

***Phaedra's Love* di Sarah Kane: per un'erotologia girardiana**

Carmen Dell'Aversano

Nous rejetons loin de nous tout désir dont nous percevons les conséquences néfastes pour ne pas y reconnaître l'image, ou la caricature, de nos propres désirs.

Les romanciers de génie sont les seuls à illuminer les dernières profondeurs de l'âme occidentale en nous révélant l'existence tout entière imitative de l'être passionné.

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*

1. Introduzione

Questo contributo si prefigge due obiettivi. Il primo è critico-letterario, e consiste nel proporre un'interpretazione di *Phaedra's Love* secondo la teoria del desiderio metafisico di René Girard; il secondo è teorico, ed è integrare la teoria di Girard con due ulteriori sviluppi, i cui effetti sono osservabili nella vicenda del dramma: una modellizzazione della struttura attanziale del desiderio erotico e un tipo di mediazione diverso dai due contemplati dal suo modello.

La critica e la storia del teatro riconoscono la cifra del lavoro di Kane in una serie di peculiarità piuttosto vistose e inequivocabili, che caratterizzano fortemente sia i testi che le messe in scena, e che riguardano il carattere violento, addirittura traumatico, dei contenuti e degli eventi rappresentati. Per quanto riguarda in particolare *Phaedra's Love*, queste peculiarità contribuiscono a differenziare in maniera netta, profonda, e molto visibile, il testo di Kane dal suo ipotesto mitico. Includendo nel titolo il nome di Fedra, riprendendo i nomi di Ippolito e Teseo e, soprattutto, mettendo al centro del suo testo le stesse relazioni familiari ed emotive che caratterizzano il mito, Kane sceglie infatti di istituire e di dichiarare un collegamento tra il proprio lavoro e una vicenda già trattata diverse volte da altri autori del canone occidentale ma, soprattutto, già presente, in una forma fissa e dettagliata, alla coscienza degli spettatori.¹ Questa forma della vicenda, proprio per la sua fissità plurimillennaria,² definisce e circoscrive una specie di orizzonte che è socialmente reale, e riveste una funzione fondamentale, sia per l'autrice, in quanto delimita l'ambito di ciò che è culturalmente condiviso, e pertanto assodato e aproblematico, sia per il pubblico, in quanto dà forma ad un

¹ Iser 1976 ha isolato e analizzato questa componente fondamentale della comunicazione letteraria dandole il nome di "repertorio".

² I punti fermi più importanti della tradizione letteraria del mito di Fedra sono Euripide, *Hippolytus* (428 a.C.), Ovidio, *Heroides IV*, (5 a.C-8 d.C), Seneca, *Phaedra* (metà del primo secolo d.C) e Racine, *Phèdre* (1677); Kane ha dichiarato (Saunders 2002, 72) di aver letto, in preparazione per la scrittura di *Phaedra's Love*, unicamente la versione di Seneca, ma le sue scelte in merito alla trama, in particolare per ciò che riguarda la collocazione del suicidio di Phaedra, non rispecchiano quella versione, bensì quella di Euripide, che tuttavia Kane ha affermato di aver letto soltanto dopo aver completato la stesura del suo dramma (*ibid.*). Naturalmente, per spiegare questa somiglianza, non è affatto necessario postulare che Kane abbia mentito: questa è semplicemente una prova del fatto che, prima ancora di leggere il dramma di Seneca, Kane (come la maggior parte delle persone colte in Occidente) possedeva una conoscenza, magari implicita ma comunque abbastanza precisa, degli snodi fondamentali del mito, conoscenza che è del resto necessariamente presupposta dalla sua decisione di metterne in scena una versione.

insieme di attese, vale a dire di legittime aspettative e di previsioni razionali, a partire dal quale, e in relazione con il quale, prende forma l'esperienza del testo. Ha pertanto senso considerare il mito di Fedra come l'orizzonte di riferimento in base al quale le peculiarità specifiche di *Phaedra's Love* diventano rilevabili ed esperibili. In parole povere, un importantissimo motivo per cui siamo colpiti dal vedere rappresentati in *Phaedra's Love* sesso orale e linciaggio non è solo, e non è tanto, che la rappresentazione artistica di questi eventi sia genericamente inusitata in assoluto (basti pensare, ad esempio, alla loro relativa frequenza nel cinema), ma che questa rappresentazione costituisce specificamente e dimostrabilmente un'innovazione introdotta da Kane rispetto ad una tradizione di duemilaquattrocento anni che ha dato alla rappresentazione dell'amore di Fedra per Ippolito una forma canonica, e pertanto altamente prevedibile.

In particolare, i principali punti di riferimento dell'orizzonte di attesa del pubblico di *Phaedra's Love* che vengono messi in questione, disattesi, e sovvertiti dal testo di Kane sono i seguenti:

1. Nel mito l'amore di Fedra era per così dire *ipermotivato*, in quanto causato dalla volontà di Afrodite (che si serve dell'attrazione incestuosa di Fedra per vendicarsi di Ippolito, il quale si rifiuta di tributarle i dovuti onori), e giustificato dall'eccezionale bellezza del giovane. In *Phaedra's Love* l'amore di Phaedra è vistosamente immotivato in quanto non c'è menzione di alcun intervento della divinità, e inoltre Hippolytus è presentato come estremamente poco attraente.

2. Nel mito Ippolito è di una castità fanatica; In *Phaedra's Love* la promiscuità di Hippolytus è esibita e continuamente rimarcata.

3. Nel mito la morte di Ippolito è causata dal padre Teseo, che in questo modo lo punisce del crimine che crede abbia commesso nei confronti di Fedra; il personaggio di Teseo è di una severità intransigente, ma irreprensibile. In *Phaedra's Love* Hippolytus viene linciato dalla folla mentre, nello stesso momento e nello stesso luogo, Teseo commette un crimine equivalente, anzi più grave, di quello attribuito a Hippolytus, restando impunito.

4. Nel mito Ippolito è una vittima innocente, ma non manifesta alcuna forma di acquiescenza o complicità nella propria sventura, né nella propria morte. In *Phaedra's Love* Hippolytus si costituisce spontaneamente, confermando in questo modo la falsa accusa di Phaedra, e si getta di propria iniziativa tra la folla che vuole linciare.

2. La questione e gli strumenti teorici

2.1 La teoria di Girard

La domanda a cui mi prefiggo di rispondere in questo mio intervento è la seguente: esiste un modo di interpretare queste vistose peculiarità di *Phaedra's Love* non semplicemente come conseguenze di una generica volontà di innovazione, o come esempi della cifra stilistica che caratterizza nel suo complesso il teatro di Kane, bensì come elementi dotati di senso nel contesto specifico di questo singolo dramma, elementi che convergono a definire un significato del testo unitario, originale, profondo, e, al tempo stesso, non immediatamente ovvio o evidente?

La mia tesi è che le divergenze vistose e fondamentali individuate sopra, riguardanti la rappresentazione quanto mai diretta e vivida di una serie di contenuti sottoposti a ferrei interdetti sociali, e che hanno a che fare con la sessualità e la violenza, divergenze che separano il testo di Kane da tutte le versioni precedenti del mito, siano motivabili, e trovino un significato, in riferimento ad una teoria che si propone di spiegare proprio il desiderio, la violenza, e il nesso potente e sotterraneo che li collega. Si tratta della teoria del desiderio mimetico di René Girard, di cui adesso presenterò una breve ed elementare sintesi.

Noi siamo abituati a concettualizzare il desiderio come un segmento che congiunge un soggetto che desidera ad un oggetto desiderato: vedo un vestito nella vetrina di un negozio e lo compro; ho sete, entro in un bar, e ordino una Coca-Cola; incontro una persona e me ne innamoro. Girard (1961, cap. I) afferma che in realtà il desiderio non è un segmento che congiunge direttamente un soggetto a un oggetto, bensì un triangolo, perché qualunque desiderio esperito da un soggetto nei confronti di un oggetto non nasce da una relazione autonoma del soggetto con l'oggetto. Secondo Girard il soggetto desidera l'oggetto in quanto *imita* il desiderio che, nella percezione del soggetto stesso, qualcun altro prova per quell'oggetto; Girard definisce questo qualcun altro "mediatore" (Girard 1961, cap. I,

9). È importante sottolineare che, affinché il meccanismo funzioni, non è affatto necessario che il mediatore desideri effettivamente l'oggetto: è sufficiente che il soggetto gli attribuisca questo desiderio (ivi, 17-18); e il motivo per cui il meccanismo funziona è che, secondo Girard, ciò che veramente il soggetto desidera non è l'oggetto: è l'essere del mediatore (ivi, cap. II, 67). Pertanto secondo Girard il desiderio è anzitutto triangolare, perché la sua struttura prevede tre ruoli, soggetto, mediatore e oggetto, in secondo luogo mimetico, perché nasce dall'imitazione da parte del soggetto del desiderio che questi attribuisce al mediatore, e infine metafisico, perché il vero obiettivo del desiderio del soggetto non è l'oggetto bensì l'essere del mediatore.

Consideriamo adesso, alla luce di ciò che ho appena esposto, i tre esempi di desiderio con cui ho aperto questa elementare trattazione teorica: vedo un vestito nella vetrina di un negozio e lo compro; ho sete, entro in un bar e ordino una Coca-Cola; incontro una persona e me ne innamoro. Cominciamo dal primo: credo sia a tutti evidente che il vestito, per essere esposto nella vetrina di un negozio invece di trovarsi in un cassonetto, deve essere un vestito alla moda; ora, la moda è semplicemente una delle principali forme che assume l'organizzazione sociale del desiderio mimetico: ad ogni stagione centinaia di milioni di persone cominciano collettivamente a desiderare oggetti di cui prima facevano tranquillamente a meno e che, soprattutto, sono funzionalmente del tutto equivalenti ad oggetti ancora perfettamente utilizzabili che già posseggono, semplicemente perché un'immensa struttura sociale di mediazione (le sfilate, i rotocalchi, Instagram, i blog, gli *influencer*...) afferma che gli oggetti di prima non sono più desiderabili, e pertanto devono finire nei cassonetti, mentre ad essere desiderabili sono oggetti nuovi, che dopo una stagione finiranno nei cassonetti pure loro. Quanto alla sete e alla Coca-Cola, la necessità di idratazione (che, in quanto fisiologica e non culturale, è un bisogno e non un desiderio) non prescrive necessariamente una particolare modalità di soddisfazione: ad indicarmi come desiderabile una bevanda specifica è, ancora una volta, un meccanismo sociale, che è alla base, tra l'altro, delle immense somme che le ditte investono in pubblicità e, soprattutto, nella retribuzione dei "testimonial", vale a dire dei personaggi pubblici incaricati di fare da mediatori indirizzando il desiderio dei consumatori verso determinati prodotti. In entrambi i casi, il vero obiettivo del soggetto non è possedere l'oggetto (altrimenti non ci sarebbero così tante persone che si disfano di capi di abbigliamento praticamente nuovi, facendo della cosiddetta "fast fashion" una vera e propria emergenza ecologica) bensì avvicinarsi al mediatore: l'oggetto desiderabile è quello che il mediatore (influencer, VIP, testimonial...) indica come tale al soggetto, e che il soggetto considera costitutivo dell'identità del mediatore.

Il terzo caso, quello dell'innamoramento, merita una discussione più approfondita; la sua modellizzazione secondo la teoria del desiderio metafisico è oggetto della prima parte del paragrafo 2.2, e troverà un'applicazione sistematica nella mia analisi di *Phaedra's Love*.

Abbiamo visto che Girard propone una teoria del funzionamento del desiderio; presentando il suo lavoro avevo anticipato che questa teoria è anche una teoria della violenza. Ma com'è possibile che desiderio e violenza siano così strettamente e profondamente collegati al punto che una stessa teoria possa spiegare contemporaneamente l'uno e l'altra? Per rispondere a questa fondamentale domanda bisogna far riferimento ad una importante distinzione che Girard (1961, cap. I, 16 ss.) istituisce tra due diverse forme di relazione tra soggetto e mediatore, in base ad una tassonomia fondata su tre parametri: la distanza tra i piani di realtà in cui si trovano soggetto e mediatore, la presenza o assenza di consapevolezza della relazione di mediazione da parte del soggetto, e i sentimenti positivi o negativi del soggetto stesso nei confronti del mediatore. Nella prima forma di mediazione soggetto e mediatore non si trovano sullo stesso piano di realtà; il soggetto è consapevole della propria condizione e del ruolo del mediatore nella determinazione del suo desiderio, e i sentimenti che prova per il mediatore sono positivi: ammirazione, venerazione, adorazione. Il caso più chiaro di questa forma di mediazione, che Girard chiama *mediazione esterna*, è il rapporto fra il cristiano e Cristo; Cristo, oltre ad essere vero uomo, è vero Dio: di conseguenza il piano di realtà a cui appartiene è incommensurabile rispetto a quello dei suoi fedeli; per definizione il cristiano in ogni occasione della vita si propone esplicitamente e consapevolmente come proprio obiettivo fondamentale quello di imitare Cristo, ma l'essere di Cristo è, e rimarrà sempre, per lui

irraggiungibile; i sentimenti che prova verso Cristo sono di venerazione e adorazione. Nella seconda forma di mediazione, che Girard chiama *mediazione interna*, soggetto e mediatore si trovano invece sullo stesso piano di realtà; il soggetto non è consapevole della propria condizione e del ruolo del mediatore nella determinazione del suo desiderio, ma percepisce il mediatore unicamente come un ostacolo alla realizzazione del desiderio stesso; i sentimenti che prova per il mediatore sono negativi: il soggetto invidierà il mediatore se questi possiede l'oggetto; ne sarà geloso se gli attribuirà il desiderio di sottrargli un oggetto che invece possiede lui; in tutti i casi lo odierà perché considererà il desiderio del mediatore per l'oggetto non come la causa del proprio desiderio per un oggetto che altrimenti gli sarebbe del tutto indifferente, bensì come l'ostacolo la cui interferenza gli impedisce di realizzare il proprio desiderio di possedere l'oggetto.

