di Proteo è un desiderio mimetico e mediato, di cui Valentino è modello e mediatore*. Su questo tema fondamentale le successive opere di Shakespeare sviluppano le più formidabili variazioni. Qui la struttura è archetipica, presentata nei suoi lineamenti essenziali. Proteo non desidera Silvia perché il loro brevissimo incontro lo abbia sconvolto, ma perché ha una costitutiva propensione verso tutto ciò che Valentino desidera. Il fatto che i due si conoscano fin da piccoli, e abbiano ricevuto la stessa educazione sotto qualsivoglia profilo, è determinante. La concordanza totale che li caratterizza, quasi una sorte di perfetta armonia prestabilita, è il frutto di una continua e inveterata reciproca imitazione, tanto naturale e spontanea da risultare inconscia. Questo comportamento, che per anni aveva contribuito a irrobustire l'amicizia, improvvisamente diventa motivo della sua distruzione. L'amicizia non è altro che la coincidenza di due desideri; quando però i desideri, a forza di dirigersi a vicenda, finiscono per convergere sullo stesso oggetto, l'amicizia si converte in invidia e gelosia: amore e odio sono le due facce della stessa medaglia. Quando il mimetismo coinvolge la sfera amorosa, il risultato è disastroso. Nella scena IV dell'atto II, Valentino tesse a Proteo le lodi di Silvia, utilizzando un climax di metafore religiose. Il dialogo si precisa come competizione in cui i due rivali si misurano sulla base delle rispettive fidanzate. A poco a poco, il prevalere di Valentino (e Silvia) su Proteo (e Giulia) si fa vieppiù schiacciante: a Verona Proteo era ricco dell'amore di e per Giulia; ora Valentino lo fa apparire un miserabile. Ma, mentre lo abbatte, gli addita pure la via del riscatto: il possesso di Silvia è il modo per conseguire la divinità. Al termine del confronto, l'idolatria di Valentino ha del tutto contagiato Proteo.

⁵ Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1982.

⁶ Elemento cruciale per la mediazione interna è la prossimità fra desiderante e mediatore: in casi analoghi si tratta di fratelli o addirittura di gemelli.

Fin qui, dunque, Valentino media il desiderio di Proteo per Silvia. L'indifferenza di Valentino per Giulia mina alle fondamenta la passione di Proteo per lei, sicché scazarla definitivamente non sarà impresa impegnativa. Ora, se pure a Proteo fosse indifferente Silvia, anche l'amore di Valentino farebbe la stessa fine. Il suo iperbolico elogio di Silvia serve a scongiurare questo pericolo. Valentino alimenta il proprio desiderio inserendo tra sé e l'oggetto desiderato un rivale mimetico. La situazione finale si presenta così:



Proteo da soggetto diventa mediatore e Valentino da mediatore diventa soggetto. L'unica possibile soluzione del conflitto mimetico sarebbe la rinuncia di entrambi all'oggetto desiderato. Ma se un singolo conflitto è superabile, non lo è il mimetismo come struttura fondamentale dei rapporti umani, per cui ad un conflitto ne segue un altro e un altro ancora.

Non esiste in Shakespeare “colpo di fulmine” *tout court*, ma “amore a prima vista” e, al limite, “amore senza vista”, come ne *Lo stupro di Lucrezia*, in cui il desiderio sorge senza alcun effettivo contatto con l'oggetto, ma solo grazie alle parole del mediatore.

Ne *La violence et le sacré*⁷, dopo aver dedicato al desiderio mimetico il sesto capitolo, Girard impiega i due successivi a demolire la concezione lineare del desiderio (soggetto → oggetto), mostrando come in Freud le due idee siano compresenti, e come siano stati i suoi epigoni a scegliere la concezione lineare a quella triangolare.

Ma l'opera in cui forse Girard espone la più completa e accessibile intesi del suo pensiero è *Je vois Satan tomber comme l'éclair*⁸. Essa ci permette, tra l'altro, di aggiungere l'ultimo importante elemento per una teoria globale del desiderio:

Come regola generale, il possesso tranquillo affievolisce il desiderio. Dando al mio modello un rivale, io gli restituisco, per così dire, il desiderio che egli mi presta: do un modello al mio proprio modello, e lo spettacolo del mio desiderio rafforza il desiderio dell'altro nel momento esatto in cui questo, opponendosi a me, rafforza il mio. L'uomo di cui io desidero la moglie, ad esempio, forse aveva cessato col tempo di desiderarla. Il suo desiderio era morto e, adesso, a contatto con il mio, ritorna alla vita⁹.

⁷ Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1972.

⁸ Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1999.

⁹ tr. it. *Vedo Satana cadere come la folgore*, Adelphi, Milano 2001, p. 29.

Il desiderio tende a perpetuare se stesso: o è mimetico o non è. Come il peso di Michelstedter, che “se in un punto potesse *possedere* l’infinito scendere dell’infinito futuro – in quel punto esso non sarebbe più quello che è: *un peso* [...] Né alcuna vita è mai sazia di vivere. Che se si possedesse ora qui tutta e di niente mancasse, se niente l’aspettasse nel futuro, non si continuerebbe: cesserebbe d’esser vita”¹⁰; così il desiderio o si replica continuamente, o cessa di essere ciò che è, tensione infinita e indefinita.

