Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

La scissione dell'identità
Il doppio come espressione della frammentazione psichica dell'individuo

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatori
Prof. Aldo Maria Costantini
Prof. Domenico Losappio

Laureanda
Silvia Vaccari
Matricola 837509

Anno Accademico
2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE 3

CAPITOLO PRIMO

IL TEMA DEL DOPPIO: GENESI

I.I Il doppio nell'antichità 6

I.2 Il Barocco e l'interesse per la metamorfosi umana 16

I.3 Il Romanticismo: l'interiorizzazione della duplicazione dell'anima 22

CAPITOLO SECONDO

IL DOPPIO COME ESPRESSIONE DEL SENTIMENTO DEL RIMOSSO E DEL PERTURBANTE

II.1 Otto Rank: *Der Doppelgänger* 32

II.2 Dal perturbante di Jentsch al *Das Unheimlich* di Freud 44

CAPITOLO TERZO

TRA PASSATO E PRESENTE: L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA

III.1 Umberto Eco: accenni biografici 66

III.2 *L'isola del giorno prima* 68

BIBLIOGRAFIA 106

INTRODUZIONE

Il tema del doppio è stato, nel corso dei secoli, oggetto di numerosi studi critici, ma soprattutto ha visto la sua realizzazione all'interno di molteplici opere.

Il seguente lavoro perciò ha l'intento di analizzare la tematica dello sdoppiamento nel suo sviluppo letterario e psicologico, mostrando come esista un'interconnessione tra questi due ambiti. Queste pagine sono redatte con la consapevolezza di non esaurire in *toto* un argomento di tale vastità e portata. Come si potrà constatare nel corso della lettura, la tematica si presenta infatti molto duttile e facilmente adattabile a vari ambiti; la sua applicazione si scorge all'interno di discipline quali letteratura, psicologia, cinema e mitologia.

L'obiettivo da raggiungere è comprendere che cosa si intenda per duplicazione di un personaggio letterario e quali siano le varie forme che tale scissione può assumere. L'interrogativo a cui si cercherà quindi di trovare una risposta è se lo sdoppiamento si manifesti attraverso la concretizzazione di un individuo in carne ed ossa, tangibile o se al contrario sia da ritenersi solamente frutto della mente che si manifesta come proiezione esterna.

Attraverso l'utilizzo del saggio critico *L'altro e lo stesso* di Massimo Fusillo si evidenzierà, all'interno del primo capitolo, come lo sdoppiamento abbia le sue prima manifestazioni in epoche antiche; nel corso dei secoli però riuscì ad acquisire sempre maggior importanza e uno sviluppo tale da diffondersi in molteplici letterature. La conseguenza di tale aspetto fu una trasformazione di concezione della tematica, ma soprattutto riguardò le modalità attraverso le quali veniva realizzata. Dall'antichità si passa quindi al periodo barocco e romantico, durante i quali l'uomo inizia mettere in discussione la propria esistenza a causa della mutevolezza dell'epoca in cui vive. Il periodo più

florido sembra però essere l'800 con il Romanticismo, quando l'individuo comincia a guardarsi in maniera diversa, a dare importanza al proprio vissuto e alle emozioni e sensazioni che vive. È solo alle soglie del nuovo secolo infatti (nel 1796) che iniziò a circolare un termine per indicare tale esperienza vissuta da un essere vivente: *doppelgänger*. La parola appare infatti all'interno del suo romanzo *Sibenkäs* di Jean Paul per indicare gli esseri umani scissi che si vedevano attraverso le proiezioni di una parte di sé. Tale condizione trovò il suo corrispettivo nel vocabolo italiano "doppio". Per ciascuno dei tre periodi sono state quindi prese a campione una serie di opere che permettessero di mostrare come il doppio fosse concepito e quale legame esistesse tra la trattazione tematica, la resa dello sdoppiamento e le caratteristiche dell'epoca.

Il secondo capitolo pone la tematica in correlazione all'ambito psicanalitico, da cui vengono ripresi due concetti cardini ovvero il sentimento del rimosso e il perturbante. Per quanto concerne la prima nozione si è preso in esame l'opera di Rank *Der Doppelgänger*. Si è cercato di individuare, partendo dal doppio rappresentato dal sosia, quale fosse il legame che si instaurava tra tale figura e il sentimento del rimosso. Inoltre, si è definito che cosa si intendesse con tale nozione e quali fossero le condizioni che permettevano ad un essere umano di far sì che la propria mente riportasse a galla determinati eventi passati percependoli come nuovi e spaventosi. In modo particolare, si sono analizzati una serie di opere, il cui motivo centrale era quello del doppio, provando ad individuare il filo che collegava l'autore e il proprio vissuto a tale tematica. Si è quindi poi passati all'opera freudiana *Das Unheimlich*. L'obiettivo era comprendere e spiegare quale fosse il rapporto tra il perturbante e il ritorno del rimosso. Si è ripercorso allora l'origine di tale termine, mettendone in rilievo quali fossero le sensazioni che tale sentimento racchiude. Si ricorrerà quindi all'opera di Hoffmann, che il padre della psicanalisi considera l'autore più esemplificativo nella trattazione del perturbante, per mostrare come venga reso in ambito letterario.

Nel terzo capitolo infine si conduce un'analisi del romanzo di Umberto Eco *L'isola del giorno prima*. Ricostruendo il viaggio e il conseguente naufragio del protagonista, si ripercorre il

travagliato rapporto che Roberto instaura con il fratello/doppio Ferrante. Si cercherà di mettere in risalto i meccanismi che spingono il protagonista a rapportarsi con un'interiorità troppo pesante e a proiettare se stesso in Ferrante. Il romanzo narra la presa di coscienza della situazione in cui vive e la conseguente l'epifania che gli apre gli occhi.

CAPITOLO PRIMO

LA TEMATICA DEL DOPPIO: GENESI

I.1 Il doppio nell'antichità

Lo sdoppiamento è un fenomeno che indica la duplicazione, fisica o morale, di un determinato individuo. La scissione può presentarsi e incarnarsi sotto forma di figura in carne ed ossa e riproducente i tratti somatici di un altro essere umano, oppure può essere solamente la proiezione mentale di un uomo. È possibile trovarsi di fronte a un doppio umano o a un doppio mentale.

Massimo Fusillo all'interno del suo saggio critico *L'altro e lo stesso* delinea l'evoluzione alla quale la tematica viene sottoposta; inoltre individua nel periodo antico, nel Barocco e nel Romanticismo le epoche che sono da considerarsi di maggior rilievo per il suo sviluppo. La definizione che ne fornisce è:

> 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: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.[1]

Nel momento in cui l'essere umano si scinde, l'unicità che lo caratterizzava viene a mancare. Si ottengono due entità che presentano gli stessi tratti, le medesime emozioni. Si ha una sola identità

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

divisa tra due esseri. L'essere umano non è più uno, ma diventa due.

Nell'antichità lo sdoppiamento non era «il frutto di patologie interiori»,[2] non avveniva nell'interiorità dell'individuo, ma all'esterno dello stesso. Era opera dell'inganno e delle macchinazioni degli dei, che si affannavano per interferire con la vita degli umani, in modo da trarne dei vantaggi.

Il termine che si deve prendere in considerazione per individuare tali aspetti caratterizzanti lo sdoppiamento è *Psychè*. I greci antichi erano soliti usare tale vocabolo per indicare lo spirito, l'anima che si staccava dal corpo nel momento del decesso: mentre l'entità fisica rimaneva sul mondo terreno, essa si spostava negli inferi per proseguire il suo cammino. Jean- Pierre Vernant a questo proposito nel suo saggio *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?* Afferma che «gli uomini non hanno dunque *psychè*; divengono, una volta morti, delle *psychài*, ombre inconsistenti che nelle tenebre sotterranee conducono un'esistenza ridotta».[3]

Esplicativo in questo senso è l'*Iliade* omerica. Il poeta ricorse all'uso del doppio all'interno del libro V del poema,[4] dove infatti si assiste all'inseguimento di Enea ad opera di Diomede, il quale cerca con ogni mezzo di uccider l'eroe, come poco prima aveva fatto con i suoi compagni. Apollo decide allora di intervenire per salvargli la vita. Architetta un *escamotage* per sostituirlo sul campo di battaglia: colloca al suo posto un doppio del tutto identico al semidio:

> Intanto Apollo
> formò di tenue nebbia una figura
> in sembianze d' Enea; d'Enea le finse
> l'armi, e dintorno al vano simulacro
> Teucri ed Achei facean di targhe e scudi
> un alterno spezzar che intorno ai petti

[2] IVI, p. 36.
[3] JEAN-PIERRE VERNANT, *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di Maurizio Bettini, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1991, p. 3.
[4] Il protagonista del libro è Diomede, re dell'Argolide. L'eroe, protetto dagli dei, si scaglia contro un'innumerevole schiera di troiani, facendo una strage. L'unico a sfuggirgli è Enea, uno dei più valorosi e nobili, figlio di Anchise e della dea Afrodite, che per salvare il figlio viene ferita dall'eroe greco.

orrendo risonava.[5]

Il termine chiave è *eìdolon* che significa "forma", "aspetto". Qui viene usato per indicare la figura che assume le sembianze di Enea e ne prende il posto nella battaglia. Uno dei valori che assume è quindi quello di "doppio" e non di semplice "immagine"; i versi citati diventano allora esemplificativi per definire i tratti tipici del doppio nell'antichità: è frutto del volere degli dei, che, spinti dalle loro pulsioni e desideri, assumono le sembianze di esseri viventi in modo tale da passare inosservati. Si viene così a creare una contrapposizione tra la realtà degli esseri viventi e quella immaginaria creata dalle divinità, che tendono a plasmare forme che riproducono fedelmente gli individui dei quali rubano l'identità. Il confine tra quello che esiste e quello che è illusione diviene labile. Nonostante questa fusione, i doppi vengono percepiti «come presenze effettive anche se parziali».[6] Nel passo citato infatti il dio Apollo pone sul campo di battaglia un individuo in carne ed ossa al fine di ricoprire il posto dell'eroe nella lotta. La duplicazione è attinente all'originale al punto tale che nessuno degli altri guerrieri riesce a scorgerne la differenza.

