Università
Ca'Foscari
Venezia

Università Ca' Foscari di Venezia

Facoltà di lettere e Filosofia

Corso di laurea Specialistica

in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Il doppio in letteratura: storie di ombre, specchi, quadri, sosia e gemelli

Relatore

Prof.ssa Crotti Ilaria

Laureando

Tamanini Alice

Matricola 828348

Anno Accademico

2016/201

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio molto la Prof.ssa Ilaria Crotti che ha supportato il mio lavoro con perizia e disponibilità. Ringrazio la mia famiglia sulla quale posso contare ogni giorno malgrado tutte le difficoltà trascorse. Ringrazio Nicola ed Ilaria che con il loro affetto mi hanno fatto capire che l'amore esiste davvero.

INDICE:

Introduzione …… pag. 4

Capitolo 1. Doppi mitologici e commedie ……..... pag. 13

Capitolo 2. Il doppio nella dottrina psicoanalitica …….. pag. 22

2.1. Focus sul saggio *Das Unheimliche* di Sigmund Freud …….. pag. 22

2.2. Doppi reali e doppi letterari ……..... pag. 46

Capitolo 3. Doppi dissimili e tematiche ricorrenti ……. pag. 49

Capitolo 4. Autori europei ed extraeuropei …… pag. 62

4.1. *Der Sandmann* di Ernst Hoffmann ……..... pag. 62

4.2. *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* di Adelbert Von Chamisso …… pag. 68

4.3. *William Wilson* di Edgar Allan Poe …….. pag. 80

4.4. *Dvojnik* di Fëdor Michajlovič Dostoevskij …… pag. 90

4.5. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert L. Stevenson … pag. 101

4.6. *The Portrait of Dorian Gray* di Oscar Wilde …….....pag. 117

4.7. *The Secret Sharer* di Joseph Conrad ……..... pag. 132

4.8. *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino ……..... pag. 141

Conclusione ……..... pag. 153

Bibliografia ……... pag. 154

Bibliografia critica ……. pag. 155

INTRODUZIONE:

La tematica del doppio nasce nell'antichità classica e si sviluppa nel corso dei secoli prendendo piede soprattutto nelle epoche rappresentative della crisi della soggettività, come il romanticismo ed il barocco. Massimo Fusillo nel saggio *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, ci dona una definizione introduttiva riguardante questa tematica:

> Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.[1]

Come verrà analizzato in seguito nel corso della ricerca, la tematica del doppio contiene per se stessa implicazioni psicanalitiche; saranno Sigmund Freud ed Otto Rank a fornire un contributo significativo sul collegamento fra doppio e psicanalisi.

Fra le numerose proposte avanzate nel XX secolo per definire e circoscrivere l'ampia tematica del doppio in letteratura, una fra tutte spicca per coerenza e sistematicità; essa appare per la prima volta nel 1985, in un articolo ad opera del teorico della letteratura Lubomìr Dolezel.

La proposta di Dolezel si può riassumere in punti focali che corrispondono a tre nuclei tematici individuati all'interno della tematica del doppio in letteratura. Il primo tema è quello di Orlando, tratto dal romanzo omonimo di Virginia Woolf: viene definito tema della reincarnazione perché in esso è presente un solo individuo che esiste contemporaneamente in due mondi di fantasia alternativi fra loro. Il tema successivo è definito tema di Anfitrione: due individui con due identità differenti assumono, per un dato lasso di tempo, lo stesso aspetto e

[1] M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012, p. 24.

la medesima identità. Caratteristica di questo secondo nucleo tematico è che, alla fine della narrazione, la confusione generata dalla temporanea sovrapposizione delle due differenti identità si risolve, riportando il lettore alla situazione iniziale della vicenda narrata, nella quale le identità dei due individui protagonisti erano ben distinte fra loro. Infine Dolezel propone un terzo tema atto a definire la terza tipologia di doppio in letteratura: due incarnazioni differenti del medesimo individuo convivono all'interno dello stesso mondo fittizio[2]. L'autore del suddetto articolo realizza tale schema esemplificativo come un triangolo che possiede zone intermedie in cui i nuclei tematici si fondono e sovrappongono, dando origine a numerose varianti all'interno della tematica del doppio in letteratura.

Questa prima suddivisione all'interno in materia di doppi letterari ci consente di effettuare, un'ulteriore scrematura schematica.

Tutti i sottotemi di cui parleremo possono essere ricondotti i al tema-base dell'identità sdoppiata che Freud, all'interno del suo saggio *Das Unheimliche* (*Il perturbante*, 1919) che verrà analizzato nel dettaglio nel II capitolo del corrente elaborato, lega alle istanze della repressione ed a quelle del represso. Il doppio, secondo lo psicoanalista, reca infatti insito in se stesso una contraddizione fra razionale ed irrazionale, fra mondo reale e fantastico che, compenetrandosi danno origine ad un effetto estraniante. Ciò accade sia quando si verifica nella realtà dei casi clinici analizzati da Freud nel corso della propria carriera ed assurti come esempio all'interno del suddetto testo, sia nella fantasia dei personaggi letterari, invenzioni degli autori dei volumi che verranno presi in esame nel corso della mia ricerca.

Tutti i sottotemi inseriti nell'ampio nucleo dell'identità sdoppiata saranno molto presenti nella letteratura occidentale.

Una prima suddivisione all'interno delle opere letterarie che trattano il tema in analisi, riguarda due categorie ben distinte di personaggi presenti in esse: i personaggi

[2] L. DOLEZEL, *Le triangle du doble*, in AA. VV. *Du thème en littérature*, «Poetique», 1985, pp. 463-472.

speculari «in cui l'opposizione dei caratteri è così marcata da suggerire un'unità latente»[3] e, d'altra parte, i personaggi complementari «in cui l'integrazione armonica dei tratti caratteriali allude ancor più ad una fusione tendenziale delle identità»[4].

Una tipologia di doppio presente sia in ambito letterario che psicanalitico è quella denominata del 'doppio apparente' che si realizza quando lo sdoppiamento si verifica all'interno di un singolo individuo, senza perciò che vi sia una separazione fisica di due entità che fanno capo alla stessa persona. Se questa tipologia di doppio è presente nel mondo fantastico dell'invenzione letteraria essa si verifica perché è in atto una possessione demoniaca, mentre nell'ambito della psichiatria quando accade ciò siamo di fronte a casi di pazienti affetti da dissociazione schizofrenica ovvero da doppia personalità.

Numerosi, nelle opere che si occupano di identità sdoppiata, sono i temi autonomi correlati alla più vasta tematica della simulazione; i principali sono il tema del travestimento e quello dello scambio d'identità, presente fra le altre opere, all'interno del saggio di Ferdinand Raimund *Der Alpenkonig und del Menshenfeind* (*Il re delle Alpi e il misantropo*, 1827).

Direttamente connesso a questi nuclei tematici è il tema del doppio onirico, in cui lo sdoppiamento del personaggio letterario avviene soltanto in sogno. A questa tipologia di identità sdoppiata è correlata quella della reincarnazione che avviene quando un personaggio, all'interno di un testo letterario, è completamente identico ad un personaggio morto. Emblematici, fra le opere che trattano tale sotto tema, sono tre racconti di Edgar Allan Poe: *Ligeia*, *Morella* ed *Eleonora*.

Morella è un racconto scritto nel 1835 e pubblicato nella raccolta *Tales of the Grotesque and Arabesque* (*Racconti del grottesco e dell'arabesco*, 1840) nel quale Poe narra in prima persona la vicenda dell'amore per un'omonima donna. Amica d'infanzia e sposata senza passione, Morella è una persona di cui, fin dall'inizio della vicenda, vengono esaltate le

[3] M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012, p. 28.
[4] M. FUSILLO, *Ibidem*.

doti intellettuali, culturali e psichiche. Con il passare del tempo però le passioni della giovane per gli scritti mistici di retaggio tedesco (fra gli altri vengono citati Fichte e Shelling, in particolare le dottrine attorno all'Identità di quest'ultimo), provocano nel coniuge, del quale Poe si fa interprete, sensazioni inquietanti e sconcertanti. Ciò che interessa maggiormente la donna è il principio di individualità, «il concetto di quell'identità che in morte è o non è perduta per sempre». I misteriosi atteggiamenti della moglie divengono, di anno in anno, sempre più opprimenti per il protagonista-narratore il quale, con la comparsa dei primi sintomi di una malattia fisica della consorte si augura che il trapasso di quest'ultima avvenga nel minor tempo possibile. La sposa dopo una lunga agonia si spegne dando alla luce una figlia, che emblematicamente inizia a respirare non appena la madre cessa di farlo. Morendo Morella tuttavia aveva pronunciato parole sibilline al marito profetizzando che la felicità terrena dell'uomo avrebbe avuto termine e che la sua vita sarebbe stata un susseguirsi di estenuanti giorni di dolore. La tematica della reincarnazione fa il suo ingresso nel racconto di Poe quando l'Io narrante si accorge, con crescente turbamento, che l'amata figlia crescendo diviene sempre più simile alla madre deceduta, sia nell'aspetto che nello spirito.

L'avvenimento chiave del racconto in analisi si verifica quando il padre decide di battezzare la figlia all'età di dieci anni; la piccola infatti fino a quel momento, era rimasta inspiegabilmente senza nome.

Nella cripta dov'era sepolta Morella, il protagonista si ritrova, senza cognizione di causa e senza averlo deciso in precedenza, a comunicare al sacerdote il nome della moglie defunta come appellativo per la figlia. Come comandato da un maligno spirito, da un demone, l'uomo dona alla figlia il nome della defunta e in quell'istante la bambina, pronunciando enfaticamente la parola «Eccomi»[5], cade a terra priva di vita.

Il finale del racconto non potrebbe risultare più significativo agli occhi del lettore: una volta sepolta la bambina, la seconda Morella, il protagonista viene scosso da un accesso

[5] E. A. Poe, *Racconti*, trad. it. di M. Gallone, Rizzoli, Milano, 1980, p. 277.

isterico di risate nel constatare che nel luogo di sepoltura non v'è più traccia della prima Morella.

Lo sdoppiamento si rivela quindi essere una vera e propria reincarnazione e la Morella che visse due volte, viene per due volte sepolta.

Un tema che appartiene alla stessa sfera tematica del doppio e che con esso viene spesso erroneamente assimilato pur rappresentando qualcosa di nettamente distinto è il tema dei gemelli, nel quale la matrice biologica dona una spiegazione tangibile all'effetto perturbante che la coesistenza di due creature del tutto identiche provoca nei lettori.

Fusillo a tal proposito propone un paragone fra due commedie classiche di Plauto che rappresentano gli archetipi più antichi del tema dei gemelli e di quello del doppio; esse sono rispettivamente i *Menecmi* e l'*Amphitruo*. La principale differenza fra esse è che nella prima opera teatrale i gemelli protagonisti non si incontrano mai, ad eccezion fatta del finale e l'intera *pièce* si fonda sugli innumerevoli equivoci che gli scambi di persona fra i gemelli provocano continuamente, mentre la seconda opera è incentrata sul trauma che provoca l'incontro con il proprio sosia e sulla sottrazione di identità.[6]

Il tema dei gemelli nel corso dei secoli è approdato nella tradizione moderna realizzandosi soprattutto nel teatro comico[7] giungendo alla commedia goldoniana[8]. Anche se nel nostro secolo la suddetta tematica perde in parte il suo rapporto privilegiato con la Commedia, esso non viene smarrito del tutto; si ritrova infatti questo connubio in numerose opere letterarie e cinematografiche incentrate sulla costituzione dell'identità attraverso il dualismo.

Un sottoinsieme particolarmente interessante contenuto all'interno della tematica dell'identità sdoppiata è quello in cui la dualità si realizza fra un personaggio letterario ed un oggetto.

---

[6] Sul tema dei gemelli ed i risvolti psicologici ad esso legati cfr. ZAZZO, 1960 ;T. VALENTE, 1989.
[7] Cfr. FERRONI, 1980; GUIDOTTI, 1992.
[8] Il riferimento è alla commedia in tre atti di Carlo Goldoni intitolata *I due gemelli veneziani*, scritta nel 1750

A tal proposito occorre citare i temi del riflesso e del ritratto che hanno il loro archetipo più noto nel mito di *Narciso*[9] e le realizzazioni artistiche più significative in *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891) di Oscar Wilde e nel breve racconto di Edgar Allan Poe intitolato *Oval Portrait* (*Ritratto ovale*, 1845).

Quest'ultimo testo, narrato in prima persona, racconta la singolare vicenda di un uomo che, rifugiatosi in un castello disabitato, al fine di trascorrervi la notte, si ritrova in una delle numerose stanze dell'edificio, situata in cima ad un alta torre, con le pareti interamente decorate di quadri. Per addormentarsi l'uomo inizia a leggere un libro trovato nella stanza che contiene la descrizione dettagliata dei quadri ivi presenti. Un dipinto in particolare, inizialmente non notato dal protagonista, carpisce improvvisamente la sua attenzione: vi è raffigurata una bellissima giovane donna in maniera talmente realistica che, in un primo momento, l'io narrante deve chiudere gli occhi, tanto grandi sono il turbamento e l'eccitazione che provocano in lui tale riproduzione.

La figura dipinta nel ritratto ovale è protagonista di una sconcertante vicenda che l'uomo legge avidamente nell'antico volume contenente le descrizioni dei quadri del castello. Moglie di un pittore ossessionato in modo spasmodico dalla sua arte, la giovane ritratta aveva accettato di posare per lui. Più le sedute di posa proseguivano però, più la fissazione dell'uomo diveniva maniacale. Il racconto nel racconto fa capire al lettore che il pittore non solo stava riportando sulla tela alla perfezione le fattezze fisiche della donna ma stava trasferendo su di essa anche l'anima di quest'ultima. Le ultime pennellate infatti fanno esclamare all'artista: «Ma è veramente viva: è la vita stessa»[10] tanta somiglianza intercorreva fra la moglie e l'immagine dipinta. Questa esclamazione rappresenta inoltre il completamento dell'identificazione della donna con il ritratto divenuto ormai sostituto psicofisico di essa.

[9] Cfr. BETTINI 1992; PEROSA 1996.
[10] E. A. POE, *Racconti*, trad. it. di M. GALLONE, Rizzoli, Milano, 1980, p. 83.

Una volta ultimato il quadro infatti, la giovane cade a terra priva di vita. La metamorfosi è completata, lo sdoppiamento avvenuto: il ritratto è divenuto donna e la donna ritratto.

Altri due sottotemi facenti capo allo sdoppiamento d'identità, largamente presenti nelle opere letterarie d'epoca moderna, sono quelli dello specchio e dell'ombra. Rappresentante emblematico in materia di specchi è il testo di Hoffmann intitolato *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* (*Storia del riflesso perduto*) presente nel terzo capitolo della sua raccolta di racconti *Fantasiestücke in Callot´s Manier* (*Fantasie alla maniera di Jacques Callot*, 1814-1815). Il tema dell'ombra invece è magistralmente descritto nel saggio di Adalbert von Chamisso intitolato *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*La storia straordinaria di Peter Schlemihl*, 1814). Come sarà possibile osservare nel corso del corrente elaborato, in quest'ultima opera citata, non si verifica uno sdoppiamento del protagonista ma una sua scissione; l'ombra infatti si distacca fisicamente dal personaggio principale, divenendo un'entità autonoma e l'intera vicenda sarà incentrata sugli strenui sforzi dell'uomo per riappropriarsene.

Al tema del doppio sono ascrivibili anche i sottotemi della maschera, della creatura artificiale e della metamorfosi. Quest'ultima tematica in particolare interessa la presente ricerca. La trasfigurazione è un tema che dall'antichità classica (Ovidio) giunge fino al Novecento; maestro indiscusso di esso è Kafka con la sua *Die Verwandlung* (*La Metamorfosi*, 1915). Quest'opera magistrale narra la vicenda di un giovane che una mattina si sveglia trasformato in un enorme insetto senza conoscerne il motivo. La narrazione comico-grottesca prosegue descrivendo i radicali mutamenti che tale condizione provoca inevitabilmente nella vita del protagonista e di chi lo circonda. Non potendo più in alcun modo contribuire all'esiguo bilancio familiare con il suo lavoro, Gregor, è questo il nome del personaggio principale, per non gravare sui genitori e la sorella che vivono con lui si lascia morire d'inedia. Il suo sacrificio permetterà alla famiglia di risollevare le proprie sorti finanziarie. L'interpretazione allegorica di tale vicenda è ben chiara: Kafka intende, tramite il suo

personaggio principale, rappresentare il diverso, l'alienato emarginato dalla società, che in questo caso è rappresentata dalla ristretta cerchia familiare. La famiglia, descritta in alcune lettere autografe da Kafka come il contesto che soffoca la libertà d'espressione dell'artista, benché in un primo tempo tenti di instaurare un dialogo con Gregor divenuto insetto, ben presto dimostra di considerarlo soltanto un peso che grava talmente su di essa da pensare di sbarazzarsene fisicamente.

Anche Stevenson, nel romanzo breve intitolato *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, 1886) affronta la tematica della metamorfosi, dando vita ad uno sdoppiamento singolare in cui in protagonista del racconto si scinde in due metà distinte, una delle quali rappresenta le pulsioni più recondite e malvagie della propria anima. Mr. Hyde è una sorta di *Es* freudiano che agisce senza alcun controllo né ragione[11].

Fusillo pone l'accento sui temi cardine contenuti nel macrotema dell'identità sdoppiata: il sosia ed il doppio, differenziandoli nettamente.

I sosia, secondo l'autore in questione, sono due personaggi che solitamente presentano nomi differenti e rimangono due soggetti scissi ma identici. Questa incredibile somiglianza è connessa inevitabilmente al concetto di perturbante che verrà approfondito nel corso del corrente elaborato.

Il tema del doppio invece può essere descritto come una «duplicazione completa che coinvolge ogni tratto della persona».[12] Un esempio emblematico riguardante il doppio è rappresentato dal racconto di Poe intitolato *William Wilson* (1939).

Concludendo, questo breve elenco di tematiche legate al macrotema dello sdoppiamento d'identità, serve a far percepire al lettore, seppure in modo embrionale,

[11] M. FUSILLO, *Ivi*, p. 34.
[12] M. FUSILLO, *Ivi*, p. 35.

l’importanza che il soggetto in questione ha avuto in letteratura, confermata dalla vastità di opere letterarie incentrate su di esso.

Nell’elaborato corrente, per questioni di comodità e fruizione più immediata del testo, verranno denominati indistintamente ‘doppio’ e ‘sosia’ gli *alter ego* dei personaggi principali delle vicende in analisi, tenendo ben presente che essi, in senso letterale ed interpretativo, non sono la stessa cosa e che l’identità sdoppiata si frantuma in una serie corposa di sotto-nuclei i quali, come abbiamo osservato sino ad ora, possiedono caratteristiche peculiari e differenti.

CAPITOLO PRIMO

DOPPI MITOLOGICI E COMMEDIE

Inizio l'approfondimento sul tema del doppio in letteratura trattando uno dei primi esempi di esso, ovvero la vicenda di Narciso, narrazione risalente alla mitologia greca. Narciso, protagonista del mito che da lui prende il nome, viene descritto da Ovidio come un bellissimo giovane desiderato da numerosi ragazzi e ragazze, reo d'aver fatto morire d'amore la ninfa Eco. Egli fu per questa morte punito da Nemesi[13], dea della vendetta, con l'amore per la propria immagine, oggetto del desiderio impossibile da ottenere.

Narciso era frutto dell'unione tra il dio Mercurio e la ninfa Liriope; alla semidea era stata realizzata una profezia alquanto singolare sulla vita del figlio; le era stato detto infatti che Narciso sarebbe vissuto a lungo, ma che ciò sarebbe avvenuto solamente «se non avesse conosciuto se stesso[14]».

Ovidio descrive Narciso a sedici anni come un giovane di una bellezza fuori dal comune che attirava fanciulli e fanciulle, i quali si invaghivano di lui senza poterlo avere. L'autore infatti oltre al bell'aspetto sottolinea la smisurata superbia del giovane: egli infatti non permetteva a nessuno di toccarlo.

Il ragazzo un giorno, mentre sospingeva dei cervi verso le reti al fine di catturarli, fu notato da una ninfa di nome Eco. Ovidio, a questo punto della narrazione, realizza un breve excursus per rendere partecipi noi lettori alla triste storia della fanciulla. La giovane, che era solita intrattenere la dea Giunone con lunghi discorsi, distraendola e permettendo così alle altre ninfe di potersi accoppiare liberamente con il marito Giove, era stata scoperta dalla Saturnia (appellativo per definire la dea Giunone) ed era rimasta vittima

[13] Nemesi nella cultura greca rappresenta la dea della vendetta divina, che interviene per punire l'uomo che, per tracotanza, ha superato i limiti a lui imposti dalla divinità.
[14] OVIDIO, *Le Metamorfosi*, trad. it. di G. F. VILLA, Milano, BUR Rizzoli, 1994, p. 189.

della sua terribile vendetta. La dea l'aveva condannata ad emettere solamente brevissimi suoni e da allora Eco ripeteva unicamente la parte finale dei discorsi che ascoltava, riecheggiandone le ultime parole.

In queste condizioni Eco non era in grado di ammaliare Narciso con dolci frasi perché era vincolata a ciò che pronunciava il giovane e all'eterna ripetizione dei suoi discorsi.

Il fatidico scambio verbale sarebbe avvenuto qualche tempo dopo quando Narciso, uditi dei rumori nel bosco, aveva chiesto ad alta voce se ci fosse qualcuno nelle vicinanze; a tale richiesta Eco aveva quindi approfittato per palesare la sua presenza. Il giovane tuttavia le aveva opposto immediatamente un netto rifiuto e la ninfa sconsolata, si era rifugiata in una grotta dove l'amore l'aveva consumata a tal punto da causarne la morte. La ninfa, colpita dal dolore insopportabile, si era tramutata in roccia, mentre la sua voce continuava a riecheggiare nei boschi e fra i dirupi circostanti.

La vendetta della dea Nemesi non si era fatta attendere a lungo:

> Narciso intanto continuava a prendersi gioco delle ninfe come aveva fatto con lei (con Eco); ne aveva deluse alcune nate dal mare, altre sui monti. E prima la stessa sorte era toccata ai compagni di sesso maschile. Uno degli sfortunati colpiti dal suo disprezzo aveva levato al cielo le mani, esclamando: "Possa egli amare con altrettanta intensità e non possedere l'amato!". Alle preghiere assentì la dea di Ramnunte.[15]

La risposta alla preghiera dell'innamorato respinto venne ben presto esaudita. Un giorno infatti mentre Narciso, spossato dalla calura, era intento a cercare ristoro in una limpida fonte d'acqua cristallina, per la prima volta si trova di fronte al suo riflesso e se ne innamora senza capire di star in realtà guardando se stesso.

[15] *Ivi*, p. 193.

Ovidio utilizza qui la parola «*geminus*», al fine di rimarcare maggiormente la condizione di sdoppiamento vissuta dal giovane.

L'autore descrive con dovizia di particolari la condizione psichica di Narciso, la cui mente ed anima erano state istantaneamente irretite dalla forza di una passione per un oggetto del desiderio che non era altro che il riflesso di se medesimo.

> Senza saperlo si innamora di se e si applaude; è contemporaneamente soggetto e oggetto del desiderio, accende il fuoco e ne è arso. Quanti baci vani da alla fonte! quante volte immerge le braccia per cingere quel collo che gli appare: ma non riesce ad allacciarlo. Non sa chi sia quello che vede ma brucia per lui ed è quella falsa immagine che eccita i suoi occhi.[16]

Si può riscontrare nel testo ovidiano un'ammonizione a Narciso, il quale viene messo in guardia sul pericolo a cui va incontro colui che, ingannandosi, si innamora del riflesso di se stesso, di una vana proiezione che è fisicamente inesistente[17].

Il doppio di Narciso viene nominato in tre modi differenti: gemello, ombra, riflesso. Tre definizioni chiave per la ricerca che opererò e che riemergeranno nelle successive opere d'autori moderni che verranno trattati nel corso del corrente elaborato.

Da questo mito comprendiamo come la tematica del doppio sia antichissima ed affondi le sue radici nella mitologia greca; la culla letteraria della civiltà occidentale infatti, è di fatto il punto di partenza da cui dipanare la complessa matassa analitica incentrata sulla duplicità psico-fisica posta al centro della mia ricerca.

[16] *Ivi*, p. 195.
[17] *Ibidem*.

Narciso contempla il riflesso ed ogni bisogno fisico passa in secondo piano, non beve, non mangia, lo sazia l'amore totalizzante nei confronti di colui che non riesce a raggiungere. Il giovane non si rende conto di star contemplando se stesso, anzi gli pare che l'immagine gli mandi vani baci, tenda le mani per abbracciarlo e gli faccia muti discorsi. Egli non capisce perciò che in realtà il tutto è realizzato da lui stesso e che il gemello d'acqua si limita soltanto a riflettere i suoi gesti.

Quando molto più tardi il ragazzo si rende conto di essere di fronte al riflesso di se stesso, piange amare lacrime, si percuote il petto invocando la separazione dal suo corpo, la possibilità che l'oggetto del suo amore possa essere lontano da lui.

Infine Narciso, letteralmente consumato dall'impossibile amore, muore sulle rive della fonte compianto dalla voce di Eco che riecheggia in eterno il suo triste addio.

Si noti che la bruciante passione di Narciso nei confronti di se stesso travalica addirittura la morte; i lettori ritrovano infatti il giovane, dopo morto, intento a contemplare la propria immagine nelle acque dello Stige, il fiume degli Inferi.

La previsione iniziale si è avverata: l'amore per se stesso ha condotto il fanciullo alla rovina, determinandone la totale perdita di razionalità e provocandone di fatto l'annientamento.

La morte di Narciso, così come il suo totale smarrimento di lucidità, può considerarsi alla stregua di un suicidio, dipartita che accomunerà molti dei protagonisti delle future opere incentrate sulla tematica del doppio che verranno affrontate in questa sede.

La narrazione mitologica si conclude con la trasformazione del corpo di Narciso in un fiore «col cuore color di croco cinto da petali bianchi[18]».

Ancora una volta è opportuno porre l'accento sul fatto che nel mito in questione affiorano numerosi i tratti che caratterizzeranno opere letterarie successive incentrate sulla tematica del doppio; primo fra tutti l'immagine della fonte come specchio. Per gli antichi

[18] *Ivi*, p. 201.

infatti,lo specchio era un luogo di proiezione simbolica in grado di deformare l'identità dell'individuo che lo utilizzava, riproducendone i lati rimossi. In quest'episodio mitico osserviamo Narciso mentre tenta invano di baciare ed abbracciare la propria immagine riflessa, ardente desiderio che non si placa nemmeno quando il ragazzo realizza che si tratta di se stesso.

Il mito analizzato si basa sul conflitto fra l'identità del protagonista e quella del doppio che si fondono e si separano continuamente, entrambe soggetto ed oggetto del sentimento amoroso; esse sono unite in un connubio talmente potente che neppure la morte risulta essere in grado di scindere.

Un altro mito riguardante il tema del doppio è quello di Ermafrodito[19] e della ninfa Salmaci. Ovidio narra che la semidea, era innamorata del giovane e voleva legarlo a se per sempre; a tal proposito, ella si era avvinghiata al corpo del ragazzo mentre quest'ultimo era intento a fare il bagno in una fontana ad Alicarnasso. Da quest'unione aveva preso forma una nuova creatura che aveva insita in se, al contempo, una doppia natura: maschile e femminile. Ciò che sappiamo di Ermafrodito prima dell'incontro con Salmaci ci è narrato ancora una volta da Ovidio. Il giovane protagonista dell'episodio mitico in questione, era stato allevato dalle Naiadi ed aveva un aspetto così bello che in lui affioravano i tratti del padre e della madre, entrambi dei: Ermafrodito infatti deriva dal greco *Hermaphròditos*, termine che significa figlio di Hermès ed Afrodite.

Ovidio a questo punto della narrazione ritorna all'incontro del protagonista con Salmaci e descrive la fanciulla differenziandola dalle altre Naiadi, ninfe sue sorelle. Le ninfe in questione infatti, erano dedite alla caccia e all'utilizzo di armi quali arco e giavellotto, mentre Salmaci non praticava nessuna di queste attività. A causa di questa sua diversità la giovane era inoltre ignorata dalla dea Diana, protettrice delle sue compagne.

[19] Anche il mito di Ermafrodito è contenuto all'interno delle *Metamorfosi* di Ovidio.

L'autore ci descrive ciò che Salmaci era solita fare quotidianamente; le attività della ragazza, tuttavia, risultano essere più svaghi e cure personali che reali occupazioni.[20]

La ninfa stava appunto cogliendo dei fiori quando aveva visto Ermafrodito per la prima volta e ne era rimasta subito rapita. Prima di parlargli ella, vanitosa come sopra descritta, si era sistemata capelli e veste ed aveva rivolto al giovane lusinghe tali da farlo arrossire.

Il giovane tuttavia aveva rifiutato repentinamente le esplicite ed insistenti richieste d'amore della ninfa che, accecata dall'amore e dalla passione si era gettata con foga in acqua, abbracciandolo come l'edera fa con il tronco d'albero e pregando gli dei che non la separassero mai più dall'oggetto del suo desiderio. Gli dei accolsero la preghiera di Salmaci, unendo i due corpi in un unico essere, né uomo, né donna ma con i caratteri fisici di entrambi; una creatura ibrida dalla doppia natura, maschile e femminile al contempo: « […] non erano più due ma un corpo doppio, che non poteva essere definito né maschio né femmina e non somigliava a nessuno dei due in particolare ma a tutti e due».[21]

Accortosi del mutamento avvenuto in lui, Ermafrodito aveva pregato il padre e la madre che qualsiasi persona di sesso maschile che si fosse immersa nella fonte rea della propria trasformazione, ne uscisse biforme come lui. I genitori avevano immediatamente esaudito la richiesta dello sventurato ed avevano quindi avvelenato la colpevole fonte.

Il rapporto con la tematica del doppio in questo mito è singolare, in realtà non si assiste ad uno sdoppiamento come era accaduto nella precedente narrazione mitologica ma ad una congiunzione di due esseri di natura opposta in un unicum. Ovidio infatti, definisce l'ibrida natura di Ermafrodito come un «corpus geminus», un essere dalla doppia natura.

Ecco che, a differenza di Narciso e dei protagonisti dei testi che verranno trattati in seguito nel corrente elaborato, Ermafrodito si distingue per non avere, come questi ultimi, un doppio scisso da se stesso, ma la convivenza di due nature differenti all'interno dello stesso

[20] *Ivi*, p. 241.
[21] *Ivi*, p. 247.

corpo. Una doppiezza quindi insita nel medesimo essere che risulta al contempo uomo e donna.

Anche Platone nei suoi *Dialoghi* cita questa condizione ibrida, androgina, definendola però come ideale ed originaria del genere umano.[22]

Due diverse interpretazioni del mito hanno finito per fondersi in un'unica visione: l'una persegue l'eterno conflitto fra i due generi dell'essere umano, mentre l'altra legge questa fusione in chiave di superamento dell'eterna lotta tra la natura maschile e quella femminile, una sorta di compenetrazione fra i due generi in chiave di lettura introspettiva delle reciproche differenze che avrebbe portato al superamento di esse.

Dal mito poc'anzi analizzato emerge, a differenza di quella riscontrata nella vicenda di Narciso, una visione positiva del doppio; esso rappresenta infatti una sorta di raggiungimento di un'autocoscienza che permette alla creatura ibrida di comprendere meglio la propria natura e di avere una visione globale dell'antitesi. Grazie ad Ermafrodito gli uomini raggiungono la consapevolezza delle differenze e somiglianze fra la loro natura e quella opposta, fra maschile e femminile, ampliando notevolmente la visione globale della vita e delle esperienze, precedentemente considerate soltanto da un punto di vista limitato al genere d'appartenenza.

Il tema del doppio è presente anche nelle antiche commedie latine basate sul principio dell'*aemulatio* di quelle greche, con lo scopo di rendere autonomo il patrimonio letterario latino. In particolare L'*Anfitrione* (dal latino *Amphitruo*) di Plauto[23] presenta una rassegna di personaggi che acquistano le sembianze di altri, dando luogo ai più disparati equivoci. Il doppio acquista così un aspetto puramente ludico, lungi dai risvolti psicologici insiti nei miti precedenti e nelle opere letterarie che verranno analizzate successivamente nel

[22] Vd. PLATONE, *Dialoghi*, a cura di C. CARENA, trad. it. di F. ACRI, Torino, Eiunaudi, 2007.
[23] L'*Anfitrione* è l'unica commedia mitologica di Plauto, commediografo romano vissuto tra il III e il II secolo a.C. Al fine di approfondire i concetti *ivi* espressi vd. W. BEARE, *I Romani a teatro*, trad. it. di M. DE NONNO, Roma-Bari, Laterza, 2008; C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, 8ª ed., Milano, Principato, ottobre 1986 ; G. PONTIGGIA e M. C. GRANDI, *Letteratura latina. Storia e testi*, Milano, Principato, 1996,; A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 1974; 159-165.

presente elaborato. Nella suddetta commedia Giove assume le sembianze del marito di Alcmena per giacere con lei, con la complicità di Mercurio, che si trasforma in Sosia, schiavo di Anfitrione.

L'*Anfitrione* appartiene al genere della *fabula palliata*, commedia di ambientazione greca, però in esso sono presenti due aspetti che l'autore fonde in un *unicum* di grande impatto: l'arte comica della Commedia nuova greca e la comicità italica. Plauto opera in questo modo perché tiene conto dei diversi diletti del pubblico di Roma rispetto a quello greco. La differenza principale sta nel fatto che il pubblico romano, a differenza dell'auditorium greco, era un pubblico di massa, molto eterogeneo e variegato sia per cultura che per provenienza sociale; ecco perché nelle sue commedie, Plauto amplia a dismisura i cantica, ovvero le parti cantate, quelle che più riuscivano ad accontentare i differenti gusti del vasto pubblico, nelle quali l'aspetto giocoso della parola era centralissimo. Lo scopo primario delle commedie plautine infatti, era quello di far divertire gli astanti attraverso la comicità verbale e situazionale che intratteneva gli spettatori, senza che essi impiegassero energie in profonde riflessioni e macchinazioni.

L'intreccio delle commedie di Plauto era sempre dinamico e vivace, benché nell'*Anfitrione* esso risulti più lineare rispetto alle altre opere del commediografo.

Mercurio, che qui rappresenta una sorta di narratore dell'intera commedia, presenta fin da subito la doppia natura dell'opera, metà commedia e metà tragedia: commedia perché aveva lo scopo di divertire il pubblico romano e tragedia per la presenza di vicende legate a figure di re.

Il tema del doppio è centralissimo in questa *pièce*: esso non riguarda solamente la metamorfosi di Giove in Anfitrione e quella di Mercurio nel servo Sosia ma anche due coppe d'oro e culmina infine nella coppia di gemelli partoriti da Alcmena, uno figlio di Anfitrione e l'altro, l'eroe Ercole, figlio di Giove.

Questa tematica però, come abbiamo precedentemente sottolineato, non presenta alcun risvolto psicologico, ma è semplicemente finalizzata allo svolgersi della trama del racconto, è solamente uno degli aspetti ludici del testo, che ha il solo scopo di far divertire il pubblico presente a teatro.

Dagli antichi miti e dalle opere teatrali latine si origina il *fil rouge* che guiderà il lettore in questo percorso d'analisi incentrato sul tema del doppio nella letteratura moderna.

CAPITOLO SECONDO

LA TEMATICA DEL DOPPIO ALL'INTERNO DELLA DOTTRINA PSICOANALITICA

2.1. FOCUS SUL SAGGIO *DAS UNHEIMLICHE* DI SIGMUND FREUD

Al fine di comprendere nel modo più opportuno il significato della tematica relativa all'identità sdoppiata nelle opere che verranno analizzate nel corrente elaborato, occorre compiere un necessario *excursus* all'interno della psicanalisi, la disciplina che meglio ha fatto luce su quest'aspetto e che ha dato l'avvio alla ricerca di numerosi scrittori su di esso.

Già di per se il termine doppio rimanda ad un'idea di duplicità, se poi tale termine viene esaminato utilizzando la lente della psicologia, esso rinvia direttamente alla moltiplicazione delle personalità insite all'interno dell'animo umano e quindi, immancabilmente, a colui che maggiormente ha scandagliato i suoi più reconditi recessi: Sigmund Freud.

La scoperta dell'inconscio da parte dello studioso infatti, ha rivoluzionato sia gli studi psicanalitici che la visione culturale e letteraria dei moderni romanzieri, permettendoci di esaminare le loro opere non solamente sotto il profilo artistico e letterario ma anche sul piano psicanalitico.

Ecco che, grazie a Freud, è possibile prender coscienza che l'uomo non è mai completamente padrone di se stesso e delle proprie azioni, perché oltre all'Io cosciente agisce in lui un'altra forza, più profonda, meno controllabile, comandata direttamente dalle pulsioni, la quale agisce su un livello differente da ogni forza umana razionale: l'inconscio.

L'innovativo studio di Freud legato alla scoperta dell'inconscio è direttamente connesso alle cause delle malattie psichico-nevrotiche che, secondo lo psichiatra austriaco, non sono tutte da rapportare a scompensi fisici, come si credeva fino al XIX secolo, ma sono

direttamente riconducibili al conflitto interione tra le pulsioni che si agitano a livello inconscio nell'animo umano. La terapia psicanalitica realizzata da Freud si occupa proprio di far riaffiorare a livello della coscienza l'inconscio, il rimosso, ovvero quei contenuti mentali che nel tempo, per cause disparate, gli individui in analisi hanno obliato.