La mediazione interna è la forma di mediazione caratteristica delle società democratiche, dove non esistono differenze che collochino alcuni individui o gruppi su un piano di esistenza irraggiungibile per gli altri come accadeva, ad esempio, nell'Antico regime: in teoria in una democrazia chiunque può arrivare al vertice della scala sociale, conseguendo gratificazioni vertiginosamente superiori a quelle che toccano alla maggioranza delle persone. Ma il fatto che queste gratificazioni siano, almeno teoricamente, accessibili a *chiunque* non vuol dire affatto che tocchino a *tutti*: in qualunque contesto sociale dato, per definizione, soltanto una ridottissima minoranza di soggetti potranno essere straordinariamente ricchi, potenti, o famosi; i desideri degli altri saranno destinati alla frustrazione, e questa frustrazione sarà particolarmente intensa, in quanto tutti i soggetti avranno condiviso l'illusione che queste gratificazioni eccezionali fossero per loro realmente accessibili. Questa situazione determina una diffusione endemica e generalizzata di sentimenti negativi: tutti invidiano tutti, tutti sono gelosi di tutti, tutti odiano tutti; e la dinamica di mediazione, per cui ciascuno imita tutti gli altri, porta queste emozioni, in quanto oggetto di imitazione generalizzata, ad intensificarsi in maniera vertiginosa e violenta.

Secondo Girard, questa situazione di ostilità capillarmente diffusa, che rischia di disgregare la compagine sociale, si risolve grazie ad una particolarità del funzionamento della dinamica mimetica: le emozioni negative si concentrano su un unico oggetto, un capro espiatorio scelto in maniera arbitraria, a cui vengono attribuite in modo del tutto irrazionale le peggiori colpe, fino a far coincidere la sua eliminazione con la purificazione e il rinnovamento della società (Girard 1972, 116-118). Questa dinamica espiatoria culmina appunto nell'eliminazione fisica di questa vittima innocente; in questo modo i sentimenti di invidia, gelosia, e odio reciproci che laceravano il gruppo sono, almeno temporaneamente, sopiti, e il gruppo ritrova la sua unità, fino a quando la mediazione interna, che non è stata eliminata dal sacrificio della vittima, e che non è eliminabile dal funzionamento della società, non porterà l'odio a divampare di nuovo, in cerca della prossima vittima espiatoria.

2.2 Sviluppi ulteriori della teoria di Girard

Prima di proporsi di applicare la teoria girardiana del desiderio all'interpretazione di *Phaedra's Love*, è in primo luogo necessario dimostrare la pertinenza di una teoria che modella il desiderio come un fenomeno triangolare al desiderio erotico, che assume nella nostra cultura in genere, e in particolare nel dramma di Kane, una forma diadica; questo è appunto il primo contributo teorico originale che ho anticipato nel primo capoverso. La modellizzazione girardiana del desiderio si fonda, come abbiamo visto, sull'interazione di tre entità: il soggetto, il mediatore, e l'oggetto; sarebbe tuttavia errato presupporre che, affinché sia possibile applicarla ad una situazione data, in questa situazione debbano necessariamente essere coinvolti tre individui o tre gruppi distinti. La possibilità di usare la teoria del desiderio triangolare per illuminare e spiegare situazioni non triadiche si fonda su uno strumento teorico messo a punto originariamente da Propp nel suo fondamentale lavoro sulla morfologia della fiaba (Propp [1928] 1966, 31 ss.): la possibilità di distinguere, in una struttura narrativa, tra il livello concreto del personaggio, che esiste sul piano della singola narrazione, e quello astratto della *funzione* che il personaggio ricopre, e che può

ricorrere identica in un gran numero di narrazioni diverse; per definire quest'ultimo concetto userò un termine derivato dalla semantica strutturale di Greimas:³ “attante”.

In pratica, il modello girardiano del desiderio prevede tre *attanti* (il soggetto, il mediatore, e l'oggetto), ma queste tre *funzioni logiche*, nella multiforme realtà delle situazioni concrete, possono essere ricoperte da un numero imprecisato di *attori*, vale a dire di individui o di gruppi. La possibilità di svincolare la *struttura attanziale* triangolare del desiderio metafisico dalla necessità della presenza di tre *attori* distinti permette di applicare il modello teorico di Girard ad una quantità e varietà di situazioni molto maggiore rispetto a quella presa in considerazione da Girard stesso.⁴ In particolare, nell'amore che consideriamo “normale” (corrisposto, felice, non patologico né patogeno...), che è quello che, attraverso la mediazione della cultura, orienta i nostri desideri e pertanto la nostra progettualità esistenziale, e a cui ci sentiamo in diritto di aspirare, ci sono, nella situazione standard, due attori, ma questo non vuol dire affatto che in questa situazione non possa essere riconosciuta la struttura attanziale triangolare che caratterizza il desiderio metafisico. Questo riconoscimento è particolarmente agevole nella situazione dell'innamoramento infelice: se l'amante che soffre è sinceramente e incrollabilmente convinto che nessun essere al mondo possa essere paragonato alla persona che lo respinge (e quindi sente di non avere altra scelta che continuare a soffrire in eterno), il motivo è che questa persona rappresenta per lui non il semplice oggetto di un desiderio mediato (e pertanto per definizione secondario e fungibile⁵), bensì il fondamento ontologico, e dunque l'oggetto di un desiderio *metafisico*, che è quello che nella teoria di Girard lega il soggetto non all'oggetto bensì al *mediatore*. Alcune forme di modellizzazione della distinzione attanziale tra amante e amato attestate in numerosi testi canonici della letteratura occidentale (un esempio sono i *Sonetti* di Shakespeare), dove l'amato è visto come *oggetto* desiderabile in quanto dotato di ogni perfezione *metafisica*, rendono assai più facile riconoscere l'esistenza e l'azione di questa forma di desiderio mimetico, che la nostra modellizzazione simmetrica dell'amore occulta invece con molto successo. Ma anche quando la relazione amorosa è simmetrica, equilibrata, e “felice”, il suo fondamento è rappresentato dal desiderio metafisico; semplicemente, in questo caso, il desiderio metafisico assume una forma simmetrica, per certi versi analoga a quella che Girard, in riferimento ad una situazione relazionale molto diversa, definisce “doppia mediazione”:⁶ entrambi gli attori assumono l'uno rispetto all'altro tutte e tre le funzioni attanziali del desiderio metafisico; sono contemporaneamente l'uno per l'altro soggetto, oggetto, e mediatore: ciascuno vede nell'altro il fondamento ontologico, e lo desidera esattamente per questo motivo e, siccome il sentimento è reciproco e corrisposto, ciascuno è altresì il mediatore dell'altro, e in quanto tale oggetto del suo desiderio ontologico.

Secondo questa mia integrazione alla teoria di Girard l'innamoramento può dunque essere definito come una forma di mediazione esterna (in cui pertanto il soggetto riconosce il mediatore come proprio fondamento ontologico, e prova per il mediatore sentimenti positivi), in cui però soggetto e mediatore si trovano sullo stesso piano di realtà. Questo dato ha un'importanza pratica non trascurabile, in quanto la differenza tra l'amore (felice o infelice che sia) e le altre forme di

³ È importante precisare che il mio uso del termine non implica alcun collegamento concettuale con la teoria di Greimas: Greimas 1966 propone un modello basato su sei funzioni attanziali che dovrebbe essere in grado di rendere conto di tutte le possibili strutture narrative, e che non ha nessuna rilevanza o pertinenza in relazione all'analisi del desiderio triangolare.

⁴ Ad esempio il narcisismo, nella sua forma teoricamente pura, può essere modellizzato come una situazione in cui soggetto, mediatore, e oggetto coincidono.

⁵ Girard chiarisce fin dalla prima pagina che l'unica proprietà che rende desiderabile qualsiasi oggetto è essere desiderato dal mediatore: “Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui.” (Girard 1961, cap. I, 9).

⁶ Descritta nel capitolo IV “Le maître et l'esclave”, è la situazione di mediazione interna in cui due soggetti sono ciascuno il mediatore dell'altro; ciascuno dei due, manifestando il proprio desiderio per l'oggetto, rafforza il desiderio dell'altro, in una spirale potenzialmente infinita.

mediazione esterna sta per l'appunto nel fatto che nell'amore la persona amata, essendo qualcuno con cui il soggetto può instaurare un rapporto reale e personale, assume contemporaneamente due diverse funzioni attanziali: quella del mediatore e quella dell'oggetto.

Questo fatto è alla base di un equivoco molto diffuso, che ha avuto ripercussioni decisive sulla stessa formulazione della teoria di Girard. Il fatto che nell'innamoramento le funzioni attanziali di mediatore e di oggetto coincidano nello stesso attore (la persona amata) può portare il soggetto (l'amante) a convincersi che la soddisfazione del suo desiderio coincida con il "possesso" (qualunque cosa questo possa voler dire...) di questa persona. La dimostrazione letteraria più memorabile della rovinosa irragionevolezza di questa convinzione si trova in *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, una cronaca della discesa negli abissi distruttivi del desiderio *fisicamente soddisfatto* innescato da una forma particolarmente destabilizzante e schizogena di civetteria. La pertinenza di questo parallelo è dimostrata dal fatto che Girard considera la possibilità di una situazione di mediazione in cui siano presenti due soli attori soltanto in due brevi excursus, il primo dei quali (Girard 1961, cap. IV, 124) è proprio un'analisi della civetteria, mentre il secondo offre una disamina delle conseguenze dell' "ascesi in funzione del desiderio" (vale a dire di quella che viene presentata come l'unica tattica in grado di contrastare la civetteria) in ambito sessuale. In entrambi i casi, tuttavia, la mancata disponibilità del concetto di "attante" gli preclude completamente la comprensione del fenomeno che sta indagando.

La présence d'un rival n'est pas nécessaire, dans le désir sexuel, pour qu'on puisse qualifier ce désir de triangulaire. L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. Sartre a perçu ce phénomène et c'est sur lui qu'il fonde, dans *L'Être et le Néant*, son analyse de l'amour, du sadisme et du masochisme. Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée. Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le même objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c'est se désirer soi-même grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s'appelle la coquetterie. (*ibid.*)

L'analisi che Girard propone qui del desiderio sessuale distingue i due livelli che noi chiameremmo degli attanti e degli attori, ma nel definirli non tiene conto di una componente fondamentale della dinamica: l'essere amato non si sdoppia soltanto, e neanche soprattutto, in oggetto e soggetto che imita il desiderio dell'amante, ma in primo luogo in oggetto e *mediatore*, in cui l'amante identifica il fondamento ontologico, e che desidera proprio per questo motivo. Se l'amante desidera così ardentemente l'amato è infatti per condividere la pienezza metafisica che gli attribuisce (e che questi in effetti, per il solo fatto di non desiderarlo, in qualche misura, almeno in confronto a lui, possiede); la lirica erotica occidentale, da Saffo in poi, è in gran parte dedicata alla celebrazione di questa pienezza, che il soggetto percepisce come per lui dolorosamente inattuabile.⁷

Quando Girard si decide a riconoscere all'amato un ruolo di mediazione ("les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée"), si concentra su un aspetto del tutto periferico: la modellizzazione del triangolo che ne consegue è terribilmente semplicistica perché, se il vero oggetto del desiderio dell'amante fosse il corpo della persona amata, lo stupro rappresenterebbe la soluzione all'amore infelice, mentre è invece chiaro che il desiderio metafisico può sopravvivere al possesso fisico (altrimenti in che senso sarebbe metafisico?), in quanto il vero oggetto del desiderio amoroso è rappresentato dallo status ontologicamente sovraordinato dell'essere amato.

⁷ Il vertice assoluto, in questo come in molti altri aspetti della rappresentazione della natura metafisica del desiderio erotico, è rappresentato dai *Sonetti* di Shakespeare; quest'aspetto è significativamente assente dall'analisi proposta in Girard 1991.