La *psychè*, pur potendo assumere e riprodurre l'aspetto esteriore di un individuo nella sua totalità e nei più minimi particolari, presenta un carattere inconsistente, «paragonabile ad un'ombra o ad un sogno, al fumo».[7] Un caso in cui si manifesta con tale aspetto è la dimensione del sogno che si può scorgere all'interno di un altro passo del poema omerico:

Ed ecco
comparirgli del misero Patroclo
in vision lo spettro, a lui del tutto
ne' begli occhi simile e nella voce,
nella statura, nelle vesti, e tale
sovra il capo gli stette [...]
Così dicendo, coll'aperte braccia
amoroso avventossi, e nulla strinse,

[5] OMERO, *Iliade*, a cura di Vincenzo Monti, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1990, libro V, vv. 580-586.
[6] M. FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 48.
[7] J.-P. VERNANT, *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?*, cit., p. 4.

ché stridendo calò l'ombra sotterra,
e svanì come fumo. In piè rizzossi
sbalordito il Pelide, e palma a palma
battendo, in suono di lamento disse:
O ciel! dell'Orco gli abitanti han dunque
spirito ed ombra, ma non corpo alcuno?
Del misero Patroclo in questa notte
sovra il capo mi stette il sospiro
spettro piangente, tutto desso al vivo,
e più cose m'ingiunse ad una ad una.[8]

Dopo la morte di Patroclo, Achille, turbato nell'animo, ne sente la presenza sotto forma di fantasma. L'amore provato è talmente forte da permettergli di mantenere un contatto con l'amico, che però, a causa dell'incorporeità dell'anima, non riesce ad abbracciare. Il doppio descritto dall'eroe assomiglia incredibilmente a Patroclo quando era in vita. Viene presentato come un'ombra priva di spirito vitale, ma allo stesso tempo in grado di provare dolore per la lontananza. Le caratteristiche che assume permettono di capire come i morti possedessero una psiche e un'immagine, ma fossero privi di una consistenza corporea che permettesse loro di essere toccati senza svanire. Quella che Achille si trova di fronte non è altro che l'*èidolon*, la *psychè* del tanto amato e compianto Patroclo. «C'è dunque nell'*èidolon* un effetto di illusione, d'inganno, di lusinga, *apàte*: è la presenza dell'amico, ma anche un alito, un fumo, un'ombra [...]».[9]

In questo contesto si vede inoltre un collegamento tra *eros* e *thanatos*: nonostante la morte, in presenza di un sentimento amoroso, l'anima riesce a mantenere un contatto con il mondo terreno e di conseguenza con i propri cari. Nel mondo antico c'era l'usanza, per mantenere un contatto con la persona cara venuta a mancare, di creare statue e altri oggetti che riproducessero l'immagine del morto.

Il doppio nell'antichità è una categoria ben presente, che però mostra delle particolari

[8] OMERO, *Iliade*, cit., libro XXIII, vv. 81-86, 126-137.
[9] J.-P. VERNANT, *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?*, cit., p. 4.

caratteristiche:

> Non è un oggetto «naturale», ma non è nemmeno un prodotto mentale: né un'imitazione di un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una realtà esterna al soggetto, inscritta nel mondo visibile, ma che, pur nella sua conformità a ciò che simula, col suo carattere insolito spicca sugli oggetti familiari, sulla scena consueta della vita. Il doppio gioca nello stesso tempo su due piani contrastanti: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come se non fosse di qui, come se appartenesse a un altrove inaccessibile.[10]

Le pratiche funebri ricoprivano un ruolo molto importante: la non sepoltura di un defunto era infatti considerata un oltraggio alla persona stessa. Il gesto significava privare l'individuo di tutti i connotati umani che lo contraddistinguevano (si rammenti la scena descritta nell'*Iliade* in cui Achille, dopo aver ucciso Ettore, si appropria del corpo, lo lega a un carro e inizia a fare il giro delle mura della città di Troia con il solo scopo di deturpare il corpo e vendicarsi così dell'uomo che aveva ucciso Patroclo). La persona, scomparsa dalla terra, continua a esistere nel mondo dei vivi attraverso la memoria. Ecco allora da dove deriva il ruolo importante rivestito da tutta una serie di oggetti, quali steli, statue, simulacri, che non solo riproducevano l'immagine della persona amata, ma soprattutto rappresentavano in tutto e per tutto la persona reale, «una sua parte intrinseca, un suo doppio fisico coperto perciò di un'area sacrale».[11]

Si credeva infatti che così facendo l'anima del morto si preservasse e che ricevesse il calore dell'amore come quando si trovava nel corpo prima del decesso.

> Porterò il tuo lutto non per un anno, ma finché durerà la mia vita, odiando mia madre e detestando mio padre, che mi volevano bene a parole, non a fatti. Tu per la mia vita hai dato quello che avevi di più caro, e mi hai salvato. Come posso non piangere, perdendo una tale sposa? Farò cessare i banchetti e le brigate dei bevitori, le corone di fiori, i canti che riempivano la mia casa. Non sarei più capace di toccare la cetra, né di sollevare il mio animo al suono del flauto. Andandotene, hai tolto alla mia vita ogni gioia. Effigiato da una mano sapiente d'artista, il simulacro del tuo corpo verrà collocato sul letto, e gettandomici sopra, e abbracciandolo e

[10] *Ibidem*.
[11] M. FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 49.

invocando il tuo nome, mi parrà di avere tra le braccia la mia donna, senza averla: fredda gioia, lo so, ma pure capace di alleviare il peso dell'anima.[12]

Anche in questi versi, appartenenti all'*Alcesti*[13] di Euripide, Fusillo fa emergere lo stretto legame con il proprio defunto: per mantenere un contatto con la moglie morta, Admeto vuole che un artista produca per lui una statua che gli permetta di abbracciare Alcesti: così facendo non placherà il suo dolore, ma riuscirà ad alleviarlo, sentendo l'amata più vicina a lui.

Quindi «il corpo umano riveste agli occhi dei viventi la forma di una realtà a due facce, ciascuna delle quali rinvia all'altra e implica la sua controparte»:[14] una parte, quella inconsistente e intoccabile, è rappresentata dalla *Psychè*, «il doppio del corpo vivente, copia che si scambia per il corpo stesso»;[15] l'altra invece è costituita dall'oggetto fisico, che con la sua consistenza, permette di fissare il defunto e di permettere una continua presenza tra i vivi. «Stele funeraria e *psychè* traducono in due maniere complementari il nuovo statuto sociale del morto, la sua esistenza nell'aldilà che si manifesta all'universo umano nei modi dell'assenza».[16] La *psychè* rappresenta quindi la sua «immagine spettrale, il suo doppio, un *èidolon* allo stesso titolo della visione, del sogno, dell'illusione del *phasma*»;[17] la stele invece costituisce l'oggetto che ha il compito di fissare chi non c'è più, di dargli ancora una dimensione, di racchiudere quella *psychè* deceduta.

Un altro ambito in cui nell'antichità si ha la realizzazione del doppio è il teatro. Fusillo indica in Plauto una delle maggiori rappresentanze in questo senso. Due sono le commedie da prendere in considerazione, in cui il commediografo porta sulla scena la realizzazione di due doppi differenti nel loro modo di realizzarsi.

[12] EURIPIDE, *Alcesti*, a cura di Guido Paduano, Milano, Bur Rizzoli, 2011, vv. 333-347.
[13] Dramma rappresentato nel 438 a.C., mette in scena le vicende di Admeto: destinato a una morte prematura, gli è stato concesso dal dio Apollo di potersi salvare se qualcuno si offrirà al posto suo. Solo la moglie Alcesti si sacrifica. In punto di morte, colpito dal dolore, l'uomo promette alla sposa di rimanerle fedele e di far costruire una sua statua da collocare nel letto e sulla quale riversare il suo amore. Admeto distrutto accusa il padre di non essersi sacrificato al posto di Alcesti; di contro l'anziano accusa il figlio. Durante il rito funebre, giunge Eracle, che viene così ospitato: solo in un secondo momento scopre chi sia la defunta; decide allora di salvarla dalla morte. Il dramma si conclude con Eracle che ritorna con una donna velata: è Alcesti che può così ricongiungersi al marito.
[14] J.-P. VERNANT, *«Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?*, cit., p. 5.
[15] Ivi, p. 6.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem.*

La prima è costituita dai *Menecmi*[18] testo che si basa sugli equivoci che si vengono a creare attorno alle figure di due gemelli, che a causa della loro impressionante somiglianza diventano interscambiabili. Le vicende vedono come protagonisti due ragazzi, Menecmo, fratello di Menecmo. I due sono identici. Non si conoscono dal momento che sono stati separati dalla nascita, in quanto uno dei due (Menecmo II) è stato smarrito dal padre ancora nella fanciullezza. Menecmo I nonostante l'accaduto vive una vita serena a Epidamno; Menecmo II, che nel frattempo si era insediato a Siracusa, al contrario non ha mai smesso di cercare il gemello. La commedia si sviluppa «sulla "ripetitività" delle situazioni che vedono il secondo gemello sovrapporsi al primo fino al raggiungimento del "punto di rottura" di questo gioco».[19] Menecmo II inizia a rivestire inconsapevolmente il ruolo del fratello e a essere scambiato per lui. L'uno paga le azioni dell'altro; Menecmo I è infatti sposato ma tradisce la moglie; nel momento in cui il gemello sbarca a Epidamno per iniziare le ricerche, viene confuso per il fratello e così ammaliato dall'amante; inseguito viene scoperto dalla moglie, che lo caccia. Vane sono le parole che pronuncia in sua difesa. Nessuno infatti è capace di distinguere i due uomini e di conseguenza a pagare è il gemello innocente. Solo alla fine grazie alla figura del servo, l'equivoco verrà svelato e i dei fratelli si rincontreranno. Nel suo saggio Angela Guidotti mette in rilievo la netta contrapposizione che esiste tra le due figure: una passiva, che subisce, che ha accettato la scomparsa del fratello e non ha mai compiuto nessuna azione per cercarlo e tentare un ricongiungimento. L'altro invece è il simbolo dell'intraprendenza: non ha esitato a lasciare la sua vite per spostarsi e andare alla sua ricerca. Il carattere rinunciatario di Mencmo I agevola facilmente lo scambio, in quanto è portato a subire gli eventi. Al contrario Menecmo II «tenta di comprenderli, farli suoi, modificando, se necessario, le situazioni a suo favore».[20]

L'intervento del "doppio" esaspera le contraddizioni fino ad un "superamento" che

[18] Commedia latina composta a metà del III secolo a. C. che trae il titolo dai due gemelli che costituiscono i personaggi principali attorno ai quali ruotano i fatti accaduti.
[19] ANGELA GIUDOTTI, *Specchi sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 22.
[20] Ivi, p. 23.

coincide con il recupero da parte dei due gemelli di una propria unità, o meglio, integrazione anche caratteriale: infatti questa suddivisione tra gemello "forte" e gemello "debole" sembra corrispondere ad un'antitesi "mentale", parallela all'avvenuta separazione fisica.[21]

La commedia si conclude quindi con il recupero dell'unità scissa: ognuno dei due gemelli recupera il pieno possesso di sé e della propria identità. Ma soprattutto il gemello debole acquisisce quella capacità di agire che non aveva manifestato fino al momento del ricongiungimento con il fratello. «Il ritrovamento del fratello dunque non si pone tanto come integrazione, quanto semmai come "espulsione" da sé di una realtà "cattiva"».[22] Menecmo I espelle quindi, attraverso il proprio doppio gemellare, tutto quello che di negativo racchiudeva in sé. L'incontro con lo sdoppiamento favorisce in lui la nascita della consapevolezza della situazione in cui viveva, fino al totale superamento. Ecco allora che la decisione di abbandonare Epidamno per trasferirsi a Siracusa, rappresenta il momento di svolta e di cambio vita.