Lo stesso intuirono Leopardi e Schopenhauer: il desiderio rilancia continuamente se stesso e, qualora soddisfatto dal conseguimento del suo oggetto, o si trasforma in noia o si deve rivolgere a un nuovo oggetto, senza fine. Soffermiamoci per un momento su questo punto.

Dalla teoria del piacere esposta nello *Zibaldone* (i numeri indicano le pagine del manoscritto) segue che l’uomo, desiderando sempre un piacere infinito, desidera sempre e spera una cosa ch’egli non può concepire. Tutti i desideri e le speranze umane non sono mai chiari e distinti, ma si riferiscono sempre ad un oggetto che si concepisce confusamente. Perciò la speranza è meglio del piacere, in quanto contiene alcunché di indefinito che la realtà non può contenere. Ciò è evidente specialmente nell’amore, ove, essendo la passione, la vita e l’azione dell’anima più intense che mai, il desiderio risalta maggiormente (1017). In ogni momento della vita, anche nell’atto di maggior piacere, l’uomo è in stato di desiderio, e quindi non c’è un solo momento della vita (eccetto quelli di totale assopimento e sospensione dell’esercizio dei sensi e del pensiero, da qualunque causa essa provenga) in cui l’individuo non sia in stato di pena, e ciò in misura proporzionale alla sua sensibilità, poiché il desiderio non soddisfatto determina uno stato di infelicità (2861). L’infinito cui il nostro spirito naturalmente tende è un infinito terreno, benché esso non possa avere luogo quaggiù se non confusamente, nell’immaginazione e nel pensiero. I piaceri celesti, promessi dal Cristianesimo, sono radicalmente diversi da quelli che noi desideriamo e non otteniamo, restando perciò infelici. E la loro natura noi non possiamo concepirla in alcun modo. Dunque la consolazione che dovrebbe derivare dallo sperarli è in realtà nulla: perché si promette a chi desidera una cosa un’altra diversissima da quella, e a chi è infelice per un desiderio non soddisfatto si promette di soddisfarne uno che egli non ha e non può avere. L’uomo non può oltrepassare con nessuna facoltà, desiderio incluso, i limiti della materia, né desiderare qualcosa che non sia di questa vita ch’egli conosce: se crede di desiderare qualcosa di diverso si inganna e non la desidera ma gli pare di desiderarla. La promessa di beni che non si desiderano perché non si possono desiderare non è di consolazione alcuna (3500-3503). Il vivente percepisce sempre la propria esistenza; quanto più questa percezione è chiara, tanto più egli ama se stesso. Amando se stesso, sempre attualmente, in

¹⁰ C. Michelstedter, *La persuasione e la rettorica*, Milano 1999⁸, pp. 39-40.

ogni istante, egli, altrettanto perennemente e attualmente (non potenzialmente) desidera la propria felicità. Ma questa felicità non può essere conseguita, in quanto si vorrebbe che essa fosse infinita, ciò che è impossibile. Sicché il vivente non può giammai conseguire l'oggetto del proprio desiderio. Poiché egli per natura desidera, e desidera in siffatta guisa, egli è costantemente e necessariamente frustrato e infelice. Il vivente è tanto più felice, o, meglio, tanto meno infelice quanto meno egli percepisce la propria esistenza, cioè quanto più (in qualsiasi modo ciò avvenga) si avvicina agli esseri inanimati. Il vivente può essere privo di infelicità solo allorché non sente in alcun modo la vita, nel sonno, nel letargo, nello svenimento totale, nell'ebbrezza, negli istanti che precedono la morte: "quando ei vivendo non vive; allora solo egli è pienamente felice. S'ei desidera la felicità, non può essere felice; meno ei la desidera, meno è infelice; nulla desiderandola, non è punto felice." (3847-3848) I mali peraltro sono necessari alla felicità, poiché senza di loro i beni non sarebbero gustati e sentiti come tali, e verrebbero a noia (2602). E comunque non si soddisfano i desideri, conseguito che sia stato l'oggetto, ma si spengono, cioè si perdono ed abbandonano per la certezza acquistata di non poterli mai soddisfare. E tutto quello che si guadagna conseguito l'oggetto desiderato, è di conoscerlo interamente (210).

Come si vede da questa breve sintesi del pensiero leopardiano in materia, le cause della miseria umana sono abbastanza chiaramente enucleate. Più confusi appaiono i rimedi suggeriti.

Schopenhauer è più esplicito a tale proposito. Si sa che per lui, il mondo e la realtà sono governati (il termine non è esatto, poiché un governo implica un ente razionale che eserciti il governo medesimo) da un principio cieco, privo di ragione e fine, il *Wille*, il quale non fa che perpetuare se stesso a scapito delle oggettivazioni a cui via via dà luogo: "Infatti l'assenza di ogni fine e di ogni confine appartiene all'essenza della volontà in sé, che è un agognare senza fine [...] Ogni meta raggiunta è a sua volta principio di un nuovo corso vitale, e così all'infinito."¹¹ Ogni volere è votato al dolore in quanto basato su una mancanza. Quando il dolore per un po' si attenua, a seguito di una parziale e temporanea soddisfazione del volere, lo sostituisce la noia. La vita oscilla tra dolore e noia. L'uomo è una concrezione di bisogni: ogni soddisfazione non è che una fugace sospensione del dolore. Una volta soddisfatto, il desiderio si ripresenta sotto altro aspetto: esso non scompare mai definitivamente, solo muta forma. *Il dolore è l'essenza della vita, il solo dato "positivo": la gioia è mera negazione, assenza di dolore.* Il dolore è inestirpabile (§ 57).