L'exigence de dissimulation propre à la médiation interne a des conséquences particulièrement déplorables dans le domaine sexuel. C'est sur le corps du médiateur que porte le désir du sujet. Le médiateur est donc le maître absolu de cet objet; il peut en accorder ou en refuser la possession au gré de son caprice. Le sens de ce caprice n'est pas difficile à prévoir si ce médiateur, lui non plus, n'est pas capable de désirer spontanément. Que le sujet laisse paraître son désir de possession et le médiateur, aussitôt, copiera ce désir. Il désirera son propre corps ; il lui confèrera, en d'autres termes, une telle valeur que s'en déposséder lui paraîtra scandaleux. Même si le médiateur ne copie pas le désir du sujet, il ne répondra pas à ce désir ; la victime du mal ontologique se méprise trop, en effet, pour ne pas mépriser l'être qui la désire. Dans le domaine sexuel comme dans tous les autres domaines, la médiation double exclut toute réciprocité entre le Moi et l'Autre.

L'abandon au désir sexuel a toujours des conséquences redoutables pour l'amant. Celui-ci ne peut espérer aimer vers lui les désirs de l'aimée que s'il feint l'indifférence. Mais il ne peut dissimuler son désir qu'en réprimant l'élan qui l'emporte vers le corps de l'aimée, en réprimant, en d'autres termes, tout ce qu'il y a de réel et de concret dans le désir amoureux.

La sexualité a donc, elle aussi, son ascèse *pour* le désir. (Girard 1961, cap. VII, 185),

Nella disamina delle conseguenze dell'ascesi in funzione del desiderio in ambito sessuale Girard arriva finalmente ad attribuire alla persona amata il ruolo di mediatore ("C'est sur le corps du médiateur que porte le désir du sujet. Le médiateur est donc le maître absolu de cet objet; il peut en accorder ou en refuser la possession au gré de son caprice"); tuttavia il suo persistere nell'identificare l'oggetto del desiderio dall'amante con il corpo della persona amata lo porta a modellizzare il fenomeno in maniera non soltanto del tutto fuorviante, ma anche vistosamente incoerente con le sue stesse premesse: nella frase che ho appena citato, "mediatore" vuol dire "chi ha la facoltà di mediare, e quindi di concedere, regolamentare, limitare, o interdire, l'accesso a una risorsa", e non ha assolutamente il senso tecnico che il termine possiede nella teoria di Girard, quello di "colui a cui il soggetto attribuisce un desiderio che imita attraverso il proprio". I due sensi sono non soltanto teoricamente distinti, ma diversissimi: ad esempio l'Enel regola l'accesso all'energia elettrica, ma il desiderio che ciascun consumatore ha di usare apparecchi elettrici non insorge certo per imitazione di un analogo desiderio che attribuisce, più o meno consapevolmente, all'Enel. Pertanto, nonostante le apparenze, Girard continua anche in questo caso a misconoscere l'effettiva struttura triangolare del desiderio erotico, e in particolare il ruolo di fondamento ontologico (cioè di mediatore) che l'essere amato riveste per l'amante.

Se tentiamo una modellizzazione rigorosa di questa situazione (che, in quanto tale, sarà diversa da quella proposta da Girard), ci rendiamo conto che fin dall'inizio il soggetto del desiderio amoroso, come quello di qualunque altro soggetto, copia il desiderio del mediatore. Quest'ultimo, anche nelle dinamiche erotiche, non ha infatti soltanto, e neppure principalmente, il ruolo di regolamentare l'accesso del soggetto all'oggetto del suo desiderio (che è quello che, in maniera del tutto aberrante, gli attribuisce qui Girard) ma in primo luogo, e fondamentalmente, quello di offrire al soggetto, attraverso la sua apparenza di euforica pienezza ontologica, un modello per il suo desiderio metafisico; desiderio che nascerà come imitazione di quello che il soggetto stesso attribuisce al mediatore per il *suo stesso* essere perfetto e compiuto, che percepisce come vertiginosamente superiore al proprio, in quanto assolutamente incommensurabile con la propria debolezza e assenza di valore.⁸

⁸ Credo sia doveroso osservare a margine che nel passo che sto analizzando Girard propone una specie di vangelo della cultura dello stupro, in quanto afferma che tutte le ragioni che il mediatore può avere per interdire al soggetto il possesso del *proprio* corpo sono *necessariamente cattive ragioni*, derivanti dalle storture del desiderio secondo l'altro e dalle patologie ontologiche che ne conseguono: se il mediatore obietta a lasciarsi possedere dal soggetto, può essere unicamente per una di due ragioni, entrambe ontologicamente patologiche: la prima è la sua incapacità di desiderare spontaneamente, che lo porta a copiare il desiderio del soggetto per il proprio corpo, con la

L'analisi, necessariamente approfondita, di questi due passi dimostra che, senza la necessaria integrazione che propongo, la teoria di Girard non risulta in alcun modo in grado di rendere adeguatamente conto della situazione e della relazione che, nella nostra cultura (e non solo), rappresenta il caso focale del desiderio, quella amorosa. E non lo è perché aderisce, contro ogni evidenza, all'insostenibile convinzione, romantica se mai ve ne furono, che, se non è contaminato dalla gelosia, o da una qualunque altra forma di triangolazione del desiderio, l'amore possa essere "puro", e rappresentare pertanto una salvezza da quello che Girard stesso definisce, con chirurgica lucidità, l'inferno della mediazione:⁹ se il soggetto si guarda dal rivolgere la propria scelta ad una persona che è desiderata da un altro, o che incarna ideali socialmente normativi, magari propagandati dai media, se riesce a combattere e a disperdere i fantasmi della gelosia, se insomma si relaziona in maniera sincera e libera ad un altro "nella sua autenticità", allora l'amore può rappresentare un'isola felice dove trovare riparo dall'inferno della mediazione e dai suoi effetti nefasti, può essere il luogo in cui il soggetto può sfuggire al contagio mimetico in una relazione finalmente sana e risanante. Il problema è che questa è una favola consolatoria, perché gli effetti nefasti della mediazione non insidiano la diade degli amanti da fuori nelle mille forme velenose che assume la mediazione interna, ma sono *dentro* la relazione amorosa: non è possibile sfuggire alla mediazione semplicemente demistificando le infinite influenze esterne che orientano in senso triangolare la selezione dell'oggetto d'amore, o tenendosi scrupolosamente al riparo dalla gelosia, perché la mediazione del desiderio rappresenta *il fondamento della relazione amorosa*: l'amore non può guarire dal contagio mimetico perché *nasce dal e nel* contagio mimetico; non rappresenta un rifugio e un riparo dal desiderio mimetico ma, al contrario, è il luogo dove il desiderio mimetico si dispiega con la massima violenza e con gli effetti potenzialmente più catastrofici, più devastanti, e più infernali.

Per esplorare nel dettaglio quali possano essere questi effetti può dimostrarsi di notevole utilità un altro strumento teorico assente nella teoria del desiderio metafisico nella forma in cui è stata originariamente formulata e applicata da Girard. Accanto alla mediazione esterna e a quella interna, esiste secondo me (e questo è il secondo contributo originale di carattere teorico che ho anticipato nel primo capoverso) una terza forma di mediazione.¹⁰ Come abbiamo visto, uno dei contenuti fondamentali della teoria di Girard è che, per quanto vari possano essere gli oggetti a cui si rivolge il desiderio del soggetto, l'oggetto ultimo di qualsiasi desiderio è sempre, in ultima analisi, l'essere del mediatore, ed è appunto questa proprietà strutturale a definire il desiderio come *metafisico*.¹¹ A mio parere questo desiderio fondamentale del soggetto può essere definito come precisione maggiore di quanto non faccia Girard. In estrema sintesi, ciò che i soggetti desiderano con la massima intensità non è genericamente "l'essere del mediatore" come pienezza metafisica non ulteriormente analizzabile, ma è, molto più specificamente e concretamente, occupare la *posizione* di mediatore *in relazione* agli altri: la forma normale della vita sociale è una situazione in

conseguenza che "il lui conférer, en d'autres termes, une telle valeur que s'en déposséder lui paraîtra scandaleux"; la seconda è la sua condizione di "victime du mal ontologique", la quale "se méprise trop, en effet, pour ne pas mépriser l'être qui la désire". La conseguenza, non esplicitata ma logicamente del tutto necessaria, di queste premesse apparentemente così condivisibili è l'obbligo ineludibile, per chiunque si trovi ad essere oggetto di desiderio sessuale, a soddisfarlo, del tutto a prescindere dalle proprie disposizioni o inclinazioni.

⁹ Questa espressione oltremodo rivelatrice, o sue varianti, ricorrono frequentemente in Girard 1961, capp. II, IV, VIII: 71, 75, 122, 205.

¹⁰ Questo ultimo capoverso sintetizza, in forma estremamente schematica, un lavoro teorico di prossima pubblicazione, presentato per la prima volta al congresso del *Colloquium on Violence and Religion* (l'associazione internazionale di studi girardiani) che ha avuto luogo dal 10 al 13 luglio 2019 a Innsbruck. Nella parte iniziale del paragrafo ho esposto alcuni risultati di una disamina sistematica della teoria di Girard che sto attualmente conducendo.

¹¹ Questa è appunto la tesi del capitolo secondo di Girard 1961, "Les hommes seront des dieux les uns pour les autres".

cui ciascuno desidera essere mediatore di tutti gli altri, in modo da ricevere una conferma il più ampia possibile del proprio status ontologicamente sovraordinato. Se cerchiamo prove di questo fatto, per trovarle non dobbiamo andare molto lontano: sono sotto i nostri occhi, ad esempio, nell'uso dei social media, dove ciascuno cerca di costruire un'immagine di se stesso e della propria vita tale da suscitare il desiderio degli altri, ed essere in questo modo ontologicamente confermato da loro. Il mezzo attraverso cui viene perseguito l'obiettivo di posizionarsi come mediatore degli altri è l'istituzione di una forma di mediazione che, rispetto ai tre parametri che Girard individua come definatori delle tipologie di mediazione (che sono, come abbiamo visto sopra, la distanza tra mediatore e soggetto, la consapevolezza che il soggetto ha della mediazione, e il genere di sentimenti che il soggetto prova per il mediatore), si distingue sia dalla mediazione esterna che da quella interna; per questo propongo di definirla mediazione esterna-interna. La sua struttura è la seguente: un individuo che intenda proporsi come mediatore desidera sottolineare la distanza che lo separa dai soggetti che accetteranno la sua mediazione; ma i soggetti stessi lo accetteranno consapevolmente e di buon grado come mediatore unicamente se potranno credere alla possibilità di arrivare a condividere la sua pienezza ontologica, quindi se considereranno superabile la distanza che li separa da lui; per questo la comunicazione del mediatore deve essere ambigua: il messaggio che veicola deve essere "io sono incommensurabilmente superiore a te *ma* se fai il bravo (adeguandoti a standard che io solo ho il potere di stabilire, e il cui rispetto io solo ho l'autorità di verificare) potrai condividere il mio status"; naturalmente il mediatore non ha alcuna intenzione di rinunciare alla propria superiorità per instaurare una relazione alla pari con il soggetto: il suo rapporto con il soggetto si fonda pertanto su un inganno di cui il soggetto è vittima. In questa forma di mediazione il mediatore si trova su un piano superiore a quello del soggetto come nella mediazione esterna, ma presenta questa distanza come un ostacolo che il soggetto può aspirare a superare; il soggetto è consapevole del proprio desiderio di imitare il mediatore e della propria subordinazione ontologica rispetto a quest'ultimo; quanto ai sentimenti del soggetto, variano a seconda della fase e del momento della relazione con il mediatore, spaziando dalla venerazione ed ammirazione tipiche della mediazione esterna, al risentimento e all'odio per se stesso e per il mediatore quando, dopo innumerevoli tentativi frustrati di attingere il superiore status ontologico che gli era stato promesso dal mediatore, il soggetto comincia a rendersi conto che la distanza che lo separa da questi resterà invalicabile. Benché non trovi alcun posto nella tassonomia proposta da Girard, questa forma di mediazione è diffusa in un'ampia quantità e varietà di relazioni: come, ad esempio, quella tra gruppi colonizzati o in qualsiasi modo discriminati e gruppi egemoni.¹² Ha inoltre un ruolo fondamentale anche in situazioni più private, come vedremo adesso.

3. *Amore, sesso, desiderio*

È il momento di tornare alla domanda da cui siamo partiti, per prendere in esame quelle che abbiamo individuato come le più vistose divergenze strutturali che separano *Phaedra's Love* dal suo ipotesto mitico, e verificare se è possibile dare loro un senso e ricondurle ad un'unità superiore grazie alla teoria di Girard.