L'altra commedia da prendere invece in esame è L'*Anfitrione.*[23] qui la tematica del doppio non è presentata sotto forma di somiglianza fisica, ma di identificazione. Costituisce «l'archetipo della commedia rinascimentale basata sul gioco del travestimento-sostituzione tra personaggi non necessariamente somigliantisi».[24] A costituire il perno centrale dell'opera stessa è la confusione data dallo scambio d'identità. Plauto inserisce ben due doppi: Mercurio prende le sembianze di Sosia e Giove quelle di Anfitrione. Entrambi i sosia riproducono fedelmente, dal punto di vista dell'aspetto fisico, le sembianze dei due essere viventi di cui devono assumere l'aspetto. Si attribuiscono lo stesso nome. Mentre però Anfitrione non incontrerà mai il suo doppio, Sosia si troverà faccia a faccia con lui. Durante il loro primo incontro, che avviene davanti al palazzo, Mercurio, abile e

[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, p, 24.
[23] Commedia latina composta nel III secolo a.C. e rappresentata per la prima volta nel 206 a.C., racconta le avventure di Giove. Il dio, innamorato di Alcmena, moglie di Anfitrione, chiede a Mercurio di aiutarlo a passare la notte con l'amata. Le due divinità ordiscono un piano ai danni dei due mortali prendendo rispettivamente l'uno (Mercurio) le sembianze del servo, l'altro (Giove) le sembianze del padrone. Così facendo il padre degli dei, sfruttando l'assenza del marito partito per la guerra, riesce a passare la notte con l'amata. Anfitrione tornato vittorioso da una spedizione contro i barbari, scopre l'accaduto e si arrabbia con la moglie. Solo alla fine l'uomo viene a sapere del piano architettato dagli dei e perdona la moglie, lusingato che un dio si fosse mostrato suo rivale in amore.
[24] A. GIUDOTTI, *Specchi sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, cit., p. 21.

furbo, riesce a convincere il servo di essere lui il vero Sosia, mandandolo così in confusione, soprattutto nel momento in cui nota l'incredibile somiglianza:

> È un fatto, perdiana! Quando lo guardo mi rammenta la mia figura, chè tante volte mi sono visto allo specchio. È il mio ritratto parlante. Ha un cappello e vestito come quelli miei. E poi bisogna vedere come mi assomiglia: gambe, piedi, statura, capelli, occhi, naso, labbra, guance, barba, collo, tutto preciso a me. Che cosa debbo dire di più? […] non c'è una somiglianza più somigliante di questa.[25]

Ha inizio così una vera e propria crisi d'identità: lo schiavo dubita su chi sia in realtà. Vedere nell'altro tratti tipici del proprio aspetto crea in lui una confusione tale da farlo sentire frammentato, scisso, come se una parte di lui fosse uscita dal suo corpo e avesse preso il suo posto.

Dopo un iniziale momento di tentennamento, non si fa sopraffare e decide di prendere in mano la situazione e di riprendersi la propria identità: «Eppure, se ci penso, io sono certo lo stesso che sono sempre stato. Conosco il padrone, conosco la casa; e fino a questo momento son sano di mente e di senno! No, non debbo dare retta alle chiacchiere di costui: ora busso».[26] Da queste parole emerge un concetto chiave nell'antichità: gli schiavi legavano al loro padrone la propria identità. Nel momento in cui un uomo diventava schiavo perdeva ogni dato personale che lo identificava poiché nome e terra di appartenenza non avevano più importanza. Era il padrone a scegliere il nuovo nome: la denominazione doveva essere di buon augurio, oppure ricordare gli dei a cui lui e la famiglia erano devoti. Questo lo legava così al patrono, che riversava nella scelta onomastica caratteri che lo rappresentavano. Il servo era quindi alle sue dipendenze: lavorava per costui, esisteva grazie a costui.

Altro tema che affiora è il legame che c'è tra anima e corpo: dopo il decesso infatti lo spirito si separa dal resto e si trasforma nel doppio dell'individuo:

---

[25] PLAUTO, *Anfitrione*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995, vv. 441-447.

[26] Ivi, vv. 448-449.

> Me ne vado, me ne vado! Santi numi, dove sono andato a finire? com'è che son cambiato? Com'è che non sono più io? O forse per effetto di una distrazione ho dimenticato laggiù me stesso? Fatto sta che questo qui possiede la mia figura, tale e quale come quella che avevo prima. Mi capita in vita un onore che dopo morto non mi faranno di sicuro.[27]

In seguito all'incontro con il suo doppio, Sosia si convince di essere morto. La consapevolezza gli deriva dal fatto che egli afferma che in vita gli sta capitando un onore che nemmeno dopo morto avrebbe ricevuto. Il significato delle sue parole è da ricercarsi nel fatto che un essere umano, né mentre era in vita, e nemmeno dopo la sua morte, poteva incontrare la propria anima. Parla quindi di privilegio perché a nessuno mai era successo di trovarsi di fronte a un essere che presentasse le medesime caratteristiche fisiche. Il suo sconforto aumenta ancora di più nel momento in cui Anfitrione non crede ai fatti raccontatigli dallo schiavo. È al contrario convinto che Sosia abbia perso il controllo di sé e che quanto gli ha riferito vada contro le leggi spazio-temporali.

A ristabilire l'ordine iniziale è l'intervento degli dei: erano state le divinità per i loro scopi egoistici a creare scompiglio e sono loro che ristabiliscono l'ordine chiarendo ogni fatto accaduto.

L'*Anfitrione* «si configura come rapporto fra il gioco degli equivoci creati dagli dei, e goduti dallo spettatore dall'alto della sua preinformazione, e l'effetto perturbante che questo gioco provoca nei personaggi umani».[28] Lo scopo di Plauto quindi è quello di utilizzare una dimensione comica per indagare la dimensione psicologica umana mettendone in luce gli aspetti angosciosi che scaturiscono dallo sdoppiamento dell'io.

I.2 Il Barocco e l'interesse per la metamorfosi umana

Il '600 è un secolo di profonde trasformazioni politiche, istituzionali, scientifiche, ma soprattutto in ambito artistico e letterario. In modo particolare con l'avvento del Barocco, a mutare è il modo di fare arte e di concepire la vita. Le nuove scoperte scientifiche e l'imporsi della teoria

[27] Ivi, vv. 455-460.
[28] M. FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 89.

eliocentrica contribuiscono all'accantonamento della teoria geocentrica: la Terra e l'uomo non costituiscono più il centro dell'universo. Si diffonde allora un senso di disorientamento. L'essere umano perde fiducia nelle proprie capacità e nella possibilità di costruire una società giusta, equa, ordinata e armoniosa. Il suo animo si pervade di un senso di fugacità poiché la realtà è frammentata, in continuo divenire.

Per il Barocco tutto è instabile, fluido, «un universo dominato dalla teatralità, in cui i confini tra vita e morte, finzione e realtà, io e altro sono continuamente stravolti».[29] Si impone uno stile di vita che tende continuamente all'eccesso.

La vita è teatro e l'uomo un attore che recita indossando una maschera, simbolo della condizione di malessere e incompletezza che vive. Il continuo mutare della società in cui è inserito comporta una situazione di alienazione: dubita della propria identità, non sa più chi è.

Il mondo inizia in questo periodo a essere inteso come un palcoscenico: tutto assume caratteri sfarzosi, ridondanti, che si discostano da quella che è la realtà. L'uomo si accorge allora di non essere come appare realmente: anche la vita si trasforma in una finzione.

> Il mondo è un teatro: questa affermazione ne richiama inevitabilmente un'altra che la traspone su un'altra frontiera dell'esistenza e che Calderòn ha scelto a titolo di una delle sue commedie: la vita è sogno. Una perplessa dialettica della veglia e del sogno, del reale e dell'immaginario, della saggezza e della follia, percorre tutto il pensiero barocco. […] Ciò che sembra realtà forse non è illusione, ma chi lo sa se quello che ci sembra illusione non sia altrettanto spesso realtà? Se la follia non sia per caso *un'altra strada della saggezza*, e il sogno una vita *un po' più incostante*? […] Il mondo del sogno e della follia appare quindi facilmente come il riflesso o il duplicato simmetrico del mondo «reale».[30]

Uno dei temi centrali diventa quindi quello del doppio. A differenza di quello sviluppato nell'antichità, il doppio letterario barocco non è frutto dei giochi delle divinità per beffare gli esseri viventi e per soddisfare i propri capricci, bensì è l'incarnazione, la proiezione delle angosce umane.

[29] Ivi, p. 187.
[30] GÈRARD GENETTE, *Figure: retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969 (Paris 1966), p. 15-17.

Solitamente ci si trova davanti a due individui che sono caratterizzati da un'incredibile somiglianza sul piano fisico. Tra le due parti esiste un legame indissolubile. «L'Altro è uno stato paradossale dello stesso, diciamo pure, con una locuzione familiare: l'Altro *fa lo stesso*».[31]

Nella concezione barocca, come afferma Genette nel suo saggio *Figure. Retorica e strutturalismo*, il doppio si presenta come

> […] un *altro* e uno *stesso*. Questa ambivalenza gioca nel pensiero barocco come un invertitore di significati che rende l'identità fantastica (Io *è un altro*) e l'alterità rassicurante (*c'è un mondo, ma è simile a questo*). […] il riflesso è contemporaneamente un'identità confermata (del riconoscimento) e un'identità rubata, e quindi contestata (dall'immagine stessa). […].[32]

L'effetto che si ottiene è quello di porsi di fronte a una realtà ancora più destabilizzante: non esiste più un'identità unica, ma si assiste a uno sdoppiamento della stessa, al moltiplicarsi delle prospettive e dei punti di vista che contribuiscono alla creazione di effetti illusori e di inganni.

Dal punto di vista letterario, le due forme che meglio si adattano alla volubilità della tematica sono il teatro e il romanzo.

L'ambito teatrale, luogo per eccellenza della finzione, diviene l'ambiente in cui mettere in scena l'ansia umana derivante dalla precarietà dei tempi. Sul palcoscenico si decide allora di rappresentare questo contrasto. Si assiste a una ripresa di soggetti dell'antichità, in modo particolare dalla commedia classica. I tipi greco-romani acquistano però una dimensione psicologica derivante dall'interiorizzazione del tema del doppio. A essere recuperato, da quanto emerge dall'analisi di Fusillo, è soprattutto il mito di Anfitrione (da quanto emerge da alcune ricerche effettuate da uno studioso americano, le versioni successive risulterebbero essere addirittura 57). La prima si ebbe nel XII secolo in Francia ad opera di Vitale di Blois. Nel *Geta*, commedia in distici elegiaci, di Blois rielabora il mito in chiave moderna, ponendo la sua attenzione soprattutto sul rapporto tra Sosia e il suo doppio. I primi cambiamenti riguardano i personaggi; innanzitutto l'autore cambia il nome ai

[31] Ivi, pp. 17-18.
[32] Ivi, p. 19.

protagonisti: Sosia e Mercurio diventano rispettivamente Geta e Arcade. Il personaggio di Anfitrione invece mantiene il medesimo nome; a cambiare sono i connotati del ragazzo: non è più un soldato che abbandona la sua casa per andare in guerra, bensì uno studente che si reca ad Atene per compiere degli studi filosofici.