Come viene realizzato ciò? Freud propone tre differenti tecniche al fine di raggiungere il recupero dei contenuti rimossi: l'ipnosi, l'interpretazione dei sogni e la tecnica delle libere associazioni.

Attraverso l'ipnosi del paziente, il medico riesce a eliminare i freni inibitori dell'individuo in analisi, il quale lascia libero l'inconscio dalla gabbia della razionalità in cui normalmente è prigioniero, fornendo all'analista importantissimi elementi che, dialogando a livello conscio, non gli avrebbe mai rivelato.

Per quanto riguarda i sogni Freud li considera come appagamenti di desideri latenti; lo psicanalista, attraverso il racconto del sogno realizzato dal paziente, dev'essere in grado di individuare i desideri inconsci insiti in esso e riportarli a livello conscio[24].

Infine attraverso la tecnica delle libere associazioni il medico riscontra che i pensieri del paziente convogliano tutti verso un fatto singolo che nel corso del tempo la mente ha rimosso, adottando questa rimozione come meccanismo di difesa per proteggersi dall'impatto emotivo che il ricordo in questione provoca nella psiche dell'individuo. Come avviene per l'interpretazione dei sogni, anche attraverso questa tecnica il medico analizza le parole del paziente, interpretandole in maniera profonda ed esulandole dalla loro immediata letterarietà. Sono infatti le informazioni nascoste nei discorsi dei pazienti quelle che interessano maggiormente allo psicanalista, perché sono quest'ultime ad essere il fulcro della sua analisi, e non la mera sequela degli avvenimenti del passato in ordine cronologico ed asettico.

Come Freud insegna, la psiche umana è un'unità complessa, che lo psichiatra

[24] Per un approfondimento sull'interpretazione dei sogni vd. SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it di E. FACHINELLI, H. TRETTL, Bollati Boringhieri, Torino, 1973; G. ANTONELLI, *Duelli onirici. Fulminea storia della psicoanalisi dal punto di vista del sogno*, in Giornale Storico di Psicologia Dinamica, 56, Roma, Di Renzo Editore, 2004.

suddivide in tre parti ben distinte ma contemporaneamente in stretto rapporto fra di loro: l'*Es*, l'*Io* ed il *Super-io*.

Es, che in lingua tedesca è la parola che designa il pronome neutro di terza persona singolare, rappresenta, nella teoria freudiana l'insieme delle pulsioni più «basse» che si agitano nell'intimo umano, prima fra tutte la pulsione sessuale, detta *Eros*. L'*Es* ubbidisce quindi al solo principio del piacere ed è situato al di là dei limiti razionali imposti dalla coscienza e dalla società, esso si situa in un non-luogo che trascende tempo e spazio, è una sorta di principio primordiale che asseconda soltanto a se stesso. Il *Super-io* invece è la coscienza morale, il contenitore delle norme sociali che vengono imposte agli esseri umani dal mondo esterno, dalla società. Esso funge da regolatore e condizionatore dell'esistenza umana e molto di frequente si trova per questo motivo in lotta con l'istintualità dell'*Es*. A fungere da mediatore nel conflitto fra *Es* e *Super-io*, giunge provvidenzialmente l'Io, ovvero quella parte della psiche umana più interiormente organizzata e cosciente.

Questi tre elementi psichici determinano, secondo Freud, tre tipologie diverse di personalità: la prima è definita «personalità normale» ed è caratterizzata da un *Io* equilibrato, che riesce a mitigare nel modo corretto il rapporto conflittuale tra *Es* e *Super-io* mentre le altre due tipologie di personalità sono dette «anormali» perché l'*Io* non dimostra di saper fungere da mediatore fra gli altri due elementi della psiche. Nella prima personalità non equilibrata abbiamo un *Es* preponderante che fagocita il *Super-io*, dando luogo a comportamenti proibiti ed al di fuori di ogni norma sociale precostituita, mentre invece nel secondo caso, riscontriamo un *Super-io* troppo rigido e predominante, che inibisce l'*Es* e genera uno stato di frustrazione e nevrosi nell'individuo[25].

In quest'ultimo caso specifico, l'*Io* è impegnato a rimuovere dalla psiche umana un evento traumatico in contrasto con la coscienza morale del *Super-io* e quindi in netta

[25] Per un approfondimento sui concetti di Es, Io e Super-io vd. SIGMUND FREUD, *L'Io e l'Es*, trad. it. di R. COLORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

contrapposizione con le regole imposte dalla società. Quest'evento, diverso da caso a caso, è il punto di partenza da cui si genera il disturbo psichico e risulta essere collegato direttamente al sentimento del *perturbante* che da esso prende l'avvio.

Nel saggio del 1919 intitolato *Das Unheimliche* (*Il Perturbante*), Freud compie un'interessante studio atto, fra le altre cose, a realizzare una sorta di 'ponte' fra il mondo reale e quello letterario, trattando fra gli oggetti della sua ricerca, anche la tematica del doppio, centrale nel nostro approfondimento.

Nel testo sopracitato, lo psicanalista austriaco analizza un racconto di Ernst Hoffmann dal titolo *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1816) e realizza, partendo da esso, numerose riflessioni sul tema del doppio e sull'effetto angoscioso che esso provoca nei lettori[26].

Nella narrazione in questione, è presente la figura di Olimpia, un automa con fattezze di bellissima fanciulla, dotato di vita propria e del quale il protagonista della vicenda si innamora perdutamente. Un oggetto inanimato come la bambola Olimpia, che prende vita magicamente, non è, a detta di Freud, l'unico elemento che perturba la mente del lettore. Al centro della narrazione di Hoffmann vi è infatti la figura del mago Sabbiolino, personaggio citato numerose volte nelle storie per l'infanzia che venivano raccontate al protagonista, Nathaniel. Nelle favole il mago era noto soprattutto per l'atto di strappare gli occhi ai bambini che malauguratamente incappavano in lui.

Il fatto principale, che da l'avvio alla narrazione, è l'identificazione, realizzata dal protagonista da bambino, del mago Sabbiolino con una figura reale: l'avvocato Coppelius, un conoscente di suo padre.

Implicato nella morte di quest'ultimo, l'avvocato viene rincontrato nuovamente da Nathaniel, ormai adulto, sotto le mentite spoglie di Coppola, un ottico ambulante.

[26] L'analisi del racconto di Hoffman ivi citato è contenuta nel testo di SIGMUND FREUD, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. DANIELE, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 278-285.

Soltanto al termine del racconto il protagonista scopre che l'avvocato Coppelius era realmente il mago Sabbiolino della sua infanzia e, al contempo, anche l'ottico Coppola. Profondamente turbato da questa scioccante rivelazione Nathaniel si suicida, gettandosi dalla torre della città in cui viveva.

Secondo Freud, il sentimento del perturbante quindi, non viene suscitato soltanto dalla presenza di Olimpia, bambola viva, ma soprattutto dalla figura del mago che, nella psiche del protagonista, è collegata con la paura di perdere gli occhi.

Un aspetto fondamentale per garantire al lettore l'effetto perturbante è la volontà dell'autore di non fargli intravvedere se il mondo in cui è ambientata la sua narrazione sia reale o fantastico.

Nel racconto in analisi però questo dubbio sparisce perché comprendiamo quasi subito che gli avvenimenti che accadono sono tutti 'reali'. Chiarito ciò sembrerebbe che l'incertezza intellettuale del lettore con relativo effetto destabilizzante non debba più sussistere, ma di fatto, nel testo di Hoffmann, ciò non si verifica affatto.

È a questo punto, per spiegare lo stato di straniamento in cui versa il lettore della vicenda, che Freud fa scendere in campo l'analisi psicanalitica; essa permette infatti di chiarire a chi legge che si trova di fronte ad un'angoscia infantile del protagonista, legata alla paura di perdere gli occhi e che è per questo motivo che l'avvocato Coppola prima e l'ottico Coppola poi, entrambi identificati con il mago Sabbiolino che strappa gli occhi ai bimbi, provocano nel protagonista un senso di angoscia e turbamento anche a distanza di molti anni.

Freud ci spiega che il suddetto turbamento caratterizza anche molti adulti e che, grazie alle tecniche dell'interpretazione dei sogni e delle libere associazioni, è possibile realizzare un collegamento fra questa paura e il timore dell'evirazione. Il panico legato alla perdita degli occhi rappresenta di fatto una vera e propria "sostituzione" al terrore legato all'evirazione, scambio operato dalla psiche umana al fine di rendere la paura della castrazione più accettabile.

A tal proposito Freud cita il mito di Edipo, auto-accecatosi a causa di tutti i mali che aveva commesso. Il castigo che il protagonista della mitica vicenda aveva inflitto a se stesso, secondo lo psichiatra austriaco, non sarebbe altro che un'attenuazione della pena dell'evirazione, «la sola che, secondo la legge del taglione, sarebbe stata adeguata al suo caso[27]».

La minaccia della perdita dell'attributo sessuale quindi, suscita un sentimento particolarmente oscuro ed intenso, che si estende anche alla perdita di altri organi.

Per fugare eventuali dubbi del lettore sull'argomento, Freud cita numerosi casi di pazienti nevrotici da lui stesso analizzati nel corso della sua lunga carriera ed afferma che il complesso dell'evirazione possiede una parte decisamente preponderante nella loro vita psichica.

In *Der Sandmann* la paura di perdere gli occhi viene posta in relazione molto stretta con la morte del padre del protagonista. Il mago Sabbiolino viene inoltre descritto come disturbatore degli amori di Nathaniel, protagonista del suddetto racconto. Quest'ultima caratteristica, come verrà osservato nel corso della tesi, contraddistingue numerosi romanzi incentrati sul tema del doppio che saranno in essa analizzati.

I due aspetti sopracitati risultano ulteriormente significativi se, come afferma Freud, sostituiamo al mago Sabbiolino il padre temuto, dal quale ci si aspetta la castrazione.

Ecco che, alla luce di questo collegamento, è possibile ricondurre il mago Sabbiolino, che incarna l'elemento perturbante nella vicenda trattata, al turbamento suscitato dal complesso di evirazione infantile.

Abbiamo già precedentemente citato il secondo elemento che, oltre al mago Sabbiolino, provoca il senso di perturbante all'interno del racconto di Hoffman, ovvero il prender vita della bambola Olimpia. Analizziamolo ora più approfonditamente: Freud ci spiega che il termine 'bambola' è emblematico perché, ancora una volta, ci rimanda

[27] S. FREUD, *Ivi*, p. 283.

all'universo infantile, culla di tutte le turbe psichiche che affliggono gli individui adulti che hanno subito determinati traumi in quel periodo specifico. Secondo lo psichiatra austriaco infatti, i giochi dei bambini sono intrisi di fantasie nelle quali giocattoli e bambole prendono vita e parlano. Freud sottolinea che nella psiche dei bambini non è presente la netta distinzione fra ciò che è umano e reale e ciò che invece non lo è, quindi molto spesso essi considerano i loro giocatoli come dei veri e propri esseri viventi.

Ciò però non provoca nei fanciulli angoscia ma piuttosto desiderio di credere che realmente i loro giochi inanimati siano vivi; nel racconto di Hoffmann quindi, il sentimento del perturbante riguardante Olimpia non scaturisce da un'angoscia, come la paura di perdere gli occhi, ma da un desiderio latente.

Precisa Freud:

> Ricordiamo che il bambino nei primi tempi in cui prende a giocare non distingue nettamente ciò che è vivo da ciò che è inanimato, e in particolare tratta volentieri la sua bambola come un essere vivente. Anzi, a volte, sentiamo raccontare da certe pazienti di essere state, fino all'età di otto anni, persuase che bastasse guardare le loro bambole in modo particolare, con gli occhi quanto più possibile penetranti, perché si animassero.[28]

Oltre al racconto che abbiamo analizzato fin'ora, Freud in *Das Unheimliche* cita ed analizza un'altra opera di Hoffman, autore che egli definisce «il maestro del perturbante»: *Die Elixiere des Teufels* (*Gli elisir del diavolo*, 1815-1816).

Lo psichiatra non affronta, in questa sede, il racconto della trama del testo di Hoffmann perché essa presenta un intrico di motivi romanzeschi difficoltoso ed estremamente lungo da districare che rischia, a causa della sua mole, di far perdere al lettore il focus

[28]S. FREUD, *Ivi*, p. 285.

dell'analisi di Freud. Il medico pone quindi l'accento della suddetta analisi sul finale del racconto di Hoffman, nel momento in cui il lettore viene a conoscenza delle premesse dell'azione che si è sviluppata nel testo e sullo smarrimento che queste rivelazioni provocano in lui. Infatti il finale della vicenda, lungi dal provocare in chi legge l'attesa illuminazione e chiarezza che l'aver trovato il bandolo della matassa dell'intera narrazione avrebbe dovuto determinare, causa smarrimento e angoscia quindi il sentimento del perturbante in tutta la sua straniante potenza.

Freud sceglie di indagare, all'interno del racconto di Hoffmann, i motivi principali che provocano l'effetto perturbante nella vicenda, verificando se essi possano ricollegarsi, com'era avvenuto nel racconto analizzato in precedenza, a fonti infantili.

Fra tutte le tematiche presenti nell'opera in questione, spicca il motivo del sosia:

> Ossia la comparsa di personaggi che, avendo uguale aspetto, debbono venire considerati identici; sono l'accentuazione di questo rapporto mediante il salto di processi mentali dall'una all'altra di queste persone – che noi chiameremo telepatia – così che l'uno è compartecipe del sapere, del sentire e delle esperienze dell'altro; sono l'identificazione con un'altra persona sì da dubitare del proprio Io o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io; sono finalmente il costante ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse azioni delittuose, e perfino dei nomi attraverso generazioni successive.[29]

Come abbiamo appena letto, Freud descrive il sosia come l'identificazione di personaggi uguali fra loro per sentire ed esperienze comuni. Osserviamo che questa identificazione secondo lo psichiatra, crea in chi la vive un senso di straniamento perché i

[29] S. FREUD, *Ivi*, p. 286.

confini fra due *Io* identici messi a confronto si fanno sempre più labili, tanto che i personaggi non comprendono più dove finisce il proprio *Io* e dove inizia quello del sosia. A quest'aspetto di eguaglianza mentale si aggiunge inoltre la somiglianza fisica fra personaggio e sosia che amplifica ulteriormente l'effetto perturbante già riscontrato. Infine spesso anche il coincidere del nome del personaggio con quello del sosia provoca straniamento e confusione nei lettori e nei protagonisti del racconto.

Tutti questi tratti peculiari del sosia sono riscontrabili anche nei romanzi presi in analisi nel corrente elaborato e serviranno ad attribuire un profilo fisico e psicologico della figura del sosia in essi contenuta.

A questo punto del proprio saggio, Freud cita *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (*Il doppio. Uno studio psicianalitico*, 1925) di Otto Rank[30], testo dal titolo più che emblematico incentrato sul motivo del doppio.

Freud afferma che nel testo di Rank si indagano: «Le relazioni tra il sosia e l'immagine riprodotta dallo specchio, tra il sosia e l'ombra, il genio tutelare, la credenza nell'anima e la paura della morte, ma anche si mette chiaramente in luce la sorprendente storia dell'evoluzione di questo motivo».[31]

Rank era convinto che il sosia fosse in origine un sostituto dell'Io dissolto nella morte, lo studioso sostiene quindi che il sosia sia l'anima immortale che continua a vivere anche dopo la morte di un individuo. Il sosia era quindi originariamente visto come esorcizzatore e talismano contro la morte, una duplicazione identica del defunto che garantiva

---

[30] Le biografie più rilevanti su Otto Rank sono: J. TAFT, *Otto Rank*, New York, 1858 e E. J. LIEBERMANN, The *Acts of Will: The Life and Work of Otto Rank*, New York, 1958. Ulteriori approfondimenti sul metodo psicoanalitico di Rank sono stati effettuati da F. ALEXANDER in *Psychoanalitytic Pioneers*, New York, 1966; P. ROAZEN, *Freud and his followers*, Londra, 1876; F. B. KARPF, *The Psychology and Psychoterapy* ok Otto Rank, New York 1943; E. MENAKER, *Otto Rank: A rediscovered Legacy*, New York, 1982; A. CAROTENUTO, *Otto Rank. La nostalgia della nascita, in Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Milano, Raffaello Cortina, 1991;G. ANTONELLI, *L'arte e il racconto della fine. Da Hegel a Rank*, in *Synthesis*, 3, Roma, Di Renzo Editore, 1994; G. ANTONELLI, *Rank storico (mancato) della psicoanalisi*, in Quaderni *della Cattedra di Psicologia della Personalità e delle Differenze Individuali* 5, Roma, Kappa, 1997; G. ANTONELLI, *Il viaggio di Freud e Rank*, in Giornale Storico di Psicologia Dinamica, 52, Roma, Di Renzo Editore, 2002; G. ANTONELLI, *Al di là della psicoanalisi. Otto Rank*, Lithos, Roma, 2008.
[31] S. FREUD, *Ivi*, p. 286.

il perpetrarsi della sua esistenza[32].

Questo aspetto ci rimanda direttamente ai popoli più antichi e primo fra tutti quello egiziano; nelle tombe egizie infatti, sono state rinvenute numerose statuette che riproducono i tratti dei defunti, realizzate in materiale durevole che garantiva la loro conservazione nel tempo.

Freud sottolinea che anche nei sogni spesso la già menzionata evirazione, viene espressa con un raddoppiamento del simbolo genitale, un doppio onirico che serve a ribadire l'angoscia della perdita esorcizzata dal suo esatto contrario: la moltiplicazione dell'attributo in pericolo.

Occorre però sottolineare che queste due rappresentazioni di doppio riguardano entrambe la sfera del narcisismo personale; per gli antichi e per i bambini infatti la funzione del doppio è quella di sottolineare l'amore per se stessi, per assicurarsi una sopravvivenza dopo la morte i primi e per ribadire la propria individualità i secondi. Quando questa fase muta, sia nell'evoluzione delle civiltà che in quella dell'individuo da infante ad adulto, il sosia da garante di conservazione muta in perturbante precursore di morte causa di straniamento ed angoscia.

La nuova tipologia di sosia presenta secondo Freud due caratteristiche preponderanti: la prima riguarda la facoltà del sosia dell'Io umano di scindersi da esso, osservarlo e criticarne l'operato; eseguendo quello che lo psichiatra austriaco denomina «lavoro della censura psichica». Freud sostiene che in alcuni casi specifici questo secondo Io risulta essere talmente nettamente separato dall'Io primario che al medico è possibile osservarlo autonomamente, quasi si trattasse di un Io appartenente ad un individuo scisso rispetto al paziente in esame.

La seconda caratteristica preponderante del sosia è, secondo Freud, quella di rappresentare tutte le possibilità non realizzate dall'Io principale, tutti i desideri repressi, ed i

[32] Concetti approfonditi nel dettaglio da O. RANK nel saggio *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, trad. it. di I. BELLINGACCI, Milano, SE, 2001, pp. 63-85

sogni che, per motivazioni disparate, l'Io non è stato né sarà in grado di realizzare.

Tutto ciò che abbiamo detto però non serve, secondo lo psichiatra, a definire il senso di perturbamento che la figura del sosia provoca negli individui che siano essi persone in carne ed ossa o personaggi di opere letterarie legate a questo tema.

Freud a tal proposito spiega in questo modo la causa dello straniamento provocato dal sosia:

> Il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quando tuttavia aveva un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dei sono diventati, dopo la caduta della loro religione, demoni.[33]

Riassumendo: l'effetto perturbante prodotto dal sosia sarebbe provocato dal riaffiorare di aspetti psichici insiti nella mente umana da un tempo imprecisato che riemergono nel presente causando la destabilizzazione dell'individuo e donandogli una straniante e squilibrante sensazione di *déjà-vu*.

Come sarà possibile osservare nei romanzi analizzati all'interno della presente ricerca, anche la ripetizione di determinati eventi può creare in chi li vive un effetto di perturbamento. La coazione a ripetere infatti oltre a risultare alienante ricorda, secondo Freud, la sensazione di impotenza che l'individuo prova durante i sogni, nei quali egli non può far nulla per cambiare il corso degli avvenimenti che vive e li subisce in una sorta di passività impotente[34].

Alcune circostanze ripetitive che possono verificarsi nella vita quotidiana di ogni individuo, possono produrre nella mente di coloro che le vivono un effetto di perturbamento;

---

[33] S. FREUD, Ivi, p. 288.

[34] Per un vasto e dettagliato approfondimento sul concetto di «coazione a ripetere», vd. S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. MARIETTI SOLMI, R. COLORNI, Roma, Newton Compton, 1974.

un esempio pratico a questo proposito potrebbe essere la comparsa di uno stesso numero o di uno stesso nome più volte nel medesimo giorno in frangenti disparati. Ciò, secondo lo psichiatra austriaco, insinuerebbe nella psiche dell'individuo in questione l'idea che il ripetersi non sia soltanto un caso fortuito ma una sorta di segno dal significato occulto ma ben definito.

Com'è accaduto fin'ora anche in questo caso specifico Freud fa riferimento al periodo dell'infanzia per ricercare eventi che, una volta rivissuti analogamente da un Io adulto affetto da nevrosi, provocano in lui il sentimento del perturbante che stiamo analizzando.

L'infanzia è considerata dallo psichiatra una sorta di era primordiale corrispondente alle più antiche civiltà primitive della Terra e viene perciò ricondotta soventemente all'animismo.

> L'analisi dei casi in cui compare l'elemento perturbante ci ha ricondotti all'antica concezione del mondo propria dell'*animismo*, che era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani, dalla sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici, dall'onnipotenza dei pensieri e dalla tecnica della magia che su questa onnipotenza era costruita, dall'assegnazione di poteri magici accuratamente graduati a persone e cose estranee (*mana*), e da tutte le creazioni con le quali il narcisismo illimitato di quella fase dell'evoluzione opponeva resistenza contro le esigenze irrecusabili della realtà.[35]

Freud sostiene quindi che tutti gli esseri umani hanno attraversato una fase corrispondente all'animismo dei primitivi che ha lasciato in loro tracce più o meno profonde le quali, quando riaffiorano nel presente, provocano effetti più o meno perturbanti e

[35] S. FREUD, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. DANIELE, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 293..

destabilizzanti a seconda dell'individuo che le rivive e della sua particolare vicenda personale.

A questo punto della nostra analisi occorre sottolineare che, in psicanalisi, «ogni affetto connesso con una commozione, viene tramutato in angoscia quando si verifica una rimozione». Ecco che Freud sottolinea che in molti casi l'elemento angoscioso e perturbante è identificato con qualcosa di rimosso che ritorna dal passato, riaffiora e si manifesta nel presente.

Fra gli esempi proposti dallo psichiatra a tal proposito è opportuno citare quello che forse risulta più emblematico: si tratta del caso di un paziente affetto da nevrosi che aveva trascorso tempo addietro un periodo di riabilitazione in una stazione termale, dal quale aveva tratto grande beneficio. Più che dalle cure acquatiche però egli sottolineava che il giovamento gli era pervenuto soprattutto dal fatto di aver avuto la camera adiacente a quella di una compiacente infermiera. Tornato tempo dopo nel centro termale all'uomo era stata però negata la possibilità di soggiornare nella medesima stanza, perché essa risultava già occupata da un anziano signore. Il paziente di Freud aveva maledetto l'uomo augurandogli la morte a voce alta a riprova del suo grande disappunto e l'anziano era effettivamente venuto a mancare due settimane più tardi.

L'effetto perturbante che tale avvenimento aveva procurato nel paziente di Freud era stato enorme.

Freud sottolinea che negli anni numerosi individui affetti da nevrosi gli avevano sottoposto avvenimenti simili senza mostrare il minimo imbarazzo a riguardo, parlando di questi eventi come dei veri e propri presentimenti che spesso si rivelavano fondati.

Quest'ultima affermazione ci fa capire in maniera ancor più esaustiva e chiara perché la parola tedesca *Heimliche*, che indica qualcosa di familiare, di conosciuto, sfocia e si compenetra con la sua antitesi, *Unheimliche*, che significa appunto perturbante. Il sentimento perturbante in questione infatti non è qualcosa di nuovo o sconosciuto ma qualcosa di familiare che riaffiora dal passato in un presente dal quale era stato rimosso, provocando un

effetto straniante nell'individuo che vive tale passaggio[36].

A questo punto del saggio in questione, Freud lega il sentimento del perturbante con il timore della morte, insito nell'umanità fin dai primordi. Lo psichiatra è convinto che due fattori chiave siano fondamentali in questa relazione: la potenza delle reazioni umane di fronte alla morte e l'insicurezza delle conoscenze scientifiche umane a tal proposito. L'assioma presente nei trattati di logica: «tutti gli uomini devono morire» non è affatto così scontato secondo il medico tedesco. Come sappiamo inoltre le religioni propugnano la continuità dell'esistenza dell'anima dopo la morte ed anche i più acuti uomini di scienza spesso alla fine della loro vita non paiono più tanto convinti che ciò non possa effettivamente verificarsi.

L'elemento perturbante connesso a questo legame dell'uomo con la morte si verifica quando l'individuo è testimone diretto o indiretto di cosiddette apparizioni spettrali la cui dubbia esistenza già di per se è poco contemplabile per la maggior parte degli individui. Anche ai più scettici fra noi è capitato o capiterà di provare smarrimento di fronte ad avvenimenti non totalmente spiegabili dal punto di vista scientifico. Siamo di fronte all'ennesimo caso del rimosso che riaffiora nel presente, qui sottoforma di anima o fantasma, che provoca inevitabilmente una sensazione di straniamento molto forte.

Riassumendo: fino ad ora sono stati citati svariati elementi che provocano negli individui il sentimento del perturbante: l'animismo, la magia, l'onnipotenza dei pensieri, la relazione con la morte, la ripetizione involontaria ed il complesso di evirazione; si noti a tal proposito che tutti gli elementi sopracitati, tranne il complesso di evirazione, sono ricollegabili non soltanto alla vita pratica ma ad aspetti che esulano da essa, siano essi religiosi, magici o mentali.

Al contrario Freud sostiene che anche un uomo reale può provocare un effetto perturbante a chi gli sta di fronte e che ciò si verifica principalmente quando, all'uomo in questione, viene attribuito un comportamento negativo.

[36] Per un'analisi dettagliata degli svariati significati dei termini *Heimliche* ed *Unheimliche* vd. *Ivi*, pp. 271-277.

L'elemento 'magico' però riemerge anche in questo caso concreto perché spesso all'individuo in questione vengono attribuiti anche poteri particolari, attraverso i quali egli rafforza la propria negatività.

Anche la pazzia viene da sempre considerata portatrice di effetti perturbanti, venendo essa collegata direttamente alla sfera magica dell'animismo antico. Nei tempi antichi ed in particolare nel Medioevo infatti, le persone che manifestavano comportamenti atipici e fuori dalla norma venivano considerate possedute da demoni maligni che agivano attraverso esse per realizzare i loro scopi malvagi.

Anche la psicanalisi, secondo Freud, ha assunto con il passare del tempo un effetto perturbante per molte persone.[37]

Alla luce degli ultimi casi sopracitati si intuisce che il divenire labile del confine tra fantasia e realtà è una condizione fondamentale per il verificarsi del sentimento del perturbante perché, ciò che fino a quell'istante avevamo considerato come fantastico e quindi irreale, assume forme e funzioni concrete.

È su quest'assioma che, secondo Freud, poggia anche buona parte del perturbamento che provocano nelle persone le pratiche magiche.

Il ruolo qui ricoperto dall'aspetto magico è incarnato da quello psichico nelle menti dei nevrotici, dominate dall'elemento infantile che accentua la realtà psichica fino a che quest'ultima sovrasta e fagocita la realtà materiale.

Fra gli altri esempi è da sottolineare l'effetto perturbante che l'apparato genitale femminile provoca nella mente dei pazienti affetti da nevrosi. Secondo Freud l'organo genitale in questione è considerato come l'antica patria, il luogo dal quale tutti proveniamo ed il nevrotico ha, alla vista di quest'ultimo, una sensazione di straniante dejà-vu. Ecco che anche in questo caso ciò che ora è *unheimlich* anticamente era *heimlich*, conosciuto e familiare. Con il passare del tempo si è verificata una rimozione non del tutto completata e

[37] Cfr. *Ivi*, p. 296.

questa incompletezza provoca quindi profondo turbamento nel presente, in concomitanza del riapparire dell'elemento rimosso.

Da quest'analisi del saggio di Freud operata fin'ora possiamo affermare che lo psichiatra austriaco ha indotto nel lettore la convinzione che l'*unheimlich* sia esclusivamente l'*heimlich* che è stato rimosso ed in seguito riapparso e che, tutto ciò che suscita il sentimento perturbante negli individui, sia da ricollegarsi a questa particolare condizione.

Freud però ha in serbo una considerazione che mette in parte in discussione questo principio:

> Non tutto ciò che ricorda moti di desiderio rimossi e modi di pensare sorpassati dei primordi individuali e della preistoria dei popoli è per ciò stesso anche perturbante. Non vogliamo neppure sottacere che per quasi ogni esempio destinato a dimostrare il nostro asserto è possibile trovare un esempio analogo che lo contraddice.[38]

Fra gli esempi che l'analista riporta per avvalorare quest'ultima asserzione, si afferma che le fiabe siano intrise di casi in cui sono presenti desideri espressi che vengono immediatamente realizzati e che ciò non provoca il benché minimo effetto perturbante nei lettori, come nella realtà si verificherebbe in situazioni analoghe.

Ciò avviene perché le fiabe si posizionano apertamente nel campo animistico «dell'onnipotenza di pensieri e desideri» ed in quest'ottica non vi è nulla di impossibile quindi i lettori sono perfettamente consapevoli che le storie in questione rappresentano un mondo di mera finzione.

Un altro aspetto messo in luce nelle fiabe, che in esse non risulta perturbante come nella realtà, riguarda le apparizioni spettrali ed in particolare il resuscitare dei defunti. In Biancaneve ad esempio il riprender vita dell'omonima fanciulla protagonista che si credeva

[38] *Ivi*, p. 299.

morta, tanto che era già stata posizionata in una bara di cristallo, è salutato con gioia dagli altri personaggi del racconto. A questo sentimento partecipa anche il lettore della fiaba, ben lungi dall'essere turbato da tale insolito avvenimento.

È a questo punto del saggio di Freud che si verifica un passaggio estremamente emblematico ed rilevante: egli sostiene infatti, alla luce delle considerazioni effettuate fin'ora, l'esistenza di una linea di demarcazione che divide nettamente «il perturbante che si esperimenta direttamente e il perturbante che si immagina soltanto, o del quale si legge». È una linea netta che di fatto divide la realtà dalla fantasia.

Si analizzi ora più nel dettaglio i vari tipi di avvenimenti che suscitano determinati tipi di sentimenti perturbanti.

Precedentemente è stato citato il perturbante che compare nell'onnipotenza dei pensieri; nello stesso sottoinsieme Freud raggruppa il perturbante dato dal pronto adempimento dei desideri, quello donatoci dalle forze nefaste ed occulte ed infine quello suscitato dal ritorno dei morti. Secondo lo psicanalista la condizione perché si verifichi questa tipologia di perturbante è ben definita ed ha a che fare con un elemento rimosso che riaffiora dal passato, creando un contingente straniamento nell'individuo che vive quella determinata condizione. Ciò si verifica perché un tempo noi, o i nostri antenati, abbiamo ritenuto reali le condizioni che portavano alla realizzazione di questi esempi e, benché oggi non crediamo più in esse razionalmente, queste antiche credenze riemergono con forza quando si verifica un evento che sembra dar loro conferma.

Coloro che invece hanno radicalmente eliminato dalla loro esistenza queste antiche convinzioni animistiche sono immuni, secondo Freud, ai perturbanti appartenenti alle categorie sopracitate.

Un' altra tipologia di perturbante che merita un approfondimento specifico è quella causata dalla ripetizione di episodi o avvenimenti analoghi. A questa tipologia appartiene anche l'effetto perturbante causato dal sosia, che verrà approfondito all'interno dei saggi

analizzati nel capitolo quarto del corrente elaborato. Anche in questo caso, chi ha eliminato dalla propria psiche determinate credenze è immune da questo tipo di perturbante che non gli causerà il benché minimo smarrimento o destabilizzazione perché, come sottolineato in precedenza, anche il doppio fa parte dell'animismo primordiale e del rapporto che si aveva con la morte nei tempi più remoti della civiltà umana.

Un secondo gruppo di sentimenti perturbanti sono da ricondurre invece, come abbiamo visto, ai complessi infantili rimossi, come ad esempio, i già approfonditi complessi dell'evirazione e della fantasia sul grembo materno. Freud sostiene però che esperienze reali appartenenti a questa seconda tipologia di perturbante non si verificano frequentemente e che il perturbante vissuto appartiene generalmente al primo gruppo analizzato.

È importante sottolineare che, per quanto riguarda il perturbante dato da complessi infantili rimossi, il problema della realtà materiale è sostituito da quello della realtà psichica. Esso non riguarda come per il primo gruppo una credenza dalle radici arcaiche che irrompe con forza nella realtà contingente, ma della tangibile rimozione di un contenuto psichico che ritorna nel presente.

Anche se sulla carta Freud opera una netta divisione fra le tipologie di perturbante, egli sostiene comunque che questa divisione nella maggior parte dei casi concreti è tutt'altro che definita.

> Infatti non dobbiamo lasciare che la nostra predilezione per le soluzioni ben levigate e per un'esposizione assolutamente chiara ci trattenga dal confessare che non sempre è possibile isolare nettamente nell'esperienza vissuta i due tipi di perturbante di cui andiamo parlando. Se si pensa che i convincimenti primitivi sono strettissimamente connessi con i complessi infantili e, propriamente parlando, sono radicati in essi, non ci si stupirà troppo se i confini tendono a cancellarsi.[39]

[39] *Ivi*, p. 303

L'analisi del perturbante nella finzione della fantasia o dell'arte letteraria viene analizzato a parte dallo psicanalista austriaco. Freud realizza ciò perché è convinto che questa tipologia di perturbante comprenda un campo più vasto di quelli precedentemente citati perché abbraccia sia il regno della finzione sia quello della realtà.

Il discorso a tal proposito è estremamente complesso, in questa sede cercherò di semplificarlo il più possibile al fine che esso risulti di più immediata comprensione.

È già stato osservato in precedenza che il sentimento perturbante è dato spesso dal rimosso che riaffiora o da credenze che ormai si credevano superate che riemergono nel presente. Quando tutto ciò viene trasferito in un opera letteraria il perturbante subisce una radicale trasfigurazione perché un *diktat* imposto dal regno della fantasia è che per trovare conferma, il suo contenuto di una narrazione, sia esentato dal riscontro della realtà.

Da queste considerazioni prende corpo un vero e proprio paradosso: «Parecchie cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia; e vi sono parecchie possibilità nella poesia di raggiungere effetti perturbanti che invece mancano nella realtà[40]».

Una delle possibilità che hanno gli scrittori è quella di creare a loro piacimento il mondo che intendono rappresentare all'interno delle loro opere e la decisione di farlo coincidere del tutto, in parte o per nulla con quello reale.

Come ho precedentemente rilevato, l'universo delle fiabe è completamente separato dalla realtà terrena e si lega inscindibilmente alle credenze animistiche dell'umanità dei primordi. L'avverarsi immediato dei desideri, i morti che ritornano in vita, oggetti che si animano (come quelli presenti nelle fiabe di Andersen) non creano infatti nel lettore alcun sentimento perturbante perché nel mondo del fantastico è completamente assente il conflitto che sta alla base di tale straniante emozione, ovvero che l'assurdo che è stato ormai superato

[40] *Ivi*, p. 303.

non sia in realtà veramente possibile. Riassumendo quindi nel regno della finzione non hanno effetto perturbante molte cose che dovrebbero averlo nel mondo reale.

Un altro aspetto del mondo fiabesco che potrebbe creare un effetto perturbante se appartenesse alla realtà vissuta è la presenza nei racconti fantastici di esseri spirituali, quali demoni o spiriti dei morti, che, come è già stato osservato in questa sede, nelle esperienze di vita reale creano un profondo turbamento negli individui. Nel regno delle fiabe invece, queste presenze, possiedono un'esistenza legittimata dallo scrittore e quindi non provocano nel lettore alcuno straniamento o angoscia.

Una differenza fondamentale riguarda il caso in cui lo scrittore costruisce nella sua opera un mondo fittizio che tuttavia fa percepire come reale ai suoi lettori. Come possiamo immaginare, in questa particolare circostanza, tutte le condizioni che nella realtà suscitano il sentimento del perturbante vengono inserite nel racconto ed esso provoca le medesime reazioni che si verificherebbero nella realtà anche nella mente di chi legge. Freud afferma che in questo caso specifico lo scrittore può decidere di inserire nella sua opera anche eventi e situazioni dagli effetti perturbanti che raramente sarebbero esperibili nella realtà, provocando angoscia e smarrimento nel lettore.

Questo, secondo lo psicanalista austriaco è il sommo inganno della letteratura, il far credere i lettori ad una realtà che di fatto non esiste, il far riaffiorare in loro credenze che credevamo oramai superate e sepolte, il farli reagire alle sue finzioni come se essi si trovassero di fronte ad esperienze reali e, quando coloro che leggono si rendono conto di ciò che l'autore sta facendo, sono già stati comunque irrimediabilmente imbrogliati.