La prima divergenza è che l'amore di Fedra nel mito era presentato come *ipermotivato*, dalla sinergia della volontà di Afrodite e dell'attrattiva del giovane, mentre in *Phaedra's Love* è vistosamente immotivato: Hippolytus è un adolescente grasso e poco pulito ("Doctor He smells", *PhL* 65), quindi per nulla desiderabile, come del resto lui stesso è il primo ad ammettere.¹³ La

¹² La mediazione esterna/interna rappresenta una lente interpretativa di notevolissima utilità per la comprensione di testi fondamentali sulla situazione coloniale come Fanon 1952 o sul razzismo, come Du Bois 1903, e per l'analisi delle dinamiche assimilatorie, nel senso più ampio del termine.

¹³ "I'm fat, I'm disgusting, I'm miserable. But I get lots of sex" (*PhL* 78); il fatto che Hippolytus usi la congiunzione avversativa "but" per collegare le proprie caratteristiche personali al proprio successo sessuale dimostra chiaramente che la relazione tra i due dati è, secondo il suo stesso punto di vista, problematica.

seconda è che, nonostante la sua evidente mancanza di corrispondenza con i canoni dell'attrattiva fisica, il personaggio di Kane, a differenza dell'Ippolito della tradizione, è caratterizzato da un'intensa attività sessuale. Questa contraddizione emerge già nel primo riferimento che incontriamo nel testo al suo successo erotico, che è accompagnato dall'espressione dell'incredulità di un personaggio esterno e imparziale, il Doctor "He must pay them [le sue partner sessuali]" (*PhL* 66). Tuttavia Hippolytus è oggetto di un'adorazione generalizzata ("Phaedra Everyone likes Hippolytus", *PhL* 70), che coinvolge non soltanto Phaedra, ma numerosi altri partner,¹⁴ e che si esprime non solo attraverso il desiderio sessuale, ma in atti di omaggio altruistici e disinteressati come i regali per il suo compleanno.

Hippolytus stesso considera questa situazione abbastanza peculiare da dover essere spiegata. La prima spiegazione che presenta ha a che fare con la sua posizione sociale:

Hippolytus Everyone wants a royal cock. I should know. (*PhL* 74)

Tuttavia questa spiegazione non può essere considerata valida per Phaedra, che è la legittima consorte del re, e quindi dispone già di un "royal cock" tutto suo.

La seconda fa riferimento alla sua perizia sessuale:

Hippolytus I know what you meant. You're right. Women find me much more attractive since I've become fat. I'm fat, I'm disgusting, I'm miserable. But I get lots of sex. Therefore...?

[...]

Hippolytus Therefore. I must be very good at it. Yes? (*PhL* 78)

No: grazie alle particolari scelte rappresentative di Kane siamo nell'invidiabile condizione di poter giudicare di prima mano le abilità amatorie di Hippolytus: i due atti sessuali a cui assistiamo in scena (quello con Phaedra e quello con il Priest) dimostrano la sua completa mancanza di interesse per il piacere del partner, al punto che persino Phaedra, che è perdutoamente innamorata di lui, deve ammettere che l'esperienza è stata deludente:

Phaedra I thought you were supposed to be good at it. Is everyone this disappointed?

Hippolytus Not when I try.

Phaedra When do you try?

Hippolytus I don't any more. (*PhL* 83)

Collegando, contro ogni evidenza, il desiderio generalizzato di cui è oggetto con la sua perizia come amante ("I get lots of sex. [...] Therefore. I must be very good at it."), Hippolytus cerca di razionalizzare secondo una logica socialmente condivisa, fondata sui valori dell'interesse personale e dell'autoconservazione, qualcosa che risponde invece ad una logica occulta e oscura, completamente aliena sia dall'interesse, sia dall'autoconservazione.

A gettare luce su questa logica alternativa è Strophe:

Phaedra Do you think he's attractive?

Strophe I used to.

Phaedra What changed?

Strophe I got to know him. (*PhL* 70)

Strophe, a differenza del Doctor, non è completamente immune all'attrazione esercitata da Hippolytus; ma, a differenza di Phaedra, l'ha superata; e a permetterle di superarla è stata la

¹⁴ Sia femminili che maschili, come è chiaro da diverse affermazioni di Hippolytus (*PhL* 76 e 85) e dalla scena con il Priest.

conoscenza dei meccanismi di comportamento che Hippolytus mette immancabilmente in atto con le persone che lo amano:

Strophe He's not nice to people when he's slept with them. I've seen him. (*PhL* 71)

Strophe Don't imagine you can cure him.

Phaedra Know if it was someone who loved you, really loved you –

Strophe He's poison.

Phaedra Loved you till it burnt them –

Strophe They do love him. Everyone loves him. He despises them for it. You'd be no different. (*PhL* 71-72)

La lucida analisi di Strophe ci rivela che la tecnica sessuale che rende Hippolytus irresistibile non ha nulla a che fare con il piacere che è in grado di procurare ai suoi partner: consiste semplicemente nell'accettare di instaurare una relazione con loro, facendo loro credere che sarà loro possibile avere con lui un rapporto alla pari, fondato sulla condivisione del suo statuto ontologico privilegiato, per poi ricambiare il loro amore con il disprezzo, facendo loro così chiaramente intendere che continuano, e continueranno sempre, ad essere rispetto a lui in una condizione di insanabile inferiorità, vale a dire nel processo di illusione e delusione che definisce quella che abbiamo denominato “mediazione esterna/interna”.

E che questo non sia semplicemente il punto di vista distorto di un'amante respinta e inacidita ci viene confermato dall'atteggiamento di Hippolytus verso i regali che riceve dai sudditi per il compleanno:

Phaedra *enters carrying a number of wrapped presents.*

She stands for a few moments watching him.

He doesn't look at her.

[...]

Hippolytus *plays with his car.*

Hippolytus Are those for me? Course they're fucking for me.

Phaedra People brought them to the gate. I think they'd like to have given them to you in person. Taken photos.

Hippolytus They're poor.

Phaedra Yes, isn't it charming?

Hippolytus It's revolting. (*Opens a present*) What the fuck am I going to do with a bagatelle? What's this? (*He shakes a present.*) Letter bomb. Get rid of this tat, give it to Oxfam. I don't need it.

Phaedra It's a token of their esteem.

Hippolytus Less than last year. (*PhL* 74-75)

È evidente che Hippolytus conta sul fatto di ricevere regali da sconosciuti (“Course they're fucking for me”) e che, lungi dall'essere realmente indifferente alle manifestazioni di adorazione di cui è oggetto, tiene scrupolosamente il conto del loro andamento (“Less than last year”); ma è altrettanto evidente che ciò che dichiara esplicitamente non è altro che disprezzo (“It's revolting. [...] Get rid of this tat, give it to Oxfam. I don't need it”). In un'ottica girardiana questa contraddizione è soltanto apparente: l'adorazione degli altri colloca Hippolytus nella posizione del mediatore esterno; per conservare questa posizione (che ovviamente è consapevole di occupare abusivamente, visto che è un essere umano come loro), Hippolytus deve ostentare il massimo disprezzo per coloro che gliela attribuiscono, perché è soltanto nella loro inferiorità che può fondarsi la sua superiorità, e quindi deve frustrare il loro desiderio di instaurare un contatto con lui, vale a dire la componente interna della mediazione esterna-interna.

Un elemento fondamentale di questa strategia relazionale è il suo narcisismo:

Hippolytus *plays with his car.*

Phaedra Who gave you that?

Hippolytus Me. Only way of making sure I get what I want. (*PhL 75*)

Hippolytus dichiara la propria orgogliosa autosufficienza sottraendosi alla circolazione sociale del desiderio: non c'è nulla che desideri dagli altri perché per lui l'unico modo di ottenere qualcosa che realmente desideri è averla da se stesso; l'adorazione generalizzata di cui è oggetto fa di lui un mediatore universale; ma, al tempo stesso, lui non è soggetto ad alcuna mediazione: non ha nulla da chiedere né da aspettarsi da nessuno, e quindi può credibilmente presentarsi come fondamento ontologico.

L'effetto irresistibile di questa orgogliosa autosufficienza narcisistica è particolarmente evidente nella scena in cui il Priest visita Hippolytus in carcere:

Priest So where do you find your joy?

Hippolytus Within.

Priest I find that hard to believe.

Hippolytus Course you do. You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us.

[...]

Priest Self-satisfaction is a contradiction in terms.

Hippolytus I can rely on me. I never let me down. (*PhL 93*)

Hippolytus [...] God may be all powerful, but there's one thing he can't do.

Priest There is a kind of purity in you.

Hippolytus He can't make me good.

Priest No.

Hippolytus Last line of defence for the honest man. Free will is what distinguishes us from the animals.

(He undoes his trousers)

And I have no intention to behave like a fucking animal.

Priest *(Performs oral sex on Hippolytus)*

Hippolytus Leave that to you.

(He comes.) (PhL 97)

Hippolytus è perfettamente consapevole del fatto che la sua orgogliosa autosufficienza narcisistica è la componente fondamentale del suo fascino sessuale, altrimenti non si aprirebbe i pantaloni, sicuro che il Priest farà sesso orale con lui, proprio subito dopo aver affermato che l'onnipotenza di Dio, lungi dall'essere assoluta, trova un limite nel suo orgoglio. La teoria di Girard ci permette di svelare il mistero del fascino di Hippolytus, che non è fisico bensì ontologico.

Che il piacere sessuale non abbia nessun ruolo nell'attrazione che Hippolytus esercita su Phaedra è dimostrato univocamente dal loro unico contatto fisico:

They both stare at the television.

Eventually, Phaedra moves over to Hippolytus.

He doesn't look at her.

She undoes his trousers and performs oral sex on him.

He watches the screen throughout and eats his sweets.

As he is about to come he makes a sound.

Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television.

He releases her head.

Phaedra *sits up and looks at the television.*

A long silence, broken only by the rustling of Hippolytus' sweet bag.

Phaedra *cries.*

Hippolytus There. Mystery over.

[...]

Phaedra I did it because I'm in love with you.

Hippolytus Don't be. I don't like it.

Phaedra I want this to happen again.

Hippolytus No you don't

Phaedra I do.

Hippolytus What for?

Phaedra Pleasure?

Hippolytus You enjoyed that?

Phaedra I want to be with you.

Hippolytus But did you enjoy it?

Phaedra (*doesn't respond*)

Hippolytus No. You hate it as much as me if only you'd admit it. (*PhL 82-83*)

Per quanto perdutoamente innamorata, Phaedra non riesce ad affermare che il rapporto con Hippolytus l'abbia soddisfatta; è pertanto evidente che quando afferma "I want this to happen again" il piacere fisico, nonostante ciò che cerca timidamente di asserire, non c'entra niente. Allo stesso modo, quando Phaedra, fantasticando su Hippolytus in presenza di Strophe, dice "You could feel such pleasure" (72) il piacere di cui parla non ha niente a che fare con il godimento sessuale, ma è di natura ontologica: consiste unicamente nel condividere lo status di superiorità di cui Hippolytus gode come mediatore suo e di tantissime altre persone. Ed è per questo che l'ammonimento di Strophe, "He's a sexual disaster area", non vale a dissuaderla: Phaedra desidera Hippolytus precisamente *perché* è perfettamente consapevole dei rischi collegati all'appagamento di quel desiderio (**Strophe** If anyone were to find out. [...] It's the excuse they're all looking for. We'd be torn apart on the streets. 73). Phaedra sa benissimo che amando Hippolytus rischia di perdere tutto; ma, nella logica paradossale e lucidissima del desiderio metafisico, questo è un motivo non per smettere di amarlo, bensì, al contrario, per continuare fino al disastro inevitabile, in quanto perdere tutto per averlo sarebbe la dimostrazione univoca e definitiva che lui vale *realmente* più di qualunque cosa.

È in quest'ottica che vanno interpretate le motivazioni che Phaedra fornisce allo stesso Hippolytus per giustificare il suo amore:

Phaedra I love you.

Hippolytus Why?

Phaedra You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you.

Hippolytus Not very logical.

Phaedra Love isn't. (*PhL 79*)

In realtà è tutto perfettamente logico, tranne che la logica è quella di Girard. L'egocentrismo di Hippolytus ("not a thought for anyone") è un epifenomeno dell'orgogliosa autosufficienza narcisistica che lo rende credibile come fondamento ontologico, visto che lui esiste per gli altri, mentre gli altri non esistono per lui. Le sue caratteristiche apparentemente più respingenti ("You're difficult"; "You're in pain") permettono di sentirsi speciali, di ambire almeno a uno status superiore: se si riesce a fare una differenza per lui, che è indifferente a tutto e a tutti, allora sicuramente non si è come gli altri.

E che a motivare l'amore di Phaedra sia proprio questo bisogno di dimostrare di essere speciale, riuscendo a fare una differenza per qualcuno che è indifferente a chiunque e a qualunque cosa, è chiarissimo a Strophe:

Phaedra There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be. [...]

Phaedra Can't deny something this big. [...]

Phaedra Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much. [...]

Strophe Don't imagine you can cure him. (*PhL* 71)

Il problema è che proprio questo bisogno di dimostrare di essere speciale chiarisce che in realtà Phaedra non è speciale per niente; e questa sua debolezza ontologica respinge Hippolytus:

Phaedra [...] Why do you hate me?