Dal punto di vista tematico invece, di Blois attua una serie cambiamenti importanti. In Plauto il tema del doppio e lo scambio di persona si basavano sul riconoscimento fisico: Sosia infatti è solo dopo aver incontrato Mercurio davanti alla casa del suo padrone Anfitrione e aver visto con i propri occhi l'impressionante somiglianza che lo accomuna con il dio che inizia a mettere in dubbio la propria identità. Al contrario ne *Il Geta*, il servo, giunto nella dimora, non incontra Arcade: il riconoscimento avviene prima attraverso il suono della voce, poi mediante una descrizione fisica fornitagli. Si assiste a un'interiorizzazione del tema: non è la vista a predominare, ma la capacità intellettiva di rivedersi nell'altro. È la logica a confondere Geta. Nella descrizione che Arcade fornisce del proprio corpo, il servo riconosce i dettagli caratterizzanti il suo. La crisi a cui si assiste si potrebbe definire gnoseologica: la realtà dei fatti conosciuta è ora mutata; quello che credeva corrispondere al vero si accorge non esserlo. Elemento centrale è quindi il *logos*: è su questo concetto che Blois basa il doppio e la crisi d'identità a cui si assiste. L'intento dell'autore non è più quello di suscitare il riso del pubblico mediante gli equivoci che scaturiscono dallo scambio di identità: si assiste invece al tentativo di indagare le pieghe dell'animo, mettendo in risalto le paure e le angosce che al suo interno si celano.

Altra ripresa del mito di Anfitrione si ebbe nel 1636 con l'opera di Jean Rotrou *Les deux Sosies*. L'opera presenta una forte aderenza al modello plautino. Nonostante questo aspetto però, i personaggi subiscono un'evoluzione: non sono più dei tipi fissi, statici, che rendono la realtà così com'è. In quest'opera acquisiscono una dimensione psicologica: hanno una testa con cui ragionare e questo li spinge a fare i conti con le proprie emozioni, paure e angosce. Il doppio non è più, come già si era visto ne *Il Geta*, frutto dei capricci delle divinità con lo scopo di far emergere una

dimensione comica. Viene amplificata la perdita di sé.

Al 1668 risale invece l'*Amphitryo* di Molière. Modifica l'idea degli dei creatori di inganno, sostituendo l'immagine delle divinità con quella di un genio maligno. Fondamentale è però la modifica che apporta al tema dell'identità. Nell'antichità era basata sull'immagine che gli altri vedevano. Era quindi legata a quello che il corpo mostrava. Valore fondamentale era *kalòs kai agathòs*: la bellezza fisica corrispondeva alla bellezza interiore, di contro un uomo dal corpo turpe era malvagio nell'animo. Questa concezione viene stravolta grazie al contributo di Molière che introduce «il conflitto fra l'identità e il ruolo, fra un io autentico e un io ufficiale».[33] Inizia a essere considerata in relazione a un insieme di caratteristiche morali: chi si è non è più dato dall'esteriorità, ma dall'interiorità. Fusillo evidenzia come Giove non si trasformi nel sosia di Anfitrione per poter soddisfare i propri desideri e capricci condividendo il letto con Alcmena, ma per essere amato in tutto il suo essere e per quello che è. Usa l'aspetto fisico solo come mezzo per mostrare la propria interiorità. Emerge quindi una dimensione psicologica che nell'antichità non c'era: il doppio diventa proiezione della dimensione emozionale e permette di mettere a nudo il vero io, altrimenti represso all'interno del corpo.

L'altro genere letterario che risulta adatto alla tematica del doppio appare il romanzo. Durante l'epoca barocca emerge la necessità di ricorrere all'utilizzo di un genere letterario che non fosse statico, chiuso, ma dinamico e adatto a rendere la fugacità dei tempi e il continuo mutare dei sentimenti umani. Si dimostra adeguato a queste esigenze grazie alla sua natura non codificata.

Sul versante italiano ecco allora che si impone uno dei più significativi romanzi di tutto il Barocco: il *Calloandro fedele* di Giovan Ambrosio Marini. L'opera narra

> la storia di una coppia di adolescenti di uguale bellezza e nobiltà, che, dopo una prima fase di rifiuto dell'eros, si innamorano a prima vista l'uno dell'altra, subiscono una lunga separazione e una lunga serie di avventure parallele […], per poi ricongiungersi nell'immancabile lieto fine.[34]

[33] M. FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 98.
[34] Ivi, pp. 188-189.

I protagonisti del romanzo sono due ragazzi, o meglio un ragazzo e una ragazza: Calloandro e Leonilda. Il tema del doppio si basa sulla somiglianza tra i due. Hanno in comune il giorno, l'ora di nascita e sono stati partoriti nelle stesse condizioni atmosferiche. Tra i due non esiste però nessun legame di parentela: sono dei perfetti estranei, ma si assomigliano incredibilmente. L'unico aspetto a diversificarli è il sesso. All'apparenza però questa differenza non sembra sussistere perché entrambi indossano un'armatura che cela così la loro vera natura.

Marini, mediante il romanzo, compie un'opera di innovazione di grande portata: il tema del doppio subisce una profonda trasformazione. È nell'antefatto della storia dei due protagonisti che si deve rintracciare la causa di tale mutamento: centrali in tal senso sono le figure di Poliarte e Tigrinda, l'uno principe di Costantinopoli e padre di Calloandro, l'altra principessa di Trebisonda e madre di Leonilda. I due si incontrano per caso: Tigrinda infatti si trova in pericolo e Poliarte riesce a metterla in salvo. Si innamorano e così il ragazzo fa ritorno in patria per domandare al padre il permesso per sposare la donna amata. Prima della partenza però la ragazza si fa realizzare un ritratto, che le consentiva di sostituire la figura reale con una rappresentazione dell'amato e di sopportare meglio la distanza e di sopperire al dolore provocato da essa. Arrivato a casa Poliarte però perde la testa per Diana, la promessa sposa del fratello. Quest'ultimo perde la vita in un incidente e così Poliarte decide di sposare Diana, causando l'ira della sua innamorata.

L'innovazione che viene qui apportata deriva dal fatto che il ritratto diventa il doppio dell'amato e che, attraverso la sua contemplazione, Tigrinda genera la figlia. Durante infatti l'atto sessuale, la donna, scorgendo l'immagine raffigurata, concepisce e successivamente dà alla luce una bambina del tutto identica a essa. L'oggetto desiderato viene così in quel frangente a sostituirsi con il corpo vero e proprio. È come se il dipinto avesse contenuto in sé l'anima di Poliarte e che durante l'amplesso questa si fosse trasferita nel corpo in carne e ossa e che quindi il concepimento fosse avvenuto con il ritratto. Il risultato ottenuto è che Calloandro e Leonilda, pur non essendo figli dello

stesso padre, sembrano gemelli.

Il primo incontro avviene durante la prigionia del ragazzo ad opera di Crisanta: la donna prova a sedurlo in tutti i modi possibili, ma Calloandro sembra immune alla corte, respingendo così tutte le attenzioni rivoltegli. Il suo scudiero, pur di salvargli la vita e liberarlo, cerca di convincerlo a lasciarsi andare e a cedere alle *avances*. È così che incontra Leonilda e la scambia per il padrone. Solo la mancanza di una cicatrice permette all'uomo di distinguerli. Dapprima confuso, ha poi un'intuizione: la straordinaria somiglianza diventa un punto a loro favore e da sfruttare. Ecco che Calloandro e Leonilda si vedono per la prima volta: lei, da sempre incline al rifiuto amoroso, si innamora a prima vista della figura che si trova di fronte. La reazione del ragazzo è invece più complessa: prova un senso di profondo turbamento, nonostante senta un inspiegabile trasporto nei suoi confronti. L'attrazione che i due provano l'uno nei confronti dell'altro nasce da un elemento narcisistico: è come se si innamorassero di loro stessi. Si identificano e proiettano il proprio io al punto tale che in Calloandro si individuano tratti femminili e in Leonilda tratti maschili. Questo punto risulterà cruciale nello sviluppo del romanzo perché permetterà loro di rivestire l'uno i panni dell'altro, soprattutto in seguito allo scambio di armature.

Ecco allora l'evoluzione che assume il tema del doppio: secondo la prospettiva di Fusillo, diventa in quest'opera simbolo di narcisismo. Tra i due sconosciuti viene infatti a crearsi un legame talmente forte e inconsapevole da spingerli ad abbattere tutte le barriere erette fino a quel momento. Iniziano a vivere l'uno per l'altra. La repulsione nei confronti dell'amore, che fino al momento del loro incontro avevano sempre dimostrato, si trasforma in «un innamoramento violento e folgorante».[35] Si innamorano l'uno dell'altra ma è come se amassero la propria immagine allo specchio (è la medesima situazione esposta nel mito di Narciso: il ragazzo si era innamorato dell'immagine che rifletteva l'acqua, inconsapevole che rappresentasse proprio lui). Entrambi si trovano a subire molteplici corteggiamenti, ma vengono tutti respinti, perché solo nel proprio doppio riescono a trovare l'amante perfetto e le qualità tanto ricercate. La situazione viene

[35] Ivi, p. 195.

complicata dall'incoscienza di Calloandro su un aspetto di rilievo: è totalmente all'oscuro che Leonilda sia una donna. Si crea in lui un sentimento perturbante e di grande angoscia, perché crede di non poter avere l'oggetto del proprio amore. Tenta quindi di reprimere i propri sentimenti: più li soffoca, più viene attratto dal suo doppio femminile.

La circostanza che si viene a creare viene definita da Fusillo labirintica: «"Labirinto" è infatti una parola tematica chiave che [...] connota tutti gli intrighi e le passioni che sostanziano il romanzo».[36] È l'immagine che meglio rappresenta la serie dei sentimenti controversi che si trova a vivere il protagonista nei confronti del doppio. I protagonisti sono disorientati dalla realtà che non è più quella che conoscevano. Dubitano di loro stessi e arrivano a proiettare sull'altro quella perfezione e quella stabilità tanto ricercate. Il doppio diventa l'oggetto dell'amore che tanto avevano fuggito e rinchiuso nel proprio inconscio. Lo sdoppiamento dell'anima è quindi un fattore necessario per trovare l'unità che la mutevolezza della realtà aveva distrutto. Solo con il coronamento del loro amore, i due ragazzi riescono perciò a trovare la felicità e a unire le due parti del proprio essere.