Ci sono solo due vie per superare tale condizione, una temporanea e saltuaria, l'altra decisiva. La prima soluzione è procurata dall'arte: "quando un'occasione esterna o una disposizione interiore ci solleva improvvisamente fuori della corrente senza fine del volere, strappa la conoscenza alla schiavitù della volontà, e l'attenzione non viene più poi rivolta ai motivi del volere, ma concepisce

¹¹ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 29.

le cose libere dalla loro relazione con la volontà, dunque senza interesse, senza soggettività, contemplandole in modo puramente oggettivo, del tutto abbandonata ad esse, in quanto sono soltanto rappresentazioni, non in quanto sono motivi: ecco che subentra da sé di colpo quella pace, per quella prima via del volere sempre cercata ma mai raggiunta, e noi ci sentiamo perfettamente bene.” (§ 38) I benefici di questo evento sono riccamente descritti da Schopenhauer nel resto di questo straordinario paragrafo. Senonché questa liberazione per mezzo della bellezza è temporanea, dura finché dura l’ispirazione; dopodiché si ripiomba nel seno della volontà.

L’altra via è costituita dall’ascesi, la quale conduce progressivamente alla negazione della volontà: “Da ciò [dalla considerazione della beatitudine che caratterizza le occasioni in cui il piacere estetico libera momentaneamente dalla volontà] possiamo ricavare quanto debba essere beata la vita di un uomo, la cui volontà sia acquietata non per attimi [...] bensì per sempre, anzi sia totalmente spenta [...] Un tale uomo, che, dopo molte aspre lotte contro la propria natura, ha infine riportato piena vittoria, sopravvive soltanto come puro essere cosciente, come limpido specchio del mondo. Niente più lo può impaurire, niente agitarlo.” (§ 68) Chi è in grado di sollevarsi oltre la sua individualità si rende partecipe del dolore universale. Chi è egoista percepisce solo le cose particolari e solo in relazione a sé, e ne ricava soltanto nuovi motivi che lo eccitano a volere; la conoscenza della natura intima delle cose diviene un quietivo della volontà. L’ascesi è il passaggio successivo alla negazione dell’egoismo. Non è uno stato che si consegua una volta per tutte, ma una disposizione in cui ci si deve mantenere con costanza e sacrificio. Nell’asceta, la morte non esaurisce solo il fenomeno, il corpo (come nel suicidio), ma sopravviene per una estinzione della volontà di vivere.

Due obiezioni si possono muovere a Schopenhauer, una solubile e una, ritengo, no:

1. È possibile che si dia un Principio il quale ponga dei principianti che siano in grado di negarlo (non di opporvisi o di disubbidirgli, ma di estinguerlo? A ciò risponderei che non si deve confondere il *Wille* in quanto Principio metafisico del Tutto con la volontà che si manifesta nell’individuo. È quest’ultima ad essere negata: “lo stato in cui il carattere è sottratto al potere dei motivi non proviene immediatamente dalla volontà, bensì da un mutato modo di conoscere [...] quando il *principium individuationis* viene trapassato, le idee, anzi l’essenza delle cose in sé, come la stessa volontà presente in tutto, vengono conosciute direttamente, e da questa conoscenza scaturisce un quietivo generale del volere [...] il carattere [non il *Wille*] può essere del tutto soppresso dal suddetto mutamento della conoscenza.” (§ 70);
2. Se il *Wille* determina lo svolgimento di tutto, se tutto ciò che si è dato, si dà e si darà non è altro che una sua estrinsecazione, una sua oggettivazione, non sarà anche questa

emancipazione un'illusione disposta dal *Wille* stesso? Non si tratterà ancora una volta del *Wille* che, agendo attraverso di noi, nel contempo ci beffa facendoci credere di essere liberi (liberati), mentre, in effetto, siamo più succubi di prima, proprio in quanto crediamo a quest'illusione? Se tutto è frutto del cieco dispiegarsi della volontà, ivi compreso il nostro agire (il nostro carattere intelligibile)¹², come si può credere alla possibilità di una nostra azione che sfugga alla ferrea necessità della Volontà?

Torniamo a Girard. Il desiderio rigenera se stesso e con intensità e violenza crescenti, al punto che, raggiunta la *Spannung*, deve scaricarsi sotto forma di immolazione del capro espiatorio, il quale compendia e sussume sotto di sé la violenza, togliendola con la propria sparizione: la violenza, da pericoloso ordigno di destabilizzazione, si rovescia in fondamento della convivenza sociale (finché una nuova esecuzione non dovrà inaugurare un altro ciclo sacrificale).

Che il mimetismo sia la struttura fondamentale dell'esistenza, lo aveva compreso André Gide:

La singolare..... e mi rimane misterioso¹³.

Ma è Thomas Hardy che, in maniera eccezionale, reca il maggior contributo alla teoria del desiderio mimetico, e precisamente in *The return of the native* (1878).