Hippolytus Because you hate yourself. (*PhL* 85)

È proprio perché Phaedra percepisce in maniera tridimensionale, vivida, e dolorosa la propria insufficienza ontologica, che ricerca disperatamente un fondamento ontologico al di fuori di se stessa in un mediatore da idolatrare; ma è proprio per questo suo assoluto ed evidente bisogno di un mediatore che Hippolytus la odia e la disprezza: l'atteggiamento di abietta sottomissione di Phaedra rappresenta infatti per Hippolytus la più chiara e definitiva conferma del fatto che lei non potrà mai offrirgli l'unica cosa di cui lui stesso, come chiunque altro, ha assoluto e prioritario bisogno: il fondamento ontologico.

Il dramma fornisce diverse indicazioni interessanti sulle strategie di cui Hippolytus si serve per riuscire sistematicamente a coinvolgere gli altri in relazioni di mediazione esterna/interna:

Phaedra You only ever talk to me about sex.

Hippolytus It's my main interest. [...]

Phaedra Why do you have sex if you hate it so much?

Hippolytus I'm bored. (*PhL* 77 e 83)

Hippolytus *prima* si mostra interessato al sesso, per poi *dopo* mostrarsi indifferente. In mezzo ci sono, ovviamente, il desiderio di Phaedra, il suo innamoramento, e un rapporto sessuale che Hippolytus non ha né richiesto né sollecitato in alcuna maniera esplicita o dimostrabile, e per cui quindi ha tutto il diritto di esibire il più assoluto disinteresse. Quello che è successo in realtà è che Hippolytus ha cominciato con il proporre a Phaedra (e verosimilmente non solo a lei) il sesso come un ambito di possibile condivisione, avvicinamento, comunione; successivamente, quando Phaedra ha reso questo ambito, e la persona di Hippolytus, oggetto di un investimento difficilmente ritirabile, in quanto incentrato sul conferimento ad Hippolytus del ruolo di proprio mediatore, e al sesso del ruolo di ambito di incontro con lui e di condivisione del suo privilegio ontologico, ha scoperto con grande dolore che ciò che Hippolytus le aveva fatto intendere era falso: lungi dal rappresentare qualcosa da condividere con Hippolytus, e quindi una modalità di avvicinamento e un mezzo di comunione, il sesso con lui si rivela, come Hippolytus le dichiara nella maniera più esplicita e più inequivocabile, completamente inadeguato a fornirle queste esperienze, la cui aspettativa costituiva l'unico motivo per cui lo aveva desiderato. Il rapporto tra Hippolytus e Phaedra fornisce una dettagliata esemplificazione, e un'acutissima analisi, di quella che è una efficacissima strategia di mediazione esterna/interna, la cui applicabilità trascende l'ambito delle relazioni erotiche: il mediatore dice al soggetto "Io sono così: se vuoi avvicinarti a me sii anche tu così." Il soggetto diventa "così", e il mediatore dice "in realtà 'così' non mi interessa, e quindi non mi interessi neppure tu".

Un'altra strategia è illustrata dall'inizio della scena con Strophe:

Hippolytus *is standing in front of a mirror with his tongue out.*

Strophe *enters.*

Strophe Hide.

Hippolytus Green tongue.

Strophe Hide, idiot.

Hippolytus *Turns to her and shows her his tongue.*

Strophe Hippolytus.

Hippolytus Fucking moss. Inch of pleurococcus on my tongue. Looks like the top of a wall.

Strophe Hippolytus.

Hippolytus Showed it to a bloke in the bogs. Still wanted to shag me.

Strophe Have you looked out the window?

Hippolytus Major halitosis. (*PhL* 85)

La strategia di Hippolytus è basata non sul tentativo di occultare ciò che di lui può riuscire sgradevole o ripugnante ad un possibile partner sessuale bensì, al contrario, sull'esibizione di queste caratteristiche (*Turns to her and shows her his tongue*) accompagnata dalla presentazione narrativa di un'occasione di interazione atta a servire da modello per un esito a lui favorevole ("Showed it to a bloke in the bogs. Still wanted to shag me."); questa presentazione costituisce evidentemente un tentativo di costruire una dinamica triangolare che dovrebbe coinvolgere l'interlocutore: se il "bloke in the bogs" non ha considerato la patina verde infetta sulla lingua di Hippolytus come un deterrente al consumare un rapporto sessuale, non c'è ragione per cui la persona che gli sta davanti adesso non dovrebbe adottare lo stesso atteggiamento. Il fatto che in questa specifica occasione lo stratagemma non soltanto non si dimostri efficace, ma sia grottescamente incongruo rispetto alla situazione, come risulta immediatamente evidente dalle battute pronunciate da Strophe, dimostra che si tratta di un automatismo relazionale che Hippolytus applica con assoluta sistematicità e in maniera forse quasi inconsapevole, del tutto a prescindere dalle specificità delle situazioni concrete, e che fino a questo momento gli ha garantito ottimi risultati.

Naturalmente il ruolo di fondamento ontologico che Hippolytus riesce ad occupare per così tante persone non è fondato in alcuna caratteristica oggettiva o considerazione razionale, ma è semplicemente il risultato del suo modo di posizionarsi nelle relazioni, della sua abilità nel costruire situazioni di mediazione esterna-interna. A confermarlo nella maniera più univoca è il brevissimo riferimento ad una relazione che ha avuto una struttura completamente diversa:

Hippolytus No one burns me.

Phaedra What about that woman?

Silence.

Hippolytus looks at her.

Hippolytus What?

Phaedra Lena, weren't you –

Hippolytus (*Grabs Phaedra by the throat*)

Don't ever mention her again.

Don't say her name to me, don't refer to her, don't even think about her. Understand?

Understand?

Phaedra *nods*

Hippolytus No one burns me. No one fucking touches me. So don't try.

He releases her.

Silence. (PhL 82-83)

Il pochissimo che ci viene lasciato intravedere della relazione con Lena conferma che la superiorità erotica di Hippolytus non è legata a nulla di "oggettivo", ma è esclusivamente la risultante di

dinamiche posizionali, che nel caso della relazione con Lena si sono configurate a suo sfavore: anche la relazione con Lena ha avuto la forma di un triangolo mimetico, in cui però Hippolytus ha occupato la posizione del soggetto, e di conseguenza Lena quella di mediatore esterno-interno, che ha frustrato il desiderio di Hippolytus interdicendogli la condivisione del proprio status di superiorità ontologica esattamente come lui fa con i suoi innumerevoli amanti infelici.

In una prospettiva girardiana, l'evidente non desiderabilità "oggettiva" di Hippolytus, e al tempo stesso il desiderio generalizzato e intensissimo di cui è oggetto, di cui quello di Phaedra rappresenta soltanto l'esempio più eclatante, non hanno nulla di inspiegabile, illogico o contraddittorio, perché rappresentano e insieme spiegano, in maniera sinergica e particolarmente convincente, la natura arbitraria e in ultima analisi immotivata di qualsiasi desiderio, e il funzionamento della dinamica di mediazione esterna-interna.

4. Hippolytus come capro espiatorio

Nella stessa prospettiva possiamo interpretare la terza importante variazione introdotta da Kane nel mito: il fatto che, mentre negli ipotesti la morte di Ippolito è causata dal padre Teseo, in *Phaedra's Love* Hippolytus viene linciato dalla folla.

Anzitutto, va ricordato che Hippolytus, in *Phaedra's Love* come nel mito, è assolutamente innocente: l'accusa che Phaedra rende credibile, o almeno incontrovertibile, con il proprio suicidio, è un'accusa completamente falsa, e noi spettatori, che abbiamo assistito al loro rapporto, lo sappiamo meglio di chiunque altro. Pertanto la modifica che *Phaedra's Love* introduce rispetto agli ipotesti può essere descritta come "rappresentazione dell'uccisione collettiva di una vittima innocente"; ma l'uccisione collettiva di una vittima innocente costituisce, come abbiamo visto, la situazione definitoria della violenza espiatoria. Nella prima parte del libro che ha dedicato alla caratterizzazione della vittima innocente, e all'analisi sistematica delle dinamiche che la coinvolgono, Girard ha isolato quelli che definisce "les stéréotypes de la persécution": condizioni che caratterizzano e definiscono sia le situazioni in cui viene messa in atto la violenza espiatoria, sia gli innocenti che questa seleziona come vittime: anzitutto, la collettività in cui esploderà la violenza espiatoria versa in uno stato di disordine; in secondo luogo, la vittima viene accusata, spesso contro ogni verosimiglianza, di crimini gravissimi, e in particolare di delitti contro l'ordine della natura; infine, la vittima appartiene ad una categoria sociale, nel senso più lato, marcata (Girard 1982, 39-70). È interessante notare che tutte e tre queste condizioni sono verificate per la vicenda di *Phaedra's Love*. Anzitutto, il paese si trova in uno stato per definizione instabile, in quanto il sovrano legittimo, Theseus, è assente, e nessuno sa quanto a lungo questa assenza sia destinata a protrarsi;¹⁵ il fatto che questo stato di instabilità inneschi la ricerca di un obiettivo su cui scatenare la violenza è percepito lucidamente da Strophe, la quale, all'inizio del dramma, si mostra angosciata dalla possibilità che, se la notizia dell'amore "contro natura" della madre dovesse trapelare, il popolo si rivolti non contro Hippolytus, che in fondo è il figlio legittimo del re, bensì contro lei e Phaedra, entrambe straniere: "**Strophe** If anyone were to find out. [...] *It's the excuse they're all looking for. We'd be torn apart on the streets*" (*PhL* 73, corsivo mio). In secondo luogo, naturalmente, Hippolytus è accusato di una specie di incesto. Infine, la sua posizione sociale apicale lo rende marcato rispetto alla folla anonima che lo massacra.

Secondo Girard, la violenza espiatoria rappresenta l'esito necessario e inevitabile della mediazione interna:

Si la violence uniformise réellement les hommes, si chacun devient le double ou le « jumeau » de son antagoniste, si tous les doubles sont les mêmes, n'importe lequel d'entre eux peut devenir, à n'importe quel moment, le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelles. Une seule victime peut se substituer à toutes les

¹⁵ "**Doctor** When is he coming back? **Phaedra** I have no idea." (*PhL* 68); lo stesso Doctor implica che l'assenza di Theseus crei un vuoto di potere e che non sia chiaro come questo vuoto debba essere riempito: "Who looks after things when your husband is away?" (*PhL* 67).

victimies potentielles, à tous les frères ennemis que chacun s'efforce d'expulser, c'est-à-dire à tous les hommes sans exception, à l'intérieur de la communauté. Pour que le soupçon de chacun contre chacun devienne la conviction de tous contre un seul, rien ou presque n'est nécessaire. L'indice le plus dérisoire, la présomption la plus infime va se communiquer des uns aux autres à une vitesse vertigineuse et se transformer presque instantanément en une preuve irréfutable. La conviction fait boule de neige, chacun déduisant la sienne de celle des autres sous l'effet d'une *mimesis* quasi instantanée. La ferme croyance de tous n'exige pas d'autre vérification que l'unanimité irresistible de sa propre déraison.

L'universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspère les haines mais les rend parfaitement interchangeables constitue la condition nécessaire et suffisante de l'unanimité violente. [...]

Là où quelques instants plus tôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine qui lui inspire un de ses membres seulement. Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire*. (Girard 1972, 117-118)

La pertinenza di questo passo di Girard alla situazione che viene messa in scena alla fine di *Phaedra's Love* può non essere immediatamente evidente: in fondo la folla crede in buona fede all'accusa che Phaedra ha rivolto ad Hippolytus nel suo ultimo messaggio prima di uccidersi, ed è stata proprio la notizia dello stupro perpetrato da Hippolytus, e del conseguente suicidio di Phaedra, a determinare l'inizio dei disordini, come sappiamo dalla stessa Strophe (*PhL* 85 ss.). Ma, a ben vedere, Girard non esclude affatto che l'aggressione unanime a danno della vittima espiatoria sia motivata da una convinzione sincera; lo afferma anzi esplicitamente. Si limita a precisare che, per quanto salda e universalmente condivisa, questa convinzione è irrazionale, vale a dire che non c'è nulla che distingua *realmente* la vittima espiatoria, a cui vengono attribuite tutte le colpe che possono giustificare il suo massacro, da uno qualsiasi dei suoi carnefici, che condividono invece l'incrollabile convinzione dalla propria innocenza.