Freud sostiene inoltre che l'inganno subito suscita nei lettori una sorta di astio ed insoddisfazione che può tuttavia essere evitato sino alla fine del racconto, se lo scrittore in questione si rivela talmente abile da non svelare le premesse della vicenda che narra nel corso di essa, ma soltanto nel finale. In questo modo il lettore non svilupperà sentimenti rancorosi nei confronti di chi scrive nel corso del saggio e vivrà con ulteriore profondo turbamento il

sentimento del perturbante; una sorta di shock conclusivo notevolmente più profondo.

Fino a questo punto, nell'analisi del perturbante nel mondo letterario, Freud si è limitato ai casi in cui questo particolare sentimento viene suscitato da credenze animistiche antiche che sono state superate e riaffiorano nel presente, creando angoscia.

Focalizziamo ora l'attenzione sul perturbante dato dal riaffiorare di complessi psichici rimossi. Lo psicanalista austriaco sostiene che questa tipologia di perturbante sia più «resistente» e quindi «resta anche in poesia, altrettanto perturbante quanto lo è nella vita».[41]

Tuttavia, in questo caso specifico, lo scrittore può accrescere e moltiplicare l'effetto perturbante oltre il limite possibile dell'esistenza reale, facendo accadere all'interno del testo letterario avvenimenti che nella realtà tangibile accadrebbero molto di rado, o addirittura descrivendo eventi impossibili da verificarsi.

Quando ciò accade, avviene nel lettore un ritorno alla superstizione che credeva di aver precedentemente superata ed archiviata; può accadere a tal proposito che lo scrittore inganni coloro che leggono la sua opera letteraria, infrangendo l'iniziale promessa di presentare in essa una realtà "tangibile", proponendo così un mondo interamente fittizio.

Freud sottolinea il fatto che ogni lettore, se ovviamente il testo che è intento a leggere risulta essere di buon livello, tende ad immedesimarsi in esso e a reagire a ciò che legge come reagirebbe alle proprie esperienze personali realmente vissute. Ora, se nell'ipotetico libro in questione lo scrittore ha operato l'inganno sopracitato, quando il lettore si accorge d'essere stato ingannato è solitamente troppo tardi. Da questa menzogna letteraria si produce l'effetto perturbante che è stato sino ad ora al centro del capitolo corrente.

Tuttavia, nel riferirsi all'inganno dello scrittore nell'ipotetico testo in analisi, lo psicanalista austriaco afferma che, anche se colui che scrive ha gabbato il lettore, l'effetto perturbante ottenuto non risulta completamente puro perché nel lettore permane un senso di frustrazione, talvolta di vero e proprio astio nei confronti dello scrittore e della finzione, orami

[41] *Ivi*, p. 305.

scoperta, che ha tentato di imporre. A tal proposito Freud cita il racconto di Arthur Schnitzler intitolato *Die Weissagung* (*La profezia*, 1905), testo reo di aver suscitato nello psicanalista la sensazione di perturbante inappagato sopra descritta.

Per evitare l'avversione da parte del lettore imbrogliato però, lo scrittore può attuare degli *escamotages* ben precisi; egli infatti, se dotato di capacità letterarie consone, può far si che il lettore non venga a conoscenza delle premesse sulle quali il letterato ha basato il racconto oppure evitare di fornire a colui che legge elementi per sbrogliare la matassa della narrazione quasi fino alla fine di essa.

Occorre rimarcare tuttavia che queste sensazioni perturbanti sopracitate, suscitate nei lettori da testi letterari, riguardano tutte il perturbante che viene provocato da ciò che è stato superato. Anche in ambito letterario infatti, Freud distingue quest'ultima tipologia di perturbante da quello suscitato da complessi rimossi. Quest'ultimo esempio infatti risulta essere «più resistente» ed avere lo stesso effetto straniante su carta, così come lo possiede nella vita reale, a differenza del perturbante precedente che, nella realtà fittizia dei testi letterari, perde immancabilmente il suo potere di spaesamento.

Una differenza basilare di cui tener conto per comprendere l'effetto di sconcerto suscitato dai testi letterari, è paragonare il suddetto esito a quello che è possibile provare nella vita reale; mentre infatti in quest'ultima l'individuo non si comporta generalmente in maniera passiva, non accettando gli eventi che gli accadono senza reagire di conseguenza, nella finzione letteraria il lettore deve, per forza di cose, acconsentire a ciò che lo scrittore ha creato, accogliendone ogni aspetto.

Al fine di avvalorare la propria tesi Freud cita svariati esempi letterari in proposito. Fra tutti riporto il caso contenuto nel racconto umoristico di Oscar Wilde intitolato *The Canterville Ghost* (*Il fantasma di Canterville*, 1887). Benché all'interno di questo specifico testo sia presente un fantasma che avrebbe tutte le caratteristiche per poter perturbare il lettore, esso viene deriso e sbeffeggiato dal suo autore, il quale costringe quindi colui che

legge alla propria personalissima visione del racconto. In questo modo, un personaggio che avrebbe potuto ipoteticamente spaventare il lettore in questione, produce, grazie al proprio autore, un effetto comico. Tutto ciò spiega perfettamente come il lettore venga indirizzato e plasmato dall'autore del testo che è intento a leggere, senza poter, in alcuni casi specifici, autonomamente adottare un punto di vista personale.

L'ipotetico effetto perturbante può inoltre essere risparmiato al lettore se il narratore lo costringe ad identificarsi in un personaggio differente da quello che nel testo prova, in prima persona, la sensazione straniamento. Ciò si verifica ad esempio nella vicenda di Rapsinito[42], contenuta nelle Storie di Erodoto. Nel suddetto testo infatti, viene descritto l'inganno che il protagonista opera ai danni della figlia del re d'Egitto la quale, pensando di stringere fra le mani il braccio del ladro del tesoro del padre, si ritrova invece avvinghiata al braccio di un morto, mozzato ad un cadavere dal ladro in questione. Quasi certamente se il racconto ci fosse stato narrato da Erodoto dal punto di vita della fanciulla, l'effetto prodotto nei lettori sarebbe stato senza dubbio alquanto perturbante, mentre invece, narrato dal punto di vista del furbo ladro, l'inganno viene svelato anticipatamente e perde ogni possibile effetto straniante.

Tuttavia, in questo caso specifico, lo scrittore può accrescere e moltiplicare l'effetto perturbante oltre il limite possibile dell'esistenza reale, facendo accadere all'interno del testo letterario avvenimenti che nella realtà tangibile accadrebbero molto di rado, o addirittura descrivendo eventi impossibili da verificarsi.

Quando ciò accade, avviene nel lettore un ritorno alla superstizione che credeva di aver precedentemente superata ed archiviata; può accadere a tal proposito che lo scrittore inganni coloro che leggono la sua opera letteraria, infrangendo l'iniziale promessa di presentare in essa una realtà 'tangibile', proponendo così un mondo interamente fittizio.

[42] ERODOTO, *Storie*, trad. it. di A. IZZO D'ACCINNI, Milano, BUR Rizzoli, 1984, p. 121.

Freud sottolinea il fatto che ogni lettore, se ovviamente il testo che è intento a leggere risulta essere di buon livello, tende ad immedesimarsi in esso e a reagire a ciò che legge come reagirebbe alle proprie esperienze personali realmente vissute. Ora, se nell'ipotetico libro in questione lo scrittore ha operato l'inganno sopracitato, quando il lettore si accorge d'essere stato ingannato è solitamente troppo tardi. Da questa menzogna letteraria si produce l'effetto perturbante che è stato sino ad ora al centro del capitolo corrente.

2.2. DOPPI REALI E DOPPI LETTERARI

Come scrive Otto Rank, nel sopracitato saggio *Der Doppelgänger*: «Rilevare questi tratti tipici, comuni a una serie di autori, non significa tanto dimostrare la loro dipendenza letteraria, accertata in alcuni casi, impossibile in altri, quanto piuttosto evidenziare l'identica struttura psichica di questi poeti».[43]

Analizzando le vite degli autori trattati sino ad ora infatti, riscontriamo, a tal proposito, dei tratti comuni a livello di esperienze vissute e predisposizioni mentali, i quali hanno provocato in loro turbe psichiche reali, che essi hanno poi trasferito nei loro saggi.

Hoffmann ad esempio ebbe una madre isterica, e per tutta la vita fu una persona nervosa e soggetta a sbalzi d'umore, vittima delle allucinazioni e delle manie che così magistralmente descrisse nelle sue opere[44]. Possediamo svariate testimonianze che attestano che l'autore più volte temette di impazzire per la visione di un altro sé stesso e di figure non ben definite che diceva di vedere realmente. Egli morì di una malattia nervosa a quarantasette anni, destino che accomunerà, come vedremo, la maggior parte degli autori di cui abbiamo parlato.

Jean Paul, d'altro canto, viveva nel terrore costante di impazzire e combatteva contro turbe psichiche che, non di rado, gli impedivano di scrivere e di vivere serenamente. Il rapporto con il proprio Io era al centro delle sue difficoltà interioni ed esso divenne, inevitabilmente, anche il punto focale dal quale si dipanarono le sue opere letterarie[45].

Edgar Allan Poe è accomunato a Jean Paul e ad Hoffmann per l'infanzia infelice che visse; egli perse infatti i genitori da piccolo e fu allevato ad parenti con i quali, nel corso degli

---

[43] O. RANK, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, trad. it. di I. BELLINGACCI, Milano, SE, 2001.
[44] A tal proposito vd. R. VON SCHAUKAL, *Hoffmann, die Ditchung*, Berlino, 1823. Hoffmann fu inoltre molto influenzato dalla lettura dei testi di Schubert.
[45] Otto Rank all'interno del proprio saggio *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, rimanda all'approfondita analisi operata a tal proposito dal biografo Schneider, al fine di chiarire il connubio fra la vita di Jean Paul e le sue opere letterarie.

anni, ebbe notevoli dissapori[46]. Durante l'adolescenza fu profondamente turbato dalla morte della madre di un compagno di scuola di cui si era invaghito ed iniziò a bere pesantemente. La dipendenza dall'alcool lo accompagnò per tutta la vita, unita a quella data dall'oppio, droga di cui faceva abbondante utilizzo. A ventisette anni sposò la cugina tredicenne Virginia Clemm la quale pochi anni dopo morì di tubercolosi. La carriera lavorativa di Poe fu sempre altalenante, lavorò per svariate testate giornalistiche ma non riuscì mai a conservare l'impiego per molto tempo. Ebbe il primo attacco di *delirium tremens*, stessa patologia che con ogni probabilità ne provocò la morte, in giovane età. Epilettico, alcolizzato, drogato e vittima di gravi stati d'ansia ed ossessioni nevrotiche Poe presentava anche i tratti di un profondo e radicato egocentrismo, che poneva il suo io inevitabilmente al centro di ogni situazione. Tutti questi tratti emergono prepotentemente nell'opera che abbiamo analizzato: Wiliam Wilson, in cui il protagonista, egocentrico patologico, dedito all'alcool e ad uno stile di vita dissipato, sprofonda sempre più nella follia sino a venirne completamente annientato.

Maupassant[47] d'altro canto ebbe, come Hoffmann, una madre malata di isteria e fu fortemente predisposto all'infermità mentale; la sua dipendenza non era data dall'abuso di alcol o droghe ma dal sesso. Ebbe moltissime amanti e condusse una vita dissipata, fino al punto da non trarre alcun piacere dalle donne con cui aveva fugaci incontri, mai relazioni stabili. Benché fosse un uomo forte e robusto fu stroncato dalla sifilide, "malattia del sesso", a quarantatre anni. Negli ultimi anni della sua vita fece largo uso di narcotici dai quali divenne completamente dipendente. Alcune delle sue opere, come si è verificato per altri autori, furono scritte proprio sotto l'influsso di queste sostanze; al contempo egli iniziò a soffrire di incubi ed allucinazioni sempre più frequenti che sfociarono in una grave mania di persecuzione, che lo spinse a tentare il suicidio. Maupassant fu vittima di una vera e propria lotta con il proprio Io interiore che gli provocava visioni e stati confusionali al limite della

[46] Sulla vita di Poe vd. H. H. EWERS, *Poe*, Berlino 1905; H. PROBOST, *Poe*, Monaco 1908.
[47] Al fine di approfondire la vita e le opere di Maupassant vd. P. MAHN, *Maupassant*, Berlino 1908; G. VORBERG, *Maupassant Krankheit*, Lowenfeld, Wiesbaden, 1908.

follia, condizioni psichiche che l'autore traspose all'interno dell'opera intitolata *Le Horla*.

Anche Dostoevskij[48] soffrì di una malattia nervosa, probabilmente epilessia. Ebbe un carattere molto chiuso e timido caratterizzato da manie persecutorie. Come Poe, l'autore russo era afflitto dalla psicosi di essere sepolto vivo. I sintomi dell'epilessia svanirono misteriosamente quando lo scrittore venne arrestato, per poi ripresentarsi in forma molto più acuta al suo ritorno alla vita normale. Come la maggior parte degli autori citati condusse una vita di eccessi, tanto che scrisse: «Nella mia vita ho sempre superato il limite». Eccentrico e con un altissima opinione di se stesso, Dostoevskij trasferì tutte le caratteristiche della propria variegata personalità, nei personaggi delle sue opere , Goljàdkin fra gli altri.

Raimud invece fu dipendente dal gioco d'azzardo e soffrì tutta la vita di instabilità umorale e angosce ipocondriache che lo spinsero a suicidarsi[49]. Fin dall'adolescenza manifestò nevrosi, psicosi e aggressività che lo condussero ad una grave malattia psichica. Incapace d'amare, viveva il sentimento amoroso come uno stato di perenne infelicità, era incline a violenti scoppi d'ira soppiantati da malinconie, inoltre soffriva d'insonnia cronica. Tirando le fila di questa lunga discesa nella psicologia degli autori delle opere sin'ora analizzate, riscontriamo che essi hanno in comune molti aspetti. Una vita segnata da gravi tragedie, una predisposizione congenita alle malattie mentali, svariate dipendenze e moltissime ossessioni paranoiche che favoriscono la scissione del loro io e che prendono vita anche nelle pagine dei loro scritti. Da tutto ciò deriva un rapporto falsato con l'oggetto amoroso che spesso culmina in una vera e propria incapacità di amare, altro tratto in comune tra i suddetti autori ed i loro personaggi.

La scissione dell'Io di autori e personaggi si fonde in un connubio psico-letterario che ha influito significativamente, in differenti misure e modalità, sui personaggi che vivono all'interno delle loro opere.

---

[48] A tal proposito vd. d. J. NEUFELD, *Dostojewskij*, 1913; T. SEGALOFF, *Dostoewskis Krankheit*, Rhamer, Monaco 1913.
[49] Vd. I. SADGER, *F. Raimund, eine pathologische Studie*, Wage 1898, n. 13-25;

CAPITOLO TERZO

DOPPI DISSIMILI E TEMATICHE RICORRENTI

Il maestro per eccellenza del tema del doppio ed uno dei più amati scrittori della poesia romantica è stato lo scrittore e compositore prussiano Ernst Hoffmann. La suddetta tematica è infatti presente nel quinto capitolo della narrazione gotica intitolata *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (*Le avventure della notte di S. Silvestro*) a sua volta inserita nella raccolta *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Racconti fantastici alla maniera di Callot*, 1814). Questo racconto nel racconto, intitolato *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* (*La storia del riflesso perduto*), narra la vicenda di un marinaio tedesco, Erasmus Spikher, che, durante un soggiorno a Firenze, viene irretito dalla diabolica Giulietta.

Costretto ad uccidere il rivale in amore, Erasmus torna a casa, lasciando all'amata la propria immagine riflessa, come da lei richiesto. A questo punto della vicenda, il lettore scorge Giulietta ed Erasmus in piedi davanti ad uno specchio ed il riflesso di lui che autonomamente scivola tra le braccia della donna. Tornato in patria però, l'uomo viene deriso da coloro che notano la sua stranezza e respinto da moglie e figlio; egli arriva persino a coprire ogni specchio con il quale entra in contatto, dato che nessuna immagine vi si riflette. Erasmus al colmo della disperazione incontra nuovamente Giulietta ed entra in contatto con il suo misterioso accompagnatore, il dottor Dappertutto che gli propone la restituzione del riflesso, in cambio di sua moglie e suo figlio. Erasmus non concluderà mai il diabolico patto grazie ad un'improvvisa apparizione della moglie che dissiperà l'occulta presenza che si stava impadronendo di lui.

Da questa breve panoramica del racconto di Hoffmann emergono alcuni temi ricorrenti nelle opere letterarie che hanno trattato la tematica del doppio. Innanzitutto il ruolo

preponderante dello specchio, attraverso il quale si verifica il confronto fra l'*Io* del protagonista e quello del doppio, identificato appunto nell'immagine riflessa; in secondo luogo la persecuzione dell'immagine nei confronti del protagonista, che sviluppa paranoie e nevrosi date da essa.

L'*alter ego* del protagonista che si rende autonomo è presente anche nel racconto *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* (*La prodigiosa storia di Peter Schlemihl*, 1814) dello scrittore franco-tedesco Adelbert von Chamisso.

Tuttavia nel testo in questione è la mancanza del proprio doppio, identificato nell'ombra, a causare gravi danni nella vita del protagonista dell'opera. L'opera sopracitata narra la storia di un giovane scapestrato che, dopo aver dilapidato tutto il proprio capitale, incontra un vecchio signore che gli propone, in cambio di un consistente patrimonio, di poter portar via dalla squallida stanzetta dove Peter abita tutto ciò che desidera. Il giovane accetta e lo strano individuo se ne va in compagnia dell'immagine del ragazzo, riflessa nello specchio della camera. Il lettore osserva con stupore crescente il sosia di Peter prender vita, emergere dalla superficie riflettente e sparire insieme all'equivoco personaggio. Da questo momento la mancanza dell'ombra influirà pesantemente e negativamente nella vita del protagonista, fino a provocare anche la perdita della donna amata da Schlemihl.

Negli esempi letterari sopracitati, il doppio è rappresentato dall'immagine riflessa allo specchio o dall'ombra del protagonista della vicenda; entrambi gli *alter ego* si scindono dall'Io del personaggio principale diventando entità autonome e visibili.

Un caso diverso è quello riguardante i sosia, persone reali pressoché identiche ai protagonisti delle vicende narrate. Per comodità di fruizione nel corrente elaborato i termini sosia e doppio vengono utilizzati come sinonimi benché essi possiedano, di fatto, due significati distinti.

Il sopracitato Hoffmann affronta in svariate opere la tematica del sosia; in *Die Elixiere des Teufels* (*Gli elisir del diavolo*, 1815-1816) ad esempio, la somiglianza tra il

monaco Medardus ed il conte Viktorin provoca numerosissimi equivoci nel corso del racconto. I due uomini sono figli dello stesso padre e soffrono entrambi di turbe psichiche che portano Viktor ad esprimersi come il fratellastro, e quest'ultimo a credere di sentir parlare se stesso, fino ad auto-convincersi di avere un sosia psicopatico.

Hoffmann è stato molto influenzato da Jean Paul, autore a cui va il merito di aver introdotto il tema del doppio nel Romanticismo. Anche nelle opere di questo scrittore emergono tematiche psicologiche legate indissolubilmente all'argomento in questione. Questo connubio tra psicologia e sdoppiamento sarà caratteristica di tutti i testi che verranno successivamente analizzati in questa sede. Nel romanzo più conosciuto di Jean Paul intitolato *Titan* (*Il Titano,* 1803) i protagonisti Schoppe e Albano sono ossessionati dall'idea di un doppio che li perseguita. Schoppe addirittura non riesce più ad osservare nemmeno le proprie gambe e mani perché ha il terrore di scorgere in esse una traccia dell'altro se stesso; egli immagina infatti come espressione più completa ed appagante di felicità, la liberazione definitiva da se medesimo.

Anche all'interno di quest'opera è presente l'avversione per gli specchi che devono esser coperti per non riflettere l'immagine del protagonista. Si osservi, a questo proposito, il parallelismo con il testo di Oscar Wilde intitolato *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1890): come Dorian infatti, Schoppe frantuma le superfici riflettenti che gli rimandano l'immagine del proprio Io, dal quale rifugge caparbiamente e strenuamente.

La fine del romanzo di Jean Paul, al pari dei finali appartenenti ai testi precedentemente citati, è ancora una volta tragica; Schoppe invia Albano ad uccidere la sinistra apparizione di colui che identifica come il proprio *alter ego*, ma di fatto non ottiene altro che l'annientamento di se medesimo perché il doppio, com'è stato precedentemente sottolineato più volte, rappresenta di fatto una parte inscindibile dell'Io del protagonista dell'opera.

Il tema del duello con il doppio è presente anche nella fiaba comico-romantica del drammaturgo austriaco Ferdinand Raimund intitolata *Der Alpenkonig und der Menschenfeind* (*Il re delle Alpi e il misantropo*, 1829). Nel testo in questione, lo spirito delle Alpi rappresenta il sosia del ricco Rappelkopf. In questa narrazione è percepibile molto chiaramente come la vita dell'*alter ego* del protagonista è strettamente legata a quella del personaggio reale . La suddetta opera illustra inoltre una vera e propria presa di coscienza del fatto che il doppio è sostanzialmente una parte fondamentale della persona dalla quale si scinde.

In questo racconto, a differenza dei testi sopracitati, non si verifica il duello finale fra protagonista e sosia perché, dopo un alterco fra i due, Rappelkopf finirà con il rendersi conto che uccidendo la proiezione del proprio io, ucciderebbe di fatto se medesimo. È opportuno sottolineare, a questo proposito, che anche Jekyll, protagonista del romanzo di Stevenson *The Strange Case of Dr, Jekyll and Mr. Hyde*, prende coscienza che, suicidandosi, possiede di fatto la possibilità di porre fine anche all'esistenza del suo alter ego malvagio. In questo saggio tuttavia, a differenza di ciò che opera Rappelkopf, il protagonista realizza tale proposito al fine di liberare se stesso e coloro che lo circondano dalla nefasta presenza di Mr. Hyde, divenuta incontrollabile.

Anche nel testo di Raimund appare il motivo dello specchio con successiva distruzione: Rappelkopf, non sopportando la vista del proprio viso riflesso, rompe con un pugno la superficie riflettente, mentre il suo doppio, il re delle Alpi, appare beffardo in un'altra specchiera della camera.

È opportuno, ai fini dell'analisi corrente, citare un altro scritto di Raimund: la fiaba drammatica intitolata *Der Verschwender* (*Il dissipatore*, 1834). La suddetta opera ha il merito di legare il tema del doppio a quelli del denaro e della vecchiaia, argomenti che vedremo connessi anche nei successivi romanzi in analisi. Nel testo in questione il mendicante, che segue ovunque per un anno il protagonista del racconto, vent'anni più tardi si rivela essere il suo doppio che lo salva dalla rovina. Ma il personaggio principale, vittima di

questo caparbio ed invadente pedinamento, dopo aver riconosciuto nel mendicante un proiezione di se medesimo, cerca di ucciderlo senza riuscirvi mai. Al termine della narrazione in questione, il *clochard* restituisce al personaggio principale tutti i tesori che il protagonista negli anni gli aveva donato proprio quando quest'ultimo si trova sull'orlo della miseria assoluta affermando comicamente: «Per te ti ho chiesto la carità».

Ecco che il tema della vecchiaia (il protagonista alla fine della vicenda è ormai invecchiato) e quello del denaro si fondono con la tematica del doppio.

L'argomento pecuniario connesso alla duplicità, è riscontrabile anche in uno dei romanzi che successivamente saranno analizzati in questa sede: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso di Dottor Jekyll e del signor Hyde*, 1886) dello scrittore scozzese Robert Louis Stevenson. Nel suddetto testo infatti, l'avvocato di Jekyll scopre, con sommo sgomento, che il dottore misteriosamente ed inspiegabilmente ha intestato tutti i suoi averi all'imperscrutabile signor Hyde, del quale all'inizio della narrazione, non si conosce nulla (si scoprirà essere la parte malvagia del dottore nel corso dell'opera).

I testi di Raimund e Stevenson rappresentano due modi diversi di legare il tema del doppio a quello del denaro, ma dimostrano entrambi come essi siano collegati in autori completamente differenti fra loro.

Per quanto riguarda invece il connubio vecchiaia-doppio, è opportuno citare nuovamente il romanzo che più di tutti rappresenta quest'unione: *The Picture of Dorian Gray*, di Oscar Wilde.

La vicenda è nota: Dorian, bellissimo giovane, esprime il desiderio di non invecchiare mai, trasferendo i segni del tempo e della propria condotta viziosa al ritratto che lo rappresenta in modo perfettamente realistico. Il desiderio viene esaudito ed il ritratto inizia ad invecchiare e a manifestare le tracce del vizio in maniera sempre più evidente, al punto da suscitare in Dorian una repulsione tanto profonda da fargli chiudere il quadro in una stanza impedendosi così l'orribile visione. Il lettore, nel corso del romanzo, osserverà che

l'adorazione iniziale del ragazzo per se stesso sfocerà lentamente in un disgusto profondo del proprio *Io*. Anche l'immagine riflessa nello specchio, che inizialmente aveva procurato tanto piacere al giovane, alla fine dell'opera lo sgomenterà a tal punto da scagliare a terra lo specchio di turno e calpestarlo pur di non vedere il proprio riflesso.

Il duello finale si verifica anche all'interno di quest'opera, infatti Dorian sembra non trovare più pace e decide così di distruggere il ritratto, al fine di liberarsi dell'immane fardello che esso ormai rappresenta per lui. Il protagonista perciò nell'emblematica conclusione del romanzo, trafigge con un coltello il dipinto e si accascia defunto a terra un instante dopo quest'atto. A questo punto il lettore scoprire che il volto di Dorian appare invecchiato e dilaniato dalla vita dissipata che l'uomo aveva condotto nel corso della propria esistenza, mentre nel ritratto risulta dipinto il bellissimo giovane dell'inizio del racconto.

È opportuno osservare come, nei casi trattati, il doppio diviene una vera e propria ossessione che attanaglia i protagonisti delle vicende analizzate, l'*alter ego* infatti, influisce sulla loro vita ed incanala questi racconti all'interno di un filone psicologico che analizza nel dettaglio i tratti psichico-ossessivi, le paranoie e le fobie dei personaggi principali.

Le Horla (*L'altro*, 1886-1887), opera di Maupassant, si inserisce perfettamente all'interno di corrente sopra citata. Il protagonista del testo infatti soffre di stati d'angoscia che lo ossessionano soprattutto la notte, attraverso i sogni. Le paranoie prendono forma concreta quando una notte, l'uomo scopre che una bottiglia da lui riempita d'acqua la sera prima è completamente vuota, benché nessuno sia entrato nella sua stanza chiusa a chiave. Egli si convince allora della presenza di uno spirito invisibile e cerca perciò, nel corso della narrazione, di sfuggirgli in ogni modo, non riuscendovi mai. Ovunque si reca infatti, il protagonista del racconto si sente osservato e braccato; tutto ciò culmina, come è quasi sempre accaduto nelle opere sino ad ora citate, nel desiderio di annientare definitivamente il misterioso personaggio divenuto un vero e proprio persecutore. Il protagonista arriva per sino a murare la propria camera e a darle fuoco per eliminare l'odiosa presenza ma, nel dubbio di

non riuscirvi, giunge a vedere nel suicidio l'unica via di salvezza, al pari della precedentemente citata presa di coscienza del Jekyll di Stevenson.

Anche in questo racconto ritroviamo l'ormai ricorrente motivo dello specchio; il personaggio principale infatti, quasi alla conclusione della narrazione, si specchia senza veder riflessa la propria immagine. Questo mancato riscontro è l'ormai ben conosciuto campanello d'allarme del fatto che le due parti del protagonista si sono ormai scisse definitivamente.

Altra magistrale opera letteraria incentrata sul tema del doppio è il racconto intitolato *William Wilson* contenuto nel volume *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (*Racconti del grottesco e dell'arabesco*, 1840) di E. A. Poe. Il protagonista della vicenda in questione incontra sui banchi di scuola un ragazzino identico a lui nell'aspetto, cha ha il suo stesso nome, la medesima data di nascita e che addotta una maniera di comportarsi identica alla propria. L'unica differenza fra i due personaggi è il tono di voce; quello dell'alter ego di William infatti è sempre molto basso, poco più di un sussurro. Tutti li scambiano per gemelli e fra i due giovani si instaura un rapporto d'amicizia molto forte ed una rivalità altrettanto accentuata. Quando una notte il protagonista si reca in camera dell'amico per osservare l'effettiva somiglianza fisica ne rimane sconvolto, il ragazzino che dorme è in tutto e per tutto identico a lui. Egli fugge terrorizzato abbandonando la scuola. La persecuzione del doppio si manifesta in modo alcuni anni dopo quest'avvenimento, il protagonista della vicenda infatti ovunque si reca è braccato dal sosia. Quest'inseguimento serrato sfocia nel fatidico duello finale fra i due personaggi principali dell'opera, *leitmotiv* ricorrente nei racconti in analisi. Wilson trafigge il sosia con un colpo di spada, ed ecco che nel grande specchio che gli sta di fronte, William vede riflessa l'immagine del proprio doppio, dell'altro se stesso, che afferma: «Perché tu esistevi in me… e, nella mia morte, guarda questa immagine, che è la tua stessa,

come ti sei orrendamente assassinato».[50] Infatti, eliminando una parte di se medesimo, irrimediabilmente il protagonista ha annientato anche l'altra.

Anche il romanzo *Dvojnik* (*Il sosia*, 1846) di Dostoevskij è incentrato sul tema del doppio e presenta notevoli risvolti psicologici che è opportuno analizzare nel dettaglio. Il racconto descrive la lenta discesa nella follia del protagonista che si sente perseguitato agli occhi della società e che si inabissa nei tortuosi meandri della propria mente, sino a sprofondare in essa e rimanere completamente intrappolato nelle proprie manie. Emerge da queste pagine un quadro clinico psichiatrico ben preciso, quello del paranoico con manie ossessive che vengono distillate dalla lente dell' immaginazione squilibrata del protagonista.

Il sosia del signor Goljadkin, denominato dall'autore 'Goljadkin minore', si dimostrerà essere un reale antagonista del 'Goljadkin maggiore'; il gemello inizierà a lavorare nello stesso ufficio del protagonista e finirà con il soppiantarlo completamente; lo metterà in ridicolo davanti a tutti i colleghi ed otterrà la fiducia delle persone più autorevoli della società di San Pietroburgo (città dov'è ambientata l'intera vicenda), a discapito del personaggio principale, sempre maggiormente deriso e schernito, il quale, nel patetico tentativo di salvaguardare la propria dignità e mettere in cattiva luce il proprio nemico, perderà ogni tipo di considerazione da parte di tutti. Il sosia giungerà a perseguitare Jakov persino nei sogni; ormai tutta la vita di quest'ultimo ruota attorno a tale ossessione.

Anche nell'opera in analisi emerge il ricorrente tema del duello fra protagonista e doppio riscontrato nei testi precedentemente citati; ciò accade quando Goljàdkin, oramai esasperato, decide di sfidare l'antagonista ad un duello con la pistola. Oltre ad esso, affiora dal racconto di Dostoevskij anche il consueto motivo dello specchio.

Prima di approfondire ed analizzare nel dettaglio svariate opere incentrate sulla tematica del doppio, come avverrà nel successivo capitolo del corrente elaborato, è opportuno

[50] E. A. Poe, *William Wilson*, *Racconti*, trad. it. di M. Gallone, Milano, Rizzoli, 1980, p. 29.

concludere l'esame realizzato sino ad ora, esaminando nel dettaglio gli argomenti comuni emersi dai testi citati nel presente capitolo della ricerca.

Il primo punto focale che accomuna le opere in questione è l'assoluta somiglianza fra la figura del protagonista e quella del proprio doppio. Ad esclusione del romanzo *The portrait of Dorian Gray* in cui il sosia è rappresentato da un quadro che, benché muti d'aspetto nel corso della vicenda, rimane comunque racchiuso all'interno di una cornice, in tutti gli altri racconti che sono stati citati e che verranno approfonditi nel corrente elaborato, il doppio ivi presente possiede una vita propria che gli permette di agire ed influire sulla vita del protagonista.

Oltre a ciò il sosia assomiglia in maniera sorprendente al personaggio principale dei romanzi e spesso porta il medesimo nome, possiede lo stesso trascorso e si comporta esattamente come lui. Esempi di questa corrispondenza perfetta fra protagonista e sosia si riscontrano in particolare in Poe e Dostoevskij. Nel già citato romanzo di quest'ultimo intitolato *Dvojnik*, il primo incontro fra protagonista e doppio è emblematico e sottolinea magistralmente l'assoluta simmetria visiva fra i due individui:

> Il signor Goljadkin aveva perfettamente riconosciuto il suo amico notturno. L'amico notturno non era altri che lui stesso – lo stesso signor Goljadkin, un altro signor Goljadkin, ma assolutamente tal quale come lui – in un parola, come si dice, il suo doppio, sotto tutti gli aspetti.[51]

Altro aspetto che accomuna più testi scandagliati nel corrente elaborato, è che l'incontro fra protagonista e doppio avviene sempre con grande turbamento del primo. William Wilson, protagonista dell'omonimo racconto di Edgar Allan Poe, dopo la presa di

[51] F. DOSTOEVSKIJ, *Dvojnik* (1846), trad. it. di A. POLLEDRO, *Il sosia*, *Essere due*, *Sei romanzi sul doppio*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2006, pp. 342-343.

coscienza di questa perfetta identità con il sosia, suo omonimo, fugge addirittura dal collegio in cui entrambi studiavano, in preda al panico. Lo stesso turbamento avviene per il signor Goljadkin nel sopracitato testo di Dostoevskij e per il capitano di vascello protagonista di *The secret sharer*, romanzo di Joseph Conrad. A differenza degli altri due testi, in quest'ultima opera, il turbamento è dato dalla modalità dell'incontro con il doppio, inizialmente scambiato dal protagonista per un cadavere privo di testa. L'emblematico significato di tale incontro verrà approfondito nel seguente capitolo della corrente ricerca, ciò che invece in questa sede occorre sottolineare, è che gli incontri visivi fra doppi e protagonisti provocano molto spesso scompensi emotivi in questi ultimi. Anche in *The portrait of Dorian Gray* l'immagine dipinta nel quadro che rispecchia in tutto e per tutto quella del personaggio principale della vicenda provoca in quest'ultimo una profonda inquietudine; ciò tuttavia, a differenza degli ultimi esempi citati a tal proposito, non si verifica inizialmente, ma si sviluppa nel corso della vicenda. Dorian man mano che la narrazione progredisce, si accorge che il proprio ritratto invecchia e porta su di se i segni indelebili della propria vita dissipata. Al fine non osservare più l'immagine che lo sgomenta, il protagonista arriva addirittura a chiudere il ritratto in una soffitta della propria dimora. Identifico quest'ultimo atto in una vera e propria fuga del protagonista nei riguardi del proprio *alter ego* al pari di quella realizzata dal Wilson di Poe, benché operata in maniera differente.

Al contrario dei testi in cui gli incontri fra protagonisti e doppi risultano improvvisi e traumatici, nel successivo capitolo del presente elaborato verranno analizzati alcuni testi in cui personaggio principale e doppio sono protagonisti di una scissione (volontaria o involontaria) del proprio *Io* e quindi, l'impatto con l'*alter ego,* si realizza in tutt'altre modalità rispetto agli incontri traumatici descritti poc'anzi.

Nel romanzo di Stevenson *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ad esempio, il protagonista provoca lui stesso la trasformazione nel proprio doppio malvagio scindendo due diversi aspetti della sua personalità ed incarnandoli in altrettante identità distinte.

Un esempio di scissione involontaria, avvenuta senza il diretto intervanto del protagonista della vicenda, si verifica invece nel testo di Italo Calvino, *Il visconte dimezzato* (1951). All'interno di quest'ultima opera infatti, sarà una colpo di cannone a scindere in due metà autonome il personaggio principale.

Altro tratto comune a numerose opere che verranno approfondite nel successivo capitolo della corrente ricerca, è la massiccia presenza di superfici riflettenti, quasi sempre specchi ma alcune volte specchi d'acqua, che hanno la funzione di mettere il protagonista di fronte al proprio doppio in maniera completa e senza filtri di sorta.

Etimologicamente la parola specchio deriva dal sostantivo latino *speculum* che a sua volta nasce da *specere* ('guardare', 'osservare'), questo verbo origina dalla radice indoeuropea *spek* che significa anch'essa 'guardare'. Il termine *speculum* ha inoltre un legame con la parola speculare ('esaminare con attenzione', 'guardare dall'alto') e con speculazione ('indagine filosofica, teoretica').

Gli specchi secondo varie tradizioni antiche avevano il potere di rubare l'anima di chi si rifletteva in loro, da ciò deriva la superstizione che vieta di rompere gli specchi, poiché la persona che ne provoca la rottura potrebbe subire lo stesso destino della propria immagine; a questo proposito anticamente nelle stanze dei defunti, venivano coperte le superfici riflettenti al fine di facilitare il trapasso dell'anima dei morti nell'aldilà.

La tematica del doppio si lega inscindibilmente a quella dello specchio perché quest'ultimo è causa di scissione per antonomasia, in quanto riflette l'immagine identica, ma allo stesso tempo contraria, della persona che si trova di fronte ad esso. L'individuo che si specchia è obbligato a confrontarsi con se stesso, senza filtri né censure, diviene vulnerabile ed è costretto ad intraprendere, suo malgrado, un'indagine interiore necessariamente ardua e dolorosa.