In *Far from the madding crowd* (1874), c'è un importantissimo dialogo tra Betsheba Everdene e suo marito Frank Troy:

«Cosa rimpiangi?» «Che il mio romanzo sia venuto a fine.» «Tutti i romanzi col matrimonio finiscono.» (Cap. XLI)¹⁴.

Ora, la traduzione è approssimativa, poiché è noto che il termine *romance* in inglese indica la storia d'amore, non il romanzo come genere letterario (*novel*). Ma una cosa è certa: caratteristica centrale della maggior parte della vicende narrate nei romanzi è che esse si concludono quando il matrimonio dei due protagonisti-amanti mette fine alla sequela di peripezie messa in moto dall'elemento perturbatore dello stato di quiete iniziale. Pochi sono gli autori che abbiano osato oltrepassare il velo del “*and they lived happy and healthy ever after*” e di indagare i lati oscuri

¹² E che sia così, Schopenhauer lo afferma a più riprese, ad esempio al § 28 e lungo tutto lo scritto su *La libertà del volere umano*.

¹³ A. Gide, *La porta stretta – I falsari – La scuola delle mogli*, UTET, Torino, pp. 228-229.

¹⁴ A questa sentenza, ne potremmo aggiungere due tratte da *The return of the native* (tr. it.: *Il ritorno del nativo*, Milano 2000: “La realtà è sempre diversa dal sogno”, p. 54 ; “I cinici dicono che il matrimonio guarisce dalle sofferenze perché guarisce dall'amore”, p. 244.

nonché banali e umilianti del quotidiano. Hardy invece fa esattamente ciò, e giunge a comprendere che quella chimerica felicità “non era che un episodio fortuito nel dramma universale del dolore”¹⁵. Il tema del mimetismo è presente fin dal terzo capitolo (*Usanze paesane*), in un contesto – quello dei falò per la festa del 5 novembre – in cui “Tutto era instabile [...] tutto era portato all’estremo” (p. 21):

«Che sciocchezze dici, Christian! Comportati da uomo, via! Facciamo un balletto io e te, Susy, prima che sia buio del tutto e non si veda più quanto sei ancora bella, benché siano passati tanti anni da quando quel figlio di strega di tuo marito ti ha portata via da me. Vuoi, tesoro?» Queste parole erano rivolte a Susan Nunsuch, e un momento dopo gli astanti videro con stupore la figura maestosa della matrona spostarsi rapidamente verso il punto in cui era stato acceso il fuoco [...] L’allegra follia di Timothy Fairway si dimostrò contagiosa. Lo scavatore di torba afferrò la vecchia Olly Dowden e, pur con minore violenza, fece piroettare anche lei. I giovani non tardarono a seguire l’esempio dei più anziani [...] un minuto dopo sul Rainbarrow non si vedeva che un confuso turbinare di forme scure in mezzo a un folle balenar di scintille (pp. 37-38).

Lo svolgimento della vicenda, per i primi due terzi del romanzo, è segnato dal continuo rovesciamento di fronte dei desideri che i vari personaggi provano l’uno per l’altro, dinamica che condurrà, come sempre in Hardy¹⁶, all’esito tragico (la morte di Eustacia, suicida, e di Wildeve, che tenta di salvarla dalle acque in cui ella si è gettata).

Come nelle *Walverwandtschaften* di Goethe, i principali personaggi coinvolti sono quattro: Clym Yeobright, il nativo del titolo, che fa la sua comparsa – benché precedentemente evocato – solo a partire dal libro secondo (*L’arrivo*) –; Damon Wildeve; Eustacia Vye; Thomasin (Tamsin) Yeobright, cugina di Clym.

Di Wildeve dice Hardy:

Era un uomo giovane, e chi lo guardava era colpito non tanto dal suo aspetto quanto dal suo modo di muoversi. I suoi gesti avevano una grazia particolare: *erano l’espressione mimica della carriera d’un don Giovanni* (p. 52)¹⁷.

Durante il suo incontro con Eustacia (pp. 75 sgg.), egli afferma di se stesso:

La mia disgrazia è d’essere troppo facilmente infiammabile; e questo mi mette alla mercé delle donne. (p. 77)

¹⁵ Sono le ultime parole di *The mayor of Casterbridge* (1886).

¹⁶ Come precisa l’autore, in una nota alla fine del capitolo III del libro sesto, neppure il matrimonio tra Venn e Thomasin, imposto da esigenze editoriali, non era previsto nel piano originario dell’opera, e “il venditore d’ocra doveva conservare il suo carattere d’uomo solitario, quasi fantomatico, e scomparire misteriosamente nella brughiera, senza che se ne sapesse più nulla.”

¹⁷ Qui e d’ora in poi il corsivo e le sottolineature sono tutte mie.

E ancora, al perentorio diniego di Eustacia (“Puoi tornare al Rainbarrow, se vuoi, ma non mi troverai; e puoi chiamarmi, ma io non ti ascolterò; e puoi tentarmi, ma io non sarò più tua.”), egli replica:

L’hai detto tante volte, cara; ma i tipi come te difficilmente mantengono la parola. E neanche i tipi come me. (p. 79)

Siamo cioè in presenza di due caratteri di natura essenzialmente mutevole, i quali interagiranno sempre, nel loro vicendevole attrarsi e respingersi, sulla base di questa natura.