Questo snodo cruciale del pensiero di Girard viene rappresentato, nel senso forte che questa espressione può assumere soltanto nella forma d'arte praticata da Kane, da un altro elemento di trama in cui *Phaedra's Love* si discosta in maniera sensibile ed evidente dal mito: lo stupro, e la successiva uccisione, di Strophe da parte di Theseus. È importante ricordare che Theseus entra in scena "disguised" (p. 98): pertanto non c'è nulla che, agli occhi degli altri componenti della folla, lo distingua da loro. La massa di sconosciuti anonimi che si accanisce in maniera così efferata su Hippolytus è *contemporaneamente* testimone diretto di un crimine assolutamente identico, anzi più grave di quello che attribuisce alla vittima (Theseus sgozza Strophe dopo averla stuprata) commesso da uno di loro, crimine al quale reagisce non con la violenza bensì con il plauso:

Hippolytus breaks free from the policemen holding him and hurls himself into the crowd.
He falls into the arms of **Theseus**.

[...]

Hippolytus looks into **Theseus'** face.

Hippolytus You.

Theseus hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of **Man 2**.

Theseus Kill him.

Man 2 holds **Hippolytus**.

Man 1 takes a tie from around a child's neck and puts it around **Hippolytus'** throat. He strangles **Hippolytus**, who is kicked by the women as he chokes into semi-unconsciousness.

Woman 2 produces a knife.

[...]

Theseus pulls **Strophe** away from **Woman 2** who she is attacking.
He rapes her.

The crowd watch and cheer.
When Theseus has finished he cuts her throat.
 [...]
 She dies.
Man 1 *pulls down Hippolytus' trousers.*
Woman 2 *cuts off his genitals.*
They are thrown into the barbecue.
The children cheer.
 [...]
 Theseus *takes the knife.*
He cuts Hippolytus from groin to chest.
Hippolytus' *bowels are torn out and thrown onto the barbecue.*
He is kicked and stoned and spat on. (PhL 100-101)

Un'interpretazione razionalistica (e pertanto antigirardiana) dell'ultima scena del dramma considererebbe la violenza efferata di cui è vittima Hippolytus motivata, e forse giustificata, dalla gravità del crimine di cui è accusato. Ma la scelta di Kane di portare in scena contemporaneamente, l'uno accanto all'altro *sia* il linciaggio di Hippolytus da parte della folla *sia* lo stupro, e la successiva uccisione, di Strophe da parte di un Theseus travestito in modo da essere indistinguibile da un qualsiasi altro componente della folla stessa, dimostra che *questa giustificazione è falsa*. Theseus commette un crimine ancora peggiore di quello di cui è stato accusato Hippolytus (Phaedra si era uccisa, Strophe viene uccisa da Theseus dopo lo stupro), con il plauso degli astanti ("The crowd watch and cheer"), nel momento e nel luogo stessi in cui *questi stessi astanti*, che si percepiscono e si presentano come "giustizieri", "puniscono" Hippolytus per un crimine (presunto) *del tutto identico*. Non credo sarebbe stato possibile dare una rappresentazione più evidente e più memorabile dell'assioma girardiano della completa arbitrarietà della selezione della vittima, e della completa pretestuosità delle accuse che le vengono immancabilmente rivolte per giustificare un'esplosione di violenza che ha la propria unica logica nei meccanismi perversi della mediazione interna.

5. Hippolytus come masochista

Consideriamo adesso la quarta e ultima variazione introdotta in *Phaedra's Love* rispetto al mito: l'atteggiamento di Hippolytus rispetto all'accusa e alla conseguente punizione, che nel dramma di Kane, come abbiamo appena visto, assume la forma del linciaggio.

Fin dal momento in cui Strophe gli comunica l'accusa che Phaedra suicida gli ha rivolto, e gli fa presente l'immediato e mortale pericolo in cui si trova ("Have you looked out the window? [...] Look. [...] Burning. [...] For fuck's sake, hide." PhL 85-86), Hippolytus manifesta una soddisfazione che, date le circostanze, non risulta semplicemente inspiegabile, ma appare decisamente folle:

Hippolytus [...] Me. A rapist. Things are looking up.

Strophe Hippolytus.

Hippolytus At the very least it's not boring.

Strophe You'll be lynched for this.

Hippolytus Do you think? (PhL 87)

Hippolytus A rapist. Better than a fat boy who fucks.

Strophe You're smiling.

Hippolytus I am. (PhL 88)

Altrettanto folli appaiono la sua decisione di costituirsi, ammettendo implicitamente di essere colpevole di un crimine che non ha commesso, e la cui punizione sarà prevedibilmente assai severa:

Strophe Where are you going?
Hippolytus I'm turning myself in. (*PhL* 91)

e il suo gesto inconsulto di sottrarsi al controllo dei poliziotti che lo sorvegliano per gettarsi nella folla pronta a linciare:

As Hippolytus is taken past, the crowd scream abuse and hurl rocks. [...]
Hippolytus breaks free from the policemen holding him and hurls himself into the crowd.
(*PhL* 100)

Ma il momento più enigmatico e inspiegabile di questo atteggiamento complessivamente incomprensibile, e dell'intero dramma, sono le sue ultime parole, quando giace in scena sventrato ed evirato ma ancora cosciente, e dà espressione al proprio punto di vista sull'esperienza estrema che ha appena vissuto:

Hippolytus Vultures.
(*He manages a smile.*)
If there could have been more moments like this.
Hippolytus dies.
A vulture descends and begins to eat his body. (*PhL* 103)

Com'è possibile che un principe di sangue reale, potente, viziato, idolatrato, e desiderato, rivolgendo l'ultimo sguardo sulla propria vita, rimpianga soltanto di non aver vissuto più momenti come quelli di sofferenza lacerante che ha appena attraversato? Come fa un corpo sventrato e fatto a pezzi ad usare le ultime energie che gli restano nell'istante prima della morte per *sorridere*?¹⁶

¹⁶ È naturalmente del tutto legittimo decidere che la risposta a questi interrogativi è “Non è possibile” (del resto sappiamo che vi furono persone che, di fronte alla rappresentazione della violenza estrema di *Phaedra's Love* – come del precedente *Blasted* – reagirono con l'ilarità: Campbell 2010, 173); una tale decisione, però, ha l'effetto immediato di interrompere il patto comunicativo tra il testo e il suo non più lettore (o spettatore); su questa fondamentale dinamica si veda Tolkien [1947] 2008, 5. Se vogliamo avere un'esperienza di *Phaedra's Love* non abbiamo altra scelta che accettare tutto ciò che fa parte del mondo possibile che rappresenta, e in quel mondo possibile è *vero* che Hippolytus reagisce così e, stando a quello che afferma Kane (“I don't think he's taking the piss in the last line”, Saunders 2002, 81), la sua reazione va presa sul serio. Sta a noi riuscire a costruire una motivazione soddisfacente per questa reazione che, come molti altri aspetti del dramma, sfida la nostra comprensione.

In particolare, a proposito di quale forma la nostra comprensione possa e debba assumere, presumo che, da quanto ho detto finora, sia chiaro che non condivido la posizione di Saunders “[Kane's] characters constantly elude psychological verisimilitude and do not allow us with any certainty to pin down their moral standpoint.” (Saunders 2002, 9): limitatamente a *Phaedra's Love* (che è l'unico dramma su cui ho riflettuto in maniera adeguatamente approfondita) credo al contrario di poter affermare che la teoria di Girard offre una base solida e dimostrabilmente pertinente sia per apprezzare la sconvolgente “psychological verisimilitude” dei personaggi, sia per valutarne il “moral standpoint”. Più in generale, a proposito della questione, di fondamentale interesse teorico, della “psychological verisimilitude” credo sia pertinente osservare che abbiamo prove di come per la stessa autrice si trattasse di una questione non priva di pertinenza; oltre all'osservazione sopra citata sull'ultima battuta di Hippolytus (che ha senso unicamente se si suppone che Kane attribuisca una psicologia e un'interiorità al suo personaggio) si veda ad esempio “In the Hamburg production, where Cate's been raped during the night, the lights came up and she's lying there on the bed, covered in blood, legs apart and mouthing off at Ian; and I just wanted to die. I said to the director

Credo che, ancora una volta, la risposta a questi interrogativi a prima vista irrisolvibili vada cercata nella teoria di Girard.

Uno degli ultimi capitoli di Girard 1961 è dedicato ad una disamina sistematica di uno dei gironi più bassi di quello che Girard definisce, del tutto a ragione, l'inferno della mediazione:¹⁷ il masochismo. Eccone la prima descrizione:

Le masochiste – car c'est lui que nous venons de définir – n'est d'abord qu'un maître blasé. C'est un homme qu'un perpétuel succès, autrement dit une perpétuelle déception, conduit à souhaiter son propre échec ; seul cet échec peut lui révéler une divinité authentique, un médiateur invulnérable à ses propres entreprises. Le désir métaphysique conduit toujours, nous le savons, à l'esclavage, à l'échec et à la honte. Que ces conséquences se fassent trop attendre et le sujet lui-même, dans sa bizarre logique, s'efforcera de hâter leur venue. Le masochiste précipite le cours de son destin et rassemble en un seul moment les phases jusqu'ici séparées du processus métaphysique. Dans le désir « ordinaire », c'était l'imitation qui engendrait l'obstacle; c'est maintenant l'obstacle qui engendre l'imitation. (Girard 1961, 424-425)

“[U]n maître blasé”: difficilmente si troverebbe una descrizione più lapidaria e più calzante di Hippolytus. Dalla passione autolesiva e incontrollabile di Phaedra¹⁸ alla devozione degli innumerevoli sconosciuti che lo riempiono di regali, alla devozione lucida e fattiva di Strophe, alla sottomissione abietta del Priest, per tutto il dramma siamo stati testimoni sia del suo “perpétuel succès” sia, soprattutto, del fatto che per lui ciascuna di queste conferme della sua attrattiva, del suo fascino, del suo potere non rappresenta altro che una ripetizione stanca e deludente di una “perpétuelle déception”. E questo è vero anche e soprattutto del piacere, e di quell'antonomasia del piacere che per la nostra cultura è il sesso:

Phaedra Then why do it [have sex]?

Hippolytus Life's too long.

Phaedra I think you'd enjoy it. With me.

Hippolytus Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

Phaedra You've got a life.

Hippolytus No. Filling up time. Waiting.

Phaedra For what?

Hippolytus Don't know. Something to happen.

Phaedra This is happening.

‘you know she’s been raped in the night, do you think it’s either believable, interesting, feasible, or theatrically valid that she’s lying there completely naked in front of the man who’s raped her? Do you not think she might cover herself up for example?’ (Saunders 2002, 26).

¹⁷ L'uso di “enfer” per descrivere gli ultimi stadi della mediazione interna è frequente in Girard 1961.

¹⁸ La quale, può non essere privo di interesse notarlo, risponde anch'essa esattamente alla logica lucidamente delineata da Girard, “c'est maintenant l'obstacle qui engendre l'imitation”:

Strophe You can have any man you want.

Phaedra I want him.

Strophe Except him.

Phaedra Any man I want except the man I want. (*PhL* 72)

A meno di non voler credere che il desiderio di Phaedra sia un'emozione “spontanea”, magari suscitata dalle “reali” e “oggettive” attrattive di Hippolytus, è evidente che lei, consapevole di poter avere tutti gli uomini tranne uno, ha scelto l'unico uomo che non poteva avere, vale a dire che il suo desiderio è *desiderio dell'ostacolo*, e risponde pertanto precisamente alla caratterizzazione che Girard dà del masochismo.

Hippolytus Never does.

Phaedra Now.

Hippolytus Till then. Fill it up with tat. Bric a brac, bits and bobs, getting by. Christ almighty wept. (*PhL* 79-80)

Hippolytus liquida come “tat” non soltanto gli eventi che riempiono le sue giornate e i regali dei sudditi adoranti (“Get rid of this *tat*. Give it to Oxfam.” 77, corsivo mio), ma anche la promessa di salvezza ultraterrena del Priest (“**Priest** I can help you. **Hippolytus** Don’t need *tat*”, *PhL* 92, corsivo mio).

Se ci chiediamo che cosa riesca a sfuggire al vetriolo del suo spietato nichilismo, la risposta è sorprendente – e rivelatrice:

Hippolytus This is her present to me.

Strophe What?

Hippolytus Not many people get a chance like this.

This isn’t tat. This isn’t bric-a-brac.

Strophe Deny it. There’s a riot.

Hippolytus Life at last.

Strophe Burning down the palace. You have to deny it.

Hippolytus Are you insane? She died doing this for me. I’m doomed.

[...]

Hippolytus She really did love me. (*PhL* 90)

Dopo la fellatio di Phaedra Hippolytus, ben consapevole di quanto la domanda l’avrebbe ferita, le aveva chiesto “Do I get my present now?” (*PhL* 84), implicando chiaramente che l’atto sessuale per lui non fosse stato in alcun modo appagante. Quando Strophe lo informa del precipitare degli eventi, Hippolytus identifica il regalo di Phaedra nella falsa accusa di stupro, che oltretutto Phaedra non sarà mai più in grado di smentire, e che pertanto gli risulterà fatale. E si tratta, per una volta, di un regalo che apprezza: “Not many people get a chance like this. / This isn’t tat. This isn’t bric-a-brac.” E non abbiamo neppure bisogno di chiederci che cosa renda il regalo così gradito, perché Hippolytus lo dichiara nella maniera più univoca: “Life at last”.