Nel successivo capitolo del corrente elaborato verranno analizzati numerosi episodi che coinvolgeranno i protagonisti delle opere prese in esame ed il loro rapporto con le

superfici riflettenti che, come è stato rilevato sino ad ora, implicano un confronto diretto con i più reconditi aspetti dell'identità dei personaggi principali. Di per se l'immagine riflessa è già una sorta di doppio, ma alcuni autori faranno prender vita ad essa e la trasformeranno in un essere autonomo in tutti gli aspetti.

Altra caratteristica che accomuna numerosi testi incentrati sulla tematica del doppio che verranno approfonditi nel seguente capitolo della presente ricerca, è la persecuzione da parte dei sosia nei confronti dei protagonisti delle vicende narrate. I doppi infatti si inseriscono spesso in modo prepotente e subdolo nelle vite dei personaggi principali, influendovi pesantemente e ostacolando i rapporti interpersonali ed amorosi di questi ultimi.

Che il doppio sia identificato come ombra, riflesso, gemello, sosia o dipinto dei protagonisti dei suddetti romanzi, quasi tutti i testi trattati si concludono immancabilmente con un duello finale che intercorre fra il personaggio principale della vicenda ed il proprio *alter ego*.

Tale scontro finale ha carattere definitivo perché provoca sempre (ad esclusione di ciò che si verifica ne *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino in cui le due metà del protagonista vengono letteralmente ricucite insieme) la dipartita di entrambi i personaggi. Uccidendo il proprio doppio infatti, i protagonisti delle vicende in oggetto d'analisi, eliminano anche loro stessi. Ciò avviene perché i personaggi principali nel folle desiderio di sopprimere l'individuo che ha causato sofferenze e persecuzioni continue, nel corso delle vicende che li hanno visti interpreti, non riescono a percepire che i doppi sono in realtà parti inscindibili della loro anima e che quindi, intaccare fisicamente i sosia, significa infliggere la medesima punizione a loro stessi.

Un caso differente di duello finale fra il protagonista e il suo doppio si verifica nel romanzo di Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, qui infatti siamo di fronte ad una presa di coscienza del protagonista nei confronti della sua parte malvagia, identificata con l'inquietante Signor Hyde. Il dottore infatti, pienamente consapevole di non

poter più controllare gli effetti della pozione che lo tramuta nel losco figuro, decide di togliersi la vita per impedire l'emergere del mostruoso doppio.

Si conclude così la breve *summa* dei tratti comuni ai testi che verranno approfonditi all'interno del successivo capitolo della presente ricerca; aspetti che accomunano testi di autori geograficamente e cronologicamente differenti che, in questo modo, ho cercato di accomunare al fine di rendere più agevole la lettura dell'ultima parte dell'elaborato.

CAPITOLO QUARTO

AUTORI EUROPEI ED EXTRAEUROPEI

4.1. *DER SANDMANN* DI ERNST T.A. HOFFMANN:

Il maestro per eccellenza del tema del doppio ed uno dei più amati scrittori della poesia romantica è il tedesco Ernst Hoffmann (Königsberg, 24 gennaio 1776 – Berlino, 25 giugno 1822).

Nei suoi racconti infatti, la suddetta tematica è decisamente ricorrente. Il primo racconto contenuto nella sua raccolta *Nachtstücke* (*I Notturni*, 1817) che s'intitola *Der Sandmann* (*L'Uomo di sabbia*), è emblematico a tal proposito . In questo breve saggio il personaggio principale , Nathanael, si innamora di una giovane fanciulla di nome Olympia che alla fine scoprirà essere un automa, e dovrà misurarsi con figure di diabolici doppi le cui origini si situano nell'infanzia del protagonista. Il lettore scoprirà che un episodio in particolare, avvenuto durante l'infanzia del giovane protagonista, darà adito a complessi e paure che plasmeranno per sempre la vita del ragazzo.

Il racconto si apre con una lettera di Nathaniel nella quale il giovane ricorda che alle nove di sera, giornalmente, un uomo bussava alla porta della sua casa e la sua mamma faceva velocemente andare a letto i bambini dicendo che era arrivato l'uomo della sabbia per poi aggiungere: «Non c'è nessun Uomo cattivo piccolo mio (...) quando dico: viene l' Uomo della Sabbia, vuol dire solo che vi è venuto il sonno e non potete tenere più gli occhi aperti, come se qualcuno vi avesse buttato la sabbia in viso.»[52]

Il bambino una sera decide di rimaner sveglio e vedere con i propri occhi chi fosse il misterioso visitatore. Egli non è altri che l'avvocato Coppelius, un vecchio signore che spesso

era invitato dal padre a pranzare a casa sua.

A questo punto del racconto si verifica un episodio di cruciale importanza, focale, in quanto utile a comprendere l'intero meccanismo dell'intreccio: il padre di Nathaniel e l'avvocato armeggiano attorno ad un fornelletto che sprigiona una fiamma azzurra ed entrambi paiono al bimbo, che li spia da dietro una tenda, come trasfigurati in orrende maschere prive di occhi. Subito dopo Coppelius uccide il padre del protagonista. Quest'episodio è nodale anche perché mette in luce la caratteristica principale della poetica di Hoffmann, il sovrapporsi nei suoi racconti dei piani di sogno e realtà, che provoca un notevole straniamento nel lettore, il quale non riesce a percepire quali fatti si verifichino realmente nel racconto e quali siano invece frutto della fantasia dei personaggi.

Quest'episodio viene notevolmente ridimensionato da Clara, fidanzata del protagonista, in una lettera al ragazzo. La giovane, in maniera molto logica e razionalistica, afferma con sicurezza che l'episodio riguardante Coppelius era frutto dell'immaginazione di Nathaniel, creato dal ragazzo per dare un senso all'orribile morte del padre e che, l'identificazione dell'avvocato con il mostruoso uomo della sabbia, altro non fosse che la fantasia di un fanciullo.

A questo punto del racconto il lettore non sa più chi sia realmente l'avvocato; corrisponde al diabolico mostro descritto dal ragazzo, o è solamente una proiezione psichica alterata dal ricordo dell'orrenda morte del padre?

Il racconto prosegue e ritroviamo Nathaniel studente universitario in una piccola cittadina dove un giorno per caso egli incontra un venditore d'occhiali ambulante, Giuseppe Coppola, nel quale il ragazzo crede di riconoscere il mago della sabbia ovvero l'avvocato Coppelius che l'aveva perseguitato nei suoi peggiori incubi d'infanzia. L'ottico chiede al

protagonista di poter vendergli degli occhiali da sole e, al rifiuto del ragazzo, esclama «Ah, niente occhiali, niente occhiali!...ho anche begli occhi, begli occhi!».[53]

Fortunatamente l'enorme turbamento che questa frase aveva provocato nell'animo dello studente si placa non appena egli scopre che gli occhi in questione altri non sono che semplici occhiali da vista. Il ragazzo compra da Coppola un piccolo cannocchiale tascabile con cui spia la 'figlia' di Lazzaro Spallazzani, scienziato italiano e inventore, il quale ha costruito una bambola-automa di nome Olimpia, simile in tutto e per tutto ad una creatura umana. Nathaniel si innamora perdutamente della 'ragazza' fino al punto di perdere la ragione e dimenticare la fidanzata Clara, Nel corpo dell'automa lo scienziato ha inserito un particolare meccanismo di funzionamento che simula i comportamenti umani mentre l'ottico Coppola, che si rivela realmente il mago Sabbiolino persecutore d'infanzia del ragazzo, vi ha inserito gli occhi.

Episodio emblematico è quello del litigio fra Spallanzani e Coppola per la loro creazione. Il venditore di occhiali si è impossessato del corpo della ragazza senza occhi e lo scienziato getta a Nathaniel gli occhi sanguinanti dell'automa affermando che Coppola li ha rubati a lui. Dopo la colluttazione, Coppola riesce a fuggire con Olimpia in spalla, e, disperato, il professor Spallanzani rivela al giovane che Olimpia non era sua figlia, bensì un automa, e che Coppelius-Coppola gliel'ha rubata. Il ragazzo non appena ode l'odiato nome che conferma i suoi iniziali sospetti sull'identità di Coppola, cade in preda ad un delirio folle nel quale riemerge il ricordo vivido della morte violenta del padre e si lancia sul 'padre' di Olimpia tentando di strangolarlo.

Il tempo passa e Nathaniel, dopo aver sofferto una grave e lunga malattia ed esserne guarito, ha ritrovato la fidanzata di un tempo ed ha intenzione di sposarla.

[53] E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia e altri racconti,* trad. it. di G. FRACCARI, Milano, Mondadori, 1987, p. 52.

Ma un giorno, mentre contempla dall'alto di una torre la città in compagnia della fidanzata Clara, riappare l'avvocato Coppelius nella piazza sottostante;il giovane è nuovamente preso dal deliro e gridando «Begli occhi, begli occhi!» si getta al suolo.

Come abbiamo precedentemente osservato nel capitolo della corrente tesi dedicato al rapporto fra letteratura e psicanalisi, sono gli scrittori a decidere il grado di realismo dell'universo letterario del mondo letterario a cui decidono di dare vita. Al lettore non resta altro da fare che arrendersi a coloro che scrivono e considerare reale l'universo da loro creato. Nel racconto in analisi il dubbio che l'universo letterario ed i personaggi che lo popolano siano reali o fittizi si assottiglia fino scomparire nella conclusione, quando il lettore ha la definitiva conferma che l'ottico Coppola è realmente l'avvocato Coppelius e quindi anche il mago Sabbiolino.

Il motivo del doppio è quindi preponderante e si snoda lungo l'intero racconto di Hoffmann; ma non c'è una scissione reale, come invece si verificherà nei racconti che tratteremo in seguito, tra Coppelius e Coppola perché di fatto restano la stessa persona benché il nome cambi. Però, come abbiamo sottolineato in precedenza, il lettore, insieme a Nathaniel, comprende ciò solamente verso la fine del racconto, mentre durante tutta la narrazione il dubbio che i due siano due persone completamente differenti permane sia nel protagonista che in chi legge. Ecco spiegato l'effetto straniante che l'autore voleva ottenere e che Freud, com'è stato precedentemente osservato nel secondo capitolo della presente ricerca, ha denominato 'perturbante'.

É opportuno sottolineare che anche la simbologia dei nomi dei personaggi del racconto in questione, è studiata nel dettaglio dall'autore; infatti Coppelius deriva dall'italiano 'coppella', un recipiente per esperimenti di alchimia, e Coppola da 'coppo', termine indicante la cavità oculare.

La tematica del doppio riemerge in Hoffmann nel terzo capitolo della sua raccolta di racconti *Fantasiestücke in Callot´s Manier* (*Fantasie alla maniera di Jacques Callot*, 1814-1815), intitolato *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* (*Storia del riflesso perduto*).

Questa narrazione descrive la vicenda del marinaio tedesco Erasmus Spikher che, durante un soggiorno a Firenze, viene irretito dalla diabolica Giulietta. Costretto ad uccidere il rivale in amore, Erasmus torna a casa, lasciando all'amata la propria immagine riflessa, come da lei richiesto. A questo punto il lettore scorge Giulietta ed Erasmus in piedi davanti allo specchio ed il riflesso di lui che autonomamente scivola tra le braccia della donna.

> Giulietta strinse Erasmo a sé, più forte, più teneramente e bisbigliò: 'Lasciami il tuo riflesso… Almeno questo sarà mio per sempre' […] Erasmo vide la propria immagine venire avanti, indipendentemente dai propri movimenti, scivolare fra le braccia di Giulietta e dissolversi come una strana nuvoletta di nebbia. Orrende voci beffarde, infernali, scoppiarono a singhiozzare in coro.[54]

Tornato in patria però, l'uomo viene deriso da coloro che notano la sua stranezza e respinto da moglie e figlio. Arriva persino a coprire ogni specchio con il quale entra in contatto, dato che nessuna immagine vi si riflette. Erasmus al colmo della disperazione incontra nuovamente Giulietta ed entra in contatto con il suo misterioso accompagnatore, il dottor Dappertutto che gli propone la restituzione del riflesso, in cambio di sua moglie e suo figlio. Erasmus non concluderà mai il diabolico patto grazie ad un'improvvisa apparizione della moglie che dissipa le occulte presenze che si stavano impadronendo di lui.

Da questa breve panoramica del racconto di Hofmann emergono già alcuni temi ricorrenti nelle opere letterarie che hanno trattato la tematica del doppio. Innanzitutto il ruolo preponderante dello specchio, attraverso il quale si verifica il confronto fra l'io del protagonista e quello del doppio, identificato appunto nell'immagine riflessa; in secondo luogo la persecuzione dell'immagine nei confronti del protagonista, che sviluppa paranoie e

[54] E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1987, p. 67.

nevrosi date da essa. La natura che moltiplica, che frantuma e divide ha qui vinto e ad Erasmus non resta neanche più la speranza di ritrovare un giorno la perduta unità.

Hoffmann satura le pagine dei suoi racconti di un particolare incantamento, creando personaggi e atmosfere come sospesi tra realtà e sogno. Il suo 'magismo' non è mai fuga dalla realtà perché proprio dalla realtà trae vigore. I suoi fantasmi, come ha ben osservato Heine, sono particolarmente inquietanti perché 'vanno a spasso in pieno giorno sul mercato e si comportano come ognuno di noi'. Realismo magico quello di Hoffmann e che dopo di lui avrà solo un altro grande interprete in Kafka, in una dimensione, certo, non più romantica ma sottilmente metafisica ed esistenziale. L'abilità narrativa di Hoffmann risiede nel confondere continuamente i piani della realtà e del sogno lasciando al lettore il compito di riordinarli.

Va infine sottolineato che, nei racconti di Hoffmann, il diabolico si manifesta in leggiadre forme di donna; ciò non sorprende affatto, visto il consueto accostamento tra la natura e il femminile. Se chi muove le fila è un principio animatore, misterioso e diabolico, che ha sembianze maschili, lo strumento che divide è sempre una donna di bellezza tanto esemplare da essere fredda e meccanica, come nel caso di Olimpia, la figlia-oggetto di Coppelius. Altre volte è creatura che alla bellezza aggiunge l’apparente e sfuggente spiritualità di un angelo, come in Giulietta di *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild*

La natura che moltiplica, che frantuma e divide ha qui vinto e ad Erasmus non resta neanche più la speranza di ritrovare un giorno la perduta unità.

4.2. *L'ÉTRANGE HISTORIE DE PETER SCHLEMIHL* DI ADELBERT VON CHAMISSO:

Riguardo al tema ricorrente nelle opere sui sosia del doppio che si rende autonomo e perseguita il protagonista, è opportuno citare il racconto *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* (La prodigiosa storia di Peter Schlemihl, 1814) dello scrittore franco-tedesco Adelbert von Chamisso (Châlons-en-Champagne, 30 gennaio 1781 – Berlino, 21 agosto 1838), da cui è stato tratto il film *Lo studente di Praga*. L'opera in questione, narrata in prima persona, racconta la storia del giovane scapestrato Peter Schlemihl (il cui cognome, deriva da un termine yiddisch e significa 'colui che ha la disdetta addosso') che, dopo aver dilapidato tutto il suo capitale, di ritorno da un viaggio per mare, incontra ad un ricevimento in casa di un ricco signore a cui era stato raccomandato, un vecchio, che gli propone, in cambio di un consistente patrimonio, di poter portar via dalla squallida stanzetta dove Peter abitava, tutto ciò che vuole. Il giovane accetta ed il vecchio porta via con sé l'immagine riflessa nello specchio del ragazzo, la sua ombra. Il sosia balza fuori dalla superficie riflettente e sparisce con l'equivoco personaggio. Il vecchio in questione altri non è che il diavolo; l'autore lo descrive come un uomo «di una certa età, alto, esile, allampanato e silenzioso».[55] Un diavolo dimesso e anziano ma che conserva un tono suadente, convincente ed ingannatore.

Con la perdita dell'ombra e l'acquisizione della ricchezza economica la vita del protagonista muta radicalmente, egli viene finalmente accettato dall'alta società che l'aveva sempre snobbato per la sua modesta condizione ma, al contempo, egli si sente un uomo a metà, un traditore del proprio io che ha venduto una parte profonda di se stesso in cambio di mero denaro.

Da questo momento non il doppio fisicamente, come avverrà in alcuni dei romanzi che verranno analizzati successivamente in questa sede, ma la sua mancanza influirà

[55] A. von CHAMISSO, *La prodigiosa storia di Peter Schlemihl – Essere due, sei romanzi sul doppio* a cura di G. Davico Bonino, trad. it. di E. GANNI, Torino, Einaudi , 2006, p. 37.

pesantemente e negativamente nella vita di Peter, intromettendosi nella sua vicenda amorosa, fino a fargli perdere la donna amata. L'ombra perduta, infatti, viene vista dalla gente come una sorta di maleficio che investe il protagonista e lo costringe ad una vita solitaria, spaventato sia dal sole che dalla luna e costretto ad uscire solamente con le dovute accortezze. Aiutato dal fedele servitore Bendel, a conoscenza del suo terribile segreto, Peter conduce una vita agiatissima ma ritirata, riduce al minimo le occasioni mondane concentrando le sue energie sull'amata Mina a cui ha intenzione di chiedere la mano. Nel frattempo, la sua inesauribile ricchezza permette all'uomo di vivere con tutti gli agi, di organizzare fastosi ricevimenti nella città termale in cui aveva deciso di stabilire la sua dimora; gli viene addirittura attribuito il titolo di conte e la società che, fino ad allora l'aveva emarginato, lo mette al centro della vita comunitaria. Peter però non si è mai rassegnato alla condizione d'uomo privo dell'ombra, che la sua sconsideratezza l'aveva costretto a vivere, ed attende con ansia il termine dell'anno e un giorno che il grigio personaggio che l'aveva indotto al baratto aveva fissato per il loro prossimo incontro.

Dopo un anno e un giorno il vecchio ricompare dinnanzi a Schlemihl proponendogli un altro scambio, ovvero la restituzione dell'ombra in cambio della cessione della sua anima. Peter rifiuta il diabolico patto che il diavolo voleva concludere con tanto di pergamena da firmare con il sangue della sua vittima. Nel frattempo l'altro suo servitore Rascal aveva scoperto il segreto del padrone e comunicatolo all'intero paese esso era giunto alle orecchie dei genitori di Mina. Il padre di lei rifiuta al protagonista la mano della figlia e la fa sposare proprio a Rascal il quale, in anni di servizio presso Peter, era riuscito ad accumulare, rubando, una consistente fortuna.

Un ultimo decisivo incontro con il diavolo si verifica durante l'allontanamento di Peter dalla città di Mina, dopo aver lasciato le ultime casse di denaro al fedele Bendel. Il vecchio decide di accompagnarlo per un tratto di strada, prestandogli addirittura l'ombra che gli aveva sottratto,m al fine di invogliarlo a riprenderla concludendo l'orrendo patto. La

visione dell'anima di Sir Thomas John, il ricco signore a cui Peter si era raccomandato all'inizio del racconto, estratta dal borsello del diavolo, lo induce però a prendere una sofferta ma decisa soluzione definitiva e con queste parole allontana per sempre il diabolico individuo: «Essere spaventoso, in nome di Dio ti ordino: vattene e non presentarti mai più al mio cospetto!»[56].

Schlemihl inizia a questo punto un pellegrinaggio attorno al mondo in compagnia di una cane barbone di nome Figaro e coadiuvato nei suoi spostamenti dagli stivali delle sette leghe, acquistati casualmente in un mercato. Egli decide anche da quel momento di dedicare la sua vita alla scienza divenendo uno studioso.

Il protagonista viaggerà, studierà ed accumulerà una vasta serie di esperienze di vita che lo faranno maturare ed arricchire a livello personale, oltre a ciò opererà svariate rinunce, prima fra tutte il denaro, per poter raggiungere una sorta di pace interiore che, benché forse non l'avrebbe condotto alla salvezza gli avrebbe permesso di condurre una vita degna di questo nome.

All'interno di questo racconto squisitamente romantico troviamo un punto focale che accomuna Peter all'autore del testo; Chamisso infatti, fu esule dalla Francia e come Peter fu sradicato dalla sua ombra e costretto a vivere isolato fra gli uomini; egli fu costretto ad abbandonare la sua patria provando lo stesso senso di isolamento ed estraneità del suo personaggio. Un'altra analogia fra autore e personaggio è la comune passione per la scienza, per la botanica e per i viaggi. Anche Chamisso infatti, fu ricercatore, studioso e viaggiatore entusiasta ed appassionato.

Il rapporto fra scrittore e protagonista del racconto non si ferma a queste analogie ma, l'intera vicenda narrata in prima persona da Peter è indirizzata a Chamisso che viene chiamato in causa varie volte nello svilupparsi del racconto: «Oh Caro Chamisso, perfino

[56] A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 82.

confessarlo a te mi fa arrossire[57]»; e ancora: «Oh caro Chamisso, voglio sperare che tu non abbia ancora dimenticato cosa sia l'amore!».[58]

I riferimenti all'autore si susseguono nelle pagine del racconto fino a culminare nel monologo finale di Peter e nell'explicit della vicenda a lui dedicati[59].

L'autore viene inoltre sognato da Peter che lo 'vede' oniricamente tra volumi scientifici e un libro di Goethe, a rimarcare il connubio tra interessi scientifici e poetici di entrambi [60].

È opportuno effettuare a questo punto una riflessione più accurata sulla tematica del doppio, qui rappresentato dall'ombra di Peter la quale, distaccatasi dal suo proprietario, diviene un'entità autonoma legata però indissolubilmente al diavolo che la porta in giro per il mondo accanto alla sua. Che significato dare all'ombra del protagonista? Le interpretazioni possono essere svariate. Essa, come abbiamo visto, potrebbe rappresentare la patria perduta, lontana dall'autore e quindi sottolineare la condizione estraniante di esule provata sia da Chimasso che da Peter; d'altro canto essa può, più intimamente, rappresentare la parte maggiormente profonda del protagonista, il suo Io, la sua identità che, una volta staccatasi dal suo corrispondente corporeo, getta Peter in un profondo conflitto interiore. Ecco che, la perdita di identità crea nell'uomo confusione, disorientamento e completo smarrimento che lo costringe ad intraprendere un viaggio infinito costellato da rinunce perché, la condizione di esule, meglio si adatta ad un essere privato dei suoi punti di riferimento interiori.

Rinunciando alla propria ombra Peter rinuncia di fatto ad una parte fondamentale di se stesso; la mancanza di essa infatti crea all'uomo fin da subito gravi problemi fra la gente, provocandone stupore e sconcerto.

---

[57] A. von CHASMISSO, *Ivi*, p.43.
[58] A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 57.
[59] Cfr. A. von CHAMISSO, *Ivi*, pp. 92-93.
[60] Cfr. A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 43.

Alla luce delle oggettive reazioni che causava nelle persone che lo incontravano la mancanza dell'ombra, Peter giunge quasi subito alla conclusione di aver fatto il più grave errore della sua vita nel barattarla in cambio di infinite ricchezze.

> Una volta che rimasi solo e la carrozza si mise in movimento, iniziai a piangere amaramente. In me stava già affacciandosi il sospetto che per quanto sulla terra l'oro sia stimato più del merito e della virtù, l'ombra abbia però un valore ancora maggiore; e come in passato avevo sacrificato la ricchezza alla coscienza, ora avevo ceduto l'ombra per semplice denaro; cosa mai sarebbe stato di me su questa terra!.[61]

Disperato Peter giunge persino a chiedere ad un pittore di dipingere l'ombra mancante al fine di crearne un surrogato posticcio, ma senza successo.

Aiutato dal fedele servitore Bendel, con ogni accortezza, uscendo a determinati orari, evitando la luce del sole e della luna e frequentando solamente luoghi illuminati artificialmente ad arte, Peter ricomincia a far vita sociale, riscuotendo, grazie alla sua ricchezza notevole plauso. Ma l'ombra perduta lo rende vittima dell'ennesimo episodio spiacevole inserendosi nella prima vicenda amorosa del racconto che vede protagonisti Schlemihl e la bella Fanny, una ricca dama incontrata per la prima volta al ricevimento nella villa di Sir Thomas John.

La luna, comparsa improvvisamente da dietro le nubi, illumina la coppia, e la donna vede davanti a sé solamente la sua ombra e svenne per lo sgomento, costringendo Peter ad una precipitosa fuga dal ricevimento e dalla città.

Un episodio fra tutti rimarca ancora una volta che la perdita dell'ombra non permetterà più a Peter di far parte di quella società dov'egli dimorava: quando i genitori della

[61] A. von CHAMISSO, *Ivi* , p. 42.

promessa sposa Mina scoprono che l'uomo è privo dell'ombra lo cacciano in malo modo impedendogli di sposare la figlia.

Il padre della ragazza rivolge a Peter un vero e proprio ultimatum: se non avesse recuperato l'ombra entro tre giorni la giovane sarebbe andata in sposa ad un altro pretendente.

Solo i morti, gli spiriti malvagi non hanno l'ombra[62] e Peter, privo di essa, non può più auspicare di vivere tra gli uomini.

Per sottrarsi alla malvagia influenza dell'ombra nella sua vita il protagonista decide così di intraprendere un viaggio per il mondo lungo una vita e ricollocarsi in esso, in solitudine certo, ma se non altro trovando un equilibrio interiore ben definito.

L'étrange histoire de Peter Schlemihl è stata definita una fiaba, affermazione coadiuvata da una dichiarazione dell'autore il quale riferì di averla scritta per i figli di un amico. Il racconto però è tutt'altro che una favola per bambini; Thomas Mann la definisce correttamente una «novella fantastica» in cui il realismo borghese è presente in ogni suo aspetto, anche nei più fantastici.

La vita del protagonista, solo in apparenza privilegiata, è la tragedia personale di un uomo privo dell'ombra, mancanza gravissima e fatale che, di fatto, gli impedisce di vivere normalmente fra i suoi simili.

Occorre sottolineare che questo testo non è un saggio astratto, benché contenga elementi fiabeschi; la massima di Chamisso fu infatti per tutta la sua esistenza: «Solo la vita può comprendere la vita!». La condizione di inadeguatezza sociale del protagonista del racconto infatti, si riallaccia a quella vissuta dall'autore negli anni del passaggio dalla fanciullezza all'età adulta trascorsi a Berlino. In quel particolare periodo egli si trovava in difficoltà sia per la mancanza di un'occupazione che per quella di un definito stato sociale; egli quindi componeva versi, ma lo stato d'animo era palesemente mortificato e sfiduciato,

[62] Riguardo alle superstizioni legate all'assenza dell'ombra vd. O. RANK, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, trad. it. di I. BELLINGACCI, Milano, SE, 2001, cap. IV.

era privo di un'educazione adeguata perché non aveva mai frequentato seriamente una scuola e non aveva alcuna prospettiva per l'avvenire.

Ecco descritta, nell'esperienza autobiografica di Chamisso, la condizione di inadeguatezza sociale vissuta da Peter Schlemihl, che spiega perfettamente come solamente la vita possa comprendere la vita.

In questo contesto l'ombra del protagonista diviene il simbolo di solidità borghese ed il passepartout per garantirsi ogni relazione sociale, è una garanzia, assieme al denaro, per poter vivere serenamente tra gli uomini. Peter, come Chamisso, imparerà a sue spese l'importanza effettiva che ha 'l'ombra', assurta a simbolo precedentemente descritto, nella sua vita.

Altra caratteristica dell'opera in questione è il sapiente utilizzo dell'ironia, che secondo la sensibilità romantica è l'arma della critica, presente in ogni aspetto del racconto.

Il particolare riso di Peter è quello dell'individuo che, dopo essere stato ingannato, acquista una reale autocoscienza della propria condizione, accetta gli errori del passato e, così facendo, è in grado di affrontare il futuro. L'esistenza dell'uomo esistenza, sarà in ogni caso priva della totale integrità della persona, ciò lo costringerà ad una condizione di alienazione dal mondo civilizzato ma diverrà anche condizione ideale di una presa di coscienza a livello più profondo: lo smascheramento attraverso il riso che condurrà al rifiuto dell'accettazione sociale a tutti i costi, basata su falsi ed effimeri valori.

Questi valori fasulli, nel mondo di Peter, hanno sovvertito i valori legati al mondo della natura che a fine racconto, il protagonista reintegra nel giusto ordine, scegliendo una vita dedicata alla ricerca naturalistica, lontana dalle mondanità e dalle ipocrisie del mondo in cui aveva precedentemente vissuto.

Nel mondo di Schlemihl il denaro sostituisce il merito e gli elementi immateriali, come l'ombra, acquistano solidità e corposità materiale. Le leggi commerciali hanno definitivamente sostituito quelle naturali rendendo ogni cosa merce di scambio e quindi

vendibile, compresa l'ombra. Fortunatamente il protagonista, pur rinunciando all'ombra e sottomettendosi temporaneamente ad una società guidata dalla fredda legge del commercio globale, a fine racconto riacquista coscienza di sé e decide di non rinunciare almeno alla sua anima, alla sua più intima identità, non vendibile e non barattabile per nulla al mondo. Ed ecco che la scelta finale di dedicarsi alla botanica rappresenta la volontà di ricreare, nel mondo naturale, l'ordine sociale smarrito.

Si osservi ora il rapporto tra il protagonista e l'atipico diavolo descritto da Chamisso nel racconto. Peter lo incontra per la prima volta nella villa di Thomas John, dov'era giunto, come già sappiamo, con una lettera di raccomandazione da presentare al ricco signore. Il protagonista nota il losco figuro solamente quando la bella Fanny si ferisce lievemente ad una mano ed il vecchio estrae dalla tasca della sua giacca del taffetà inglese per poterla fasciare.

Ecco come appare il diavolo agli occhi del ragazzo:

> Un uomo di una certa età, alto, esile, allampanato e silenzioso che aveva seguito la compagnia standosene in disparte e che io non avevo ancora notato, infilò subito la mano nella tasca molto aderente della sua giacca di taffetà grigio un poco démodé e ne estrasse un piccolo portafoglio. Dopo averlo aperto, con un inchino di deferenza porse alla dama quanto richiesto. Lei prese il taffetà senza degnare di uno sguardo né ringraziare il donatore.[63]

Da queste poche righe emergono spunti di riflessione importanti sull'ambigua figura del demonio presente in questo racconto. Innanzitutto egli appare come un individuo dimesso e grigio, il quale non attira su di sé la benché minima attenzione anzi, al pari del protagonista, viene ignorato dalla compagnia di dame e signori ospiti nella villa di Thomas John. In

[63] A. von CHAMISSO ,*Ivi*, p. 37.

secondo luogo il lettore può notare i suoi modi cortesi ed ossequiosi che caratterizzeranno anche i suoi successori letterari.

Il successivo episodio del cannocchiale conferma le considerazioni precedenti.; alla richiesta del padrone di casa di rimirare l'orizzonte per poter veder meglio una nave che si trovava al largo della costa, il diavolo estrae dalla tasca quanto richiesto, provocando la sorpresa del solo protagonista.

Nel corso della giornata l'uomo grigio estrarrà le creature e gli oggetti più svariati dalla sua tasca, compresi un tappeto persiano di notevoli dimensioni e addirittura tre cavalli da sella. Come abbiamo già detto, nessuno ad eccezione di Peter, sembra rendersi conto della straordinarietà di questi eventi. Il ragazzo cerca di informarsi sull'identità dell'uomo ma non ottiene dettagli degni di nota. La sensazione del protagonista nei confronti dell'individuo ci appare sempre più negativa, egli è talmente sconvolto da quell'ambigua presenza che decide di abbandonare precipitosamente la festa in giardino.

Ma per quanto velocemente Peter tenti di fuggire, il diavolo lo insegue e, dopo essersi tolto il cappello ed essersi profuso in un profondissimo inchino adulatorio rivolge la parola al protagonista. Il suo tono è basso, incerto, imbarazzato, «quasi da mendicante».

A questo punto del racconto avviene l'episodio dello scambio tra l'ombra di Peter, che passa nelle mani del demonio, ed il sacchetto contenente l'inesauribile quantità di denaro, che quest'ultimo utilizza come merce di scambio. Grazie alle sue capacità di adulazione e convincimento e grazie alla possibilità di ottenere illimitate ricchezze, l'uomo grigio riesce in brevissimo tempo a convincere il ragazzo a concludere il baratto (« – Siamo intesi, l'affare è concluso; per questo sacchetto vi lascio la mia ombra –»[64]).

Come abbiamo già osservato la perdita dell'ombra procura al protagonista enormi disagi, costringendolo a vivere con mille accortezze fra gli uomini, a non uscire di giorno, a fare attenzione alla luce della luna e all'illuminazione artificiale di strade, case e giardini.

[64] A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 41.

D'altro canto, l'inesauribile quantità di denaro che Peter possiede gli garantisce un'elevata considerazione sociale e, come afferma lo stesso protagonista: «Fino a quando restava celata la verità (ovvero la mancanza dell'ombra), godevo di tutti gli onori e di tutta la reputazione che spettavano al mio denaro».

Sconvolto dai problemi che l'assenza dell'ombra Peter manda il fedele servitore Bendel a cercare l'uomo grigio per poter sovvertire il baratto che aveva fatto, ma il servitore non lo riconosce, e comunica al protagonista le ambigue parole di uno strano individuo che Peter inquadra subito come la persona oggetto della sua ricerca. Il diavolo si era rivolto nei termini seguenti al servitore del personaggio principale:

> Dica al signor Peter Schlemihl che non mi vedrà più da queste parti, perché mi imbarco per terre d'oltremare ed essendo il vento propizio devo recarmi subito al porto. Ma fra un anno e un giorno avrò l'onore di cercarlo io stesso, per proporgli allora un ottimo affare. Frattanto gli porga i miei più devoti ossequi e l'accerti della mia più profonda riconoscenza.[65]

Si noti da queste parole che è l'uomo grigio a dettar legge e a stabilire un secondo incontro con Peter in una data precisa: esattamente un anno ed un giorno dopo il primo rendez-vous, costringendo perversamente il protagonista ad innumerevoli disagi e tormenti.

Sono state precedentemente già descritto le vicende che hanno portato il personaggio principale a decidere di rinunciare al denaro e ad intraprendere un viaggio attorno al mondo per dedicarsi agli studi di botanica, e sono state inoltre esplicate le profonde ragioni che lo spinsero a tale decisione. È opportuno focalizzare ora l'attenzione sulla ricomparsa del diavolo nella vita del protagonista, esattamente un anno ed un giorno dopo il discorso sopracitato riferito da Bendel. Il nostro eroe è appena partito dalla città di Mina, lasciando a

[65] A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 46.

Bendel le sue ultime ricchezze, quando si accorge di non esser solo nel suo pellegrinaggio ma che, accanto al suo cavallo camminava un individuo ambiguo che altri non era che l'uomo grigio.

Furbescamente il diavolo propone a Peter di prestargli l'ombra perduta, in cambio l'uomo avrebbe dovuto accettarlo come compagno di viaggio. L'ombra in questione, divenuta proprietà del demonio camminava a fianco di quella dell'uomo grigio suo legittimo proprietario come un cane fedele. I'uomo grigio si propone come umile servitore di Peter ed assolve pedissequamente e con smodati ossequi il suo compito d'accompagnatore. [66]

Dalle affermazioni di Peter capiamo che fra lui e il diavolo si era creato un rapporto di malsana dipendenza, dato dal fatto che l'uomo grigio possedeva una sua parte fondamentale del quale egli sentiva la bruciante e lacerante mancanza e che gli aveva impedito, non solo di condurre una vita normale, ma anche di realizzare le sue aspirazioni a livello sentimentale.

Come è stato osservato in precedenza Peter oppone un definitivo rifiuto al nuovo scambio proposto dall'uomo grigio, il protagonista non rinuncia alla propria anima per riavere l'ombra perduta e scaccia definitivamente la malsana presenza dalla propria vita.

Uno studioso italiano, Enrico De Angelis, ha donato una particolare visione del rapporto tra Peter e il diavolo rilevando tra loro numerose somiglianze. Oltre al già citato imbarazzo del primo dialogo tra i due e la mancata considerazione riscossa da entrambi alla festa in giardino di Thomas John, nel capitolo quinto alla domanda identificativa del protagonista, il diavolo si presenta come una sorta di suo alter-ego, uno scienziato come lui, che pratica esperimenti girando il mondo.

> – Ma chi siete? – chiesi infine. – Che importanza ha, – mi rispose. – E poi non si vede? Un povero diavolo, una sorta di studioso e cerusico, per così dire, che per le

[66] A. von CHAMISSO, *Ivi*, p. 79.

sue straordinarie arti dagli amici raccoglie solo scarsa gratitudine, e su questa terra ha come unico diversivo fare qualche esperimento.[67]

Altro alter-ego a livello morale di Peter Schlemihl è l'autore stesso; Chamisso infatti oltre ad essere, come abbiamo visto, più volte citato dal protagonista nel corso del saggio, viene addirittura sognato dal personaggio principale che lo vede come suo modello morale e scientifico. Peter segue i consigli dell'autore, abbandonando la filosofia per seguire gli interessi botanici e naturalistici che gli permetteranno infine di riconciliarsi con sé stesso e con il mondo che lo circonda. Chamisso è l'uomo a cui Peter vuole interiormente assomigliare.