I.3 Il Romanticismo: l'interiorizzazione del doppio

Durante l'800 e soprattutto con l'avvento del Romanticismo la tematica del doppio acquisisce un ruolo di grande rilievo. La causa principale è da individuarsi nel mutamento della natura dell'uomo: lo sguardo diviene introspettivo, si esplora la parte più nascosta dell'animo umano e si dà importanza alla sfera emozionale, di cui vengono messi in risalto dubbi, incertezze, paure. «L'esperienza è quella dello sdoppiamento, della lacerazione, della vita gemellare, della *doppiezza* di ogni personalità».[37] Si assiste a un rifiuto della ragione. L'unico legame importante è quello con la propria anima, le proprie sensazioni. In questo secolo l'uomo e la società si scindono definitivamente poiché l'essere vivente non costituisce più il motore della stessa, ma solo una piccola parte di un ingranaggio maggiore. L'essere umano si interroga sulla propria esistenza e

[36] Ivi, p. 207.
[37] REMO CESERANI, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Emanuella Scarano, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 22.

identità e sul ruolo che ricopre all'interno della società.

La scissione interiore che l'uomo vive si affianca ad un'altra tematica che con il Romanticismo ha grande sviluppo: il tema della follia. Si assiste a un tracollo psichico, all'instabilità che spinge l'individuo a non distinguere più la realtà dalla finzione. Questo aspetto è presente in una vasta gamma di scrittori, che sofferenti di schizofrenia, manie di persecuzione, proiettano la loro situazione all'interno delle opere. Sono menti labili e fragili e nella maggior parte dei casi la loro situazione deriva da una predisposizione fisica a tali problematiche e a disordini legati all'ambito familiare.

La tematica del doppio subisce un'interiorizzazione; diventa proiezione, spesso demoniaca, dell'inconscio, duplicazione dell'io che «si basa sull'identificazione totale con una coscienza scissa in due».[38] Scaturisce dal rifiuto del mondo esterno: l'uomo si crea un universo alternativo, nel quale dare voce a quello che sente e spazio all'io negato nella società.

È soprattutto nel Romanticismo europeo che questa tendenza diventa più evidente. In Germania ad esempio Hoffmann costituisce il maggior rappresentante. *Gli elisir del diavolo* può essere definito un romanzo labirintico; il protagonista Medardo trova nel conte Vittorino il suo sosia. Il doppio però ha tutte le caratteristiche di un demone che si fa portavoce delle pulsioni represse dal frate. Rappresenta il suo inconscio dimenticato e avvolto nelle tenebre (caratteristica peculiare del Romanticismo: le scene sono avvolte dall'oscurità che contribuisce a dare l'effetto del mistero e dell'ignoto). Il carattere demoniaco deriva dal fatto che Medardo ha bevuto gli elisir del diavolo e da questa azione ha avuto origine lo sdoppiamento che di conseguenza ha assunto tutti i caratteri tipici del diavolo. Tutta la storia è retta da una forza soprannaturale che spinge il protagonista ad azioni che fino a quel momento aveva sempre denigrato e punito vista la posizione ricoperta. «Medardo crede di aver assunto una nuova identità e di avere cancellato il suo passato, che invece riaffiora di continuo sotto varie forme».[39] Lo sdoppiamento provoca una situazione

[38]M. FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 36.
[39] Ivi, p. 117.

febbrile, angosciosa, di irrealtà, allucinante che spinge il protagonista alla follia. Medardo inizia a percepire il doppio come un peso e ne scorge l'effetto persecutorio. Lo scambio tra i due diventa sempre più frequente, al punto da trasformarsi in un'ossessione.

La tematica del doppio perciò «smonta ogni assolutezza dell'io, rappresentandolo come un labirinto di contraddizioni infinite».[40]

Un altro caso in cui il tema costituisce il perno centrale è rappresentato dal romanzo *Le confessioni di un peccatore eletto* dello scrittore scozzese James Hogg. L'opera presenta uno sdoppiamento, oltre che a livello tematico, in prima istanza a livello strutturale; è divisa in due parti, la prima è affidata alla narrazione di un curatore che racconta i fatti accaduti nella Scozia tra la fine del '600 e l'inizio del '700; la seconda invece vede la voce narrante del protagonista Robert. A sua volta la prima parte è divisa in due: quella posta all'inizio vede l'esposizione dei fatti, l'altra, collocata nella parte finale si occupa invece del ritrovamento del manoscritto da parte del curatore.

A metà tra le due parti viene collocato il racconto del protagonista diviso tra le sue memorie e una parte in forma di diario in cui Robert esprime il suo pentimento ed espone la sua decisione di togliersi la vita per porre fine alla sofferenza.

Il romanzo presenta una costruzione simmetrica che accompagna la narrazione basata sul doppio attraverso la presenza di due narratori, il primo, il curatore, eterodiegetico, il secondo, Robert, autodiegetico.

Dal punto di vista tematico invece la narrazione ha inizio nel 1687 in Scozia, quando Lord George Colwan e una ragazza della nobiltà della cittadina di Glasgow convolano a nozze. Il matrimonio è però di breve durata e la separazione comporta la divisione dei due figli: George, il primogenito, viene affidato al padre, mentre Robert, il secondogenito, che tra le altre cose non viene riconosciuto dal padre, alla madre. Questo provoca una grande differenza tra i due fratelli: il primo cresce in un ambiente aristocratico, il secondo ne resta escluso, emarginato dalla società. I due ragazzi sono simili dal punto di vista fisico, ma non si conoscono e non si frequentano. Si

[40] Ivi, p. 129.

incontrano per la prima volta a una partita di tennis a Edimburgo. George poco dopo però muore e il padre perisce a sua volta per il dolore. Il secondogenito si trova così a ereditare tutti i beni del genitore. La colpa ricade su Robert, però né lui né la madre vengono trovati dalla polizia.

È nella seconda parte che il tema del doppio si fa centrale: narrata in prima persona permette al lettore di immedesimarsi con il protagonista e di vivere i fatti accaduti come se fossero i propri. Robert racconta

> la sua educazione uniformata ai principi rigidissimi della Chiesa Presbiteriana, e all'odio assoluto per il padre e il fratello; contemporaneamente a un forte desiderio di difendere la fede e di lottare contro gli empi si sviluppa in lui anche una netta propensione al peccato […]; non però al peccato di natura sessuale: mostra anzi un disprezzo totale per il mondo femminile, considerato la peggiore delle insidie.[41]

Il suo primo incontro con il doppio avviene poco dopo il compimento del diciottesimo compleanno: Gil Martin, così viene chiamato, è un essere demoniaco che ha la caratteristica di prendere le sembianze degli esseri viventi che si trova di fronte.

Le sensazioni provate da Robert oscillano tra un forte sentimento di attrazione e l'incredulità nel vedere che l'uomo che si ritrova davanti sia identico a lui. Ecco quindi che affiora quel sentimento che Freud nel suo saggio aveva definito perturbante, quella sensazione di turbamento, di angoscia provocata da un qualcosa che è allo stesso tempo familiare ed estraneo. Il sentimento deriva dal fatto che trovandosi di fronte uno sconosciuto che presenta i medesimi tratti fisici, il protagonista riconosce se stesso e quella parte del suo essere più intimo. Il doppio contribuisce all'emersione di tutte le pulsioni che fino a quel momento il ragazzo aveva represso facendo fuoriuscire soprattutto l'odio nei confronti della sua situazione che lo aveva posto ai margini della società. Si assiste a una serie di delitti che abilmente vengono fatti ricadere su persone innocenti. Ognuna di queste morti è però avvolta nel mistero: non si sa con certezza di chi sia la mano che le ha attuate, se il colpevole sia Robert o il doppio. «Gil Martin rappresenta per Robert l'ideale dell'io,

[41] Ivi, p. 134.

ma è anche vero che allo stesso tempo concretizza le sue pulsioni aggressive e sessuali [...]».[42] Permette al protagonista di mostrare i suoi veri sentimenti e quello che davvero è. L'identificazione tra i due è tale che tutti gli aspetti demoniaci del doppio li troviamo nel corso del romanzo nel protagonista: la sua parte inconscia ha preso il sopravvento, sono solo le sue emozioni a guidarlo, è succube della sua proiezione al punto tale che il suo corpo è ormai un tutt'uno con lo sdoppiamento.

Alla fine, Robert non riconosce più se stesso e lo stesso accade al doppio: l'uno ha influito sull'altro al punto che ormai entrambi sono sfigurati e sfiniti: l'unica soluzione che si presenta loro per porre fine alle pene è il suicidio. Il romanzo si chiude così con le loro morti.

Sul versante russo, l'opera che meglio funge da esempio per la trattazione del tema del doppio è *Il sosia* di Dostoevskij. Il romanzo ha inizio in una dimensione confusa: il protagonista si è appena svegliato, ma non riesce a distinguere la realtà dal sogno (elemento che ritroveremo anche ne *La metamorfosi* di Kafka dove il protagonista Gregor non riesce a capire se è sveglio o se al contrario sta ancora dormendo).

Goljadkin è un uomo all'apparenza soddisfatto dalla sua vita. In realtà è un individuo tormentato, incapace di avere rapporti con l'altro. L'ambiente burocratico, in cui è inserito, è angusto, soffocante: la società stessa è un luogo angoscioso che porta all'alienazione (temi che ritroveremo in Kafka e in Pirandello).

Nonostante le sue difficoltà dal punto di vista relazionale, per il protagonista il rapporto con gli altri esseri umani costituisce un elemento importante che scaturisce dal fatto che basa la sua vita sull'opinione altrui. Derivano da qui i suoi problemi: è convinto di essere perseguitato da nemici.

L'incontro con il suo doppio avviene in un momento in cui le sue manie di persecuzione hanno raggiunto livelli altissimi: ha incontrato prima due colleghi che gli fanno segni con le mani per chiamarlo e poi il capoufficio, è stato cacciato da una festa presso il palazzo dove abita la donna da lui amata; è turbato, angosciato, la scena ha luogo in una Pietroburgo notturna; l'ambiente è avvolto da una strana nebbia che contribuisce a creare un alone di mistero, che diventa espressione

[42] Ivi, p. 139.

dell'annebbiamento cerebrale del protagonista.

Le sensazioni provate nei confronti del sosia sono ambivalenti: oscillano dalla repulsione all'attrazione, dall'angoscia all'identificazione. Si lancia così all'inseguimento fino all'appartamento dove dimora: entra nella sua camera e lo trova seduto sul suo letto: era identico a lui.

È convinto di aver trovato in lui un alleato. Non è però consapevole del fatto che il doppio incarna tutto quello che lui non è: realizzato, ben voluto dai colleghi, inserito nella società. Ben presto però il sosia si trasforma nel suo peggior nemico: inizia a prendersi gioco di lui, lo deride davanti ai colleghi e assume l'incarico per un lavoro importante. Ha inizio così un inseguimento: «la persecuzione […] assume poco alla volta un carattere angoscioso e universale, diventando così persecuzione del potere».[43] Si presenta una situazione labirintica: più Goljadkin tenta di stare lontano da lui, più i due si trovano l'uno a contatto con l'altro. Il doppio si prende gioco di lui mettendolo in ridicolo e compiendo azioni che lo compromettono: si ritrova a dover pagare il cibo che il sosia aveva ordinato e consumato assumendo la sua identità, rimane coinvolto in una corrispondenza con Clara che decide di aiutare finendo però in trappola.