Queste affermazioni di Hippolytus sono sufficienti per permetterci di classificare il suo atteggiamento come masochistico secondo la definizione di Girard:

On parle de masochisme, en effet, toutes les fois qu’on perçoit le rapport entre le désir et ses conséquences néfastes. Et l’on se tient pour assuré que ce rapport est perçu par le sujet lui-même. Alors qu’il est parfaitement ignoré dans les stades supérieurs de la médiation. C’est dans le cas seulement où le rapport est connu qu’il faut parler de masochisme, si l’on ne veut pas renoncer à donner à ce terme un contenu théorique précis. (Girard 1961, cap. VIII, 210)

Ma una definizione non è una spiegazione. Anche se, grazie a Girard possiamo riconoscere in Hippolytus le manifestazioni di un atteggiamento masochistico, questo non è sufficiente a motivare questo atteggiamento, né a spiegare le forme particolari che assume nella vicenda drammatica. Per capire come sia possibile che per Hippolytus il carcere, l’infamia, la condanna, e il linciaggio siano “life” mentre la vita di privilegio nel palazzo reale fosse “tat” dobbiamo fare riferimento ad un altro passo di Girard:

Aux stades inférieurs de la médiation interne, le sujet se méprise tellement qu’il ne fait jamais confiance à son propre jugement. Il se croit infiniment éloigné du Bien suprême qu’il poursuit ; il ne pense pas que l’influence de ce Bien puisse s’étendre jusqu’à lui. Il n’est donc pas certain de distinguer le médiateur des hommes ordinaires. Il n’y a plus qu’un objet dont le masochiste se juge capable d’estimer la valeur : cet objet est lui-même et cette valeur est nulle.

Le masochiste jugera les autres hommes d'après la perspicacité dont ils lui paraissent faire preuve à son égard : il se détournera des êtres qui éprouvent pour lui affection et tendresse ; il se tournera avidement, par contre, vers ceux qui lui démontrent, par le mépris qu'ils lui témoignent, ou paraissent lui témoigner, ne pas appartenir, comme lui, à la race des maudits. (Girard 1961, cap. VIII, 205)

Nel dramma questo inferno metafisico viene messo, letteralmente, al centro della scena fin dal primo istante:

Hippolytus *sits in a darkened room watching television.*

He is sprawled on a sofa surrounded by expensive electronic toys, empty crisps and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear.

He is eating a hamburger, his eyes fixed on the flickering lights of a Hollywood film. [...]

He picks up another [sock], examines it and decides it's fine.

He puts his penis into the sock and masturbates until he comes without a flicker of pleasure.

He begins another hamburger. (PhL 65)

Prima ancora di aprire bocca, Hippolytus viene caratterizzato attraverso tutti i luoghi comuni sul disagio psicologico adolescenziale: la sua dipendenza dalla televisione e dal cibo malsano, la sua incapacità e disinteresse a prendersi cura della propria persona e del proprio ambiente di vita, la masturbazione compulsiva (“*he comes without a flicker of pleasure*”) lo rappresentano nella maniera più tridimensionale e più convincente.

Non sorprendentemente, le prime parole pronunciate nel dramma, e riferite a lui, confermano questa impressione con l'autorevolezza di una diagnosi ufficiale: “He's depressed”: il malessere di Hippolytus è presentato come assolutamente reale, in quanto è oggettivamente verificabile da un agente esterno (il Doctor) che, a differenza di Phaedra, non prova per lui alcun sentimento, e ha titolo ad esprimere un parere professionale in merito. Ma, come Phaedra stessa nota immediatamente (“My mother could tell me this”, 66), ad una diagnosi espressa con il linguaggio specialistico della psichiatria non corrisponde alcuna indicazione tecnica di trattamento: di fronte al malessere di Hippolytus il discorso specialistico della medicina, che il Doctor ha titolo a gestire, e che è il motivo per cui è stato richiesto da Phaedra il suo intervento, è non pertinente e inadeguato, perché la sua natura di questo malessere non è psicologica, bensì metafisica.

Quando finalmente abbiamo accesso al punto di vista interno di Hippolytus sulla propria condizione, non possiamo fare a meno di osservare come egli non soltanto riconosca lucidamente, ma affermi programmaticamente, di rappresentare non solo il disvalore, ma l'assenza di valore.

Hippolytus *I'm disgusting. I'm miserable. (PhL 78)*

Phaedra *You're a heartless bastard.*

Hippolytus *Exactly. (PhL 84)*

Hippolytus *[I]f there is a God, I'd like to look him in the face knowing I'd died as I'd lived. In conscious sin. (PhL 94)*

Phaedra *You've got a life.*

Hippolytus *No. Filling up time. Waiting. (PhL 79)*

Hippolytus *Getting dark thank Christ day's nearly over (PhL 80)*

Phaedra *Why do you have sex if you hate it so much?*

Hippolytus *I'm bored. (PhL 83)*

È pertanto chiaro che per Hippolytus tutte le conferme che gli altri gli hanno sempre fornito (il desiderio di Phaedra e degli altri suoi numerosi amanti, i regali dei sudditi, la devozione di Strophe) sono unicamente conferme del fatto che coloro che glielo forniscono non valgono niente, perché non sono in grado di vederlo per quello che è, e di valutarlo di conseguenza.

Questa stessa logica è anche alla base del suo rifiuto dei conforti della religione:

Priest God is merciful. He chose you.

Hippolytus Bad choice. (*PhL* 95)

Scegliendo Hippolytus, Dio dimostra di essere incapace di vederlo per quello che è, e che è perfettamente consapevole di essere (“Bad choice”), e pertanto di essere del tutto improponibile come mediatore. Ad un livello più astratto, la violenza con cui, nella scena con il Priest, Hippolytus nega l’esistenza di Dio (“There is no God. There is. No God”, *PhL* 94) indica semplicemente la convinzione incrollabile dell’impossibilità logica dell’esistenza di un essere onnisciente (che pertanto lo conosce per quello che è) che possa amarlo (come per definizione il Dio del cristianesimo dovrebbe fare).

Proprio in conseguenza del fatto che “Il n’y a plus qu’un objet dont le masochiste se juge capable d’estimer la valeur : cet objet est lui-même et cette valeur est nulle” nell’infamia e nella condanna Hippolytus vede invece finalmente la propria verità, e di conseguenza riconosce coloro che lo disprezzano e vogliono distruggerlo come unici possibili mediatori.

Ma come si concilia questo atteggiamento con il comportamento calcolatamente malevolo che Hippolytus adotta sistematicamente nei confronti di coloro che lo amano o lo desiderano?¹⁹ La risposta di Girard sembra costruita su misura per la vicenda del dramma di Kane:

Le sadisme est le retournement « dialectique » du masochisme. Fatigué de jouer le rôle de martyr, le sujet désirant choisit de se faire bourreau. [...]

Le sadique s’efforce d’imiter le dieu dans sa fonction essentielle qui est, désormais, celle de persécuteur. [...] Le sadique veut se donner l’illusion que son but est déjà atteint; il s’efforce de prendre la place du médiateur et de voir le monde par les yeux de celui-ci, dans l’espoir que la comédie, peu à peu, se transformera en réalité. La violence du sadique constitue un nouvel effort pour atteindre la divinité. (Girard 1961, cap. VIII, 212)

Dalla violentissima reazione che manifesta alla sola menzione del nome di Lena da parte di Phaedra (*PhL* 83), risulta chiaro che nell’antefatto del dramma Hippolytus ha avuto una relazione con qualcuno che ha assunto per lui il ruolo di mediatore, in cui ha ricercato il fondamento ontologico, e da cui è stato deluso: è in questa sofferenza che dobbiamo individuare la radice del suo sadismo. Girard riconosce del resto chiaramente la priorità logica e cronologica del masochismo rispetto al sadismo: “on fait passer le sadisme avant le masochisme et [...] on parle de sadomasochisme quand il faudrait parler de maso-sadisme” (Girard 1961, cap. VIII, 214): il sadismo non è un impulso puro e primitivo, bensì soltanto una conseguenza della delusione del soggetto per un’esperienza masochistica. E infatti Hippolytus passa dalla posizione masochistica con Lena alla posizione sadica con tutti gli altri amanti.²⁰

¹⁹ Non soltanto di Phaedra (si veda ad esempio “**Hippolytus** Do I get my present now?/ **Phaedra** (*Opens her mouth but is momentarily lost for words.* / *Then.*) / You’re a heartless bastard./ **Hippolytus** Exactly” *PhL* 84), ma anche di Strophe (“There aren’t words for what you did to me”, *PhL* 87) e del Priest (“I have no intention of behaving like a fucking animal. [...] Leave that to you”, *PhL* 97)

²⁰ È interessante notare come nella scena con Phaedra Hippolytus, dopo ogni riferimento a contenuti che possono urtare Phaedra (la propria bisessualità, l’età di lei, la gonorrea che potrebbe averle trasmesso) ripeta la domanda “Hate me now?” (*PhL* 76, 78, 85); la sua gestione coerentemente strategica della comunicazione con gli altri induce a supporre che questi riferimenti abbiano la

Volendo precisare ed approfondire il ragionamento di Girard, si potrebbe osservare che il problema di questa strategia apparentemente così logica sta nel fatto che il soggetto, quando assume in prima persona il ruolo del carnefice, ha una percezione ovviamente interna, soggettiva, della posizione che occupa, e pertanto è in ogni momento anche troppo consapevole di non essere in questo modo riuscito ad attingere la fondatezza ontologica che definisce, dal suo punto di vista esterno di soggetto, il mediatore. In questo senso, la versione che Girard presenta, “il [il soggetto] s’efforce de prendre la place du médiateur et de voir le monde par les yeux de celui-ci” è talmente brachilogica da presentare il rischio oltremodo concreto di un grave fraintendimento: la “place du médiateur” e “le monde par les yeux de celui-ci” sono supremamente desiderabili e ontologicamente pieni e fondanti *unicamente dal punto di vista del soggetto*. Malauguratamente per il soggetto, questa radicale discrasia tra la fondatezza ontologica che caratterizza il mediatore *dal punto di vista esterno del soggetto* e la percezione continua e acutissima della propria insufficienza ontologica *dal punto di vista interno, quello del mediatore stesso*, permane inalterata anche quando il soggetto diventa egli stesso mediatore di qualcuno; e questo è appunto il motivo per cui il sadico è e rimane convinto che, se qualcuno lo sceglie come mediatore, questo qualcuno sbaglia, e questa scelta, in quanto sbagliata, rappresenta la migliore ragione per disprezzarlo. La posizione del sadico è pertanto una posizione intrinsecamente e strutturalmente insoddisfacente, perché chi la desidera lo fa unicamente in quanto si illude di poter acquisire la pienezza ontologica e l’orgogliosa e sprezzante sicurezza di sé che caratterizzano il sadico *dalla prospettiva del masochista*, ma che per definizione non possono far parte dell’*esperienza vissuta* di nessuno, sadico o masochista che sia, perché caratterizzano la percezione del mediatore dal punto di vista del soggetto, che è per definizione un punto di vista *esterno*.²¹ Il fatto che la posizione del sadico sia strutturalmente insoddisfacente ha come conseguenza che si tratta di una posizione precaria, perché il soggetto che diventa sadico imitando il sadismo del proprio mediatore per cercare di attingere lo status ontologico che ogni mediatore per definizione detiene *dal punto di vista del soggetto*, scopre che gli riesce benissimo di far soffrire gli altri esattamente come faceva il suo mediatore, ma non gli riesce assolutamente di conseguire la pienezza ontologica che secondo lui caratterizzava il mediatore stesso,²² perché la pienezza ontologica è qualcosa che nessun soggetto può esperire dall’interno, in quanto esiste unicamente come illusione proiettiva.

precisa *funzione* di suscitare in Phaedra proprio la reazione che la sua domanda si propone di verificare. Hippolytus *vuole* farsi odiare da Phaedra (e, presumibilmente, visto che Phaedra per lui non ha assolutamente niente di speciale, da tutti coloro che lo amano e lo desiderano); e il motivo per cui lo vuole è che vuole trasformare un rapporto sadomasochistico dove lui occupa la posizione del sadico in un rapporto ugualmente sadomasochistico, dove lui occupi però la posizione del masochista, e quindi finalmente disponga nuovamente di un mediatore.

²¹ Il problema teorico di se esistano posizioni che non possono essere occupate dall’interno è a mio parere di notevolissimo interesse; un punto di avvio secondo me piuttosto promettente per la sua impostazione potrebbe essere rappresentato da un delizioso aforisma di Giovanni XXIII, per cui purtroppo non sono riuscita a ritrovare una fonte attendibile: “Mi capita spesso di svegliarmi di notte, di cominciare a pensare a una serie di gravi problemi e di dirmi “Bisognerebbe parlarne al papa”. Poi mi sveglio completamente e mi ricordo che sono io il papa.”