Il protagonista è quindi diviso fra questi due alter-ego, il primo dei quali incarna ideali negativi e distruttivi mentre il secondo, l'autore del testo, rappresenta tutto ciò a cui aspira.

Il senso di entrambe le figure riguarda varie tappe della vita umana: dopo una perdita di se stesso, data da falsi miti ed aspirazioni, in questo caso la brama di denaro che induce Peter a rinunciare ad una parte di se stesso, i successivi drammi che si sviluppano dopo questa scelta errata culminano nella presa di coscienza degli errori commessi e nel loro superamento in favore del perseguimento di un nuovo ideale positivo. Esso nel racconto è rappresentato dagli studi naturalistici compiuti girando il mondo e dalla rinuncia di ogni bene materiale.

In quest'ottica vediamo anche il superamento della filosofia come un edificio ben costruito che suscita la sua ammirazione e soddisfa il suo occhio ma niente di più, in favore della scienza, che porta il protagonista al finale raggiungimento del proprio equilibrio personale.

[67] A. von C*HAMISSO*, *Ivi*, p. 64.

IV. 3 WILLIAM WILSON DI EDGAR ALLAN POE:

Altra magistrale opera letteraria incentrata sul tema del doppio è il racconto *William Wilson* del giornalista e scrittore statunitense Edgar Allan Poe (Boston, 19 gennaio 1809 – Baltimora, 7 ottobre 1849).

Il protagonista della vicenda in questione, incontra sui banchi di scuola un ragazzino identico a lui nell'aspetto, cha ha il suo stesso nome, la medesima data di nascita e che addotta comportamenti e modi di parlare e di relazionarsi identici a lui. Tutti li scambiano per gemelli e fra i due ragazzi si instaura un rapporto particolare, che avrebbe potuto quasi definirsi un'amicizia molto forte se non fosse presente fra loro una rivalità altrettanto accentuata.

Quando una notte il protagonista si reca in camera dell'amico per osservare l'effettiva somiglianza fisica con se stesso, ne rimane sconvolto; il ragazzino che dorme è in tutto e per tutto identico a lui. Egli fugge terrorizzato abbandonando la scuola.

Trascorrono i mesi e ritroviamo il nostro protagonista a Eton, dove studia e conduce una vita viziosa. Proprio qui il sosia riappare dopo molto tempo; a seguito dell'ennesima notte brava il doppio sussurra il nome del protagonista a bassa voce, per poi svanire subito dopo. William Wilson lascia Eton e si reca ad Oxford, dove riprende a condurre la consueta esistenza disordinata; è qui che riappare il sosia, precisamente durante una partita a carte in cui il protagonista è intento a barare. Il doppio smaschera tutti i trucchi di Wilson, che si vede costretto nuovamente a fuggire. Ma ovunque egli si rechi subisce la persecuzione del sosia che ostacola la sua vita, fino al fatidico duello finale; *leitmotiv* ricorrente nei racconti che stiamo analizzando. Durante un ballo in maschera, mentre il personaggio principale è intento a cercare la giovane moglie del padrone di casa con la bieca intenzione di sedurla, riappare il sosia. Esasperato dalla costante e persecutoria presenza, Wilson trafigge il doppio con un colpo di spada. Il finale del racconto è emblematico e si realizza davanti ad un grande

specchio, precedentemente non notato dal protagonista, in cui egli si riflette vedendo la sua immagine sovrapposta a quella del doppio, che afferma: «ti sei orrendamente assassinato»[68] Infatti, eliminando una parte di sé stesso, irrimediabilmente il protagonista ha annientato anche l'altra.

Analizziamo ora più accuratamente la figura di William Wilson: sappiamo che il suo nome non è precisamente quello utilizzato nel racconto ma che gli si avvicina molto, è un nome comune che, proprio per questa caratteristica dimessa, procura a William un enorme fastidio; il suo nome cozza con la sua indole ambiziosa e con la sua volontà di primeggiare sugli altri che contagia ogni aspetto della sua vita. Afferma, a tal proposito, Wilson: «Ho sempre provato un'invincibile avversione per il mio patronimico dimesso e per il mio nome di battesimo comunissimo, per non dire addirittura plebeo; quei due nomi mi erano veleno per le orecchie.»[69]

Lo sgomento provato dal personaggio principale nel constatare che nel collegio era giunto uno studente che portava lo stesso odiato nome, supera addirittura il disprezzo per il nome stesso. Il sosia contribuisce infatti a ricordargli ancora più frequentemente il detestato 'titolo'.

E quando, il giorno stesso del mio arrivo, giunse in accademia un secondo William Wilson, mi sentii l'animo carico d'astio contro di lui per il fatto che portava il mio nome e doppiamente disgustato perché era un estraneo a portarlo, ciò che me lo avrebbe fatto udire due volte ripetuto, mentre mi sarei sempre veduto davanti chi lo portava e inevitabilmente, come fatalmente accade in un normale andamento scolastico, per colpa di quell'odiosa coincidenza mi sarei veduto spesso confuso con lui.[70]

---

[68] E. A. Poe, *William Wilson*, *Racconti*, trad. it. di M. Gallone, Milano, Rizzoli, 1980, p. 29.
[69] E. A. Poe, *Ivi*, p. 15.
[70] E. A. Poe, *Ibidem.*

È possibile notare da queste poche righe un'altra caratteristica della personalità del protagonista: egli vuole infatti primeggiare sul prossimo e questa forzata condizione di omonimia lo mette fortemente a disagio, proprio perché non gli consente di essere un *unicum*, imponendogli una condizione di obbligata parità.

A questo proposito, nei primi anni di scuola, il lettore osserva il personaggio principale imporsi sui compagni, più deboli di spirito, e divenire un vero e proprio leader. L'unico ragazzo che si opponeva al suo 'dominio' era il secondo William, il quale competeva ad armi pari con lui sia negli studi che nello sport e negli svaghi, interferendo costantemente con le affermazioni e le decisioni del protagonista mettendolo così continuamente in dubbio.

Questa rivalità, ad ogni modo, pare essere avvertita dal solo personaggio principale; i compagni di scuola infatti, sembrano non accorgersi di nulla; ciò accade perché gli interventi del sosia sono sempre velati, 'quasi segreti', atti a farsi intendere solamente dal diretto interessato: William Wilson. Al nostro eroe pare che l'unico scopo del doppio si quello di mortificarlo, mescolando alle offese, celate agli occhi degli altri, anche una certa dose di affettuosità, a lui altrettanto sgradita e perturbante (William infatti afferma a proposito del proprio *alter ego*: «In segreto sentivo di temerlo[71]»).

Altra coincidenza paradossale che riguarda il protagonista ed il suo sosia è che i due ragazzi sono entrati nell'edificio scolastico esattamente lo stesso giorno, cosa che crea negli altri studenti l'impressione che i due giovani siano fratelli; addirittura gemelli se si riflette sul fatto che i due adolescenti erano nati precisamente lo stesso giorno: il diciannove gennaio del 1813.

Il personaggio principale, come precedentemente sottolineato, non prova inizialmente odio per il sosia, ma un crogiuolo di sensazioni e sentimenti variegati che avrebbero potuto sfociare persino in un'amicizia, impedita forse solamente dalla condizione di assoluta somiglianza, a lui tanto sgradita.

[71] E. A. Poe, *Ivi*, p. 12.

Poe dona ai lettori una descrizione particolarmente incisiva riguardante le emozioni suscitate nel protagonista dal sosia:

> Un senso d'orgoglio da parte mia, e una grande dignità dalla sua, ci mantennero sempre in quelli che si dicono -termini di cortesia-, mentre vi erano nei nostri caratteri molti punti di grande affinità tesi a risvegliare in me un sentimento che forse unicamente la nostra reciproca situazione m'impediva di lasciar tramutare in amicizia. […] questi sentimenti formavano un complesso eterogeneo in cui si mescolavano un'animosità dispettosa, che non era ancora odio, una certa stima, una buona dose di rispetto, molto timore e una curiosità inquieta, sconfinata. […] Wilson e io eravamo compagni inseparabili.[72]

Va sottolineato che l'unico elemento non simmetrico fra William e il suo doppio è dato da un'imperfezione fisica di quest'ultimo, dalla quale il protagonista trae ogni vantaggio possibile. Il sosia ha infatti una malformazione alle corde vocali che gli impedisce di alzare il tono della voce, la quale risultava poco più che un sommesso sussurro.

Questa differenza fra i due viene decisamente accorciata dalle incredibili facoltà di imitazione del sosia; questi, oltre a copiare la foggia degli abiti, la camminata e il portamento del protagonista, aveva imparato a contraffare la voce alla perfezione, tanto da renderla, benché il tono fosse diverso, in tutto e per tutto simile a quella del personaggio principale.

Sappiamo che il presupposto dell'imitazione di qualcuno è l'esteriorità, mentre in questo caso il doppio si pone ad un livello molto più intimo, duplicando una caratteristica estremamente profonda e personale di un individuo: la sua voce.

L'ansia e il disappunto provocato dal doppio nel protagonista non deriva soltanto dalla somiglianza di quest'ultimo con lui, ma anche dalla strategia di assimilazione adottata dal secondo Wilson, che fa di tutto per assomigliargli, copiando ogni suo singolo aspetto

[72] E. A. POE, *Ivi*,, p. 14.

esteriore ed atteggiamento. Questa simmetria viene percepita dal protagonista come la più terribile delle minacce, e la sua strategia difensiva, consiste nello sforzo continuo di introdurre il non-simmetrico nella relazione di somiglianza; ecco che infatti egli si aggrappa alla piccola differenza nel tono di voce con il sosia come ad una vera e propria ancora di salvezza che gli garantisca una parvenza di individualità. Individualità ben presto frustrata, perché il sosia, anche sussurrando, riuscirà ad imitare alla perfezione la voce del vero Wilson.

Altra differenza che si riscontra fra i due omonimi è che il senso morale del doppio risulta molto più sviluppato rispetto a quello del protagonista; ad affermare ciò è lo stesso personaggio principale. Parlando infatti delle continue intromissioni del doppio nella sua vita in collegio, egli afferma che molto spesso tali incursioni assumevano l'aspetto di veri e propri consigli, che il protagonista accoglieva con una sorta di repulsione che di anno in anno diveniva sempre più accentuata. Non solo questi consigli risultavano privi di errori e delle follie date all'inesperienza della giovane età di Wilson, ma il senso morale del sosia e la sua conoscenza del mondo erano molto più approfondite di quelle del vero William.

Ecco che nel corso degli anni l'attrazione/rivalità con il sosia si trasforma nell'animo del protagonista, tramutandosi da una potenziale amicizia ad un vero e proprio odio, che il doppio coglie chiaramente tanto da decidere di evitare (o ostentare di evitare) il più possibile il vero Wilson.

Durante l'ultimo colloquio, sfociato in un alterco, intercorso con il sosia, il protagonista prova la strana sensazione di aver già conosciuto l'omonimo, in un'epoca lontanissima ma reale che porta con sé i ricordi della propria prima infanzia. Quella stessa notte William organizza l'ennesimo scherzo malvagio nei confronti del sosia e si reca a tal proposito nella camera di quest'ultimo. Illuminato il viso del ragazzo dormiente con il lume, di cui si era servito per percorrere il dedalo di bui corridoi dell'edificio scolastico, Wilson rimane così sconvolto dalla perfetta somiglianza dei lineamenti del sosia con i suoi, che fugge dalla scuola quella notte stessa. Afferma William a tal proposito: «Subito mi pervase come un

torpore paralizzante, un pauroso senso di gelo; incominciai ad ansare, le ginocchia mi vacillarono, tutto il mio essere cadde preda di un orrore assurdo e al tempo stesso intollerabile.»[73]

.Grazie a quest'episodio è possibile desumere che il personaggio principale si rende conto forse per la prima volta completamente chi rappresenta il ragazzo che dorme di fronte a lui. Egli infatti non è semplicemente un individuo che ha adottato il suo modo di vestire ed il suo comportamento, che rivaleggia con lui in ogni aspetto della sua vita, che gli dona consigli non richiesti, che è nato lo stesso suo giorno e che è entrato in collegio esattamente quando l'ha fatto lui, ma è del tutto identico a lui anche visivamente, ha i suoi stessi identici lineamenti, esattamente come se il protagonista si trovasse di fronte ad uno specchio che riflette la sua immagine speculare.

La vera persecuzione del sosia si realizza alcuni mesi più tardi rispetto all'ultimo episodio descritto. Il protagonista è studente ad Eton e conduce una vita dissipata, di svaghi e sperperi, dedito al vizio dell'alcool e a tutta una serie d'altre perdizioni. Per tre anni William Wilson trascorre la sua vita in questo modo, dissolvendo a tal punto nella sua memoria gli episodi riguardanti il doppio, che in collegio gli avevano provocato tanto turbamento, da auto convincersi di averli ingigantiti con la fantasia di ragazzino.

Purtroppo a riportarlo alla cruda realtà è l'apparizione del doppio ad una festa a base di alcool e gioco d'azzardo organizzata da Wilson nelle sue stanze al college. Al rinnovo di un brindisi osceno del protagonista con i compagni di gozzoviglie, il sosia entra nella stanza e gli sussurra all'orecchio 'William Wilson'. Il nostro eroe, malgrado la luce fioca che gli impedisce di vedere il volto dello sconosciuto riconosce immediatamente l'odiata presenza che l'aveva tormentato negli anni del collegio. Nei giorni successivi a quest'episodio Wilson sprofonda nell'ansia, si chiude in un forzato isolamento attanagliato da morbose congetture sulla motivazione per cui il detestato individuo fosse riapparso nella sua vita. Indagando sul

[73] Edgar Allan Poe, *Ivi*, p. 18.

recente passato del sosia, il protagonista riesce solamente a sapere che il doppio aveva lasciato il collegio lo stesso giorno della sua partenza a causa di una disgrazia familiare.

La seconda sconcertante apparizione del doppio si verifica ad Oxford dove William Wilson conduce la stessa sregolata vita di Eton, coadiuvato però da una notevole rendita annua, ottenuta dai deboli genitori. Dedito a vizi e sperperi, Wilson, al fine di aumentare maggiormente il suo reddito, diviene giocatore d'azzardo di professione, derubando i più deboli tra i suoi ricchi compagni di studi.

Dopo due anni di questa vita immorale, una sera in cui il protagonista è intento a derubare, barando a carte, la sua ultima fragile preda, riappare il doppio. Il sosia smaschera i trucchi di Wilson, costringendolo ad una fuga precipitosa.

In seguito a quest'episodio il nostro eroe è costretto a lasciare Oxford. Notiamo che, sia ciò che era accaduto ad Eton pochi anni prima che quest'ultimo avvenimento sono caratterizzati dalla presenza ammonitrice del sosia il quale interviene per impedire che il protagonista compia azioni riprovevoli o malvagie. Questo particolare ci rimanda direttamente ai consigli che il doppio elargiva al protagonista ai tempi del collegio. Emerge definitivamente il ruolo di coscienza positiva ricoperto dal secondo Wilson, costantemente impegnato a far sì che il principale si comporti rettamente.

La persecuzione del sosia prosegue negli anni successivi, durante tutto l'ansioso pellegrinaggio attorno al mondo di William; il doppio appare infatti a Parigi, Roma,Vienna, Berlino e Mosca frustrando ogni ambizione del protagonista e costringendolo a fuggire di città in città, fino a giungere, non soltanto metaforicamente, ai confini stessi della terra.

Benché il sosia, ad ogni incontro, fosse sempre riuscito a celare al vero Wilson i tratti del suo volto, il nostro eroe era giunto alla corretta conclusione che il persecutore altri non fosse che il suo compagno di collegio, conosciuto durante la prima giovinezza.

Alla luce degli ultimi accadimenti il protagonista prende una sofferta decisione: quella di non sottoporsi più passivamente al volere del doppio e sfuggirgli, ma trovare il modo di affrontarlo apertamente.

L'avvenimento decisivo si verifica a Roma durante il ballo in maschera nella dimora dell'anziano duca di Broglio. William ha bevuto molto ed è intento a cercare la giovane e bellissima moglie del duca con il solo scopo di sedurla, quand'ecco che un uomo, mascherato esattamente al suo stesso modo gli si avvicina, gli pone una mano sulla spalla e con voce sommessa, all'orecchio, gli mormora il solito sommesso, esasperante, infernale sussurro.

Il personaggio principale a questo punto trascina il sosia in una stanza appartata del palazzo, lo sfida a duello e, dopo una brevissima colluttazione, lo trafigge con ferocia varie volte al petto.

Il motivo del duello finale presente in numerosi romanzi incentrati sul tema del doppio che abbiamo analizzato ed analizzeremo si fonde qui con l'altrettanto costante motivo dello specchio.

Wilson infatti, dopo aver colpito a morte il sosia, nota nella stanza un'enorme specchiera dove egli vede il suo doppio avanzare dalla cornice e fondersi con l'immagine di se stesso.

Come emerge da questo monologo finale, il lettore percepisce che in realtà il doppio, che ha lungamente perseguitato il protagonista, altri non è che una parte di Wilson stesso, la sua parte più retta e saggia che, durante tutto il corso della sua vita, aveva cercato di arginare e frenare le azioni malvagie del protagonista. Riunite nella morte, le due anime di William, dopo il duello, vengono annullate entrambe perché, uccidendo il sosia, incarnazione di una delle due personalità insite in se stesso, il protagonista ha irrimediabilmente annientato anche l'altra.

Nel corso del racconto siamo stati testimoni di varie fasi del rapporto tra il protagonista e il suo doppio: in collegio erano rivali in ogni aspetto delle loro giovani vite,

erano inseparabili ed il loro rapporto avrebbe per sino potuto trasformarsi in una reale amicizia.

Va sottolineato che in questo caso, a differenza ad esempio di Goljadkin minore, il doppio presente in *Dvojnik*, saggio di Dostoevskij, l'apparizione del sosia non ha carattere di shock. La sua prima comparsa non atterrisce il protagonista, il doppio assume carattere 'perturbante' attraverso una costante imitazione del personaggio principale, riuscendo ad insinuarsi nella sua vita e ad imporsi come presenza costante in essa.

Come abbiamo precedentemente sottolineato, il secondo Wilson, inizialmente svolge quasi la funzione di un consigliere, tentando di donare al protagonista saggi suggerimenti di condotta morale. La funzione difensiva da lui ricoperta si tramuta in persecutoria quando il desiderio di onnipotenza del protagonista raggiunge l'apice, quando cioè la bramosia di quest'ultimo realizzata tramite l'imposizione sugli altri, inizia a danneggiare le persone che lo circondano e se stesso in primis, in modo grave. Esempi lampanti sono la vita di eccessi e vizi che William conduce, prima ad Eton e poi a Oxford, e le riprovevoli azioni che compie su se stesso degradandosi fisicamente e sui compagni più deboli, truffandoli a carte. Ecco che la mancanza di limiti ben precisi, sopperiti negli anni di collegio dalle rigide regole comportamentali che ivi vigevano, vengono a mancare; perciò il doppio inizia a svolgere questa funzione moralizzatrice al posto della struttura scolastica dell'infanzia.

William Wilson è fondamentalmente una figura narcisista ed egoista, il suo voler prevalere sugli altri ed eccellere emergendo dalla massa dei suoi coetanei lo dimostrano. Fin dalle prime pagine del racconto questa sua preponderante caratteristica irrompe con forza e si afferma come tratto distintivo della sua personalità.

Seguendo la dottrina psicoanalitica,di cui si è occupato il secondo capitolo del presente elaborato, è possibile osservare nel doppio del protagonista l'incarnazione del suo Super-io, quell'autorità morale che il personaggio principale ha sempre ripudiato ed il garante delle leggi che egli trasgredisce senza sosta dopo la fuga dal collegio.

In conclusione notiamo che il sosia da ‘amico’ passa a vero e proprio aguzzino nel vano tentativo di riportare l’io protagonista sulla retta via. Tutto ciò si risolve nel duello finale, dove le due anime differenti di Wilson si riuniscono, un momento prima di essere definitivamente annientate nella morte che l’uomo si auto-infligge.

L’ultimo atto di estremo egoismo di William, l’omicidio del sosia, gli si ritorce contro, e l’ultimo affondo verbale del doppio dimostra l’impossibilità di vivere da parte di un essere talmente imperniato su se stesso, da aver completamente smarrito il legame con una fondamentale parte della propria anima, tanto da volerla distruggere perché vista come una limitazione tangibile della sua persona.

4.4. *DVOJNIK* DI FEDOR MICHAJLOVIC DOSTOEVSKIJ:

Anche il romanzo *Dvojnik* (*Il sosia*, 1846) dello scrittore e filosofo russo Fëdor Michajlovič Dostoevskij (Mosca, 11 novembre 1821 – San Pietroburgo, 9 febbraio 1881), è incentrato sulla tematica della scissione dell'identità del protagonista; esso presenta notevoli risvolti psicologici che è opportuno analizzare nel dettaglio. Il racconto descrive la lenta discesa nella follia del personaggio principale che si sente un perseguitato agli occhi della società e che si inabissa nei tortuosi meandri della sua mente, sino a sprofondare completamente in essa e a rimanere completamente intrappolato nelle sue manie. Emerge da queste pagine un quadro clinico psichiatrico ben preciso, quello del paranoico con manie ossessive che vengono distillate dalla lente dell' immaginazione squilibrata del protagonista.

La vicenda si svolge nella città russa di San Pietroburgo ed il protagonista è il consigliere titolare Jakov Petrovič Goljadkin. Anche in questo caso, come per il racconto di Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*La storia straordinaria di Peter Schlemihl*, 1814), il cognome del personaggio principale è emblematico: *Goljadka* significa infatti pezzente, miserabile. L'uomo descritto da Dostoevskij nell'atto di rimirarsi allo specchio della piccola stanzetta al quarto piano di una grandissima casa d'affitto (che divide con il suo cameriere Petruska) è infatti pressoché insignificante[74].

Fin dalle prime pagine del racconto, il lettore comprende che il signor Goljadkin è un uomo molto particolare, lo troviamo intento fin da subito a dialogare tra se e se attuando monologhi interiori da cui traspare un'enorme insicurezza in se stesso e un'ansia d'accettazione da parte del mondo esterno, costantemente inappagata.

Il primo episodio emblematico riguardo quest'ultimo passaggio è l'incontro con due giovani colleghi che avviene mentre il nostro protagonista passa loro vicino in carrozza:

[74] Per la descrizione fisica del Signor Goljadkin vd. Fedor DOSTOEVSKIJ, *Dvojnik* (1846), *Il sosia, Essere due, Sei romanzi sul doppio*, a cura di G. DAVICO BONINO, trad. ita. di A. POLLEDRO,Torino, Einaudi, 2006, p. 292.

l'uomo terrorizzato e atterrito che i due parlino di lui, si ritira nell'angolo più buio della vettura, desiderando passare inosservato, rendersi invisibile, scomparire del tutto.

Il quadro psicologico del signor Goljadkin è quanto mai chiaro: egli non gode della benché minima stima di colleghi e superiori e a causa della sua goffaggine e inettitudine sociale viene sbeffeggiato e deriso, non riesce mai a prendere una decisione sul da farsi ed è perennemente in preda di una forte ansia che gli impedisce di vivere serenamente[75].

Il protagonista sembra in qualche modo rendersi conto del suo stato problematico e si rivolge perciò ad uno stimato medico Kerst'jan Ivanovic. La 'cura' prescritta da quest'ultimo consiste in un radicale cambiamento di abitudini da parte del signor Goljadkin, il quale avrebbe dovuto condurre una vita più mondana e non disdegnare l'alcool, iniziare a frequentare allegre compagnie e 'violentare' il suo carattere al fine di poter riuscire ad avere un rapporto 'normale' con coloro che lo circondano.

Nel balbettio senza senso del protagonista, a seguito dei consigli medici sopracitati, emerge nuovamente la confusione mentale dell'uomo il quale farnetica di alcuni 'nemici' che hanno iniziato a perseguitarlo; capiamo fra le righe che si riferisce a colleghi di lavoro e superiori. Il quadro clinico di un soggetto affetto da turbe psichiche e manie ossessivo-persecutorie è completato.

In queste pagine emerge per la prima volta il nome di Klara Olsufevna, figlia di Olsufij Ivanovic, un tempo benefattore di Goljadkin. Il lettore comprende che la giovane donna è amata dal protagonista, ma che ella non contraccambia tale sentimento. La spiegazione della mancata corrispondenza della suddetta passione, è spiegata dall'uomo con la messa in circolazione di un pettegolezzo (realizzato dal suo superiore Andrej Filippovic e dal nipote di lui Vladimir Semenovic), che lo vede già legato sentimentalmente ad una cuoca tedesca dalla quale pranza e alla quale aveva chiesto la mano per saldare i propri debiti. Tutto

[75] F. DOSTOEVSKIJ, *Ivi*, p. 298.

ciò viene raccontato al medico in terza persona, il signor Goljadkin al fine di tutelarsi, si riferisce a se stesso come ad un fantomatico conoscente.

Uno degli episodi più emblematici del racconto, che aiuta il lettore a definire ancor meglio il personaggio principale, è il compleanno di Klara Olsufevna: introdottosi senza invito alla festa da ballo in onore della ragazza, il nostro eroe spia la sala del ricevimento rintanato in un cantuccio protetto dalla mobilia per ben due ore e mezzo, senza trovare in quel lasso di tempo il coraggio per farsi avanti. Quando finalmente Goljadkin, preso coraggio, entra nel salone della festa, si rivela estremamente impacciato, per arrivare al cospetto della ragazza travolge gli altri ospiti in una sequela di azioni ridicole e patetiche al contempo[76].

Nel rivolgere gli auguri alla ragazza, il pover'uomo s'ingarbuglia, arrivando persino a chiederle una ballo che si vede irrimediabilmente rifiutare. Deriso palesemente da tutti gli astanti il protagonista è perciò costretto ad una fuga precipitosa dal ricevimento.

Dostoevskij descrive magistralmente lo stato d'animo del personaggio principale in questo frangente:

> Il signor Goljadkin aveva ora un aspetto come se volesse nascondersi a se stesso chi sa dove, come se volesse fuggire da chi sa dove lontano da sé! Sì! era proprio così. Diremo di più: il signor Goljadkin desiderava ora non solo fuggire lontano da se stesso, ma perfino annientarsi del tutto, non esserci più, ridursi in polvere.[77]

Questo stato d'animo caratterizza anche il primo incontro con il doppio del 'nostro eroe' che si verifica subito dopo l'increscioso episodio della festa di compleanno. Questo *rendez-vous* si verifica a tarda notte sul ponte Izmaijlovskij dove il nostro protagonista incontra un uomo in tutto e per tutto identico a se stesso. Dopo lo smarrimento iniziale,

[76] F. Dostoevskij, *Ivi*, pp. 326-327.
[77] F. Dostoevskij, *Ivi*, p. 335.

durante il quale Goljadkin ha l'impressione di conoscere benissimo l'uomo imbacuccato che gli sta di fronte, ha luogo un inseguimento che vede protagonisti entrambi e, all'arrivo dei due uomini alla dimora del personaggio principale, avviene lo svelamento del sosia il quale, liberatosi dei pesanti abiti che utilizzava per proteggersi dal freddo si rivela l'esatta copia del protagonista.

Ancora una volta lasciamo all'autore il compito di descrivere la scena:

> Il signor Goljadkin voleva mettersi a gridare, ma non poteva – voleva protestare in qualche maniera, ma gli mancarono le forze. I capelli gli si drizzarono sul capo, ed egli si accasciò dov'era, privo di sensi da terrore. E c'era di che, del resto. Il signor Goljadkin aveva perfettamente riconosciuto il suo amico notturno. L'amico notturno non era altri che lui stesso – lo stesso signor Goljadkin, un altro signor Goljadkin, ma assolutamente tal quale come lui – in una parola, come si dice, il suo doppio, sotto tutti gli aspetti.[78]

Da questo momento in poi il sosia inizia letteralmente a perseguitare il protagonista. Si fa addirittura assumere nel suo stesso posto di lavoro e riesce laddove il signor Goljadkin maggiore aveva fallito: viene infatti accettato da colleghi di lavoro e superiori, stimato e ricercato, unendo abile conversazione ad ossequiose ruffianerie.

Il signor Goljadkin minore, così viene chiamato il sosia dall'autore del testo in analisi, inizia a seguire ovunque il personaggio principale, ed è presente specialmente nelle situazioni più impacciate e imbarazzanti: col suo sorriso beffardo e le sue battute pungenti non esita a umiliare continuamente il protagonista della storia. Il nostro eroe inizia così a provare un effettivo delirio di persecuzione ed il rapporto con il sosia, inizialmente amichevole, inizia ad esser vissuto come quello con un nemico vero e proprio. Questo

[78] F. Dostoevskij, *Ivi*, pp. 342-343.

Goljadkin minore si dimostrerà essere infatti un reale nemico del Goljadkin maggiore, lo metterà in ridicolo davanti a tutti i colleghi e otterrà la fiducia delle persone più autorevoli della società di San Pietroburgo, a discapito del protagonista, sempre più deriso e schernito, il quale, nel patetico tentativo di salvaguardare la propria dignità e mettere in cattiva luce il suo nemico, perderà ogni briciolo di considerazione da parte di tutti.

Il sosia infatti possiede tutte le caratteristiche interiori di cui Goljàdkin è sprovvisto: ambizione, ipocrisia, adulazione, facoltà di rendersi gradito a tutti senza sforzo (il protagonista invece è maldestro, goffo e timidissimo).

Il sosia giunge a perseguitare Jakov persino nei sogni; ormai tutta la vita di quest'ultimo ruota attorno a quest'ossessione.

Emerge anche qui il ricorrente tema del duello fra protagonista e doppio quando, esasperato, Goljàdkin decide di sfidare l'antagonista a duello con la pistola. In quest'opera sono inoltre presenti svariate scene allo specchio, il quale, com'è stato osservato nel capitolo precedente, è un altro motivo frequente nei testi analizzati all'interno del presente elaborato.

La persecuzione del sosia giunge all'apice allorché, in un ristorante, incontriamo il protagonista intento a mangiare un pasticcino; al momento di pagarlo all'uomo viene comunicato che deve saldarne undici perché quello è il numero di dolcetti che ha consumato. Goljàdkin realizza in quel momento che lo specchio che pensava d'aver avuto di fronte durante il pasto non è altro che una porta con davanti un tavolino dov'è seduto il suo sosia, e che perciò, era stato quest'ultimo a consumare ben dieci pasticcini.

Messo alla berlina da colleghi e superiori per il suo ormai folle comportamento il protagonista viene licenziato: pare proprio che il doppio sia riuscito ad usurpargli completamente identità e vita.

Ma il racconto ha una conclusione sorprendente: Jakov viene attirato con l'ingann da una lettera di Klara a casa della ragazza dove lo aspettano tutti i suoi colleghi, superiori e

conoscenti e dove lo attende anche il medico Krest'jan Ivanovic Rutenspitz per portarlo in una clinica psichiatrica.

A questo punto il lettore capisce che il sosia del signor Goljadkin si rivela essere una mera proiezione del suo io interiore e non un personaggio reale come ha creduto per l'intero racconto, ma il frutto di una fantasia folle e malata.

Le battute finali del medico sono emblematiche per l'intera vicenda: «– Voi riceverete un alloggio governativo, con legno, luce e servizio, del che siete indegno, – sonò severa e terribile come una condanna, la risposta di Kerst'jan Ivanovic. Il nostro eroe gettò un grido e si afferrò il capo. Ahimè! Già da un pezzo aveva questo presentimento.»[79]

Otto Rank nel saggio *Der doppelgänger* (*Il Doppio. Uno studio psicanalitico,*1914) decifra per primo la figura del protagonista donandocene un ritratto chiaro ed esauriente. Egli considera emblematica la descrizione di Goljadkin minore nel momento in cui il protagonista lo incontra nell'ufficio dove egli stesso lavorava da anni:

> – Era un altro signor Goljadkin, tutt'un altro, ma, al tempo stesso, anche perfettamente simile al primo – della stessa statura, della stessa complessione, vestito allo stesso modo, con la stessa calvizie – insomma nulla, proprio nulla era stato trascurato per una perfetta rassomiglianza, tanto che, a prenderli e metterli uno accanto all'altro, nessuno, proprio nessuno si sarebbe sentito di stabilire quale precisamente fosse l'autentico Goljadkin e quale il falso, chi il vecchio e chi il nuovo, chi l'originale e chi la copia.[80]

Rank ci fa riflettere sulle varie fasi del rapporto che, nel corso del romanzo, si instaura tra il protagonista e la sua proiezione. Inizialmente tra i due si stabilisce un profondo legame d'amicizia, che spinge il signor Goljadkin maggiore a confidare al sosia i suoi più

[79] F. Dostoevskij, *Ivi*, p. 470.
[80] F. Dostoevskij, *Ivi*, p. 348.

intimi segreti e a stabilire una sorta di patto d'alleanza contro i propri presunti nemici, identificati in colleghi e superiori. Ben presto però le cose mutano, ed il doppio diviene il principale nemico del personaggio principale facendolo sprofondare in un reale delirio di persecuzione e compromettendo ogni singolo aspetto della sua vita, dalla situazione lavorativa a quella sentimentale, dove immancabilmente il sosia ottiene più successo di lui[81].

Il Male, identificato nello sdoppiamento della personalità del protagonista, conduce al dissolvimento e alla disgregazione di essa. Pareyson[82] afferma, infatti, che una personalità in cui prevale la presenza del male, tende a dissolversi e che la forza di essa si indirizzi in due vie differenti ed altrettanto distruttive. La prima consiste in aspirazioni smodate e titaniche dell'individuo, ed è destinata all'impotenza a causa del divario fra le suddette aspirazioni e la realtà. La seconda via sfocia in azioni inadeguate e disperse che provocano dissipazione ed inerzia a causa dell'inutile sforzo di realizzarle. Pareyson sostiene che: «In entrambi i casi, la mancanza d'una vera distinzione fra bene e male porta all'indifferenza e al disfacimento, all'inoperosità e alla disgregazione, al disimpegno e all'estinzione.»[83].

L'importanza di queste affermazioni trova un riscontro esemplare in *Dvojnik,* dal momento che il primo effetto dell'azione dissolvente del male nell'uomo è la scissione interiore che pervade la personalità del signor Goljadkin. Nel romanzo in analisi, infatti, siamo di fronte a due divergenti aspetti della personalità del protagonista che si scindono fino a divenire due entità autonome, la cui convivenza risulta impossibile. L'io del protagonista non riesce a riconoscersi nel doppio, il quale presenta numerose peculiarità caratteriali che irritano e mettono profondamente in difficoltà il personaggio principale. Quest'ultimo nel continuo tentativo di mantenersi buono ed onesto, cerca di eliminare la presenza del sosia malefico dalla sua vita. L'aspirazione del nostro eroe, però, rimane costantemente frustrata, dato che il doppio è parte integrante dell'io del signor Goljadkin.

---

[81] Otto RANK, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico,* trad. it. di Isabella BELLINGACCI, Il *doppio , uno studio psiconalitico,* Milano, SE SRL editore, 2001, p. 43.
[82] L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.
[83] L. PAREYSON, *Ivi,*

Anche i numerosi tentativi di fuga del protagonista dalla malefica presenza si rivelano fallimentari perché nessuno è in grado di fuggire da se stesso.

La psicosi del protagonista si rivela quasi subito, fin dal primo incontro con il suo medico personale, ma ciò che è carente nel personaggio principale è un'autocoscienza ben sviluppata che gli permetta una lucida analisi di se stesso a livello interiore. Questa mancanza lo conduce irrimediabilmente alla disfatta sia personale che sociale, la guerra per sconfiggere il doppio fallisce ed il plauso sociale tanto agognato si tramuta in una risata generale che si concluderà con il ricovero psichiatrico del signor Goljadkin, deciso appunto da quei 'nemici' che al contempo odiava ma di cui ricercava l'approvazione. «La rivolta di Goljadkin, conformista e utopista, fallisce e la sua ricerca di un luogo nel meccanismo sociale e di un riconoscimento come persona umana si blocca: l'unico luogo per lui è il manicomio e l'unico riconoscimento è quello medico della follia.»[84]

Massimo Fusillo, ai cui studi abbiamo precedentemente fatto riferimento, sottolinea l'esistenza di ben tre opposizioni binarie che connettono il protagonista al suo sosia nel corso del romanzo.

Partendo dal presupposto, già ampiamente delineato in precedenza, che il doppio incarna tutto ciò che il protagonista rifugge di se stesso e che il signor Goljadkin minore riesce laddove il maggiore fallisce divenendo il suo principale rivale a tutti i livelli, Fusillo realizza, partendo dagli elementi minimi del testo, tre opposizioni differenti.

La prima è denominata 'opposizione di linearità/obliquità': il personaggio principale in numerosi punti del saggio dichiara di andar dritto per la sua strada e di amare tutto ciò che è onesto e diretto[85]. Mentre il sosia si posiziona esattamente all'opposto, e marca questa sua caratteristica con una gestualità costellata di saltelli e movenze ambigue[86]: «Un'indecente, sinistra gioia brillava sul volto; con entusiasmo egli si fregava le mani, con entusiasmo volgeva

[84] V. STRADA, *Immagini di Dostoevskij*, in *Le voglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986.
[85] F. DOSTOEVSKIJ, *Ivi*, pp. 301-303.
[86] F. DOSTOEVSKIJ, *Ivi*, pp. 418-419.

intorno il capo, con entusiasmo trotterellava intorno a tutti e a ciascuno; pareva che fosse pronto a mettersi a ballare sul posto dall'entusiasmo»[87]

La seconda opposizione, collegata alla precedente, si realizza fra 'autenticità e maschera', simbolo della doppiezza che caratterizza il rapporto con gli altri. Il primo accenno a questa tematica viene espresso dal Signor Goljadkin quando, a inizio saggio, incontra due giovani colleghi, già incrociati in un precedente giro in carrozza. I due uomini non mascherano il riso che provoca in loro il discorso strampalato del protagonista, il quale insiste sull'importanza di indossare la maschera solamente ai balli mascherati non nella vita reale[88].