Alla fine del romanzo la situazione è confusa: il protagonista ormai ha la mente annebbiata, è in preda a una follia quasi febbrile a causa dalle sue manie di persecuzione. Non si sa con certezza se il doppio fosse reale o se esistesse solo nella testa di Goljadkin: quello che si può affermare è che l'uomo proietta su questa figura tutte le caratteristiche che avrebbe voluto possedere e soprattutto l'essere umano che avrebbe voluto essere. La storia narrata nel romanzo si configura quindi come «la storia del consigliere Goljadkin che proietta l'io nell'altro».[44]

Per concludere il percorso sul tema del doppio nel Romanticismo, va dato uno sguardo al romanzo *Il compagno segreto* di Conrad, tratto da un fatto realmente accaduto nel 1880. Edito nel 1909, il racconto ha come protagonista un capitano che narra la sua storia (è un dato significativo

[43] Ivi, p. 277.
[44] Ivi, p. 282.

perché anche l'ideatore, oltre a essere uno scrittore, era un navigatore). Ha assunto il comando della nave da quindici giorni: è l'ultimo arrivato e questo aspetto lo fa sentire escluso e isolato. È il primo passo verso l'alienazione; non si riconosce come parte dell'equipaggio, che al contrario ormai naviga insieme da diciotto mesi, ma soprattutto dice di essere un estraneo anche per se stesso. Decide allora di isolarsi ancora di più mandando in coperta tutti i membri della nave, in modo da poter rimanere da solo al comando. È in questo momento di solitudine che avviene l'incontro con il doppio. L'apparizione si compie a fasi: l'oscurità della notte e del mare non permettono al comandante di avere una visione nitida, ma solo parziale. Nel momento in cui si avvicina al lato della nave per riportare a bordo la scaletta, scorge all'improvviso sulla fiancata un individuo. Il buio gli impedisce però di distinguerne perfettamente i tratti e quindi, quando l'uomo riesce a salire sull'imbarcazione, il capitano non è in grado di scorgerne il viso. In un primo momento, l'unica parte che il protagonista recepisce di Leggatt, nome con cui il doppio si presenta, è la voce: ha un tono quasi incantatore, capace di smuovere l'io interiore del protagonista.

I sentimenti provati sono, ancora una volta, contrastanti: il capitano è attratto dalla figura che si trova davanti, ma allo stesso tempo è perturbato. È lo stesso capitano, nel corso del racconto, a definirlo il suo doppio.

Tra i due si instaura un senso di identificazione (che aumenta e diventa sempre più forte) tale da spingere l'uomo sdoppiato a giustificare ogni azione di Leggatt (il doppio gli racconta la sua storia e confessa di aver aggredito un membro del proprio equipaggio uccidendolo. L'uomo è convinto che quello compiuto non sia un atto deplorevole, ma che scaturisca da alcune motivazioni precise). Diventa quindi un modello a cui si ispira: la capacità di Leggatt di aver salvato la nave durante una tempesta gli permette di riflettere sulla propria condizione e sull'inadeguatezza e l'incapacità di gestire il compito affidatogli.

. L'identificazione si individua solo a livello morale. Il capitano in persona è consapevole di non avere niente in comune con quello che definisce il suo doppio, eppure nutre nei suoi confronti

un sentimento di identificazione che lo spinge da affermare che chiunque vedendoli parlare nella cabina, l'uno vicino all'altro, avrebbe potuto scambiarli e avrebbe così pensato di vedere il capitano parlare con un altro sé. Di fronte a Leggatt, il capitano è talmente affascinato dalla sua tenacia da non riuscire a proferire parola per commentare quanto raccontatogli.

Si assiste inoltre a una totale identificazione, che non è solo da parte del capitano nei confronti del suo doppio; a sua volta lo stesso Leggatt prova un senso di appartenenza verso il protagonista. Come lui infatti è dominato da una sensazione di solitudine.

Nel corso del racconto la percezione di confusione e affanno aumenta sempre di più: il capitano fatica a svolgere i propri compiti a causa della crescente consapevolezza e incompletezza della sua identità scissa. Più e più volte si trova a sovvertire quelle che sono le regole di conduzione della nave. Riesce a calmarsi e rilassarsi solo in compagnia del suo doppio, perché solo in sua presenza si sente quasi completo. Il loro rapporto diviene solido al punto tale che assume quasi le caratteristiche di un legame amoroso e la separazione diviene per entrambi difficile.

Leggatt potrebbe essere considerato come «l'inconscio del capitano nelle sue pulsioni edipiche, la sua ombra junghiana in una sorta di viaggio notturno, o i suoi istinti criminali, o ancora, al contrario, il suo ideale dell'io, o la sua profonda alienazione».[45] Costituiscono due poli opposti: emotivo il narratore, razionale il doppio. Leggatt è «un personaggio assolutamente autonomo, con la sia mistione di passionalità e di autocontrollo, e con una sua chiara visione del mondo».[46]

Alla fine del racconto i due devono separarsi: il protagonista mette a rischio la vita dell'equipaggio per salvare la vita al suo doppio. Conrad ripropone quindi la medesima storia che Leggatt aveva raccontato al capitano con una differenza: mentre il doppio, pur di salvare l'equipaggio, aveva ucciso una sola persona, il protagonista, spinto dal desiderio di salvare l'altra metà di sé, mette a rischio l'esistenza di ogni membro dell'imbarcazione. Si nota quindi un'evoluzione del personaggio: da essere incapace di gestire e governare una nave, a individuo

[45] Ivi, p. 231.
[46] Ivi, p. 232.

capace di attuare delle scelte. Il doppio permette quindi al capitano di prendere il controllo di sé e di arrivare a capire il suo vero io in tutte le sue sfumature.

Si assiste quindi a un mutamento anche nella trattazione del tema: «il doppio non è più una figura che incarna pulsioni represse da esorcizzare e da sublimare […]. Al contrario, il doppio è una figura indispensabile al processo di costruzione dell'io: è attraverso l'identificazione con l'altro che si forma l'identità».[47] La tematica assume una valenza positiva: Leggatt permette al capitano di affrontare le sue paure, scoprendo mediante il loro rapporto, la propria identità e il posto nella società. Si rende conto di quale sia il suo ruolo sulla nave, ponendo fine alla sensazione di solitudine che fino a quel momento aveva provato. Quello che si presenta alla fine del racconto è un uomo nuovo, capace di prendere delle decisioni, consapevole delle proprie capacità ma soprattutto della sua identità. «Il viaggio del doppio […] approda dunque a una accettazione del sé interiore che vanifica e annulla il discrimine fra bene e male».[48]

[47] Ivi, pp. 237-238.
[48] ROMANA RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori Editore, 1984, p. 86.

CAPITOLO SECONDO

IL DOPPIO COME ESPRESSIONE DEL SENTIMENTO DEL RIMOSSO E DEL PERTURBANTE

II. 1 Otto Rank: *Der Doppelgänger*

Seguendo l'*excursus* relativo alla storia del doppio, si devono prendere in esame due esponenti della psicanalisi che contribuirono allo studio di tale tematica attraverso varie modalità.

In modo particolare si è tenuti a prendere in considerazione due aspetti che sono espressione e causa della scissione dell'individuo: il sentimento del rimosso e il perturbante. Queste due tematiche furono trattate l'una da Otto Rank, l'altra da Sigmund Freud.

Otto Rank era uno studioso originario di Vienna. Nacque il 22 aprile 1884 da una famiglia di modeste condizioni. La sua giovinezza, per niente facile, fu segnata da una figura paterna rigida e violenta, che, vittima dell'alcol, scaricava la propria aggressività ai danni dei membri del nucleo familiare. La salute precaria lo costrinse ad abbandonare il lavoro in una fabbrica di vetro e a ricoprire il ruolo di impiegato. Il suo interesse e le sue aspirazioni erano però tutte rivolte all'ambiente teatrale, filosofico e artistico.

Rappresentò una delle personalità di maggiore influenza appartenenti alla cerchia di Freud. L'incontro tra i due avvenne nel 1904: Rank aveva appena terminato la stesura del saggio D*er künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psycologia* (tradotto in italiano *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*). Sottoposta al giudizio di Freud, quest'ultimo aveva notato il ragazzo per le sue

capacità; fu lo stesso Sigmund ad affermarlo: «un giorno ci si presentò uno scolaro che aveva terminato la scuola professionale, con un manoscritto che rivela una intelligenza fuori dal comune».[49] Rank fu quindi accolto nel circolo freudiano, diventando il suo collaboratore più fidato, tanto da essere nominato segretario della Società Psicologica del Mercoledì (successivamente assumerà il nome di Società psicanalitica di Vienna). Gli fu affidata inoltre la mansione di redigere i verbali degli incontri che si svolgevano: «la piccola associazione ebbe così un segretario zelante e fidato, io trovai in Otto Rank l'aiutante e collaboratore più fedele».[50]

Insieme all'amico Hanns Sachs fondò nel 1912 la rivista «Imago», trattante tematiche psicanalitiche. Grazie all'aiuto di Freud riuscì a completare gli studi universitari «e ad indirizzarsi alle applicazioni non mediche della psicoanalisi».[51] Lo stretto legame tra i due però si concluse nel 1924, anno che vide la pubblicazione del saggio *Il trauma della nascita*. Fu motivo di discordia, conflitto e discussione con gli altri membri della cerchia. Così nel 1926 abbandonò il gruppo rassegando le proprie dimissioni. Iniziò a viaggiare: si trasferì prima a Parigi e poi negli Stati Uniti. Morì nel 1939.

Il suo interesse e gli studi compiuti si rivolsero nel 1914 al motivo del doppio, tema centrale del saggio *Der Doppelgänger*, pubblicato proprio in quell'anno, nella rivista «Imago» e tradotto successivamente anche in Italia con il titolo *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Il suo intento era quella di «estendere l'applicazione del pensiero analitico ad altri temi del sapere e in particolare a quelli dell'estetica».[52]

Al centro della sua analisi si colloca il problema dello sdoppiamento dell'io. In modo particolare il suo interesse si rivolge alla figura del sosia come manifestazione del doppio. Sosia non solo da intendersi dal punto di vista fisico, ma anche quello derivante da una proiezione mentale o come manifestazione dell'interiorità sotto forma di ombra o immagine speculare.

[49] SIGMUND FREUD, *Storia del movimento psicoanalitico. Introduzione al Narcisismo*, Roma, Newton Compton editori, 1976, p. 36.
[50] *Ibidem*.
[51] *Ibidem*.
[52] O. RANK, *Il doppio*, cit., p. 9.

«L'emergere improvviso di una figura di sosia è, dal punto di vista psicanalitico, un'invasione d'inconscio nel campo coscienziale […]».[53] Si giunge in questo modo alla creazione di un altro io, un *ego* alternativo, che Rank definisce "io rimosso". Il doppio assume quindi delle caratteristiche ben chiare: è una parte di sé, quella più intima, quella che l'essere vivente aveva cercato di dimenticare, di nascondere e di rinchiudere in una parte profonda della propria anima. Si fa portatore di tutte le emozioni, le paure, i sogni, le passioni e le pulsioni che erano state rimosse.