Al termine dell’incontro, Eustacia è squassata da un brivido:

Rabbrividiva così ogni volta che un barlume di ragione – e a volte accadeva – le faceva vedere come alla luce di un riflettore il suo innamorato, mostrandone le imperfezioni e i difetti. Ma il brivido non durava che un attimo, e continuava ad amarlo. *Sapeva benissimo ch’egli non era serio, che scherzava soltanto con lei; e tuttavia continuava ad amarlo.* (pp. 80-81)

A essere conseguenti, si dovrebbe dire non “tuttavia” ma “proprio per questo”: ma è esattamente il non raggiungimento del suo scopo che mantiene vivo l’amore.

Così termina il sesto capitolo (*La figura contro il cielo*) del primo libro (*Le tre donne*). Il settimo (*Regina della notte*) si apre con una lunga descrizione di Eustacia. Ella viene qui paragonata a una dea, la quale potrebbe tranquillamente sostituire le Parche nel governo del mondo, senza che nessuno si accorgesse del cambiamento. Sennonché la sua stoffa divina e il suo potere sono come neutralizzati e inutili a Egdon Heath:

Il suo potere vi era limitato e la coscienza i questi limiti ne aveva alterato lo sviluppo. Egdon era per lei l’Ade e, da quando vi abitava, aveva assorbito in gran parte i suoi toni tenebrosi, anche se interiormente continuava a respingerli con sdegno. (p. 83)

Ora, come reagire a questa spiacevole situazione di impotenza? Come Emma Bovary:

L’unico modo per avere un aspetto regale quando manchino regni o cuori su cui regnare è comportarsi *come se* si fossero posseduti e poi perduti: ed è quel che Eustacia faceva alla perfezione. Nella modesta casetta del capitano sognava palazzi grandiosi che non aveva visto mai. (p. 85)

Eustacia si costruisce paradisi artificiali di cui possa godere, sapendo che finirà per perderli e; proprio questa perdibilità determina l’interesse verso di loro:

Essere amata alla follia: ecco il suo grande desiderio. L'amore era per lei l'unico cordiale che potesse distruggere la divorante solitudine delle sue giornate. Più che un particolare innamorato sembrava che desiderasse l'astrazione chiamata passione d'amore. (p. 87)

Ella non desidera un particolare uomo, ma dispone di una energia neutra – simile in ciò alla *libido* junghiana –, di una potenzialità desiderativa che può essere di volta in volta direzionata da e intenzionata verso un determinato innamorato.

Era colpa del Destino, pensava, se l'amore balena solo per un attimo nel rapido trascorrere della giovinezza; se *ogni amore che si riesce a conquistare è destinato a esaurirsi col veloce ritmo con cui la sabbia scorre in una clessidra*. Pensandoci, provava un *risentimento* sempre più vivo, *come se* si trattasse di una crudeltà assurda; e di qui nascevano certi suoi gesti avventati e del tutto fuori delle convenzioni, intesi a strappare un anno, una settimana, anche una sola ora d'amore ovunque e finché fosse possibile averla [...] *La solitudine rendeva più profondo il suo desiderio* [...] La fedeltà in amore l'attirava di per se stessa meno di quel che non attiri la maggior parte delle donne: l'attirava soltanto come segno d'imperio amoroso. Una fiammata d'amore, subito spenta, era meglio d'un fioco barlume che durasse per anni¹⁸ [...] s'era convinta che *c'era nell'amore più pena che gioia. E tuttavia lo desiderava*, come un viandante nel deserto ringrazia chi gli porga un sorso d'acqua salmastra.

La singolarità della natura di Eustacia, che la porta a rinunciare al matrimonio (come realtà, *non come ideale irraggiungibile cui tuttavia tendere*), finisce con l'isolarla dal resto degli uomini e col rinchiuderla in una ineludibile solitudine:

Un carattere simile, anche se giustificabile dal punto di vista filosofico, tende a diventare *pericoloso per la comunità*: più che mai in un mondo in cui amare significa sposarsi.

E si sa, ciò che è pericoloso per la comunità deve essere da essa isolato ed espulso, pena la propagazione del pericolo e l'innescarsi di una reazione a catena che porterebbe alla distruzione della comunità stessa.

Vediamo dunque la nostra Eustacia – a volte tutt'altro che priva delle più amabili qualità – giungere a quello stato d'illuminazione interiore in cui si scopre che non c'è nulla per cui valga la pena di vivere, e *riempire il vuoto della propria esistenza idealizzando Wildeve, in mancanza d'un soggetto migliore. Era questa l'unica ragione per cui lo amava: e lo sapeva benissimo*. In certi momenti, il suo orgoglio si ribellava alla passione che provava per lui, e arrivava persino a desiderare di liberarsene. Ma *una cosa sola poteva relegarlo in secondo piano: l'arrivo di un uomo migliore*.” (pp. 87-88)

¹⁸ Si veda a questo proposito il successivo dialogo tra Eustacia e Wildeve: “«Ma io non voglio più abbandonarti.» «Credi forse di farmi un piacere con questo? Guai se andasse tutto troppo liscio. Mi piace anzi che tu m'abbandoni un poco di quando in quando. L'amore è una cosa squallida quando l'innamorato è veramente onesto e fedele... Se vuoi offrirmi un amore addomesticato, tanto vale che tu te ne vada!»”, p. 103.