²² Le prime parole che Hippolytus pronuncia dopo la conclusione del rapporto sessuale con Phaedra sono “There. *Mystery* over.” (82, corsivo mio). Queste parole esprimono la chiara consapevolezza del fatto che Phaedra nel rapporto sessuale con lui cercava qualcosa di incommensurabile con l’esperienza normale, e che il motivo per cui si sentiva legittimata a cercarlo era che lui per lei rappresenta il fondamento ontologico; ma soprattutto esprimono la piena coscienza del fatto che Phaedra non poteva trovare quello che cercava, e che pertanto non l’ha trovato, perché lui è ontologicamente vuoto esattamente come lei, e pertanto non può fondare nessuno. Hippolytus riesce benissimo ad immedesimarsi nella posizione del soggetto, sa esattamente che cosa il soggetto vuole da lui come mediatore, e soprattutto sa di essere un bluff come mediatore. Quando Phaedra gli dice “I wanted to see your face when you came” lui le risponde che la sua faccia è identica a quella di

In relazione alla vicenda del dramma, se è inevitabile supporre che Lena abbia trattato Hippolytus più o meno come lui poi tratterà tutti gli altri suoi amanti, è altrettanto inevitabile constatare che Hippolytus ha dovuto rendersi conto molto rapidamente che trattare gli altri come Lena ha trattato lui non lo fa diventare come lui pensava fosse Lena, vale a dire ontologicamente pieno e fondante, e quindi non risolve il suo vero problema, perché il suo problema non è di natura relazionale, bensì di natura ontologica. La discrasia tra l'esperienza che lui dall'esterno attribuiva a Lena, e quella che in prima persona vive effettivamente lo induce a cercare una motivazione per questa differenza, e a credere di averla trovata in un difetto irredimibile della propria stessa natura. L'unica via d'uscita concepibile a partire da queste premesse è assumere nuovamente la posizione masochistica. E che sia effettivamente questo il percorso di Hippolytus risulta chiaro, tra le altre cose, da un dettaglio particolarmente rivelatore: come dice Phaedra (*PhL* 75), tutte le persone comuni che gli hanno portato dei regali per il compleanno avrebbero voluto consegnarglieli di persona, vale a dire avere un contatto personale e diretto con lui, ma a lui non viene neppure in mente di poterli incontrare, anzi liquida loro e i loro omaggi con parole di tagliente disprezzo ("They're poor. [...] It's revolting. [...] Get rid of this tat." *PhL* 75); al contrario, quando la polizia lo sta portando via (*PhL* 100), è lui che si butta nella folla, anche se la folla è composta dalle stesse persone comuni con cui prima non voleva avere nulla a che fare. Questo radicale mutamento di atteggiamento da parte di Hippolytus si spiega unicamente mettendolo in relazione al parallelo mutamento di atteggiamento da parte della folla, che ha smesso di adorarlo (e quindi di collocarlo in una posizione di fondamento ontologico che lui, autopercependosi come ontologicamente vuoto e pertanto privo di qualsiasi valore, non può non esperire come grottescamente erronea), e adesso invece desidera annientarlo, proposito perfettamente commisurato e coerente con la sua autopercezione.

Vale forse la pena di rispondere qui brevemente ad una possibile obiezione, riguardante il fatto che la mia analisi considera equivalenti il sadismo di Hippolytus nei confronti dei suoi partner sessuali e quello della folla che lo lincia; credo sia importante precisare che, nella teoria girardiana del masochismo e del sadismo, la componente sessuale non gode di alcuno statuto privilegiato.²³ e infatti Hippolytus passa senza soluzione di continuità da una modalità di relazione con gli altri completamente focalizzata sull'esercizio brutale e sadico del potere sessuale a una modalità di relazione con gli altri dove il sesso non ha alcun ruolo, ma che è comunque fondata sull'esercizio brutale e sadico del potere fino alla forma estrema dell'annientamento fisico dell'altro, cioè dell'omicidio. Il motivo per cui può riuscire arduo percepire la completa continuità e la perfetta coerenza tra l'epilogo e il resto del dramma è che per noi è difficile vedere nel sesso un accidente, nel senso logico del termine, mentre questo è esattamente quello che ci mostrano sia l'analisi di Girard sia il dramma di Kane: per quanto nella nostra cultura gli aspetti sessuali delle relazioni, dei comportamenti, e dei desideri siano considerati centrali e fondanti, esistono ottime ragioni per ritenere che la natura sessuale o non sessuale di una relazione non definisca l'essenza più profonda della relazione stessa, e che a comprenderne la vera natura siano assai più utili gli strumenti teorici che ci mette a disposizione la teoria di Girard.

Il contenuto forse più importante, e sicuramente più difficile da accettare, della teoria di Girard è che le relazioni del soggetto sia con l'oggetto che con il mediatore sono completamente

"Every other stupid fucker" (*PhL* 82); a parte l'ovvio gioco di parole tra i sensi figurato e proprio di "fucker", tipico dell'umorismo di Hippolytus, la risposta è importante, perché rivela una volta di più con assoluta chiarezza che Hippolytus sa perfettamente di non essere niente di speciale, e pertanto non può dare alcun credito a chi, come tutti coloro che lo amano, lo desiderano o lo ammirano (Phaedra, i suoi amanti, i sudditi...), lo considera speciale. Di conseguenza, per il fatto stesso di considerarlo speciale, tutte queste persone ai suoi occhi sono vittime di un abbaglio che le rende disprezzabili. La dinamica psicologica soggiacente è analoga a quella alla base della celeberrima battuta di Groucho Marx, "I don't want to belong to any club that would have me as a member".

²³ "Le masochisme et le sadisme sexuels sont des imitations au second degré ; ce sont des imitations de cette imitation qu'est déjà l'existence du sujet dans le désir métaphysique" (Girard 1961, cap. VIII, 214).

indipendenti dall'individualità e dalla personalità degli attori coinvolti, che il desiderio è una dinamica strutturalmente proiettiva.²⁴ E questo vale, naturalmente, anche nella relazione masochistica:

Le cauchemar du sadomasochiste est un mensonge aussi grossier que le rêve de Don Quichotte et la plate illusion bourgeoise. C'est toujours, au fond, le même mensonge. Le persécuter adorable n'est ni dieu ni démon. Il n'est qu'un être semblable à nous [...]. (Girard 1961, cap. VIII, 219)

L'ultima scena di *Phaedra's Love* rappresenta questa amara verità nella maniera più incisiva e più memorabile: il "persécuter adorable" a cui Hippolytus si consegna con ardore non è una persona desiderata, amata, e idealizzata come fondamento ontologico; non è neppure un individuo: è la folla. Ora, non è possibile rendere la folla oggetto di un'idealizzazione psicotica simile a quella che Phaedra proietta su Hippolytus, perché la folla ha una composizione indeterminata: la definizione stessa di folla implica che noi non ne conosciamo i singoli componenti: dal nostro punto di vista non sono individui, e quindi non hanno un'identità, o caratteristiche personali, che possano servire da base ad una qualsiasi forma di affabulazione idealizzante. E il fatto che Hippolytus si butti nella folla vuol dire che ha completamente superato il bisogno illusorio e accecante di idealizzare il proprio persecutore. Hippolytus desidera *la persecuzione in sé*, senza quell'inutile orpello proiettivo che è rappresentato da una relazione personale con il persecutore. Nell'epilogo di *Phaedra's Love* Kane ci mostra uno sviluppo della teoria del masochismo che va oltre ciò che è stato teorizzato sul tema dallo stesso Girard: Hippolytus riesce a separare lucidamente gli *effetti* ontologici del masochismo dalla sovrastruttura relazionale psicologica ed emotiva della *relazione* masochistica. Il suo desiderio si rivolge unicamente agli effetti della situazione masochistica ma non riguarda in alcun modo la relazione, perché è anche troppo lucidamente consapevole che gli altri da cui quegli effetti provengono, e che sono tecnicamente necessari ad esperirli, sono tutti come lui, e quindi non valgono niente.

Questa prospettiva inedita e radicale illumina di una luce inattesa e dirompente uno dei concetti fondamentali della teoria di Girard. La particolare struttura che la dinamica masochistica assume nell'epilogo di *Phaedra's Love* crea un corto circuito senza precedenti tra due ambiti della teoria girardiana normalmente considerati non soltanto distinti, ma anche lontani: l'analisi del masochismo e la teoria del capro espiatorio.²⁵ Nella sezione precedente abbiamo visto che la scena del linciaggio di Hippolytus si presta ad essere interpretata in termini girardiani per mezzo del concetto di capro espiatorio; ma l'analisi condotta in questa sezione dimostra che per la sua comprensione è ugualmente pertinente la teoria girardiana del masochismo. Hippolytus è sicuramente una vittima innocente; ma la sua selezione non è arbitraria; e questo del tutto al di là della, pur evidente, pertinenza degli "stéréotypes de la persécution" a cui ho fatto riferimento

²⁴ La natura proiettiva del desiderio e dell'amore è chiaramente percepita non solo da Strophe (che si è completamente sottratta alla circolazione del desiderio: "**Phaedra** You don't like Hippolytus? **Strophe** No, not really. [...] He bores me." *PhL* 70) "He's all you care about but you don't see what he is" (*PhL* 72), ma anche e soprattutto dallo stesso Hippolytus: "This isn't about me. [...] Fuck someone else imagine it's me. Shouldn't be difficult. Everyone looks the same when they come." (*PhL* 82); "Wouldn't be about me. Never was." (*PhL* 84). La sua consapevolezza che l'amore è proiettivo, impersonale, e irrealmente garantisce che essere oggetto dell'amore degli altri non possa fornirgli alcuna conferma, e pertanto sia per lui unicamente uno spettacolo noioso di fastidiosa irrazionalità. A poterlo vedere per quello che è sarà, per definizione, unicamente qualcuno a cui non importi di lui; pertanto, l'unica possibile conferma, e pertanto l'unico oggetto di desiderio metafisico, sarà per lui una relazione sadomasochistica in cui lui occupi la posizione del masochista.

²⁵ L'analisi del masochismo è oggetto di un capitolo di Girard 1961; al tema del capro espiatorio è dedicato per intero Girard 1982.

all'inizio della sezione 4, ma perché è lui stesso ad offrirsi spontaneamente alla violenza della folla, e a rendere con questo gesto la folla strumento della propria gratificazione masochistica.²⁶

Con *Phaedra's Love* Kane ci ha offerto una rappresentazione devastantemente memorabile di tutto il percorso luttuoso del desiderio mimetico, dalla precarietà ontologica in cui si radica il bisogno di un mediatore, e che fonda la natura metafisica di un desiderio destinato a rimanere eternamente insoddisfatto, fino all'accanimento immotivato e folle sulla vittima innocente del meccanismo espiatorio, e all'esplorazione degli abissi ontologici del masochismo. Dal suo primo libro, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, fino al suo più importante lavoro di critica letteraria, dedicato ad una disamina sistematica dell'opera di Shakespeare, *A Theater of Envy*, Girard non ha mai smesso di affermare che i grandi autori dell'Occidente, da Shakespeare a Cervantes, da Stendhal, a Dostoevskij, a Proust, sono accomunati da una consapevolezza lucida e spietata dei meccanismi del desiderio, e delle sue conseguenze invariabilmente nefaste. Credo che all'elenco di nomi illustri e celeberrimi dell'abbagliante pantheon girardiano andrebbe aggiunto quello di Sarah Kane.

Opere citate

Tutte le citazioni di *Phaedra's Love* (*PhL*) sono da Sarah Kane, *Complete Plays*, Methuen, London 2001.

Campbell, Peter A., "Sarah Kane's *Phaedra's Love*: Staging the Implacable", in Laurens De Vos, Graham Saunders (eds.), *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Manchester 2010, 173-183.

Du Bois, William Edward Burghardt, *The Souls of Black Folk*, A. C. McClurg & Co., Chicago 1903.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris 1952.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961 (le citazioni sono dall'edizione elettronica conforme alla ristampa 1977; pertanto i numeri di pagina sono preceduti dall'indicazione del capitolo).

Id., *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

Id., *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris 1982.

Id., *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Saint Augustine's Press, Indiana, 1991.

Greimas, Algirdas Julien *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading*, trad. ingl. The Johns Hopkins UP, 1978 (ed. or. 1976).

Propp, Vladimir Ja., *Morfologija skaski*, 1928, trad. it. *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino, 1966.

Saunders, Graham, "Love Me or Kill Me" *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, Manchester 2002.

Tolkien, John Ronald Reuel, *On Fairy-Stories*, Expanded Edition, with Commentary and Notes, a cura di V. Flieger and D.A. Anderson, Harper Collins, London, 2008 (ed. or. 1947).

²⁶ Può essere interessante osservare a questo proposito che durante la scena con Strophe Hippolytus ripete "Blame me" (*PhL* 89-90), cercando in questo modo di assumere in relazione a Strophe stessa la posizione di capro espiatorio.