A ragione, Fusillo in quest'ultima affermazione del protagonista, riconosce un'allusione al doppio non ancora emerso nelle prime pagine del saggio.

L'ultima opposizione binaria rilevata dall'autore è quella che ricorre tra 'antifunzionale e funzionale'. Il sosia sul posto di lavoro ci appare sempre indaffaratissimo, incaricato dai superiori di espletare pratiche importantissime, che riesce sempre a portare a termine con la massima efficienza. Il nostro eroe invece, lavorativamente, è un inetto: le sue mansioni risultano perfettamente inutili e il suo non essere all'altezza della situazione provoca l'ilarità generale di superiori e colleghi[89].

Il centro motore del testo di Dostoevskij è stato identificato da più studiosi con l'identificazione totale con la psiche di un folle, quella appunto del signor Goljadkin, la quale «fa vivere al lettore lo sdoppiamento in tutta la sua corposità e in tutto il suo effetto perturbante di ritorno delle credenze superate»[90].

Questa identificazione investe totalmente anche il piano linguistico. Genette chiama la scelta linguistica di Dostoevskij 'discorso trasposto' e lo situa esattamente a metà fra il 'discorso narrativizzato' in cui il narratore riassume in brevi discorsi le parole del suo

[87] F. DOSTOEVSKIJ, *Ivi*, p. 468.
[88] F. DOSTOEVSKIJ, *Ivi*, p. 314.
[89] M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio,* Modena, Mucchi editore, 2012, prima ed. La Nuova Italia (1998), pp. 274-275.
[90] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

personaggio, e il ‘discorso riferito’, in cui l’autore gli cede totalmente la parola. In questa particolare scelta narrativa la distanza fra narratore e personaggio oscilla continuamente e l’autore ha la possibilità di ricorrere a diverse soluzioni linguistiche; riscontriamo talvolta la partecipazione affettiva di Dostoevskij alla vicenda, altre il suo ironico distacco.

Bachtin pone l’attenzione sul fatto che il discorso del protagonista, introiettato dal narratore, è formato da svariate voci che dialogano tra loro e che Goljadkin dopo aver mascherato con indifferenza l’effetto devastante che producono in lui le parole altrui, cerca di difendersi da esse per poi sottomettersi loro inevitabilmente.

Il disturbo psichico del protagonista emerge in tutta la sua gravità proprio grazie al sapiente uso linguistico dell’autore che, nei monologhi interiori del personaggio, nei suoi dialoghi e nella descrizione delle sue azioni, ci permettere di comprendere il quadro psichico del signor Goljadkin che, a fine romanzo, ci appare ormai irrimediabilmente compromesso.

Tutto ciò si riallaccia efficacemente alle libere associazioni della psicoanalisi, da cui derivano le critiche mosse all’autore per la prolissità e le ripetizioni presenti nel saggio, che gli negarono il successo negli anni dell’uscita (il testo fu decisamente rivalutato a partire dal primo ventennio del XX secolo). Queste caratteristiche, in realtà, danno conto esemplarmente dell’impossibilità del protagonista di strutturare un discorso di senso compiuto, caratteristica tipica di un soggetto che, nella pratica psicoanalitica, viene definito ‘scisso’. Ciò si riflette ovviamente in tutte le relazioni interpersonali che egli intraprende e che provoca lo stato allucinatorio di cui diverrà vittima.

Focalizziamoci ora due temi, qui presenti, ricorrenti nei romanzi sul doppio che abbiamo analizzato finora: lo specchio ed il duello finale con il sosia.

Le superfici riflettenti entrano quasi immediatamente all’interno del testo, fin dalla prima volta in cui il signor Goljadkin contempla soddisfatto la sua immagine nella specchiera della sua camera. Egli in seguito, nella scena dei pasticcini precedentemente descritta, scambia per uno specchio la porta davanti alla quale è nascosto il sosia. Oltre a tutto ciò il

protagonista si aggira spesso in zone della città dov'è presente dell'acqua, superficie riflettente naturale; non a caso infatti il doppio appare esattamente dopo che il personaggio principale ha contemplato lungamente la nera e torbida acqua della Fontanaka[91].

Ogni superficie riflettente ammalia il protagonista; rientrano in questa categoria anche i lucidissimi stivali del suo superiore, tant'è vero che il signor Goljadkin li ammira senza riuscire a proferire parola[92].

Concludendo, dall'analisi del testo effettuata, emerge la figura di un doppio al contempo insito nella personalità del protagonista e scisso da essa. Noi lettori, per altro assieme allo stesso personaggio principale del racconto, scopriamo soltanto nell'emblematico finale che risolve l'ingarbugliata matassa dell'intera vicenda, che il sosia del protagonista non è una persona reale ma rappresenta una proiezione mentale del signor Goljadkin, che scopriamo essere affetto da quello che in psichiatria viene definito disturbo dissociativo della personalità.

Dostoevskij ci ha quindi abilmente 'ingannati', facendo credere a noi lettori fin dall'inizio della narrazione, l'esistenza reale di un personaggio all'interno del fittizio universo letterario, un personaggio descritto come concretamente esistente ed accettato quindi da chi legge come tangibile.

[91] F. Dostoewskij, *Ivi*, p. 336.
[92] F. Dostoevskij, *Ivi*, p. 451.

4.5. *THE STRANGE CASE OF DR. JEKYLL AND MR. HYDE* DI ROBERT LOUIS STEVENSON:

La vicenda descritta in questo breve romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1886, si svolge a Londra nel XIX secolo. Il narratore è impersonato dall'avvocato Utterson[93], amico storico del protagonista del racconto: il dottor Henry Jekyll. Uomo allampanato, grigio, austero e propenso ai rapporti di amicizia duraturi e solidi, l'avvocato-narratore viene descritto da Italo Calvino come «il vero protagonista del romanzo». Calvino infatti sottolinea che è attraverso i pensieri, le sensazioni e le meticolose indagini che Utterson opera all'interno del racconto in analisi, che il lettore riesce a sbrogliare coerentemente l'intricata matassa narrativa che coinvolge i personaggi della vicenda in questione[94].

A mutare in modo improvviso la tranquilla vita dell'avvocato è il racconto di un episodio grottesco e violento da parte del cugino Richard Enfield, con il quale egli era solito condividere lunghe passeggiate domenicali, che rappresentavano per entrambi «il più bel gioiello della loro settimana». Passando casualmente davanti alla porta di uno scantinato di un'abitazione tozza e sinistra Enfield racconta ad Utterson una storia molto strana: dal seminterrato, una notte di qualche tempo prima, era uscito un uomo basso e ripugnante che aveva prima investito e poi calpestato una bambina. Enfield, sconvolto da quella visone, era riuscito a fermare l'uomo e l'aveva costretto a risarcire in denaro la famiglia della piccola. La parte più sconcertante del racconto, a detta del cugino dell'avvocato, era che il criminale, di nome Edward Hyde, aveva fornito, per ripagare il torto commesso, un regolare assegno a nome del rispettabile dottor Henry Jekyll, amico di lunga data di Utterson, del quale egli era anche custode testamentario.

---

[93] Per la descrizione psicofisica dell'avvocato Utterson vd. R. L. STEVENSON, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* , Torino, Einaudi, 1983, p. 3.
[94] I. CALVINO, *Fra Jekyll e Hyde è meglio Utterson*, in Id., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I.

È possibile leggere a questo punto del racconto la prima descrizione di Edward Hyde, richiesta ad Enfield dallo stesso Utterson:

> – Non è facile da descrivere. C'è qualcosa che non va, nel suo aspetto; qualcosa di spiacevole, qualcosa di senz'altro detestabile. Non ho mai visto un uomo che mi ripugnasse tanto, ma non saprei dire veramente perché. Dev'essere deforme, in qualche modo; da una forte impressione di deformità, benché non si riesca, poi, a mettere il dito su niente di preciso. La stranezza sta nell'insieme, più che nei particolari. No, signore, non ne vengo a capo; non riesco a descriverlo. E non per mancanza di memoria; perché anzi, posso dire di averlo davanti agli occhi in questo stesso momento –.[95]

Dalla suddetta descrizione emerge il ritratto di una creatura ripugnante, semiumana, la cui sgradevolezza tuttavia non coinvolge tratti particolari del corpo e del viso, ma interessa indistintamente tutta la persona.

Il lettore, da questa prima panoramica su Hyde, condivide il senso di indefinito disgusto che coglie anche l'avvocato alle parole dell'amico; sensazione che caratterizzerà l'intera vicenda ad ogni apparizione del signor Hyde e che si intensificherà a tal punto da provocare quello che è stato definito dallo stesso Stevenson «un brivido di ghiaccio».

La sera stessa, rientrato a casa, Utterson legge il testamento di Jekyll e rimane ulteriormente turbato. Nel documento infatti è scritto che in caso di morte o di scomparsa del dottore per più di tre mesi, tutti i suoi beni sarebbero stati ereditati dal losco Edward Hyde. Per venire a capo della vicenda, Utterson contatta il dottor Lanyon, amico di vecchia data suo e di Jekyll, e ne ricava il fatto che il dottore da un po' di tempo ha cominciato a sragionare,

[95] R. L. STEVENSON, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, Torino, Einaudi, 1983, p. 10.

tanto da minare l'antica amicizia con Lanyon. Per quanto riguarda Hyde, Lanyon non fornisce alcuna informazione utile; egli sembra non conoscere affatto lo strano individuo.

Utterson, preoccupato del fatto che Hyde possa ricattare Jekyll in qualche modo, fa visita al dottore e, dai domestici, scopre che l'ambiguo figuro ha libero accesso alla casa di Jekyll ed al suo laboratorio medico.

Le indagini dell'avvocato proseguono con il susseguirsi di giorni di infruttuosi appostamenti per poter incontrare il signor Hyde faccia a faccia.

Il fatidico incontro avviene una sera molto tardi ed è preannunciato da un rumore di passi. Utterson osserva da una distanza piuttosto ravvicinata un uomo di bassa statura i cui abiti ordinari non mascherano la sensazione negativa, descritta come «un'inclinazione tutt'altro che benevola», che la sua persona e le sue movenze suscitano nell'avvocato.

Nel breve colloquio che segue questo primo incontro fra i due uomini, Hyde dimostra di essere a conoscenza della volontà testamentarie del dottor Jekyll, inquietando ancor più profondamente l'avvocato.

Quando, allarmato oltre misura, Utterson chiede all'amico dottore delucidazioni sui suoi rapporti con lo strano signor Hyde, Jekyll lo rassicura affermando che si tratta di una faccenda privata, che non è vittima di nessun ricatto e che potrebbe liberarsi del singolare individuo quando lo desidera.

A questo punto nel romanzo si verifica un salto temporale di quasi un anno ed il lettore è posto davanti alla notizia di un atroce delitto che sconvolge l'opinione pubblica di Londra: si tratta dell'omicidio di un cliente di Utterson, Sir Danvers Carew, ucciso a bastonate proprio mentre si recava a consegnare all'avvocato una lettera a lui indirizzata.

Descritto da una testimone, Utterson comprende che il colpevole di tale malvagità non può essere altri che Hyde, perciò conduce la polizia all'indirizzo che l'uomo gli aveva fornito nell'unico colloquio avuto l'anno precedente.

A casa di Hyde vengono ritrovati i resti del bastone di legno utilizzato nell'omicidio ma non chi lo aveva brandito; il losco figuro infatti sembra letteralmente scomparso nel nulla. Dalle poche persone che lo avevano conosciuto la polizia viene a conoscenza soltanto del fatto che «il fuggiasco lasciava un'impressione di mostruosa ma inspiegabile deformità».

La medesima descrizione di indistinta imperfezione fisica realizzata da Ensfield viene dunque riaffermata da più persone che avevano veduto il malvagio essere, che risulta essere quasi un'apparizione demoniaca, sfuggente e raccapricciante al contempo.

Nuovamente l'avvocato Utterson colloquia con Jekyll per avere un quadro più preciso dei suoi rapporti con Hyde. Sorprendentemente il dottore afferma che i rapporti con l'uomo si sono interrotti, mostrando come prova una lettera in cui Hyde gli comunica la sua decisione di fuggire. Sottoposta la lettera in questione al suo capo-commesso, che da anni intratteneva per lui rapporti lavorativi con Jekyll, emerge ciò che l'avvocato aveva già avuto modo di notare: la calligrafia di Hyde somiglia in modo sconvolgente a quella del dottore.

Questa sorprendente similarità è il primo segnale concreto che provoca nei lettori il rafforzarsi della sensazione che fra il dottore e la mostruosa creatura con cui egli intrattiene il misterioso legame, intercorra un rapporto più profondo di quanto già non appaia.

Dopo l'improvvisa fuga del signor Hyde, la vita di Jekyll sembra riacquistare un'apparenza di normalità, il dottore riprende infatti la vita lavorativa e mondana che aveva sempre condotto. Questo periodo però non si protrae per molto, infatti il medico, poco dopo, ricade in un cupo isolamento trascorrendo nel laboratorio gran parte delle proprie giornate.

Trascorso un breve lasso di tempo, il dottor Lanyon muore a causa di uno shock; cosa l'abbia provocato non è ancora dato saperlo ma ad Utterson giunge una misteriosa lettera del dottore appena deceduto; lettera, che presenta l'obbligo di venir aperta solamente dopo la morte di Jekyll.

A questo punto del saggio, episodi sconcertanti si susseguono uno dopo l'altro. Il primo si verifica quando Utterson ed Enfield si recano a colloquio con Jekyll che non li riceve

in casa ma conversa con loro dalla finestra del suo studio. La conversazione in questione viene bruscamente interrotta da una smorfia d'orrore che si dipinge sul volto del medico, che si allontana precipitosamente dalla finestra, lasciando i suoi interlocutori scossi e turbati.

Il secondo episodio si verifica quando Poole, maggiordomo di Jekyll si reca sconvolto da Utterson dicendogli che il suo padrone era chiuso nel suo studio da giorni e che dalla stanza provenivano rantoli e sinistre urla. Fra i balbettii senza senso del dottore, il domestico afferma che proviene anche la richiesta di un particolare farmaco. Quando, giunti alla porta dello studio, nessuno apre malgrado le insistenti richieste, Utterson e Poole la sfondano. Davanti ai loro occhi appare l'orribile spettacolo di Hyde morto suicida. Nella stanza è presente anche una lettera di Jekyll indirizzata all'avvocato.

Il saggio si conclude con la lettura di Utterson del memoriale di Lanyon, in cui il dottore svela il motivo del trauma che l'ha ucciso, ovvero l'aver visto il signor Hyde bere una pozione che l'ha tramutato in Jekyll e della lettera di Jekyll , rinvenuta nello studio, in cui il dottore narra com'era avvenuta la sua trasformazione nel losco figuro e tutte le conseguenze che si sono susseguite ad essa.

L'ultimo capitolo del saggio, contenente la lettera-confessione di Jekyll, è fondamentale al lettore per comprendere il significato complessivo del romanzo, perché l'intrigo viene destrutturato ed analizzato in maniera accurata e lineare.

Il capitolo in questione (il X) è, non a caso, il più lungo all'interno del breve romanzo di Stevenson; ciò avviene perché l'autore struttura il racconto in analisi assecondando le proprie volontà narrative, senza curarsi della simmetria perfetta fra le sezioni che lo compongono.

Calvino, a tal proposito, ha sottolineato che la storia di Jekyll e Hyde è interamente concentrata nell'ultimo capitolo; la sezione finale della vicenda infatti, oltre a rappresentarne una definitiva conclusione del racconto, risolve l'intricata vicenda in analisi, fornendo ai

lettori tutti gli elementi necessari, al fine di comprenderne anche i passaggi più oscuri ed indefiniti.

Dalla lettera del dottore emerge la doppiezza caratteriale insita in Jekyll, già presente prima della sua trasformazione; traspare la dualità del protagonista della vicenda in analisi, due nature differenti che convivono nella stessa persona, due personalità distinte che il dottore vagheggiava di poter separare. Egli pensava infatti che la vita sarebbe stata decisamente più sopportabile se queste due incongrue metà in conflitto fra loro, si fossero incarnate in altrettante identità fisiche[96].

Jekyll si interroga quindi su come fare per poterle scindere e benché egli non spieghi scientificamente come venne realizzata tale divisone, ci narra di aver elaborato una sostanza in grado di dividere le due differenti personalità insite nella sua anima.

Dopo aver a lungo esitato a mettere in pratica tale esperimento a causa della sua pericolosità, il dottore non resiste alla tentazione di realizzarlo. L'unico ingrediente della suddetta pozione che viene citato da Jekyll è una particolare tipologia di sale, l'ultimo componente necessario al suo completamento.

L'uomo, a questo punto della lettera, ci narra la sua incredibile trasformazione psico-fisica avvenuta subito dopo aver bevuto il misterioso intruglio; la mutazione è accompagnata da spasmi, frantumazioni di ossa, nausea ed «un'orrenda rivulsione dello spirito».

Ripresi i sensi, il dottore si sente «come uscito da una grave malattia» e si accorge immediatamente che sia il suo aspetto che la sua anima sono mutate; egli si sente infatti più giovane, leggero e felice. Contemporaneamente, prova un senso di caparbia temerarietà, un immediato scioglimento dei freni inibitori ed «un'ignota ma innocente libertà dell'anima».

Ecco che l'uomo, così trasfigurato, si sente immediatamente attratto dal male e, per la prima volta, si guarda allo specchio.

[96] Cfr. R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 77

Questo momento della vicenda è fondamentale in quanto si verifica la presa di coscienza effettiva della trasformazione avvenuta, seguita da un'autoanalisi accuratissima da parte di Jekyll riguardante il perché la sua parte malevola ha assunto questo preciso aspetto esteriore.

Siamo di fronte ad un uomo che contempla il suo lato malvagio; ciò potrebbe essere paragonato ad un percorso di analisi psicologica che mette di fronte l'uomo moderno alle proprie mancanze, ai propri errori ed alle pulsioni maligne ed istintuali insite nel proprio animo.

Appare ai lettori un'immagine attuale e globale, che può essere applicata ad ogni individuo. Spesso infatti le persone rifuggono e reprimono il loro lato oscuro, qui invece esso è addirittura osservato allo specchio, è nudo, reale e perciò, è più facilmente analizzabile.

Jekyll spiega in questo modo ciò che lo specchio riflette:

> La mia vita, dopotutto, s'era svolta per nove decimi sotto l'influenza del secondo (si riferisce al lato buono della sua personalità), e il primo (il lato malvagio) aveva avuto rare occasioni di esercitarsi e maturare. Così si spiega secondo me che Edward Hyde fosse più piccolo, più leggero e più giovane di Henry Jekyll. Come il bene traspariva dai lineamenti dell'uno, così il male era scritto a chiare lettere sulla faccia dell'altro. Il male inoltre (che costituisce la parte letale dell'uomo, a quanto ancora devo credere) aveva impresso a quel corpo il suo marchio di deformità e corruzione. Eppure, quando vidi quell'immagine raccapricciante nello specchio, ciò che provai fu un senso di gioia e di sollievo, non di ripugnanza. Anche quello ero io[97].

[97] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 80

A questo punto l'uomo tenta la reversibilità dell'esperimento appena compiuto e, bevendo nuovamente la pozione, riprende le sue originarie sembianze.

Capiamo dal testo che Henry Jekyll si trasforma in Hyde per assecondare le malvagie inclinazioni insite nel suo animo che solitamente erano costrette ad venire represse dalle abitudini rispettabili e dalla vita irreprensibile che il dottore conduceva.

Utilizzando la specifica terminologia impiegata nel secondo capitolo dedicato alla psicanalisi presente nel corrente elaborato, è possibile affermare che Mr. Hyde rappresenta l'*Es* del dottor Jekyll, ovvero la parte più pulsionale ed istintuale insita nell'animo del dottore che, libera dal controllo del *Super Io* del protagonista della vicenda, può agire liberamente, priva di quei freni inibitori che normalmente la imbrigliavano.

Grazie alla nuova identità malvagia, l'uomo si abbandona ad azioni atroci e riprovevoli, dal calpestio della bambina al ripugnante delitto di Sir Danvers. Ma, una volta bevuta la pozione e riprese le sembianze di Jekyll, il losco figuro torna ad essere un uomo rispettabile, al di sopra di ogni sospetto, riacquisendo il proprio *Io* sorvegliato dalla ragione: «E Jekyll, quando tornava in sé, non era peggiore di prima: si ritrovava con tutte le sue buone qualità inalterate; si affrettava anzi, se possibile, a disfare il male fatto da Hyde. E così la sua coscienza dormiva[98].»

Jeckyll, nella lettera che stiamo analizzando, narra gli episodi malvagi di cui si era macchiato nei panni di Hyde fino alla descrizione di uno strano incidente che si era verificato due mesi prima dell'assassinio di Sir Danvers: rientrato una notte molto tardi, dopo essersi abbandonato ai suoi perversi piaceri, il dottore, bevuta regolarmente la pozione per tornare Jekyll, si era risvegliato nella sua stanza nei panni di Hyde.

[98] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 83

La consueta trasformazione non si era quindi verificata, suscitando nel medico dubbi atroci sull'effettiva validità della pozione e facendo emergere la terribile paura di rimanere per sempre imprigionato «nella pelle di Hyde[99]».

Spaventato dall'avvenimento, Jekyll nei due mesi successivi riprende la vita morigerata e rispettabile di sempre, senza cedere alla tentazione di bere la pozione ma, a poco a poco, le paure si indeboliscono e l'uomo sente dentro di sé l'energia malevola del suo doppio malvagio che tenta di liberarsi; l'*Es* ancora un volta tenta in modo molto forte di liberarsi dal controllo della parte razionale del protagonista e vi riesce.

Quando il dottore beve nuovamente la pozione il demone maligno, a lungo represso, si scatena come mai prima.

In queste condizioni Hyde-Jekyll commette il brutale omicidio di Sir Danvers Carew precedentemente citato. I lettori osservano il losco figuro letteralmente in preda ad una furia indicibile mentre si accanisce violentemente sul cadavere dell'assassinato e mentre brinda grottescamente alla morte dell'ucciso, per poi tornare Jekyll, il quale implora Dio a mani giunte chiedendo perdono per l'atrocità commessa.

Emerge da queste pagine un conflitto interiore di proporzioni abissali, due anime che si compenetrano, scisse ma indissolubilmente unite fra loro, che convivono nello stesso individuo.

Alla luce del terribile delitto perpetrato, Jekyll decide nuovamente di non trasformarsi più nel losco assassino, affermando di voler, d'ora in poi, rimanere «confinato nella parte migliore» della propria esistenza, accettando con un senso di gioia e liberazione «le restrizioni della vita ordinaria[100]».

[99] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 86
[100] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 89

Così Jekyll, per riscattare le sue colpe, si impegna con forza e zelo a condurre una vita irreprensibile, con l'obbiettivo di riscattare il passato ma anche stavolta, con il tempo, la parte peggiore dell'uomo ricomincia ad agitarsi dentro di lui.

Anche se egli non ha più bevuto la pozione, come si era ripromesso, una mattina mentre è intento a meditare sulla propria condizione, la trasformazione si verifica senza bisogno dell'intruglio. A questo punto del racconto notiamo che la ragione non abbandona totalmente il protagonista che subito fa un tentativo per procurarsi gli ingredienti della pozione al fine di recuperare l'identità perduta.

Da questo momento è possibile osservare che le due metà del protagonista iniziano una comunione più profonda, come se paradossalmente occorresse arrivare a commettere atrocità indicibili miste a periodi di redenzione perché le due nette parti dell'uomo si possano fondere in maniera completa, fino a formare un unico essere.

Hyde-Jekyll decide di farsi aiutare dall'amico Lanyon al quale scrive una lettera (con la calligrafia di Jekyll) al fine di recuperare gli ingredienti e poter ritrasformarsi. La trasformazione avviene a casa dell'amico, con sommo orrore di quest'ultimo, ed è talmente scioccante per lo spettatore da causarne la successiva morte.

Un'altra terribile trasformazione nel deforme Hyde costringe Jekyll a bere una doppia dose di pozione; il lettore apprende che ormai era sufficiente che il dottore si addormenti per prendere le sembianze del losco figuro.

A mio parere questo è un altro richiamo alla psicoanalisi ed in particolare all'onirico mondo dei sogni, nel quale la parte irrazionale degli individui prende il sopravvento ed emerge in tutta con sua forza, per poi assopirsi nuovamente al risveglio.

A questo punto Jekyll ci fa capire che le due parti di se stesso, così diverse e costrette a convivere, iniziano ad odiarsi in maniera completa e violenta; il dottore delinea questo legame con orrore, descrivendo Hyde come qualcosa di «infernale, addirittura inorganico», un creatura informe che gli usurpa «gli uffici della vita». Il medico insiste sul fatto che il

malvagio essere condivide la sua sfera più intima, la sua «stessa carne», che esso sia annidato in lui e approfitti di ogni suo momento di debolezza o incoscienza onirica per emergere[101].

Anche Hyde odia il dottore, ma per tutt'altre ragioni; egli infatti aborrisce lo status «subordinato di parte», di subalternità, nel quale viene relegato quando il medico torna nei propri panni, ed aspira a divenire una persona a tutti gli effetti. La malvagia creatura inoltre percepisce l'odio di Jekyll nei sui confronti e «ricambiava l'avversione con cui si sapeva considerato[102]».

Il tentativo scientifico di Jekyll di scindere le diverse personalità umane appare quindi ai lettori clamorosamente fallito, perché esse convivono contemporaneamente nel suo essere e provano avversione reciproca. Tale sentimento negativo sfocia anche in atti fisici concreti perché il conflitto fra le due identità dell'uomo spingono la parte malvagia a giocare all'altra scherzi grotteschi; Hyde infatti scrive bestemmie sui libri del dottore, brucia le sue lettere e distrugge per sino il ritratto del padre di Jekyll.

Ciò che paradossalmente sblocca il gorgo negativo in cui è sprofondato il medico è l'esaurirsi dei quel particolare sale citato inizialmente, ingrediente fondamentale per la pozione trasfigurante. Malgrado affannose ricerche Jekyll non riesce, con il nuovo sale acquistato, a riprodurre l'intruglio iniziale; egli perciò conclude che il primo ingrediente utilizzato, il quale aveva reso possibile il cambiamento d'identità, doveva essere impuro e perciò non riacquistabile in alcun modo.

L'unica soluzione è quella di accettare la condanna per i propri crimini oppure autoeliminarsi fisicamente, per porre fine al tormento.

Questo romanzo presenta numerose caratteristiche comuni alle opere incentrate sul tema del doppio che sono state trattate e che verranno analizzate in questa sede, esso tuttavia,

[101] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 95
[102] R. L. STEVENSON, *Ivi*, p. 96

come nel caso de *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino, si discosta dagli scritti in questione per la natura particolare del doppio che tratta.

Mr. Hyde infatti non è né un sosia, né un ritratto, né un'ombra, né una proiezione della fantasia, né tantomeno un'immagine riflessa di Jekyll ma è frutto di una trasfigurazione fisica (voluta) del personaggio principale.

Jekyll infatti conduce studi autonomi sulla scissione delle personalità connaturate nell'animo umano e ricerca volutamente l'emergere di una parte di sé, celata sino a quel momento.

Il male, sino ad allora insito nell'animo di Jekyll, prende vita e conduce una propria esistenza autonoma che però, inevitabilmente, cozza ed influisce pesantemente su quella del dottore ad ogni nuova trasformazione.

Oltre all'eterno conflitto tra bene e male presenti nell'animo umano, questo testo rappresenta un'aspra critica agli ideali della società vittoriana del tempo quali: la rispettabilità della borghesia, l'ordine ed il decoro morale utilizzati come paravento per coprire ogni genere di comportamento dissoluto e, non da ultimo, il progresso scientifico dilagante. Tutti questi finti valori vengono totalmente sovvertiti e decostruiti nel corso della vicenda, che mette a nudo l'essere umano con tutte le sue debolezze e contraddizioni.

Altra tematica comune fra i testi dibattuti ed l'opera in questione, è la presenza dello specchio ma anch'esso non ha qui lo stesso ruolo avuto nei testi presenti all'interno della presente ricerca. In essi infatti lo specchio è sempre un oggetto negativo che il protagonista rifugge, o perché la superficie riflettente non riflette la propria immagine, quindi è la prova che quest'ultima è divenuta autonoma, o perché, come nel caso di Dorian Gray, il riflesso risulta al protagonista orribilmente odioso perché simbolo della propria condizione interiore che si riflette esteriormente come un insopportabile promemoria.

Nel racconto di Stevenson ritroviamo lo specchio al capitolo X, che ospita la confessione del dottore; il lettore osserva Jekyll, appena trasformato in Hyde, che si guarda

per pochi secondi allo specchio, tempo sufficiente per riflettere sulla sua nuova condizione. Lo specchio diviene quindi il punto di partenza per una riflessione fisica ed interiore. Le caratteristiche estetiche riflesse divengono infatti il punto di partenza per un'analisi dei tratti psicologici che Jekyll approfondirà subito dopo. Qui lo specchio non è visto come un nemico ma come un oggetto che funge da tramite al confronto psicofisico delle due anime del personaggio principale.

L'immagine che lo specchio rimanda ai lettori non è esaustiva e non soddisfa la curiosità che, lungo tutto il racconto di Stevenson, accompagna coloro che, incuriositi dall'aspetto di Hyde, ne vorrebbero una descrizione puntuale.

Clotilde De Stasio, nella sua *Introduzione a Stevenson* del 1991, afferma a ragione che «il ritratto di Hyde non emerge da un'unica descrizione, bensì da tanti tentativi di descrizione da parte di vari testimoni».[103]

Molte delle descrizioni del losco figuro all'interno del racconto insistono sulla natura malvagia di Mr. Hyde che traspare dai tratti somatici dell'individuo, egli viene definito «diabolico», «infernale» e addirittura accomunato a Satana stesso.

Accanto a questa tipologia descrittiva ne emerge una seconda che paragona la metà malvagia di Jekyll ad una scimmia, sia per quanto riguarda l'aspetto estetico che per le movenze adottate. Utterson per primo, colpito dai rapidissimi movimenti del ripugnante essere, afferma che in Hyde affiora «qualcosa di trogloditico». Anche la giovane serva che ha assistito involontariamente al terribile delitto commesso dall'ambiguo individuo parla di «furore scimmiesco» dell'assassino. Infine Poole, maggiordomo di Jekyll, paragona Hyde ad una «scimmietta», dopo aver osservato come si muoveva l'uomo all'interno dello studio del proprio padrone.

Queste descrizioni ci rimandano direttamente alle controversie suscitate dalla divulgazione del saggio sull'*Origine dell'uomo*, pubblicato da Darwin nel 1872. Sappiamo

[103] C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, in *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Garzanti, 1976.

dai taccuini giovanili di Stevenson pervenutici, che lo scrittore affronta la validità della teoria sull'origine della specie in modo equilibrato, senza prendere una posizione netta né a favore di Darwin né tantomeno dei suoi detrattori. L'autore del testo in analisi tuttavia, conferendo tratti scimmieschi ad uno dei suoi personaggi entra in merito alla questione evolutiva, conferendole tratti psicologici e sociologici che valicano il confine della mera teoria scientifica. A tal proposito è possibile osservare che quando Hyde è spaventato o irritato si comporta come le scimmie descritte da Darwin nel saggio *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1872), muovendosi di scatto e respirando rumorosamente. Durante la prima trasformazione 'spontanea' di Jekyll in Hyde inoltre esaminiamo l'orrore del medico nell'osservare al risveglio mattutino, che al posto della propria mano era presente una mano «nodosa e scarna, d'un pallore grigiastro, fittamente ricoperta di peli scuri». La suddetta descrizione corrisponde senza ombra di dubbio all'arto di una scimmia.

Nel duello finale fra Jekyll ed Hyde,che si conclude in un consapevole suicidio realizzato dal dottore, osserviamo come l'uomo viene condannato a rimanere per l'eternità nel corpo della scimmia; attuando infatti una sorta di darwinismo inverso, Stevenson pessimisticamente mette in atto una terribile e irreversibile metamorfosi[104].

Ultimo punto su cui è possibile operare un confronto fra questo saggio e le opere presenti nel corrente elaborato è appunto il duello finale fra protagonista e doppio. Quasi tutti i saggi che ho trattato e che tratterò nel corso del suddetto progetto, terminano con l'omicidio del doppio da parte del protagonista e con la conseguente ed immediata morte del personaggio principale che, al fine di liberarsi della malvagia presenza persecutoria inscindibile dal proprio essere, ha di fatto annientato anche se stesso.

Nel racconto di Stevenson quest'epilogo prende una forma differente: a seguito della confessione scritta, Jekyll decide di togliersi la vita prima della nuova imprevedibile

[104] C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, in *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Garzanti, 1976.

trasformazione improvvisa del malvagio Hyde; lucidamente il dottore sceglie perciò di uccidersi, per evitare che il losco figuro provochi ulteriori danni.

Il suicidio del medico diviene quindi un atto estremo di altruismo verso il prossimo e, al contempo rappresenta la strenua volontà di porre fine ad una doppia vita divenuta ormai incontrollabile ed insostenibile.

Henry Jekyll è stato definito da Barbara Lanati «l'ultimo tragico erede di William Wilson, il disperato, affascinante archetipo della solitudine maschile raffigurato nell'omonimo racconto di E. A. Poe, l'esemplare più bello di un'esistenza affannata, inutilmente estroversa e profondamente malata di solipsismo[105]».

Il Poe letto da Stevenson è tuttavia un Poe decisamente «europeo» filtrato attraverso lo sguardo di artisti come Baudelaire, Verlaine e Raimabaud appartenenti ad una generazione di poeti francesi del secondo Ottocento, caratterizzata da una profonda solitudine interiore e da una visione della vita come mera maledizione.

Alle suddette caratteristiche, appartenenti anche alla letteratura stevensoniana, si aggiunge il fatto che la generazione di letterati sopracitata, e quindi anche Stevenson stesso, inizia ad essere oggetto di psicanalisi proprio per la visione della vita che propugna. La malattia che serpeggia fra gli artisti della suddetta generazione è una malattia che «lenta e inesorabile, in maniera collettiva e capillare, si inscrive nel corpo di chi ne è contagiato», separando dal proprio corpo colui al quale il detto corpo appartiene.

È già stato precedentemente osservato che il dottor Jekyll rappresenta la parte razionale dell'anima del protagonista ed è inoltre simbolo di un esasperato «perbenismo vittoriano» imposto da un *Super Io* ingombrante e limitante. Hyde invece, rappresentando la parte pulsionale dell'anima del protagonista, è un *Es* che lotta per emergere e vi riesce sempre più spesso nel corso della vicenda; l'*Es* in questione rappresenta inoltre, a livello psicanalitico, la parte infantile insita in ogni individuo, dalla quale è impossibile separarsi.

[105] B. LANATI, *Postfazione* a R. L. STEVENSON, *Il dottor Jekyll e il signor Hyde*, Milano, Feltrinelli,1991.

A tal proposito, il suicidio finale del protagonista rappresenta appieno l'impossibilità di mantenere scisse, in modo netto, le due anime connaturate nel medesimo corpo in contrapposizione fra loro perché esse, per natura, sono inseparabili l'una dall'altra ed eliminandone una inevitabilmente anche l'altra viene annientata.

La Lanati ha correttamente definito Hyde «la maschera che si sovrappone alla maschera» per rimarcare il fatto che il losco figuro rappresenta ciò che profondamente siamo, la parte libera e pulsionale dell'animo umano impossibile da disgiungere da quella razionale ed equilibrata, già di per sé è maschera e forzatura di noi stessi[106].

[106] B. L*ANATI*, *Postfazione* a R. L. STEVENSON, *Il dottor Jekyll e il signor Hyde*, Milano, Feltrinelli, 1991.

4.6. *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* DI OSCAR WILDE:

Per quanto riguarda invece il connubio vecchiaia-doppio, non possiamo non citare il romanzo che più di tutti rappresenta quest'unione: *The picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (Dublino, 16 ottobre 1854 – Parigi, 30 novembre 1900), pubblicato per la prima volta nel 1890.

La vicenda inizia nello studio del pittore londinese Basil Hallward in cui troneggia un imponente ritratto di un giovane di straordinaria bellezza. Il pittore è intento ad intrattenere una fitta conversazione con l'amico Lord Henry Wolton, alla cui domanda di esporre il ritratto in questione perché altri potessero ammirarne lo splendore, oppone un netto rifiuto. L'artista spiega all'amico di aver messo troppo di sé nel ritratto, d'aver inserito in esso il segreto della sua anima. Basil spiega di aver incontrato il bellissimo giovane , che risponde al nome di Dorian Gray, ad un ricevimento due mesi innanzi, e di esserne rimasto completamente ammaliato, tanto da sentire il viscerale bisogno di vederlo tutti i giorni perché posasse per lui. Dorian era divenuto per l'artista tutta la sua arte.