> C'è dunque un «altro io»: quella porzione di io che affonda le radici nell'inconscio, nel materiale rimosso che è in qualche modo pertinente alla percezione e tuttavia non perviene direttamente alla coscienza ma si manifesta attraverso i sintomi.[54]

Incarna il proprio vissuto, lo manifesta e spinge l'uomo a scontrarsi con la propria sfera emozionale, a mettersi in gioco a confrontarsi con una parte del proprio essere che aveva cercato di dimenticare. Il rimosso è che ciò un tempo era noto, è l'h*eimliche* che conosciamo e con cui esiste un legame. Ciò che è familiare e che in precedenza è stato rimosso, nel momento in cui si manifesta attraverso il doppio, crea nell'uomo un senso di turbamento. Questo accade perché lo sdoppiamento è una formazione psichica in cui si è proiettato un io rimosso. Utilizzando il termine freudiano "coazione a ripetere" si evidenzia come la mente umana sia predisposta a ripetere degli eventi, delle emozioni, che appartengono al passato. Tale esperienze vengono però percepite come appartenenti al presente invece che come parte del proprio vissuto. Nel momento in cui si viene a presentare tale situazione l'uomo è colpito da un sentimento angoscioso e di turbamento. È ora possibile capire come si sia formata la connessione tra ciò che è famigliare e il sentimento d'angoscia. Non è il nuovo a creare l'effetto perturbante, bensì ciò che è famigliare e che rimosso, riappare nella mente, si manifesta attraverso il doppio. Nel momento in cui l'individuo entra nuovamente in contatto con questa parte, si trasforma nel suo contrario, in quel sentimento *unheimlich c*he causa

[53] Ivi, p.12.
[54] Ivi, p. 11.

angoscia, terrore e perturbanza. L'io reale si fonde con il doppio al punto tale da non essere più in grado di distinguere le due entità. L'uomo vive una condizione di alienazione.

Il ritorno del rimosso trova la sua manifestazione nella figura del doppio. Lo sdoppiamento infatti costituisce l'emersione, il ripresentarsi di una parte del vissuto sotto diverse forme. Nel condurre la propria analisi prende in considerazione una serie di testi in cui, i protagonisti sono delle personalità scisse. Individua un elemento che le accomuna: ad essere frammentati in prima istanza sono gli autori. Sono infatti delle personalità conducenti vite al limite, caratterizzate dall'eccessivo abuso di alcol e droghe. Inoltre, presentano una personalità disturbata a causa di nevrosi e turbe psichiche. Si individua chi come Hoffmann era un nervoso, eccentrico, che soffriva di manie ossessive; o come Poe, personalità egocentrica, trascorre la sua vita tra doghe e alcol per sopprimere il dolore provato in seguito alla morte dei genitori. La personalità di Dostoevskij è invece caratterizzata da una smisurata concezione di sé. O ancora Maupassant che incapace di amare, ha una vita amorosa disordinata, ma soprattutto ha una predisposizione alla malattia psichica che eredita dalla figura materna. Alcune di queste personalità hanno trovato la loro morte a causa della loro fragilità psichica. Tutti questi elementi hanno come conseguenza principale il disinteresse per tutto quello che non riguardava la propria persona e quindi una totale chiusura verso il mondo esterno e le relazioni con gli altri individui. Sono personalità narcisistiche, capaci di amare solo loro stessi.

I personaggi presenti nelle opere costituiscono il loro riflesso letterario. Proiettano su di loro la loro incapacità di vivere, di essere un membro della società, di relazionarsi con gli altri. I protagonisti sono individui disturbati, perseguitati da un doppio che altro non è che quell'io rimosso che tentano di soffocare e dimenticare. Come i loro autori conducono un'esistenza al limite, dedita agli eccessi, per dare un senso a vita che li soffoca e di cui sono insoddisfatti.

Ne *Lo studente di Praga*[55], film diretto e prodotto da Hans Heinz Ewers[56] lo sdoppiamento del protagonista Baldovino è rappresentato dall'immagine riflessa che Scapinelli aveva rubato al ragazzo in seguito all'accordo che avevano stipulato tra loro. In questo caso il doppio altro non è che il passato rimosso con il quale ha uno stretto legame. Cerca in modo affannoso di liberarsi dalla condizione misera in cui era precipitato, ma viene continuamente sopraffatto dalla stessa, rappresentata dal suo doppio, che lo perseguita. Baldovino è quindi scisso in due entità autonome e contrapposte tra loro: l'io umano, rappresentato dall'uomo in carne e ossa e l'io-immagine che si è staccato dal corpo del giovane. Il suo doppio interferisce con i piani del protagonista distruggendoli e spingendolo nella disperazione. «Il "concetto di fondo" dovrebbe essere che l'uomo è inevitabilmente legato al suo passato e che gli è fatale ogni tentativo di sfuggirvi».[57]

Altra forma di doppio viene presentata nel racconto di Maupassant[58] *Le horla*;[59] nell'opera, che si presenta sotto forma di diario, il protagonista racconta in prima persona una serie di disturbi e angosce che turbano la sua vita legate alla costante sensazione di essere osservato da un essere

[55] Il film tratta la storia di Baldovino, uno studente di Praga, che dopo aver sperperato tutto il suo patrimonio si ritrova a condurre una vita dissoluta. È costretto ad abbandonare la vita lussuosa e fatta di feste e ad allontanarsi dagli amici, tra cui la ballerina Liduška. Durante una passeggiata nel bosco, assiste, ad una battuta di caccia in cui la contessa Waldis-Schwarzenberg è vittima di un incidente e, dopo averla salvata, è invitato al castello. Vergognandosi però della sua goffaggine è costretto ad andarsene. Scapinelli, un vecchio dallo strano aspetto, decide di offrirgli il suo aiuto per migliorare la situazione. Gli promette un intero patrimonio in cambio di un poter prendere qualsiasi cosa volesse all'interno della stanza. Il giovane, deciso a cambiare la propria vita, accetta e firma così il contratto. Scapinelli indica così l'immagine del giovane riflessa allo specchio. Questa si stacca e segue il vecchio. Lo scambio inizialmente sembra essere favorevole: il ragazzo non solo ritorna a condurre una vita agiata, ma riesce perfino a dichiarare il proprio amore alla contessa. Il suo doppio ben presto inizia a mostrarsi più e più volte al ragazzo e a perseguitarlo, che cerca in tutti i modi di liberarsi di lui, al punto di arrivare a spararagli.

[56] Nato il 3 novembre 1871 a Düsseldorf, fu uno scrittore, attore, filosofo tedesco; tra le sue opere ricordiamo libri di viaggio, liriche, opere teatrali e romanzi. Iniziò la sua carriera quando aveva solo diciassette anni. La sua prima opera di successo era dedicata all'imperatore tedesco Federico III. Si occupò anche di cinema, riconoscendolo come una forma d'arte. Scrisse numerose sceneggiature, tra le quali va per l'appunto menzionata quella de *Lo studente di Praga*. Morì il 12 giugno 1943 a Berlino.

[57] OTTO RANK, *Il doppio*, cit., p. 19.

[58] Nato il 5 agosto 1850 a Tourville-sur-Arques è stato uno scrittore, poeta, saggista, drammaturgo e reporter di viaggio francese. Le sue opere sono caratterizzate da un angoscioso realismo e dal disgusto per l'egoismo della borghesia della sua epoca. l'autore prova infatti un forte trasporto per i più deboli costretti a subire le angherie dei più forti e a sottostare ai propri voleri. Muore il 6 luglio 1893 a Parigi.

[59] Uscita nel 1886, l'opera ha come protagonista un uomo appartenete alla borghesia che racconta in prima persona le paure che lo affliggono al punto da non permettergli di dormire la notte. È convinto che qualcosa o qualcuno lo osservi, soprattutto perché una notte si accorge che la bottiglia d'acqua che alla sera era piena, al suo risveglio era vuota. Cerca in tutti i modi di sfuggir, di evitarlo, ma la sua presenza si fa sempre più pressante tanto che decide di eliminarla. Per riuscire nella sua impresa cerca di rendere visibile questa presenza, ma ogni volta nello specchio non vede altro che la propria immagine riflessa. Così fa barricare la casa in modo da non permettere a questa presenza di fuggire; alla fine, esasperato, brucia la propria casa convinto che così facendo anche la presenza sarà arsa dalle fiamme. Gli unici a morire sono però i membri della servitù. Il protagonista si rende allora conto che l'unica soluzione possibile è il suicidio.

misterioso. Si assiste quindi all'interiorizzazione del tema del doppio: l'entità che l'uomo percepisce altro non è che lo sdoppiamento della propria coscienza e manifestazione di tutta una serie di turbe represse nell'animo dello stesso. A perseguitarlo sono le sue paure, le problematiche della psiche che aveva nascosto e relegato nell'angolo più profondo e buio dell'anima. Il tormento ha perciò luogo nella sua testa e, nel corso del racconto, sfocia in una vera e propria ossessione. Più e più volte tenta di catturare e uccidere questa presenza che percepisce, ma ogni tentativo è vano. Il protagonista, come l'autore è scisso all'interno. Il doppio non è quindi un nemico esterno, ma nasce dalle manie ossessive e di persecuzione frutto dell'egocentrismo che caratterizza in *primis* Maupassant e di riflesso il suo personaggio.

La duplicazione, qualunque forma assuma, come si evince dagli esempi riportati, è la conseguenza immediata del riaffiorare di una parte di sé che si tenta di soffocare. L'essere umano ignora questo aspetto della sua scissione: non è conscio del riemergere di una componente del suo essere. Esiste quindi un forte legame tra l'alterità e l'uomo: il rapporto è però ambivalente. Infatti, se da un lato l'essere umano prova un sentimento di odio e repulsione, e tenta in ogni modo di liberarsene, dall'altro lato ne è affascinato e attratto. Ecco allora perché il *William Wilson* [60]di Poe[61] prova un forte ammaliamento nei confronti del suo sosia: è attratto dai suoi modi di fare e soprattutto dalla sua capacità di essere così simile a lui. A parte gli screzi che in qualche occasione tendono a nascere, inizialmente tra i due si instaura un sentimento di amicizia. Senza alcuna esitazione segue ogni suo consiglio e direttiva, come se questi fossero degli imperativi sviluppatisi

[60] Racconto del 1839, ha come protagonista un ragazzo frequentante la scuola inglese di Bransby. È proprio in questo ambiente che incontra il suo sosia: un ragazzo con cui condivide data di nascita, nome e aspetto fisico. l'unico tratto a distinguerli è il tono della voce, che nel doppio appare essere più bassa. Tra i due si instaura un rapporto di amicizia che spinge William a identificarsi con lui e a vedere qualcosa di familiare e paterno nei rimproveri provenienti dall'amico. Una notte, recatosi nella camera del sosia per osservarlo dormire, si rende di come il ragazzo presentasse dei tratti simili ai suoi. Preso dal panico, decide di scappare da scuola e di recarsi a Eton per allontanarsi dal suo doppio. Quando però questo riappare durante un'orgia, William si dirige verso Oxford. Qui ancora una volta si trova faccia a faccia con il suo *alter ego*, che lo umilia pubblicamente. Inizia allora a girare l'Europa perseguitato ovunque però dall'altro William. Una volta giunto a Roma, durante un ballo in maschera, dopo essersi avvicinato per l'ennesima volta a Wilson, lo sfida a duello sconfiggendolo. Ed ecco che si accorge di trovarsi davanti ad uno specchio: così si rende conto di essere a sua volta ferito. Non prova però paura o dolore, ma un senso di gioia per essersi finalmente liberato del suo doppio.