L'uomo "migliore" arriverà, e sarà Clym. Ma non appena diventerà "peggiore" (in seguito alla malattia agli occhi che lo ridurrà a semplice tagliatore di ginestra, ciò che metterà fine in Eustacia a ogni speranza di trasferirsi a Parigi), la passione per Wildeve risorgerà.

Infatti, quando Damon effettivamente sposerà Thomasin – dopo aver inizialmente tergiversato – la reazione di Eustacia sarà tipica:

L'uomo, che aveva cominciato semplicemente col divertirla, e che non sarebbe mai stato per lei altro che un capriccio se non avesse avuto l'abilità d'abbandonarla al momento giusto, era di nuovo al centro dei suoi desideri. *Smettendo d'amarla, aveva dato nuova vita all'amore di lei.* Il sentimento provato prima capricciosamente da Eustacia per Wildeve s'era ingigantito, straripando, *urtando contro la diga rappresentata da Thomasin* [la quale, fungendo da ostacolo e rivale, incentiva il desiderio di Eustacia]" (p. 117).

È interessante la strategia che Mrs. Yeobright (madre di Clym e zia di Thomasin) impiega per spingere Wildeve a sposarla: ella sprona – o mira a spronare – il desiderio di Damon fornendogli un rivale¹⁹:

«Ho creduto mio dovere venire a parlarle. Mi è stata fatta oggi una proposta che in verità non mi aspettavo e che riguarda da vicino Thomasin [...] Lei forse non lo immagina, ma c'è un altro che vorrebbe sposarla. Finora io non l'ho incoraggiato, ma ora non posso, in coscienza, continuare a respingerlo. Non che voglia mettere lei alle strette [è invece proprio ciò che vuole fare]; ma devo essere onesta con tutti e due (p. 121).

Senonché, "la semplice strategia da lei impiegata quel giorno doveva, come spesso accade, dare risultati diversi da quelli che s'aspettava" (p.123); e questo per il semplice fatto che Wildeve utilizza questa stessa strategia per cercare di conquistare Eustacia. Solo che lo fa nel modo sbagliato: invece di stimolare la sua gelosia sfruttando il possibile suo imminente matrimonio con

¹⁹ Questa manovra è intesa pienamente da Eustacia, come più oltre si scoprirà: "Eustacia aveva capito subito che la povera signora Yeobright, preoccupata per l'avvenire della nipote, aveva parlato di questo pretendente per stimolare l'ardore dell'altro" (p. 183).

Tamsin, le fa capire che costei ormai, a causa delle di lui precedenti indecisioni, non lo vuole più, per cui il campo è così dire libero:

[Mrs. Yeobright] dice soltanto che debbo rinunciare a Thomasin perché c'è un altro che vuole sposarla (p. 124).

Segue ora una delle pagine più importanti ai nostri fini:

Eustacia continuava a tacere, come immersa in una specie di travaglio interiore. Quale bizzarro sentimento si veniva mai svegliando in lei? Possibile che il suo interesse per Wildeve fosse a tal punto fondato sul gusto dell'antagonismo che egli perdeva per lei ogni fascino e ogni attrattiva non appena non era più desiderato dalla rivale? [Possibilissimo, rispondiamo!] Oramai era sicura di lui [sicché ogni interesse svanisce]. Thomasin non voleva più sposarlo. Era una vittoria, ma che vittoria umiliante! Sapeva che Wildeve amava di più lei; ma – quasi non osava confessare neanche a se stessa un pensiero così perverso – che valore poteva avere un uomo non apprezzato da una donna a lei tanto inferiore? Quel sentimento che, più o meno nascosto, esiste in ogni essere umano – e che l'induce a non desiderare più ciò che non è desiderato dagli altri – era straordinariamente vivo nel cuore ipersensibile ed epicureo di Eustacia (p. 125).

La conclusione è tratta dallo stesso Thomas Hardy:

La strategia della signora Yeobright ebbe un risultato davvero notevole, anche se non nel senso da lei sperato. Aveva influito su Wildeve, ma più ancora veniva ora influenzando su Eustacia. *L'innamorato non era più per lei un uomo affascinante che varie donne si disputavano, costringendo così anche lei a lottare per conservarlo, ma qualcosa di superfluo e privo di valore.*” (p. 127)

L'oggetto del desiderio ha valore solo finché è desiderato da altri; nel momento in cui perde valore per loro, lo perde anche per noi, poiché viene meno l'essenza mimetica che è la base di ogni possibile desiderio.