Il pittore si dimostra scettico alla nuova richiesta di Henry; egli desidera vedere Dorian di persona ma l'artista teme che con la sua influenza potrebbe dimostrarsi negativa per il giovane, ancora miracolosamente puro ed incorrotto dai mali del mondo.

Durante l'incontro iniziale tra Henry e Dorian, al lettore viene donata la prima dettagliata descrizione fisica del giovane mentre, seduto nel salone della casa del pittore e dando le spalle all'ingresso, è intento a suonare al pianoforte *Waldszenen* (*Scene della foresta*, 1851) di Schumann.

Il ragazzo si volta verso i due uomini, lord Henry ne rimane letteralmente abbagliato ed inizia a conversare con il giovane che, quasi istantaneamente, rimane affascinato da quell'uomo cinico ed ironico che illustra i misteri dell'esistenza in modo vivido, incisivo e spesso crudele. Henry, durante la successiva passeggiata in giardino, invita Dorian a sfruttare

appieno tutte le potenzialità che la sua giovinezza e bellezza gli offrono, perché la stagione della vita in cui il ragazzo si trova passerà più in fretta di un battito d'ali.

Ad interrompere questo dialogo è l'annuncio di Basil che comunica ai due amici di aver finalmente ultimato il quadro di Dorian.

Il giovane alla vista del quadro è sconvolto dalla propria bellezza che, per la prima volta, gli appare in tutta la sua terribile caducità per questo piange di fronte al ritratto, al pensiero che esso sarebbe rimasto inalterato nel corso del tempo mentre lui sarebbe stato inevitabilmente devastato dai segni del tempo.

Queste elucubrazioni mentali spingono il ragazzo a formulare una richiesta diabolica che, come vedremo nel corso del romanzo, sarà destinata ad avverarsi, portando con se disastrose conseguenze.

> Com'è triste! – mormorò Dorian Gray, con gli occhi sempre fissi sul proprio ritratto. – Com'è triste! Diventerò vecchio, orribile, spaventoso. Ma questo ritratto rimarrà per sempre giovane. Non sarà mai più vecchio di quanto lo sia oggi…Se soltanto potesse essere il contrario! Se soltanto fossi io a rimanere sempre giovane, e il quadro a diventare vecchio! Per questo darei ogni cosa. Non c'è cosa al mondo che non darei! Darei la mia anima per questo![107]

Dorian ha chiesto quindi l'eterna giovinezza per se stesso mentre il quadro avrebbe portato su di se i danni degli anni trascorsi.

Un mese dopo quest'avvenimento, il protagonista si trova a casa di Lord Henry ed è intento a raccontare all'amico il suo amore per una giovanissima attrice di nome Sibyl Vane scoperta da lui poco tempo prima in un sordido teatrino dei sobborghi di Londra, mentre

[107] Oscar WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, in *Essere due. Sei romanzi sul doppio*, a cura di Guido Davico Bonino, trad. it. di F. Ferrucci, Torino, Einaudi, 2006, p. 643.

recitava la parte di Giulietta nella celebre *pièce* shakespeariana. Da quella sera il giovane si reca a teatro tutti i giorni con il solo scopo di vedere la ragazza interpretare i vari ruoli delle protagoniste delle opere teatrali di Shakespeare. Egli la trova non solo bellissima ma la ritiene una grandissima attrice, capace di calarsi alla perfezione in ogni ruolo che interpreta. Dorian comunica ad Henry e Basil la sua seria intenzione di sposare la ragazza l'anno venturo, malgrado la loro disparità sociale; i due uomini ascoltano scandalizzati il giovane che dopo averli resi partecipi dei suoi progetti li invita a teatro, per poter osservare dal vivo la bravura della giovane donna sul palcoscenico.

Purtroppo la fatidica sera della prima si rivela un fiasco totale, la ragazza si dimostra infatti, malgrado le aspettative, un pessima attrice, mediocre e banale. Sconvolto il giovane si reca nel camerino della ragazza e si dimostra sordo alla dichiarazione d'amore della fanciulla che gli spiega di aver recitato così male perché era finalmente riuscita a liberarsi della finzione dell'arte grazie al suo amore che da ora in poi le avrebbe fatto apprezzare la realtà della vita nella sua totale pienezza. Dorian abbandona quindi in malo modo la giovane, rifiutandone la passione ed annullando tutte le precedenti promesse.

Dopo una notte di vagabondaggi nei peggiori sobborghi dell'est di Londra, Dorian si ritrova nella propria biblioteca e sente il bisogno di osservare il suo ritratto. Sconvolto, nota subito che qualcosa nel se stesso dipinto sulla tela è cambiato:

> Nella scarsa luce fissa che filtrava attraverso le cortine di seta color crema, il viso gli parve un poco cambiato. La sua espressione sembrava diversa. Si sarebbe detto che ci fosse un tocco di crudeltà sulla bocca. Era davvero strano. (…) la strana espressione che aveva notato sul viso del ritratto sembrava indugiarvi, e anzi intensificarsi. [108]

[108] Oscar WILDE, Ivi, p. 707.

Il ragazzo osserva su un piccolo specchio ovale, regalatogli da Lord Henry, se la stesse rughe crudeli formatesi attorno alle labbra dell'uomo nel quadro fossero presenti anche attorno alle sue. Ma lo specchio gli restituisce l'immagine di sempre, la sua solita bellezza incontaminata e pura. Improvvisamente il giovane ricorda il folle desiderio espresso la prima volta che aveva visto il ritratto ma si risponde immediatamente che l'avverarsi di tale malsana fantasia era decisamente impossibile. Eppure sul ritratto era presente un sorriso crudele che non era inizialmente stato dipinto da Basil.

Era stato crudele con Sibyl ed il quadro rifletteva la sua bieca azione. Dorian si ripromette perciò di cercare di non peccare più, di non farsi più indurre in tentazione da Henry, evitando di frequentarlo, di riallacciare il rapporto con la ragazza e mantenersi fedele al proposito di sposarla, in modo che il quadro non divenisse lo specchio di una coscienza corrotta e malvagia.

Il giorno successivo gli ottimi propositi di Dorian vengono sconvolti da Lord Henry, che si reca a casa sua portando una terribile notizia: Sibyl Vane si è uccisa la sera prima nel suo camerino, ingerendo dell'acido prussico. Mentre il cinico Henry parla («Qualcuno s'è ucciso per amor tuo. Vorrei avere avuto un'esperienza simile; mi sarei legato all'amore per il resto della vita».[109]), il giovane si accorge con crescente orrore che non riesce a soffrire come dovrebbe per la morte della ragazza. Henry si congeda come se nulla fosse, dando appuntamento a Dorian la sera stessa all'Opera mentre il ragazzo osserva nuovamente il quadro, ma con occhi nuovi, colmi di interesse, esso sarebbe stato infatti per lui «il più magico degli specchi»[110]; la superfici riflettente avrebbe rivelato al protagonista sia la propria anima che il proprio corpo, preservandolo fisicamente integro e giovane.

[109] Oscar WILDE, Ivi, p. 717.
[110] Oscar WILDE, Ivi, p. 723.

Il giorno successivo Dorian riceve la visita di un angosciato Basil Hallward che pensa di trovare il giovane disperato per la morte di Sibyl, e rimane sgomento quando, non solo riscontra la serenità fuori luogo del ragazzo, ma scopre che la sera prima era stato all'Opera come se non fosse accaduto nulla. Dorian si giustifica con il pittore utilizzando gli stessi argomenti che Henry aveva snocciolato a lui la sera precedente e che gli avevano pacificato il cuore.

Basil chiede allora al ragazzo di poter vedere il ritratto, al fine di ritoccarlo per una prossima esposizione che si sarebbe tenuta a Parigi quell'autunno, ma Dorian oppone un netto rifiuto pieno d'angoscia. Ciò spinge l'artista a confessare al giovane la sua adorazione per lui ed il suo iniziale divieto ad esporre il quadro perché avrebbe rappresentato il suo ideale artistico senza veli («Ti adoravo, ed ero geloso di chiunque ti parlasse. Ti volevo soltanto per me.»[111]). Il ragazzo si rifiuta di posare nuovamente per Basil perché è convinto che nel precedente ritratto del pittore ci sia qualcosa di fatale, che abbia una propria vita.

Non appena l'artista si congeda, Dorian matura la decisione di nascondere definitivamente il ritratto, in una stanza polverosa all'ultimo piano della sua abitazione di cui soltanto lui possiede la chiave, in modo da non correre il rischio che i suoi ospiti, accidentalmente, lo vedano.

Quella sera stessa il giovane inizia la lettura di un libro, *A Rebours*[112], donatogli da Lord Henry; opera destinata a mutare la vita del protagonista in maniera definitiva. Il testo è un mix morboso e delirante di veleni intellettuali e morali che narra la vita depravata di un ragazzo parigino dell'Ottocento, in cui temperamento romantico e scientifico si fondevano perfettamente. Dorian vede nel protagonista del libro una raffigurazione di se stesso e decide di adottare il testo come una sorta di Vangelo comportamentale da seguire, arrivando ad

[111] Oscar WILDE, Ivi, p. 730.
[112] *À rebours* è un romanzo di Joris Karl Huysmans, pubblicato nel 1884.

ordinarne addirittura nove copie con copertine di colore diverso, ognuna da leggere in un momento differente della giornata.

L'unico particolare che lo differenzia dal suo alterego letterario è la mancata avversione per gli specchi. Il protagonista del romanzo regalatogli da Henry infatti, fin dai primi anni della sua vita, provava avversione per ogni superficie riflettente perché erano tutte testimonianze del deperimento della sua bellezza notevole destinata inesorabilmente ad affievolirsi con il passare del tempo.

La descrizione della sofferenza del ragazzo del libro procura a Dorian un malsano piacere perché la sua straordinaria bellezza, a differenza del suo corrispondente cartaceo, rimane immutata negli anni. Il protagonista infatti aveva conservato l'aspetto di chi era rimasto incontaminato dal mondo.

Osservare il decadimento del suo ritratto, procura al signor Gray un malsano piacere che lo spinge spesso fino alla burla dell'immagine raffigurata sulla tela, paragonata alla propria bellezza perenne.

Malgrado questa gioia immorale procuratagli dalla contemplazione del ritratto, Dorian sprofonda talvolta in rari momenti di pietà per la sua anima corrotta, nei quali medita sui danni che la propria condotta lasciva e dissoluta sta procurando al suo spirito.

In poco tempo, condizionato dal libro e dai consigli di Lord Henry, il signor Gray diventa un vero e proprio modello da seguire per i giovani dell'alta società di Londra. Il suo vestire eccentrico ed accuratissimo è l'ultima moda per i rampolli londinesi, le cene e le serate musicali nella sua sontuosa dimora sono sempre le più ambite e la smodata ambizione dell'uomo di «spiritualizzare i sensi» ne fanno una sorta di predicatore dell'era moderna. Wilde ci descrive accuratamente gli eclettici interessi di Dorian che spaziano dall'attrazione spirituale per la chiesa cattolica, intensificata da una vasta collezione di abiti ecclesiastici, alle dottrine mistiche; dagli arazzi, agli strumenti musicali provenienti da tutto il mondo; dai gioielli preziosi ai profumi più sofisticati, che si divertiva a distillare lui stesso.

L'accumulo compulsivo di tutti questi oggetti si rivela essere per Dorian un modo per scacciare la paura del tremendo ritratto che mostrava la degradazione della propria vita. Grazie ai suoi innumerevoli passatempi il protagonista del romanzo in analisi riesce addirittura per settimane intere a dimenticare la prova tangibile dello sfacelo della sua coscienza; l'ingombrante presenza del proprio Io interiore però, riaffiorava ciclicamente, soprattutto durante le lunghe veglie ed i vagabondaggi notturni nei più sordidi quartieri di Londra attuati da Dorian.

Oltre a questo crogiuolo di sentimenti contrastanti nei confronti del ritratto, il signor Gray viene spesso assalito dalla paura che qualche amico o conoscente potesse vederlo, che riuscisse ad aprire la porta della stanza di cui lui solo aveva la chiave e addirittura potesse rubare il quadro.

Molti infatti avevano iniziato a diffidare di lui, anche se la maggior parte delle persone, vedendo l'angelico viso del ragazzo, era convinta che tutte le maldicenze che circolavano sull'uomo fossero solamente calunnie. La sua esteriorità era, per i più, garanzia di un'incorrotta moralità; come soleva dire lord Henry infatti: «I canoni della buona società sono, o dovrebbero essere, gli stessi dell'arte: la forma è assolutamente essenziale in ambo i casi».[113]

Dopo l'ennesimo salto temporale, l'azione si sposta di diciotto anni più avanti, precisamente alla notte del nove novembre, data del trentottesimo compleanno di Dorian.

Quella sera il protagonista del romanzo riceve la visita di Basil Hallward, in procinto di partire per un soggiorno di sei mesi a Parigi. Il pittore esige dal protagonista una smentita delle voci che lo riguardano e, più precisamente, delle accuse mosse contro di lui per aver condotto alla rovina morale molti giovani aristocratici londinesi,.

Come risposta agli insistenti interrogativi dell'amico, Dorian lo conduce nella stanza del ritratto. Basil è inorridito dallo sfacelo della figura da lui dipinta anni or sono e stenta a

[113] Oscar WILDE, Ivi, p. 747.

riconoscere la propria opera. Subito dopo egli invita Dorian a pentirsi dei suoi innumerevoli peccati e lo spinge ad inginocchiarsi e a recitare un'orazione al fine di mondare la propria anima traviata dal vizio. Ma il protagonista, colto da un'irrefrenabile ira, compie l'azione più bieca di tutte: afferrato un coltello trafigge Basil ripetutamente, uccidendolo in pochi istanti.

Con perizia quasi scientifica il signor Gray si procura un alibi convincente per la notte dell'omicidio e, con un ricatto, costringe Alan Campbell, celebre chimico ed ex compagno di bagordi, a sbarazzarsi del cadavere di Basil.

Dopo l'orrenda uccisione Dorian scorge sulle mani del suo doppio ritratto sulla tela, delle lucide tracce di sangue, testimoni indelebili della sua colpa.

Mentre il tempo trascorre inesorabile, il lettore osserva il protagonista rimirare la propria immagine nello specchio regalatogli da lord Henry e, per la prima volta, prendere coscienza che il proprio bell'aspetto e la giovinezza erano state le cause della sua rovina morale. In un moto d'ira e consapevolezza Dorian scaglia a terra lo specchio e lo calpesta con disprezzo quasi a voler definitivamente cancellare la propria immagine, ragione di tanto degrado interiore.

L'uomo si reca infine nella stanza del quadro e lo osserva con terrore: esso è l'unica prova tangibile dei suoi errori passati, decide perciò che lo avrebbe distrutto quella stessa notte. Esso era prova lampante del suo degrado morale, era stato come la sua coscienza.

Nell'atto finale del romanzo vediamo il signor Gray afferrare lo stesso coltello che aveva utilizzato per uccidere Basil Hallward e conficcarlo nella tela.

Subito dopo quest'atto nella casa risuona un grido acutissimo, seguito da un tonfo. I servi dopo aver forzato la finestra si trovano davanti uno spettacolo agghiacciante: il ritratto di Dorian sul cavalletto, splendido come lo avevano visto l'ultima volta molti anni prima, raffigura il loro padrone nella magnificenza della sua giovinezza, mentre a terra giace un uomo vecchio e ripugnante, con un coltello conficcato nel petto. L'anziano vestito da sera

altri non è che Dorian Gray in persona; i servitori lo riconoscono solamente grazie agli anelli che il cadavere porta alle dita.

È opportuno iniziare un'analisi di *The picture of Dorian Gray* citando le numerose fonti che hanno ispirato Oscar Wilde nella sua stesura. L'autore era un noto cultore di letteratura greca e di quella latina e, sin dai primi anni ad Oxford si era dedicato ad esse con crescente passione. Il personaggio di Basil Hallward è tratto dalle *Metamorfosi*[114] di Ovidio, esso ricalca precisamente la leggenda di Pigmalione, il quale crea una donna d'avorio e se ne innamora perdutamente. L'episodio di Lord Henry Wotton che ascolta Dorian suonare il pianoforte in casa del pittore e ne rimane irrimediabilmente affascinato è nuovamente ricavato dalle *Metamorfosi* ovidiane[115]; precisamente dall'episodio in cui Marsia ascolta Apollo suonare la lira e ne è completamente avvinto.

Il caso più emblematico dei richiami ovidiani presenti nel romanzo di Wilde è l'identificazione del protagonista con Narciso[116]. Lo stesso Dorian infatti ammette la suddetta somiglianza, dopo aver realizzato (a seguito della mediocre interpretazione teatrale di Sibyl e del conseguente crudele abbandono a cui era succeduta la modificazione del quadro) che a lui sarebbe stata riservata un'eterna giovinezza fatta di piaceri, mentre il proprio ritratto avrebbe dovuto invecchiare e pagare tutte le colpe del suo alter-ego umano.

Oltre agli richiami ovidiani i critici hanno riscontrato nel romanzo segni più criptici di numerosi altri autori latini e greci: Agostino, Aristotele, Cicerone, Eschilo, Giovenale, Lucrezio, Petronio e Svetonio, infatti, emergono dalle pagine di Wilde grazie a minimi rimandi ed allusioni velate.

Per quanto riguarda le fonti del romanzo appartenenti alla letteratura inglese il primo nome da citare è quello di Charles Robert Maturin, prozio materno di Wilde, ecclesiastico e dandy, autore di *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth l'errante*, 1820), storia di un uomo che ha

[114] OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 243-97.
[115] OVIDIO, *Metamorfosi*, libro VI, vv. 382-400.
[116] OVIDIO, *Metamorfosi*, libro III, vv. 339-510.

patteggiato con il diavolo la propria immoralità e che tenta di distruggere tra le fiamme un ritratto che invece farà sempre parte della sua vita.

Fonte americana di Wilde è senza ombra di dubbio il racconto di Edgar Allan Poe intitolato *The Oval Portrait* (testo presente nella raccolta intitolata *Extraordinary Tales* del 1842), la cui vicenda è già stata precedentemente narrata all'interno dell'attuale ricerca. Per quanto riguarda la narrativa francese, i tre libri che hanno influenzato maggiormente Wilde sono stati: *La peau de chagrin* di Balzac (*La pelle di zigrino*, 1831), *Mademoiselle de Maupin* di Gauthier (1835) e *À rebours* di Huysmas (*A ritroso*, 1884).

Quest'ultimo romanzo citato altro non è che «il libro dalla copertina gialla» regalato a Dorian Gray da Lord Henry nel corso della narrazione. Esso è un testo che, come abbiamo potuto constatare, aveva profondamente colpito il giovane ed aveva pesantemente influenzato il suo *modus vivendi*.

I critici hanno individuato in questo libro l'atmosfera sensuale, dolce e malsana allo stesso tempo, che domina anche il romanzo di Wilde. In *À rebours* il culto del bello è estremizzato e i paragrafi nei quali Wilde descrive i variegati interessi (artistici e non) di Dorian, sono un calco diretto delle descrizioni dettagliate e voluttuose di Huysmas.

Come abbiamo precedentemente osservato invece, a differenza del protagonista di *À rebours*, che odiava gli specchi perché erano muti testimoni della sua decadenza fisica, Dorian li aveva sempre apprezzati. Essi erano la dimostrazione oggettiva della sua bellezza imperitura, che non sfioriva mai, mentre il suo ritratto si logorava ogni giorno di più.

Da *Mademoiselle de Maupin,* Wilde ha derivato la paura degli specchi che, nell'ultima parte del suo libro, attanaglia anche Dorian Gray.

In uno dei passi finali del romanzo di Wilde, in cui il protagonista per la prima volta si sfoga contro lo specchio regalatogli da Henry, viene letto dalla critica come la totale e definitiva presa di coscienza del personaggio principale rispetto alla situazione che stava vivendo. Il suo volto giovane e senza nessun segno apparente della vita dissipata che aveva

condotto negli ultimi anni, era la prova tangibile dell'avverarsi del diabolico desiderio da lui espresso nello studio di Basil, all'inizio della vicenda.

Quest'ultima scena descritta si riallaccia direttamente a D'Albert, protagonista di *Mademoiselle de Maupin*; anch'egli infatti, vive nel terrore costante di condividere la medesima sorte di Narciso. Per sfuggire a questa paura, lo vediamo specchiarsi in qualsiasi superficie riflettente che incontra sul suo cammino, dagli specchi veri e propri alle acque dei fiumi, per avere prove veritiere della realtà tangibile della sua condizione psicologica e per auto-impedirsi di divenire preda delle sue fantastiche elucubrazioni mentali.

Collegando il mito di Narciso alla paura degli specchi che attanaglia il protagonista del romanzo di Gauthier, il lettore capisce quanto quest'ultimo ha influito sul testo di Wilde.

Dorian però, a differenza di D'Albert, si identifica positivamente con Narciso e, fino alla triste conclusione della vicenda che lo riguarda, ha un ottimo rapporto con gli specchi. Nel corso del romanzo infatti, assistiamo varie volte allo specchiarsi di Dorian, che lo fa con costante piacere perché, negli anni, il suo viso non subisce né i segni del tempo che passa, né quelli della depravazione sempre più smodata a cui egli si sottopone costantemente.

La prima volta in cui Dorian si specchia accade quando, dopo aver lasciato Sibyl, egli nota delle rughe che deformano il suo volto dipinto nel ritratto, donandogli un'espressione di sarcastica crudeltà. Il giovane allora, afferrato lo specchio ovale, incorniciato da cupidi d'avorio, regalatogli da Lord Henry, constata con stupore che sul suo volto i segni maligni non sono presenti ed inizia a prender coscienza che il suo desiderio di eterna giovinezza e bellezza forse era stato in qualche modo esaudito. «Sì, se ne ricordava perfettamente. Aveva espresso il folle desiderio di rimanere giovane mentre il ritratto sarebbe invecchiato; e di conservare intatta la sua bellezza mentre il volto sulla tela avrebbe mostrato il peso della sua passione e dei suoi peccati.»[117]

[117] OSCAR WILDE, Ivi, p. 707.

Si osservi ora con accuratezza il passo del romanzo di Wilde in cui Dorian si specchia per l'ultima volta: l'uomo prende fra le mani lo stesso specchio intarsiato, regalatogli da lord Henry, utilizzato la prima volta che aveva notato un cambiamento nel proprio ritratto e ne scruta il riflesso piangendo amare lacrime. Egli, in questa presa di coscienza finale della propria condizione, maledice la bellezza ed l'eterna giovinezza tanto bramate che, di fatto, gli avevano completamente rovinato l'esistenza.

Lo specchio mette Dorian di fronte ad una realtà che per troppe volte aveva evitato di osservare, tutte le cattive azioni da lui compiute, che ne avevano provocato la degradazione morale, vengono passate in rassegna dal protagonista e in qualche modo giustificate.

Così Basil, ritenuto l'unico responsabile della creazione del ritratto che gli aveva rovinato la vita, era stato ucciso perché Dorian l'aveva etichettato come principale causa della propria rovina. Alan Campbell, suicidatosi per esser stato costretto da Gray a liberarsi del cadavere di Basil, secondo il protagonista aveva preso da solo la decisione di togliersi la vita. Dorian quindi non si sente minimamente responsabile dell'accaduto; esattamente come non si dichiara colpevole dell'istigazione al suicidio di Sibyl Vane.

A questo punto è opportuno focalizzare l'attenzione sul quadro, che rappresenta di fatto il doppio del protagonista all'interno del romanzo di Wilde. Esso è stato definito dalla critica un esempio di ritratto gotico a forte effetto teatrale. Quest'etichetta gli viene garantita soprattutto dalla diabolica richiesta fatta da Dorian all'inizio del racconto: il protagonista prega di poter rimanere eternamente giovane e bello mentre il dipinto avrebbe dovuto portare i segni degli anni e delle colpe da lui commesse.

Il giovane viene accontentato, ed il patto, tacitamente diabolico, si avvera. Il dipinto invecchia e viene corroso dagli atti crudeli e dalle abitudini malsane del ragazzo senza che egli, visivamente, ne paghi il prezzo. Il ritratto diviene a tutti gli effetti la coscienza del protagonista, monito insopportabile di tutte le cattive azioni e dei vizi dell'uomo; il quadro

rappresenta quindi un vero e proprio specchio dell'anima del personaggio principale del suddetto racconto.

Quando l'immagine muta per la prima volta perché la crudeltà di Dorian ha di fatto provocato il suicidio di Sibyl Vane, il giovane, ancora incredulo della smorfia malvagia apparsa sul volto del suo *alter-ego* su tela, afferma che il ritratto sarebbe stato per lui l'emblema visibile della propria coscienza, che gli avrebbe permesso di resistere alle tentazioni. Il ragazzo inoltre dichiara che avrebbe, d'ora in avanti, evitato di avere rapporti interpersonali con Lord Henry, colui che per primo, con i suoi discorsi cinici ed al contempo affascinanti, aveva instillato in lui malsani pensieri.

Dorian, come sappiamo, non rispetterà nessuno dei suddetti buoni propositi e condurrà una vita dissoluta e viziosa, rimanendo però esteriormente integro; mentre il ritratto porterà su di sé i visibili segni della corruzione fisica e morale del protagonista. Come è stato precedentemente sottolineato i sentimenti del giovane nei confronti del quadro sono variegati e mutevoli sin dal primo cambiamento visibile nel dipinto. Dorian infatti è inizialmente sorpreso da questo mutamento, secondariamente fa di ciò una ragione per non peccare più e subito dopo definisce il ritratto uno specchio magico che sarebbe invecchiato al suo posto mentre egli «avrebbe conservato l'incanto della giovinezza».[118]

Il ritratto è infatti il vero specchio presente nel racconto, è la superficie sulla quale si riflette l'anima del protagonista e, per questo motivo, esso dev'essere nascosto agli occhi di tutti. Dorian infatti chiude il quadro in una stanza della sua abitazione di cui solamente lui possiede la chiave e, nel corso degli anni, si reca più volte ad osservarlo. La «lebbra del peccato» divora lentamente ma inesorabilmente il volto sulla tela, la vecchiaia lo logora e le morti di cui il protagonista è responsabile, macchiano di sangue scarlatto le mani e i piedi della figura dipinta sul quadro.

[118] Oscar WILDE, Ivi, p. 723.

I variegati interessi di Dorian non bastano a distoglierlo dal pensiero costante del dipinto, che ora gli provoca orrore, ora invece una sorta di superbia egoistica che ha il medesimo incanto del peccato.

Più la vicenda si articola, più il protagonista è attanagliato dalla paura che il suo segreto venga scoperto dalle persone che lo circondano, che essi sospettino ciò che sta accadendo e che addirittura qualcuno progetti di rubare il quadro.

Il lettore è perfettamente cosciente del fatto che il dipinto, alla fine del romanzo, rappresenta di fatto l'unica prova delle colpe commesse dal protagonista; il ritratto è l'unico testimone delle malefatte commesse dall'uomo, è lo specchio dei suoi peccati, è il suo doppio su tela, che porta i segni di tutte le colpe e, in quanto tale, dev'essere perciò eliminato.

A questo punto del racconto emerge, dopo il già citato tema dello specchio, un altro elemento che caratterizza gran parte dei romanzi incentrati sul tema del doppio che ho analizzato e che analizzerò nel corso corrente elaborato: il duello finale fra il protagonista ed il suo alter-ego.

Come ho appena sottolineato infatti, Dorian decide di distruggere il quadro. Il piacere che gli provocava la vista del dipinto è alla fine svanito del tutto e si è tramutato in mero terrore.

Al termine del libro in questione è possibile osservare il protagonista afferrare lo stesso coltello utilizzato per uccidere Basil ed avventarsi sul quadro che lo ritrae, pugnalandolo. Subito dopo quest'atto Dorian cade a terra, morto. Colpendo il ritratto infatti, l'uomo uccide di fatto se stesso.

Nel corso della vicenda il lettore riscontra infatti che è il quadro a consumare la vita di Dorian, rispecchiando la sua abiezione morale, sempre più profonda e radicata.

Dorian Gray ha fatto della propria vita un'opera d'arte in ogni singolo aspetto e, paradossalmente, l'arte , rappresentata dal suo ritratto, è stata la sostituta della sua vita reale ne ha determinato ogni aspetto, fino a causare di fatto la morte del protagonista.

È possibile osservare come, nei saggi ivi trattati, il tema del doppio diviene una vera e propria ossessione che attanaglia i protagonisti delle vicende analizzate, influendo sulla loro vita reale ed incanalando questi racconti all'interno di un filone psicologico che esamina nel dettaglio i tratti psichico-ossessivi, le paranoie e le fobie dei personaggi principali.

4.7. *THE SECRET SHARER* DI JOSEPH CONRAD:

Il successivo testo preso in analisi incentrato sul tema del doppio è *The Secret Sharer* (*Il compagno segreto,* 1910) dello scrittore Joseph Conrad[119] (Berdyčiv, 3 dicembre 1857 – Bishopsbourne, 3 agosto 1924).

Questo breve romanzo si svolge all'interno di una nave mercantile che naviga in acque tropicali, precisamente al largo dell'arcipelago Malese Atlantico, sulla rotta che deve riportarla in Inghilterra, circumnavigando l'Africa.

Protagonista e voce narrante è il capitano della suddetta imbarcazione, il quale, fin dalle prime pagine, si rivela estraneo alla nave e all'equipaggio. Egli infatti, essendo al suo primo comando ufficiale, si sente estraneo non solo alle persone imbarcate sulla nave, ma anche alla nave stessa. Le imbarcazioni del tempo infatti erano costruite in modo artigianale e quindi ognuna era diversa dall'altra, perciò si dimostrava necessaria una discreta quantità di tempo per poterle conoscere a fondo.

Il giovane capitano mette inoltre al corrente i lettori che gli ufficiali ed i marinai imbarcati sul suddetto bastimento lavoravano insieme già da più di un anno, sotto il comando del precedente capitano, ed erano perciò affiatati e si conoscevano approfonditamente.

> Bisogna dire che sapevo ben poco dei miei ufficiali. In seguito a certi eventi di non grande significato, se non per me, ero stato nominato al comando solo quindici giorni prima. E non sapevo nemmeno molto dei marinai alloggiati a prua. tutte queste persone erano assieme più o meno da un anno e mezzo, e la mia posizione

[119] Per approfondire la narrativa di Joseph Conrad vd. E. W. SAID, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano, Il Saggiatore, 2008; M. CURRELI, *Invito alla lettura di Joseph Conrad,* Milano, Mursia, 1994; M. BIGNAMI, *Joseph Conrad bibliografia critica*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1993 (Esedra, collana di letture, nr. 4); R. BARILLI, *La narrativa dei "Capitani Coraggiosi",* Milano, Mursia, 2015.

> era quella dell'unico estraneo a bordo. […] Ma quel che soprattutto avvertivo era il fatto di essere estraneo alla nave e, se devo dire tutta la verità, anche un po' estraneo a me stesso. Il più giovane a bordo (escludendo il secondo ufficiale) e mai prima di allora messo alla prova in una posizione di massima responsabilità.[120]

Il quadro psicologico dell'uomo che comanda la nave appare quello di un individuo isolato ed in palese difficoltà che, durante una pattuglia notturna sul ponte dell'imbarcazione, da lui voluta nell'estremo tentativo di prendere possesso emotivo del mercantile, si abbandona ad elucubrazioni mentali sulla sua condizione di straniamento.

A questo punto del racconto si verifica un incontro destinato a mutare le sorti del capitano e darà effettivo avvio alla narrazione dell'intera vicenda.

La sera in questione, il protagonista aveva dato l'ordine all'equipaggio di ritirarsi a dormire, mentre lui avrebbe realizzato la sua ronda solitaria; la nave non era stata completamente riordinata, contravvenendo per altro alle regole fondamentali della navigazione. Tra gli altri oggetti abbandonati sul ponte dell'imbarcazione era presente una scaletta, che penzolava oltre il parapetto del veliero. L'attenzione del giovane viene attirata proprio da 'qualcosa' che appare impigliato alla suddetta scala. Con orrore, il capitano vede emergere dalle profondità marine quello che inizialmente pare essere il cadavere di un uomo, nudo e privo di testa. La presenza umana si rivela invece essere viva: è un giovane, il cui aspetto, una volta salito a bordo della nave, appare essere molto simile a quello del suo salvatore[121].

Fra i due uomini si instaura immediatamente un rapporto di complicità, simpatia reciproca e totale fiducia.

---

[120] JOSEPH CONRAD, *Il compagno segreto*, a cura di Marialuisa Bignami, Venezia, Marsilio Editori, 2007, (Edizione originale 1910), pp. 37-39.
[121] Per la descrizione fisica del naufrago vd. *Ivi*, pp. 51-53.

La prima allusione al tema del doppio viene compiuta allorché il capitano veste il giovane naufrago con uno dei pigiami di sua proprietà, a righe, identico a quello da lui indossato in quel momento. «In un attimo nascose il corpo nudo in un pigiama a righe grigie identico a quello che indossavo io e mi seguì, come fosse il mio doppio, sul cassero[122]».

A poppa della nave, Leggatt (questo è il nome del giovane emerso dai flutti marini) racconta al comandante la sua storia, svelando la motivazione che lo aveva spinto a gettarsi in mare e a cercare rifugio sul mercantile.

Leggatt altri non è che il primo ufficiale della Sephora, nave avvistata dal capitano del mercantile quella mattina stessa vicino alle isole dell'arcipelago malese. Il naufrago rivela di essere stato rimosso dall'incarico e messo agli arresti sulla sua stessa nave per aver ucciso un uomo.

A questo punto della narrazione emerge, oltre a quella fisica, un'altra notevole somiglianza fra il capitano ed il naufrago: entrambi avevano frequentato la stessa scuola navale per ufficiali, la Conway. Il capitano non aveva avuto la possibilità di conoscere il giovane in quel periodo perché, essendo di alcuni anni più vecchio, era uscito dalla scuola prima che l'altro vi entrasse.

L'esperienza comune accresce maggiormente la complicità fra i due giovani ed il lettore percepisce l'alchimia e l'intimità che fin da subito si crea fra i due protagonisti.

Successivamente Leggatt spiega al capitano com'era avvenuto l'assassinio che lo vedeva coinvolto: durante una tempesta mentre egli, assieme ad un marinaio, stava cercando di bordare l'unica vela che avrebbe salvato la nave da distruzione certa. Quando l'uomo, attanagliato dalla paura, offese pesantemente l'ufficiale, tra i due iniziò una lotta corpo a corpo violentissima che sfociò nella morte del marinaio.

Di fatto Leggatt era riuscito a salvare la nave ma era immediatamente era stato rimosso dall'incarico e messo ai ferri per l'omicidio commesso.

[122] J. CONRAD, *Ivi*, p. 51.

Si noti che, dopo il racconto del naufrago, il capitano non sembra per nulla sconvolto, percepiamo che egli parteggia totalmente per l'ex ufficiale della Sephora e giudica il terribile avvenimento come una tragica fatalità.

Il protagonista decide quindi di nascondere quello che ormai chiama amichevolmente 'il suo doppio' nella propria cabina e tenerlo celato al suo interno finché non avrebbe preso una decisione sul da farsi: «Tutto era come prima sulla nave – salvo il fatto che due pigiami del capitano erano contemporaneamente in uso, uno immobile in saletta, l'altro assolutamente fermo nella cabina del capitano.»[123]

Doveroso un breve accenno alla cabina del capitano, scenario che si presta perfettamente come nascondiglio per il doppio; la sua forma ad L permette addirittura i giornalieri riordini del cambusiere, garantendo totale riservatezza al nuovo inquilino.

Inizia così la segreta convivenza dei due uomini, entrambi estranei, per motivi differenti, all'equipaggio e alla nave su cui sono a bordo.

Il lettore, nel corso della narrazione, osserva due giovani bisbigliarsi confidenze notturne e scopre che la sintonia, creatasi fin da subito fra di loro, era divenuta sempre più forte, fino a cementarsi in un rapporto di profondo affetto ed amicizia.

La presenza di Leggatt sulla nave diviene però con il passare dei giorni sempre più difficoltosa da celare; perciò i due giovani escogitano un piano di fuga che avrebbe permesso al naufrago di allontanarsi indisturbato dall'imbarcazione e ritornare a vivere da uomo libero.

A tale scopo la nave mercantile avrebbe dovuto avvicinarsi pericolosamente alle isole circostanti, con il duplice scopo di favorire il fuggitivo e cercare la brezza di terra che le avrebbe permesso di riprendere più velocemente la navigazione.

Una volta che la nave fosse giunta vicina alle coste dell'isola di Koh-ring, il doppio avrebbe potuto uscire indisturbato dall'imbarcazione, passando per il deposito delle vele e, nuotando, mettersi in salvo a riva.

[123] *Ivi*, p. 61.

Tutta questa operazione, che appare folle agli occhi di ufficiali e marinai perché ignari del suo reale scopo, avrebbe esposto il mercantile ad enormi rischi; esso infatti si sarebbe potuto incagliare o addirittura essere distrutto a ridosso degli scogli costieri a causa della fortissima corrente marina.

Miracolosamente il piano dei protagonisti va a buon fine: Leggatt riesce a mettersi in salvo e la nave a riprendere il largo.

L'ex ufficiale è riuscito a riguadagnare la libertà e, contemporaneamente, il capitano ha ottenuto il pieno governo della nave e la stima da parte dell'equipaggio.

A questo punto è opportuno realizzare un'analisi più approfondita della figura del doppio presente nel testo ivi trattato. Il primo incontro tra il naufrago ed il protagonista della vicenda è di per sé emblematico: Leggatt infatti emerge dalle profondità marine, quasi come fosse una creatura primordiale ed allo stesso tempo indistinta; si ricordi a tal proposito che agli occhi del capitano l'uomo in mare appare inizialmente privo di testa.

Appena prima del suddetto incontro il lettore osserva il capitano immerso nei suoi pensieri, turbato dalla condizione di estraneità che prova a bordo dell'imbarcazione. In questo particolare contesto il doppio che emerge dal mare sembra l'ennesimo fantasma che affiora nella mente del protagonista.

La somiglianza fisica tra i due uomini viene immediatamente sottolineata così come l'empatia, l'intesa ed il mutuo soccorso psicologico che si instaura fra loro.

Tale confidenza spinge addirittura Leggatt a confessare quasi all'istante, e senza riserva alcuna, il terribile omicidio commesso.

Occorre operare, a questo punto, una breve analisi del titolo del saggio che stiamo analizzando, al fine di comprendere più approfonditamente il legame fra il capitano e colui che, per comodità espressiva, continueremo a definire 'il suo doppio'.

Il titolo originale del racconto è *The secret sharer*; *to share* in inglese significa condividere e rimanda direttamente al rapporto di condivisione fisica e psicologica che si

instaura fra i due protagonisti del racconto. Il capitano infatti, alla fine della narrazione, mentre osserva Leggatt allontanarsi dalla nave a nuoto, lo apostrofa come 'colui che aveva condiviso la mia cabina e i miei pensieri'. Questa frase emblematica sottolinea appunto i due livelli , fisico e mentale, sui quali si stabilisce la relazione tra i due personaggi principali della vicenda. Infatti, oltre al ristretto spazio fisico della cabina del capitano, i due uomini avevano condiviso pensieri, emozioni e profondi segreti. A tal proposito molto spesso, nel corso del saggio, il capitano rende partecipe il lettore dei lunghi colloqui verbali che era solito avere con il naufrago.

Ecco che il termine *sharer* valica il significato primario di semplice condivisione e muta in quello di vera e propria complicità; Laggett diviene dunque un complice del capitano, quasi come se essi incarnassero due aspetti differenti della stessa persona.

Secret, d'altro canto, può venir letto come aggettivo, con il significato di segreto o nascosto, oppure come sostantivo; il capitano infatti, com'è stato sottolineato poc'anzi, è a conoscenza del terribile segreto di Leggatt, così come l'ex ufficiale è l'unico a conoscere i più intimi aspetti della personalità del comandante della nave[124].

A proposito del rapporto tra il capitano ed il suo doppio, la critica ha avanzato, negli anni, svariate ed eterogenee ipotesi.

La critica post-freudiana ha affermato che Leggatt rappresenta l'inconscio del comandante, mentre secondo Massimo Fusillo il rapporto fra i due personaggi riflette una latente omosessualità. Per altri critici la relazione che intercorre tra i due uomini diviene metafora della nascita, per altri ancora è un'eco dell'emergente tecnica fotografica.

Secondo Marialuisa Bignami, Leggatt rappresenta il doppio oscuro del capitano, colui che incarna le sue pulsioni più aggressive e irrazionali, che devono essere analizzate e

[124] M. L. BIGNAMI nell'introduzione al testo di JOSEPH CONRAD, *Il compagno segreto*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, pp. 15-16.

superate prima che la nave possa riprendere il largo, ovvero prima che il comandante riprenda la sua vita di sempre.

A questo proposito è opportuno sottolineare la situazione statica in cui si svolge gran parte dell'azione del libro. La nave mercantile capitanata dal protagonista è infatti immobile per assenza di vento, esattamente com'è immobile, sospesa e bloccata anche la psiche del capitano, che vive la propria condizione di straniamento come una condizione statica, come un blocco apparentemente senza uscita. Questo stallo mentale viene sollecitato e rimesso in movimento proprio dal rapporto che egli crea con il suo doppio, che stimola il suo lato più celato ed oscuro.

Tutto ciò avviene in un tempo estremamente limitato, il lettore infatti intuisce che passano solamente pochi giorni dal primo contatto fra il comandante e Leggatt e la fuga di quest'ultimo dal mercantile. Il superamento del blocco interiore del protagonista è perciò un percorso breve, seppure molto intenso.

Focalizziamoci ora sull'episodio finale dell'abbandono della nave da parte del doppio, che risulta emblematico e significativo sotto molti aspetti.

Questo passaggio è accomunato all'iniziale naufragio di Leggatt da due elementi: in primo luogo ricordiamo che il doppio è emerso dalle profondità marine e sarà nello stesso elemento che egli si immergerà per trovare salvezza lontano dalla nave; in secondo luogo l'ora di arrivo dell'ex ufficiale sul mercantile è la stessa della fuga da esso.

Il tutto è molto significativo perché il doppio assurge ad emblema delle paure inconsce del capitano, le quali emergono dagli abissi della psiche così come emerge il naufrago dalle profondità marine la notte del primo incontro. Questi timori devono quindi essere sconfitti e ricacciati nelle profondità della mente del comandante, così come Leggatt deve rituffarsi nel mare. L'elemento liquido diviene perciò, simbolicamente, un tutt'uno con il subconscio del protagonista.

Tale superamento delle angosce interiori non avviene però senza rischi e tensioni; concretamente infatti, facendo fuggire un clandestino dalla nave ed al contempo avvicinando in maniera alquanto pericolosa l'imbarcazione alle isole dell'arcipelago malesiano, il capitano mette a rischio non solo l'incolumità dell'imbarcazione e del suo equipaggio ma anche il suo ruolo di comandante e la sua futura carriera nautica.

Motivo ricorrente nei romanzi incentrati sul tema del doppio che abbiamo analizzato sino ad ora e che esamineremo in seguito è il motivo dello specchio, presente nel testo di Conrad con una variante significativa. Come si osserva infatti, tutta la vicenda di *The Secret Sharer* si svolge su una nave; quindi, quale specchio più emblematico può essere ivi presente, se non quello rappresentato dalle profondità marine? L'acqua del mare come genesi, come culla di angosce e placatrice di esse ed anche come superficie riflettente per eccellenza, come immensa 'specchiera' nella quale il protagonista vede riflesso se stesso nella figura del proprio doppio: «La sua testa, indistinta e oscura come la mia, sembrò annuire impercettibilmente sopra il grigio spettrale del mio pigiama. Nella notte, era come se mi fossi trovato di fronte alla mia immagine riflessa nelle profondità di uno specchio scuro e immenso.»[125]

Il senso di sdoppiamento avvertito dal capitano del mercantile ha, all'interno del saggio di Conrad, risvolti collegabili con l'universo psicanalitico. A tal proposito il protagonista, subito dopo aver confidato al proprio doppio il suo senso di estraneità rispetto all'imbarcazione ed all'equipaggio, appare ai lettori in uno stato confusionale, definito correttamente da Fusillo «dissociazione schizofrenica». Il motivo della follia, presente in numerosi testi presi in esame nel corrente elaborato, si palesa quindi anche nel saggio di Conrad. A differenza però della pazzia del Signor *Goliadkin*, protagonista di *Dvojnik* di Dostoevskij, che si manifesta inconsciamente nell'individuo facendogli travisare completamente la realtà, il delirio del capitano della nave si rivela essere perfettamente

[125] *Ivi*, p. 53.

consapevole. È lo stesso personaggio principale ad affermare infatti a tal proposito: «Continuavo a vigilare su me stesso, sul mio io segreto, dipendente dalle mie azioni quanto la mia personalità […]. Era quasi come essere pazzo, ma anche peggio perché ne ero consapevole.»[126]

Altra fondamentale differenza dai testi incentrati sul tema della duplicità affrontati in questa sede letteraria è che Leggatt, il doppio del capitano protagonista, non incarna la parte pulsionale, malvagia o razionale del protagonista ma è parte integrante del processo di formazione dell'identità stessa del personaggio principale. Il doppio infatti è la figura che permette al capitano di superare la condizione di *empasse* morale e psichica in cui versava in precedenza. Secondo la dottrina psicanalitica infatti è nell'altro che l'*Io* impara ad adottare struttura autonoma, prendendo coscienza e conoscenza di se stesso.

Emblematico a tal proposito risulta l'episodio narrato da Leggatt riguardante l'uccisione del marinaio, da lui commessa, durante una tempesta al fine di salvare la propria nave. L'omicidio, che incarna lo sfogo delle pulsioni più malvagie e recondite della psiche umana, viene qui narrato, assorbito ed in qualche modo sublimato, permettendo al personaggio principale di prende parte, in maniera simbolica, ad una terribile esperienza senza snaturarsi del tutto lordandosi con esso.

Il completamento del personaggio principale culmina nel finale del racconto sopra descritto, quand'egli riacquistando il controllo della nave ed acquisendo ascendente sui marinai, riprende al contempo a vivere realmente, libero dal limbo in cui era fisicamente e metaforicamente prigioniero.

Appare chiaro quindi che, grazie al doppio, il protagonista è divenuto un uomo 'completo', in grado di affrontare la vita in modo retto e consapevole.

[126] *Ivi*, p. 79.

4.8. *IL VISCONTE DIMEZZATO* DI ITALO CALVINO:

Il romanzo in analisi è ambientato alla fine del XVI secolo e la storia è narrata dal nipote del protagonista. Il personaggio attorno al quale si snoda la vicenda è il visconte Medardo di Terralba, arruolatosi nell'esercito cristiano. La vicenda si apre in Boemia, teatro di una battaglia cruenta che vede fronteggiarsi l'esercito cristiano e quello turco. Dopo la cruda descrizione del campo di battaglia all'arrivo di Medardo e del fedele scudiero Curzio, l'azione si sposta nel bel mezzo dello scontro, durante il quale accade un evento straordinario e paradossale: il visconte viene colpito da una palla di cannone che divide il suo corpo in due metà precise. Da questa mutilazione sembra essersi salvata solamente la parte malvagia di Medardo, che torna al castello di Terralba ed inizia a comportarsi in modo strano, crudele e sadico. Un esempio fra tutti: la sua condizione di divisione viene forzatamente fatta condividere ad animali, vegetali ed oggetti con cui il visconte entra in contatto, primo fra tutti un'averla appartenente al vecchio visconte Ainolfo, padre di Medardo, ritrovata con un'ala divelta, una zampina rotta e priva di un occhio[127].

Ma il visconte non limita la sua perversione a questi episodi, egli la rivolge infatti anche contro gli esseri umani, e in particolare, verso coloro che gli sono più vicini. Provoca la morte di Ainolfo uccidendo il suo uccellino prediletto (ovvero l'averla sopra citata), tenta di avvelenare con dei funghi tossici il nipote-narratore, scaccia dal castello la vecchia balia Sebastiana costruendo contro di lei false prove e condannandola a vivere nel lebbrosario ed infine perseguita gli ugonotti, minoranza religiosa presente nelle sue terre.

Un episodio in particolare mette in luce la malvagità di Medardo in modo incisivo: l'arresto e la successiva condanna a morte di una banda di briganti, sorpresi dai poliziotti del castello del visconte, a derubare una compagnia di cavalieri toscani. Il capo dei briganti,

[127] ITALO CALVINO, *Il visconte dimezzato*, Milano,Mondadori , 2005, prima ed. Torino, Einaudi Editore, collana *I gettoni*, 1952; p. 22.

Fiorfiero, accusa i cavalieri di bracconaggio ma, né brigantaggio né bracconaggio erano considerati dalla legge del tempo atti gravi. Per tutta risposta il visconte fa condannare a morte per impiccagione briganti, presunti bracconieri e guardie.

A questo punto del racconto emerge un personaggio particolare: è Mastro Pietrochiodo, bastaio e carpentiere, che ha l'incarico di costruire la forca per i condannati. Egli costruisce un marchingegno di sottile ingegneria meccanica, una forca mediante la quale si potevano impiccare contemporaneamente molte più persone di quelle effettivamente condannate. Il visconte farà costruire al carpentiere numerose macchine che dimezzano tutto ciò con cui entrano in contatto.

Questa disgregazione a metà, filo conduttore ed allo steso tempo nucleo tematico del racconto, emerge continuamente, come se Medardo volesse obbligare tutto quello che lo circonda a condividere la sua esperienza di dimezzato.

Pietrochiodo, con perizia e maestria, costruisce forche, cavalletti e numerosi strumenti di tortura, con cui il visconte estorce confessioni a coloro che accusava d'ogni sorta di malefatte, da lui elaborate per poter assecondare la sua incessante smania di morte.

Il carpentiere vive una situazione di conflitto interiore molto forte, anch'egli, in un certo senso, aveva in sé due metà della sua persona che si fronteggiavano ogni qualvolta costruiva uno dei tristi marchingegni. Da un lato egli impiega tutte le sue abilità perché l'oggetto venga realizzato al meglio, affinché sia un prodigio di ingegneria e tecnica; dall'altro lato egli sa benissimo che le sue creazioni erano veri e propri patiboli per innocenti.

La soluzione scelta dall'uomo risulta grottesca ma allo stesso tempo attuale, ovvero dimenticare a che scopo egli fabbricava le sue creazioni[128].

Calvino analizzando questo personaggio afferma:

[128] *Ivi*, p. 29.

> L'esemplificazione dei tipi di mutilazione dell'uomo contemporaneo non potevo caricarla sul protagonista, che aveva già il suo daffare a mandare avanti il meccanismo della storia, e l'ho distribuita su alcune figure di contorno. Una di esse – e si può dire l'unica che abbia un puro e semplice ruolo didascalico – ,Mastro Pietrochiodo carpentiere, costruisce forche e strumenti di tortura i più perfezionati possibile cercando di non pensare a cosa servono, così come…, così come naturalmente lo scienziato o il tecnico d'oggi che costruisce bombe atomiche o comunque dispositivi di cui non sa la destinazione sociale e cui l'impegno esclusivo nel 'far bene il proprio mestiere' non può bastare a mettere a posto la coscienza[129].

Un altro personaggio di rilievo presente in questo saggio è quello del dottor Trelawney, un medico inglese, giunto a Terralba in seguito ad un naufragio. L'uomo non si occupava però dei malati presenti nelle terre del visconte ma girovagava per campi e boschi al fine di raccogliere dati per le sue ricerche scientifiche. Spesso, durante queste lunghe peregrinazioni il dottore portava con se il nipote di Medardo[130].

Dalla lettura del saggio in analisi emerge il legame che il narratore della vicenda ha instaurato con il dottore nel corso del tempo; egli diventa infatti compagno d'avventura del ragazzo, facendogli condividere le sue particolari passioni, prima fra tutte: la ricerca di fuochi fatui. L'uomo vuole infatti trovare il modo di catturare queste evanescenti apparizioni e di conservarle per poterle poi analizzare. A questo scopo si era stabilito nella vecchia casa del becchino del cimitero e vi aveva stabilito il suo laboratorio.

A far progredire notevolmente i suoi studi giunge l'aiuto inaspettato della parte malvagia del visconte la quale, molto opportunamente, fa giustiziare una decina di contadini

[129] Nota del 1960 di ITALO CALVINO, in *I nostri antenati*, Milano, Mondadori, 2005 (edizione speciale per *La Repubblica*), p. 394.
[130] ITALO CALVINO, *Il visconte dimezzato*, Milano,Mondadori , 2005, Torino, Einaudi Editore, collana *I gettoni*, 1952; p. 25.

che non avevano versato tutta la parte del raccolto che dovevano al castello, e fa gettare i cadaveri nelle fosse comuni del cimitero. In questo modo il cimitero ogni notte produceva molti fuochi fatui.

Avendo preso dimora vicino a Pratofungo, luogo dov'era presente una vasta comunità di lebbrosi, la gente sperava che il dottore sarebbe riuscito a trovare il modo di poterli guarire ma, appena l'uomo incontrava uno dei malati, si dava alla fuga.

Emerge il ritratto di un dottore sui generis, più scienziato e sperimentatore che reale medico. Trewloney è però un personaggio fondamentale perché è il primo ad accorgersi che a Terralba sono presenti entrambe le parti del visconte e sarà sempre lui che le riunirà nuovamente insieme. Da questo momento in poi, sembra che il dottore muti radicalmente atteggiamento nei confronti della sua professione, abbandonando i fuochi fatui e concentrandosi su malattie reali, come il morbillo. La parentesi di normalità dell'uomo dura però un battito di ciglia perché, a fine racconto, lo vediamo imbarcarsi nuovamente sulla nave del capitano Cook (con il quale aveva veleggiato molti anni prima come medico di bordo) , giunta nel golfo di Terralba, per concludere con lui una partita a tresette iniziata molto tempo prima.

Ancora una volte le parole dell'autore analizzano in modo preciso e dettagliato le figure che popolano questo saggio:

> Il tema dello scienziato 'puro', privo (o non libero) d'un integrazione con l'umanità vivente, salta fuori anche nel personaggio del dottor Trelawney, che però era nato in tutt'altro modo, come una figuretta di gusto stevensoniano, evocata dagli altri riferimenti a quel clima, e che ha acquisito anche una sua autonomia psicologica[131].

[131] Nota del 1960 di ITALO CALVINO, in *I nostri antenati*, Milano, Mondadori, 2005 (edizione speciale per *La Repubblica*), p.394.

La vicenda prosegue con la sequela interminabile di malefatte commesse dalla parte malvagia di Medardo, tra le quali sono annoverate uccisioni ed incendi che culminano nel già citato allontanamento dell'anziana balia Sebastiana, che aveva gli fatto da madre.

Oltre a tutto ciò Medardo sfoga la sua collera anche sulla minoranza religiosa degli ugonotti, comunità presente nelle sue terre e tenta più volte di uccidere suo nipote senza successo.

La gente soprannomina 'Il Gramo' la parte destra del visconte, a causa appunto delle sue indicibili malefatte.

Anche il tema dell'amore viene affrontato nel saggio e coincide con la comparsa di Pamela giovane pastorella di cui il visconte dimezzato s'innamora. La ragazza viene definita da Calvino: «Appena uno schematico ideogramma di concretezza femminile in contrasto con la disumanità del dimezzato.[132]».

Come manifesta Medardo questo sentimento? La risposta è semplice: nell'unico modo con il quale affronta ogni aspetto della sua vita, ovvero nel segno del dimezzamento. Egli infatti per dimostrare a Pamela il suo interesse dimezza tutte le margherite dei prati attraverso i quali la giovane donna passa ogni giorno per portare le capre al pascolo; stessa sorte tocca ad una farfalla, una medusa, uno scoiattolo. Infine, non ottenendo risposte positive, minaccia addirittura i genitori della ragazza, i quali, dopo pesanti pressioni, capitolano e si dichiarano pronti a cedere la figlia al visconte. Ma Pamela fugge nel bosco adiacente al castello con una capra ed un'anatra e viene fornita di provviste e notizie dal giovane narratore del racconto.

Sul personaggio di Pamela si sviluppa la conclusione del saggio preso in esame. Un giorno la metà buona del visconte fa ritorno a Terralba ed anch'essa s'innamora della ragazza che la rifiuta.

[132] *Ivi*, p. 395.

Le due metà del visconte, dopo varie peripezie, si affrontano in un duello finale per conquistare l'amata e, vicendevolmente, recidono con un colpo di spada le rispettive medicazioni. A questo punto il dottor Trelawney ricuce assieme le due parti di Medardo il quale, finalmente integro, sposa Pamela.

È lo stesso Calvino a donarci la motivazione che lo ha spinto a scrivere, nel 1951, *Il visconte dimezzato*, in una nota risalente al 1960. L'autore afferma che iniziò a scrivere il saggio come una sorta di 'passatempo privato' senza aver il proposito di sostenere una particolare poetica, né far emergere dal testo allegorie moralistiche o politiche.

Calvino tuttavia afferma che il clima politico di quegli anni, nel cuore della guerra fredda, portava con se una tensione, «un dilaniamento sordo[133]» che si insinuava strisciante negli animi.

Quindi benché il racconto in analisi sia completamente fantastico, l'autore esprime grazie ad esso la peculiarità di quel determinato momento storico ma anche la volontà forte di lasciarselo alle spalle, servendosi di elementi testuali e stilistici tipici della 'letteratura di resistenza', quali: «il movimento, la spacconeria, la crudezza, l'economia di stile e l'ottimismo spietato[134]».

Inizialmente l'autore afferma di aver avuto in mente soltanto un'immagine sfocata di quello che sarebbe divenuto il saggio in analisi e che da questa rappresentazione, lentamente avrebbe preso corpo la vicenda che avrebbe infine assunto un significato ben preciso.

A tal proposito Calvino afferma: «Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. è solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto[135].»

L'immagine sfocata di cui accennavamo si concretizza per l'autore nella figura di un uomo «tagliato in due per lungo[136]», del quale ogni metà avrebbe incarnato un'entità

[133] *Ivi*, p. 392.
[134] *Ivi*, p. 393.
[135] *Ibidem*.

autonoma. Calvino pensa ad un soldato ma, per non cadere nella «solita satira espressionista» il personaggio in questione non sarebbe stato un milite di una guerra moderna, ma un condottiero di un conflitto del passato che si concretizza nella contesa austro-turca di fine Seicento.

La scelta dell'arma è emblematica, dal momento che l'esplosione provocata dal cannone permette ai lettori di credere che una delle due metà del protagonista sia stata annientata grazie ad esse, per poi invece riapparire a fine racconto.

Il quesito successivo che Calvino si trova ad affrontare è come decidere di differenziare le due metà del personaggio principale. In un primo tempo l'autore pensa di adottare la medesima divisione attuata da R. L. Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (testo analizzato nel dettagli nel IV capitolo del corrente elaborato), ovvero dar luogo all'eterno contrasto tra bene e male, dividendo il visconte in metà buona e metà cattiva in lotta fra loro. La storia si sarebbe così basata su un contrasto prettamente geometrico ed i critici l'avrebbero travisata affermando che all'autore interessava esprimere appunto il contrasto fra bene e male.

Ciò che Calvino intende esprimere tramite *Il visconte dimezzato* è il concetto di «dimidiamento»:

> Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo disse 'alienato', Freud 'represso'; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'ispira. Il nocciolo ideologico-morale che volevo coscientemente dare alla storia era questo. Ma più che lavorare ad approfondirlo sul piano filosofico, ho badato a dare al racconto uno scheletro che funzionasse

[136] *Ibidem*.

come un ben connesso meccanismo, e carne e sangue di libere associazioni d'immaginazione lirica[137].

Per non gravare troppo sul protagonista della vicenda, l'autore decide di distribuire ai personaggi di contorno il compito di rappresentare i differenti tipi di mutilazione sopra citati. Uno di essi è Mastro Pietrochiodo, l'unico personaggio che ha «un puro e semplice ruolo didascalico[138]», che costruisce strumenti di morte e tortura obbligandosi a non pensare al loro scopo finale ma soltanto alla perfezione con la quale vengono realizzati. L'uomo incarna, secondo Calvino, la figura dello scienziato moderno, che costruisce armi di distruzione di massa, prima fra tutte la bomba atomica, delle quali finge di non sapere lo scopo e si auto-impone che il realizzarle alla perfezione sgravi completamente la coscienza da ciò che esse provocano in realtà.

Ad accomunare il carpentiere ad un altro personaggio del racconto, il dottor Trelawney, è il tema dello scienziato 'puro' privo di legami concreti con l'umanità. Quest'ultimo nelle intenzioni di Calvino era nato come un mero personaggio di contorno, privo di profondità psicologica ma nello sviluppo della vicenda acquisirà autonomia ed otterrà, come abbiamo precedentemente osservato, un ruolo chiave all'interno della narrazione.

Veniamo ora ai due 'cori' presenti all'interno del racconto che stiamo analizzando: i lebbrosi e gli ugonotti. Per Calvino i primi rappresentano «l'edonismo, l'irresponsabilità, la felice decadenza, il nesso estetismo-malattia[139]», essi incarnano quindi il decandentismo artistico e letterario contemporaneo ma anche l'Arcadia, simbolo di decadentismo dotto per eccellenza agli occhi dell'autore.

[137] *Ivi*, p. 394.
[138] *Ibidem*.
[139] *Ibidem*.

Gli ugonotti rappresentano invece il «dimidiamento» opposto a quello dei lebbrosi, incarnano il moralismo più rigoroso e raffigurano metaforicamente ogni società fondata su «un moralismo fattivo[140]» ed al contempo «un'etica religiosa senza religione[141]».

Calvino afferma che tutti gli altri personaggi da lui creati sono funzionali solamente ai fini dello sviluppo dell'intreccio narrativo, privi perciò di profondità psicologica e significati allegorici.

Doveroso è realizzare un focus particolare sul personaggio principale il quale a detta dello stesso autore aveva meno libertà degli altri perché gravato dal compito fondamentale di far progredire la trama della vicenda.

L'intento iniziale palesato da Calvino è che Medardo avrebbe dovuto rappresentare l''uomo totale', colui che avrebbe dovuto annientare tutti i «dimidiamenti» dell'uomo. Considerando globalmente l'intero racconto in analisi ci accorgiamo però che il Medardo completo che appare all'inizio ed alla fine della vicenda è un personaggio del quale al lettore non è dato sapere quasi nulla, privo di spessore psicologico e che non compie nessuna azione degna di nota. Calvino afferma a tal proposito che «chi vive nel racconto è solo Medardo in quanto metà di sé stesso[142]».

Le due metà risultano a tutti gli effetti più umane dell'immagine completa del protagonista. Esse in netta contrapposizione fra loro realizzano la dicotomia fra buono e cattivo, insita nell'animo umano. Nell'animo di ogni uomo secondo l'autore si alternano due coscienze che, in conflitto tra loro, permettono all'individuo dopo un'approfondita analisi interiore di riunire le due parti di se stesso in un solo essere, completo e consapevole, in grado di affrontare la vita e le sue difficoltà.

Il tema narrativo principale insito nel racconto è esplicitato da Calvino in modo chiaro ed esaustivo: «Il racconto mi richiamava per sua spontanea interna propulsione a

[140] *Ivi*, p. 395.
[141] *Ibidem*.
[142] *Ibidem*.

quello che è sempre stato e resta il mio vero tema narrativo: una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenza, perché senza questa non sarebbe sé stesso né per se né per gli altri[143].»

Medardo rappresenta la visione della vita sopra descritta, incarna l'uomo che è riuscito a realizzare ciò che si era inizialmente perseguito; nel corso della vicenda infatti è stato protagonista di un doloroso processo di accettazione e formazione e, come il protagonista di *The Secret Sharer* di Conrad, alla fine del racconto il visconte è trasfigurato in un essere equilibrato che ha risolto il proprio conflitto interiore e che appare in grado di affrontare l'esistenza con coscienza e consapevolezza di se.

Se analizziamo infine questo testo nell'ottica delle opere già esaminate nel corrente elaborato, riscontriamo numerosi temi presenti in esse, benché in questo racconto le suddette tematiche vengano notevolmente trasfigurate.

Il doppio di Calvino in realtà non è un vero e proprio doppio perché è una metà fisica del protagonista che incarna le sue caratteristiche peggiori. Esso quindi è una sorta di metà-doppia che agisce autonomamente rispetto all'altra, però, a differenza di ciò che accade nei saggi sopra discussi, la metà malvagia diviene la protagonista indiscussa della vicenda e, pur ostacolando la vita della parte buona, per la maggior parte del racconto lo fa in sua assenza, rovinando la reputazione del visconte ma non perseguitandolo o agendo direttamente sulla sua vita, in quanto la metà buona è assente da Terralba per quasi tutto il racconto.

Altro punto focale in comune con le opere precedenti è l'incapacità del protagonista di provare un sentimento amoroso normale. Tuttavia anche stavolta *Il visconte dimezzato* si differenzia dagli scritti analizzati. Infatti non è il protagonista ad avere dei problemi a relazionarsi con l'oggetto del desiderio amoroso, ma la sua parte malvagia, il suo doppio e, anche se la parte buona viene anch'essa rifiutata, si ha una felice conclusione della relazione

[143] *Ivi*, pp. 395-396.

amorosa che culmina nel matrimonio, che si verifica nel momento in cui le due parti del visconte si riuniscono.

Ciò dimostra che Medardo, come uomo in tutta la sua interezza, è capace di ottenere ciò che vuole in campo amoroso, a differenza dei protagonisti dei testi che abbiamo visionato e ritorneremo nel corso dell'elaborato.

Il tema del duello finale del protagonista con il doppio è presente anche in questo racconto ma, come per gli altri argomenti sino ad ora sottolineati, si verifica in modo diverso dai duelli presenti negli altri saggi. Il conflitto in questione infatti non si conclude con la sconfitta del doppio e la conseguente dipartita del protagonista, ma con il ristabilirsi dell'ordine precostituito, ovvero con l'unione delle due metà del visconte inizialmente separate.

Non un finale annientamento, una liberazione dall'azione persecutoria del doppio spesso conclusa con la morte del protagonista quindi, ma un nuovo inizio che culmina appunto nel riunirsi delle due metà del personaggio principale.

Sul motivo per il quale Calvino scrisse *Il visconte dimezzato*, non possiamo che lasciare nuovamente la parola all'autore stesso che, in un'intervista rilasciata agli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983, disse:

> Quando ho cominciato a scrivere *Il visconte dimezzato*, volevo soprattutto scrivere una storia divertente per divertire me stesso e possibilmente per divertire gli altri; avevo questa immagine di un uomo tagliato in due ed ho pensato che questo tema dell'uomo tagliato in due, dell'uomo dimezzato, fosse un tema significativo, avesse un significato contemporaneo: tutti ci

sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra.[144]

Nella medesima intervista inoltre Calvino svela lo scopo ultimo della sua letteratura; egli afferma che in essa il divertimento del lettore ha un ruolo fondamentale; come Bertolt Brecht infatti, Calvino osserva che il lettore che spende del denaro per acquistare una sua opera letteraria ed impiega il suo tempo a leggerla, dev'essere gratificato e quindi, fatto divertire. «Il divertimento è una cosa seria[145]» dichiara Calvino, ma ciò non esclude il significato allegorico-morale, precedentemente analizzato, che un'opera particolare e ricca di spunti riflessivi come *Il visconte dimezzato* possiede.

[144] Il dibattito di Calvino con gli studenti degli istituti superiori di Pesaro (*Quaderno n. 3, Italo Calvino*) compare integralmente in I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985* (a cura di Luca Baranelli con introduzione di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 2012, p. 9.
I Quaderni *Il gusto dei contemporanei* raccolgono i dibattiti avvenuti a Pesaro tra gli studenti degli istituti superiori ed alcuni tra i più significativi autori della letteratura contemporanea. L'iniziativa *Il gusto dei contemporanei*, nata nel 1980e conclusasi nel 2002, è stata promossa e condotta da un nutrito gruppo di insegnanti di lettere in collaborazione con il Provveditorato agli Studi e l'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Pesaro. Essa comprende in sostanza due momenti: una prima fase, in cui le singole classi approfondivano, attraverso la lettura dei testi, l'opera dell'autore individuato; un secondo momento di verifica nel corso di un incontro con la partecipazione diretta dell'autore. I Quaderni *Il gusto dei contemporanei*, integrati da contributi critici e da una bibliografia aggiornata, si proponevano di rimettere in circolazione, all'interno della scuola e fuori, almeno una parte di questa ricerca.
Il gusto dei contemporanei è stata anche un'iniziativa editoriale. Col sostegno di alcuni istituti di credito locali: prima la Banca Popolare Pesarese (che ha favorito la pubblicazione dell'intervista a Calvino nel 1987), poi la Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro. il gruppo redazionale riuscì a pubblicare, su venti incontri, dieci quaderni monografici, i quali, per ciascun autore, riproponevano la trascrizione del dibattito con gli studenti, arricchita da interventi critici inediti, una bibliografia aggiornata e una serie di illustrazioni. Progetto grafico del maestro Michele Provinciali; la stampa dei Quaderni (ad eccezione del n. 6) è sempre stata curata dalla storica tipografia Annesio Nobili di Pesaro (già stampatore di Monaldo Leopardi).
Comitato di redazione *Quaderno numero 3*: Maria Annunziata Brugnettini, Anna Brunori, Luciana Costantini, Laura de Biagi, Adina Santini, Paolo Teobaldi, Orietta Togni, Maria Luisa Ugolini.
[145] *Ibidem*.

CONCLUSIONE

Concludendo la presente ricerca posso affermare che, dall'analisi approfondita effettuata sulla tematica del doppio in letteratura, sono emersi numerosi concetti e connessioni che hanno permesso di effettuare raggruppamenti di sottoinsiemi presenti nelle opere incentrate su di esso.

Dal mito di Narciso, alle commedie plautine, fino alle opere più moderne, il doppio rappresenta un tema che ha affascinato ed impegnato numerosi artisti.

Dall'analisi psicoanalitica realizzata su di esso sono affiorate molteplici connessioni fra gli autori delle opere che sono state scandagliate ed i loro personaggi, in un connubio che appare tutt'ora attuale.

I risvolti psicologici legati alla tematica in questione infatti risultano moderni e assimilabili all'esperienza diretta dei lettori. Forse è questo in realtà uno dei motivi del successo della tematica dell'*alter ego*: il mondo cambia ma l'uomo rimane nel profondo fulcro ed epicentro delle medesime paure, dei dubbi e delle dicotomie insite nel proprio animo. Gli autori analizzati quindi hanno donato voce, attraverso i loro testi, all'intero genere umano.

BIBLIOGRAFIA

Edgar Allan Poe, Racconti, Milano, Rizzoli, 1980.

E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti,* trad. it. di G. Fraccari, Milano, Mondadori, 1987.

Essere due. Sei romanzi sul doppio, Chamisso (*La prodigiosa storia di Peter Schlemihl*) , Hoffmann (*La principessa Brambilla*), Dostoevskij (*Il sosia*), Stevenson (*Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*), Wilde (*Il ritratto di Dorian Gray*), Kafka (*La metamorfos*i), , a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2006.

Erodoto, *Storie*, trad. it. di A. Izzo D'accinni, Milano, BUR Rizzoli, 1984

Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, contenuto nella raccolta *I nostri antenati*, Milano,edizione speciale per *La Repubblica*, pubblicato su licenza di Mondadori Editore , 2005.

Joseph Conrad, *Il compagno segreto*, a cura di Marialuisa Bignami, Venezia, Marsilio Editori, 2007.

Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore, 2012.

Oscar Wilde *Il ritratto di Dorian Gray* , Roma, Newton Compton editori s.r.l., quarta edizione, giugno 2015

Otto Rank, *Il doppio, uno studio psicoanalitico*, Milano, SE SRL, 2001.

Ovidio, *Le Metamorfosi*, Milano, BUR Rizzoli Editore, 1994.

Platone, *Dialoghi*, a cura di C. Carena, trad. it. di F. ACRI, Torino, Eiunaudi, 2007.

Robert Louis Stevenson, Lo *strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, Torino, Einaudi, 1983.

Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it di E. Facchinelli, H. Trettl, Bollati Boringhieri, Torino, 1973;

Sigmund Freud, *Al di là del principio del piacere*, trad. it. di A. M. Marietti Solmi, R. Colorni, Roma, Newton Compton, 1974.

Sigmund Freud, *L'Io e l'Es*, trad. it. di R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

Sigmund Freud, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

A. Carotenuto, *Otto Rank. La nostalgia della nascita, in Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Milano, Raffaello Cortina, 1991.

A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 1974.

C. Marchesi, *Storia della letteratura latina*, 8ª ed., Milano, Principato, ottobre 1986.

E. J. Liebermann, The *Acts of Will: The Life and Work of Otto Rank*, New York, Free Press, 1985.

G. Antonelli, *L'arte e il racconto della fine. Da Hegel a Rank*, in *Synthesis*, 3, Roma, Di Renzo Editore, 1994;

G. Antonelli, *Rank storico (mancato) della psicoanalisi*, in Quaderni *della Cattedra di Psicologia della Personalità e delle Differenze Individuali* 5, Roma, Kappa, 1997.

G. Antonelli, *Il viaggio di Freud e Rank*, in Giornale Storico di Psicologia Dinamica, 52, Roma, Di Renzo Editore, 2002;

G. Antonelli, *Al di là della psicoanalisi. Otto Rank*, Lithos, Roma, 2008.

G. Antonelli, *Duelli onirici. Fulminea storia della psicoanalisi dal punto di vista del sogno*, in Giornale Storico di Psicologia Dinamica, 56, Roma, Di Renzo Editore, 2004.

G. Pontiggia e M. C. Grandi, *Letteratura latina. Storia e testi*, Milano, Principato, 1996.

G. Vorberg, *Maupassant Krankheit*, Lowenfeld, Wiesbaden, 1908.

H. H. Ewers, *Poe*, Berlino, B. W. Huebsch, 1916.

H. Probost, *Poe*, Monaco, 1908.

I. Sadger, *F. Raimund, eine pathologische Studie*, Wage, 1898, n. 13-25;

I. Calvino, *Fra Jekyll e Hyde è meglio Utterson*, in Id., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I.

J. Neufeld, *Dostojewskij*, 1913

J. Taft, *Otto Rank, A Biographical Study Based on Notebooks, Letters, Collected Writings, Therapeutic Achievements and Personal Associations*, New York, The Julian Press, Inc., 1958.

L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

P. Mahn, *Maupassant*, Berlino, 1908.

R. von Schaukal, *Hoffmann, die Ditchung*, Berlino, 1823.

T. Segaloff, *Dostoewskis Krankheit*, Monaco, Rhamer, 1913.

V. Strada, *Immagini di Dostoevskij*, in *Le voglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986.

W. Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. di M. De Nonno, Roma-Bari, Laterza, 2008.