Perso un oggetto, il desiderio deve essere diretto verso un nuovo oggetto più interessante – magari proveniente da un dominio completamente diverso rispetto a quello cui apparteneva il primo –

sempre tramite l'intervento di un mediatore. Tale nuovo oggetto, è in effetti indicato a Eustacia dai contadini, all'inizio del secondo libro, laddove si attende l'arrivo di Clym. Ella anzi finisce col desiderarlo senza neppure averlo mai visto:

Il discorso l'aveva profondamente interessata. Un uomo giovane e intelligente stava per arrivare in quella brughiera solitaria dal luogo che presentava con essa il più vivo contrasto: Parigi. Era come se fosse stato mandato dal cielo. E, cosa più singolare, i contadini l'avevano istintivamente accoppiata a quest'uomo, come se fossero veramente fatti l'uno per l'altra. La conversazione udita per caso in quei cinque minuti bastò a riempire di *visioni* il vuoto pomeriggio di Eustacia. (p. 135)

Lo stato mentale di Eustacia è perfettamente descritto due capitoli dopo:

Quella donna ipersensibile [cioè dotata di un'immaginazione particolarmente propensa a essere eccitata] era ormai quasi innamorata di un'immagine. La natura fantastica della sua passione, indegna del suo intelletto, ne esaltava però l'animo. (p. 146)

La mente di Eustacia è talmente predisposta da questa situazione ad accogliere entusiasticamente Clym, che quando egli finalmente fa la sua comparsa (al capitolo sesto, *I due a faccia a faccia*) ella “ne fu straordinariamente colpita. Nello stato d'animo d'eccitazione e d'esaltazione in cui già prima si trovava, anche l'uomo più banale le avrebbe fatto una certa impressione; ma Yeobright creò in lei un turbamento profondo.” (p. 170)

La chiarezza con cui Hardy spiega le ragioni del sentimento di Eustacia è esemplare:

S'era innamorata di lui in parte perché in quell'ambiente rappresentava qualcosa d'eccezionale, in parte perché aveva deciso d'amarlo, e soprattutto perché provava un bisogno disperato d'amar qualcuno, dopo essersi stancata di Wildeve [...] Convincete una ragazza che s'innamorerà di qualcuno in un dato posto e in un dato giorno, e la cosa è fatta. (p. 175)

A complicare il sentimento di Eustacia, giunge il pensiero che, tornando a vivere fianco a fianco a Thomasin – di cui egli un tempo era innamorato –, l'antico amore di Clym possa risorgere:

Come aveva potuto infatuarsi a tal punto d'uno che non conosceva? E per di più, a colmare la coppa del suo affanno, ecco il pensiero di Thomasin, che, vivendogli quotidianamente accanto, ben poteva infiammarsi e infiammarlo (p. 180).

Il desiderio di Clym per Eustacia, d'altra parte, viene svegliato da una conversazione casuale con Sam, il tagliatore di ginestra. Questi, recatosi dalla signora Yeobright – dove Clym vive – per prendere in prestito qualcosa, le chiede: ««Ha sentito quel ch'è capitato alla nostra bellezza di Mistover?»» (pp. 221 sgg.). Bastano queste poche parole ad accendere l'interesse di Clym, che la madre tenta invano di distrarre. Clym tempesta Sam di domande sul conto di quella “bellezza”: è fatta, il desiderio ha trovato un oggetto misterioso su cui dirigersi, ed è fatale che i due finiscano per frequentarsi (ciò che apprendiamo dopo una geniale brusca ellissi temporale alla fine del capitolo terzo del terzo libro):

A tanto erano arrivati in meno di tre mesi [...] il linguaggio era inadeguato al loro sentimento; le loro parole erano come strumenti arrugginiti d'una barbara epoca superata, che solo occasionalmente si potevano tollerare (p. 242).

Tuttavia, su questo amore perfetto grava *ab origine* il peso di una minaccia, approfondito dalla speciale natura di siffatto amore medesimo:

«Ti amo, al di là di ogni limite e di ogni definizione. Ti amo fino all'*ossessione*: io che prima d'ora non avevo mai provato per le donne che una piacevole leggera passione [...]»

Al che, Eustacia risponde perentoria:

«So che non ci ameremo sempre così. Nulla può garantire la continuazione dell'amore. Evaporerà come un'essenza [...] Ho amato un altro uomo un tempo e ora amo te.» (p. 243)

La difficoltà della situazione, al di là del fatto che egli lo voglia o meno ammettere discorsivamente, è perfettamente chiara a Clym:

A misura che il suo occhio si veniva abituando al primo abbagliante splendore dell'amore e della bellezza, Yeobright incominciava a rendersi conto della difficile situazione in cui si trovava. A volte arrivava a desiderare di non aver mai incontrato Eustacia, anche se respingeva immediatamente questo desiderio come ingiusto e inumano.

Paradossalmente, i tentativi della madre di dissuadere Clym, non fanno che confermarlo nella sua scelta:

«C'è stato qualcosa un tempo tra lei e il marito di Thomasin [Wildeve]...ne sono sicurissima.» «Eustacia me ne ha parlato. Le ha fatto un po' la corte, un anno fa; non c'è niente di male. e questo me la fa apprezzare ancora di più [...] Tu non mi dai pace: cerchi di ostacolarmi in tutti i miei desideri.» (p. 251)

Ed è proprio questo porre ostacoli al desiderio che aumenta l'intensità del desiderio stesso. Tanto è vero che, secondo il principio per cui la soddisfazione è direttamente proporzionale rispetto all'attesa di essa ("La gioia che non s'aspetta e quindi non si gusta prima è per metà sciupata; mentre l'attesa la raddoppia", p. 254), nel momento in cui, alla fine del capitolo V, Eustacia e Clym decidono di sposarsi, il dubbio sopravviene immediatamente e automaticamente: "Ora, più calmo, avrebbe preferito un matrimonio meno affrettato; ma ormai il dado era tratto"; e la ragione è che "Eustacia [per il fatto di avere ceduto, di essere stata conquistata] non era più per lui una dea, ma semplicemente una donna" (p. 257).

Un episodio straordinariamente interessante è quello nel quale Wildeve viene a sapere per caso da un mercante del matrimonio tra Eustacia e Clym:

Wildeve, che fino a quel momento non ne aveva saputo nulla, parve colpito [...] Rientrò nella stanza con una strana sensazione di dolore in mezzo al petto [...] *L'antico amore per Eustacia era rinato nel suo spirito, più vivo che mai ora ch'ella stava per diventare di un altro. Anelare alle cose difficili da conquistare e stancarsi di quelle che si hanno facilmente, sognare le cose lontane e sdegnare quelle vicine: era stato sempre il carattere di Wildeve.* (p. 264)

Il valore di questo amore perduto “aumentava ai suoi occhi in progressione geometrica a ogni circostanza che gli faceva ricordare quanto fossero ormai definitivamente divisi.” (pp. 288-289)

Il riferimento alla natura del desiderio di Wildeve ritorna in seguito, quando la situazione tra gli sposi è già precipitata:

Quanto a Wildeve, non è difficile indovinare i suoi sentimenti. Gli ostacoli erano per il suo amore un alimento determinante, e si trovava quindi in uno stato di squisita infelicità. Stringere tra le braccia la donna che apparteneva a un altro uomo per tutto il resto dell'anno era cosa che egli soprattutto sapeva apprezzare. Da tempo aveva ricominciato a sospirare per Eustacia; si può dire anzi che nel momento stesso in cui aveva firmato il registro con Thomasin, nel suo cuore era rinato l'antico affetto; e il matrimonio di Eustacia era esattamente quel che ci voleva per rendere inevitabile, in un uomo come lui, simile ritorno di sentimento. (p. 321)

Il libro IV (*La porta chiusa*) si apre con una situazione di apparente benessere che viene molto presto turbata. Il dubbio che aveva attraversato la mente di Yeobright in relazione al matrimonio si concretizza, e prende voce tramite Eustacia:

«Sì, temo che i nostri sentimenti si vadano raffreddando [...] E pensare che soltanto due mesi fa ci amavamo follemente! Non eri mai stanco di contemplarmi, né io di contemplare te. Chi avrebbe pensato che, dopo così poco

tempo, i miei occhi non sarebbero più sembrati ai tuoi così lucenti, né le mie labbra avrebbero trovato così dolci le tue? Due mesi soltanto...sembra impossibile! Eppure, non è che troppo vero!» (p. 311)

E Clym comprende perfettamente la ragione di questa rapida involuzione:

«Ho l'impressione che quando tu mi hai visto e hai sentito parlare di me per la prima volta, io ti sia apparso avvolto in un'aureola dorata: un uomo che conosceva cose mirabili, che aveva condotto una vita brillante: un eroe, insomma, pieno di fascino, che non si poteva fare a meno di ammirare e di amare.» «Sì, proprio così» diss'ella singhiozzando. «E ora eccomi qui: un poveretto in giacca di cuoio. » (pp. 313-314)

Quest'analisi coincide esattamente con la situazione iniziale: la realtà effettiva è giocoforza deludente rispetto alle illusorie aspettative che la mente di Eustacia ha fabbricato.

Tale intreccio di desideri, tale dinamica perversa, dà origine ai fatti e agli equivoci che dirigono la storia verso il suo drammatico epilogo. Dopo la morte della madre di Clym, morsa da una vipera sulla via del ritorno a casa dopo non essere stata ricevuta dal figlio – così lei crede, in realtà da Eustacia –, Eustacia si allontana da Yeobright e decide di fuggire con Wildeve. Ma ecco, ancora una volta, il solito dubbio, una volta ottenuto l'oggetto desiderato, mai adeguato all'ideale che ella ne ha:

«Devo veramente andare? Non è abbastanza grande perché io diventi sua...non basta a soddisfare i miei desideri! Se fosse un Saul o un Bonaparte... ma infrangere i miei voti coniugali per lui...non è un buttarmi via? [...] Avrei tanto, tanto voluto essere una donna eccezionale, ma il destino mi è stato avverso [...] C'era in me la stoffa per far cose grandi: ma sono stata mortificata, ferita, distrutta da circostanze contro cui non potevo lottare! Il cielo è stato crudele a condannarmi a tali torture, quando io non ho fatto nulla, davvero nulla per meritarme!» (p. 432)

Figurarsi un ideale irraggiungibile (Saul, Bonaparte) è un modo per differire e corroborare il desiderio: il desiderio per alcunché di irraggiungibile sarà sempre vivo e giammai soddisfatto. Immaginare, inoltre, di essere vittima di una forza soverchiante più grande di sé, è la tipica strategia

di chi rifiuta di assumersi la responsabilità della propria miseria. Questa insaziabilità, questa ineludibile insoddisfazione, conduce Eustacia, come Edgardo Limentani ne *L'airone* di Giorgio Bassani, a considerare – e a praticare – il suicidio come unica via d'uscita e di salvezza.