[61] Nato a Boston il 19 gennaio 1809 è stato scrittore, poeta, critico letterario, giornalista, editore e saggista. A lui si deve l'iniziazione al genere poliziesco. Il suo interesse è dedicato alla zona buia della psiche, quella in cui erano rinchiuse le paure, le angosce e gli impulsi più indicibili dell'animo umano. Ogni sua opera è quindi dominata da atmosfere allucinanti e avvolte nel mistero, talvolta macabre. Morì il 30 ottobre 1849 a Baltimora.

nella sua testa, come se fosse lui stesso a darseli. Ben presto però ogni sentimento di benevolenza si trasforma in odio e repulsione. Non esiste più un confine che li divide, bensì si instaura una connessione tale che i pensieri del secondo sono automaticamente i pensieri del primo. Si scatena perciò un profondo turbamento nell'animo del ragazzo, che non riesce più ad avere un'identità autonoma. Decide allora di scappare, ma senza nessun risultato: il doppio inizia nei suoi confronti una vera e propria persecuzione. La svolta si raggiunge nel momento in cui William decide di sfidare il suo *alter ego* a duello. Riuscito nel suo intento, lo ferisce, ferendo di riflesso se stesso. Il legame tra i due era tale da legarlo alla sorte del suo doppio. Il ragazzo cade allora a terra morente, felice però che la sua morte abbia portato alla fine del suo sosia:

> Appena entrato, lo allontanai con furia da me. Barcollò, schiantandosi contro la parete, mentre io chiudevo la porta bestemmiando e ordinandogli di sguainare la spada. Esitò un solo istante, poi, con un lieve sospiro estrasse l'arma in silenzio e si mise in guardia. Il duello fu breve. Acceso da una forte eccitazione, sentivo nel braccio l'energia e la forza di una moltitudine. In pochi secondi lo costrinsi a forza contro la parete, e così, essendo in mio potere, gli trafissi il petto con brutale ferocia. In quell'istante qualcuno tentò di forzare la porta. Mi affrettai di impedire quell'intrusione e subito tornai dal mio avversario. Ma quale lingua umana può descrivere adeguatamente lo stupore, l'orrore, che mi assalì allo spettacolo che mi si presentava di fronte? Il breve attimo in cui avevo distolto lo sguardo era bastato, evidentemente, a produrre un totale cambiamento nella disposizione della stanza. Un grande specchio – così mi parve a tutta prima, nel mio stato confusionale – era apparso dove prima non c'era; e, mentre mi avvicinavo ad esso con estremo terrore la mia immagine, pallida in volto e intrisa di sangue, avanzava verso di me con passo lento e malfermo. Così mi parve ma in realtà non era. Era il mio rivale, era Wilson che mi stava di fronte nell'agonia della morte. La maschera e il mantello giacevano sul pavimento dove li aveva gettati. Non c'era un filo dei suoi indumenti, non uno dei tratti pronunciati e singolari del suo volto che non fossero identici *ai miei*! Era Wilson, ma non parlava più a sussurri, e avrei potuto credere che fossi io stesso a parlare quando disse:
>
> - Tu hai vinto, e io cedo. Ma d'ora in avanti anche tu sarai morto – morto al Mondo, al Cielo, alla Speranza! Tu esistevi in me, e nella mia morte in questa immagine che è la tua, guarda come hai assassinato te stesso.[62]

[62] EDGAR ALLAN POE, *William Wilson*, in *Racconti*, a cura di Barbara Lanati, Roma, Gruppo Editoriale l'espresso, 2003, pp. 107-108.

Il medesimo legame si può rilevare ne *Il ritratto di Dorian Gray*,[63] romanzo di Oscar Wilde,[64] in cui il sentimento del rimosso si lega allo scorrere del tempo e alla paura di invecchiare. L'io, nel momento in cui si accorge e si confronta con il cambiamento del proprio corpo, con quel deteriorarsi che giorno dopo giorno lo conduce alla morte, sprofonda in una profonda crisi. Dorian infatti nella sua giovinezza è sempre stato un ricco di bell'aspetto. La sua bellezza rappresentava la sua carta vincente: era nel suo bel viso, nel suo fisico scolpito, nel suo esser forte e vigoroso che aveva riposto tutta la sua vita. Tutta la sua esistenza ruotava attorno a questo perno. «Per me, la bellezza è la meraviglia delle meraviglie».[65] Il patto stipulato rappresenta perciò una garanzia a tutto questo. Il ritratto che gli viene donato da Basil Hallward diventa quindi l'oggetto mediante il quale contemplarsi. Il doppio in questo romanzo è quindi rappresentato dal dipinto e assume la forma del ragazzo. L'immagine raffigurata non rappresenta semplicemente la figura del giovane Dorian. Diventa emblema della sua persona e contenitore della sua anima. Il quadro altro non è che il riflesso dell'io di Dorian. Gli permette di vedersi come se si specchiasse, «ne diventa la coscienza manifesta».[66] Mentre però il suo corpo rimane giovane e bello, con il passare del tempo il suo ritratto inizia a mostrare i primi segni di invecchiamento. Il ribrezzo per la vecchiaia lo spinge «a odiare la propria anima».[67] L'immagine riflessa restituisce la figura di un ragazzo ormai cresciuto che si contrappone con quella del giovane forte e bello che Dorian aveva impresso nella sua mente. Lo sdoppiamento dell'io si manifesta ancora una volta come lo scontro tra passato e presente; qui

[63] Il romanzo fu pubblicato nel 1891 e costituisce il manifesto dell'estetismo e del Decadentismo. Narra la storia del giovane e bello Dorian Gray. Entrato in contatto con un tale Lord Henry Wotton, il ragazzo si rende conto di come la bellezza sia un bene prezioso, ma fugace e sensibile al passare del tempo. Decide quindi che la sua vita deve essere una fonte continua di piacere e bellezza: si dedica al soddisfacimento di ogni desiderio e capriccio. Inoltre, in seguito a un sortilegio, riesce a rimanere continuamente giovane. A invecchiare al posto suo è il dipinto, realizzato da Basil Hallward, che lo raffigura. Con il passare del tempo, il ritratto si deturpa sempre di più, tanto che Dorian, preso dal disgusto, decide di squarciarlo con un coltello. Si assiste quindi da un lato al recupero da parte del quadro della bellezza originale, dall'altro all'assunzione di un aspetto di un uomo consumato dal tempo e vecchio e alla sua morte.
[64] Nato a Dublino il 16 ottobre 1854, è stato lo scrittore, poeta, drammaturgo, giornalista e saggista più rappresentativo del Decadentismo. Con i suoi testi trasforma il concetto di edonismo, particolarmente centrale negli anni della sua vita. La ricerca del piacere divenne per lui l'antidoto per contrastare i profondi cambiamenti dovuti all'industrializzazione, figlia della sua epoca. Secondo la sua concezione di arte, l'artista era colui che creava cose belle. Muore il 30 novembre 1900 a Parigi.
[65] OSCAR WILDE, *Il ritratto di Dorin Gray*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982, p. 27.
[66] O. RANK, *Il* doppio, cit., p. 33.
[67] *Ibidem*.

però si carica di una nuova valenza: diviene la lotta tra giovinezza e vecchiaia. Inutile ogni tentativo di sfuggire al vero io, a quello che si è. In questo caso diventa impossibile sfuggire allo scorrere del tempo. Nel momento in cui però l'immagine inizia a invecchiare, Dorian è sopraffatto dal disgusto e dall'odio per quella raffigurazione del suo corpo così deforme. La sua mente, rivolta all'eterna bellezza, non riesce a sopportare nemmeno l'idea che il passare del tempo possa sfigurare il dipinto. Allora preso da una cieca ira

> si guardò attorno e vide il coltello che aveva colpito Basil Hallward. Lo aveva pulito molte volte, e non v'erano macchie. Era lucido, e scintillava. Come aveva ucciso il pittore, così voleva uccidere anche l'opera del pittore e tutto quel che racchiudeva. Così avrebbe ucciso il passato, e una volta morto il passato, sarebbe stato libero. Avrebbe ucciso la mostruosa anima vivente, senza i suoi odiosi rimproveri, avrebbe finalmente potuto godere la pace.[68]

Dorian sente gravare su di sé il pesante fardello del proprio passato: è convinto che solo liberandosene riuscirà a raggiungere la pace e a trascorrere una vita tranquilla. Ignorava però che per un uomo è impossibile sciogliere il legame con il tempo trascorso, come è irrealizzabile cancellare ogni azione compiuta.

> Prese l'arma, e con quella colpì il ritratto, squarciando la cosa da cima a fondo. Si udì un grido ed un tonfo. Il grido fu così dolorosamente tremendo che i servi spaventati si svegliarono e uscirono dalle camere. Francis era pallido come un morto. Dopo un quarto d'ora egli riuscì a persuadere il cocchiere e uno dei servi, e andò disopra con loro. Chiamarono; tutto rimase silenzioso. Finalmente, dopo aver tentato invano di forzare la porta andarono sul tetto e scesero dal balcone. La finestra cedette facilmente. Le serramenta erano vecchie. Entrati, videro appeso al muro uno splendido ritratto del loro padrone, quale l'avevano visto l'ultima volta in tutta la magnificenza della sua bellezza e gioventù. Per terra giaceva un uomo, morto, con un coltello piantato nel cuore. Era canuto, il viso raggrinzito e ripugnante. Soltanto esaminando gli anelli riuscirono a riconoscerlo.[69]

Ecco che, nonostante il suo tentativo di rimanere bello e giovane, Dorian viene sopraffatto

[68] O. WILDE, *Il ritratto di Dorin Gray*, cit., 168.
[69] Ivi, pp. 168-169.

proprio dallo scorrere del tempo che per tutta la sua vita aveva cercato di fuggire.

L'essere proiezione dell'interiorità umana comporta, come afferma Rank, la creazione di un'interconnessione dell'uomo con il doppio: i due sono legati l'uno all'altro, in particolare ogni volta che l'essere umano viola l'ordine della vita, cerca di evadere, di superare i limiti, di rompere gli schemi, il doppio appare per ammonirlo. Si trasforma nella voce della coscienza. Nasce da qui il carattere persecutorio del doppio: l'individuo cerca di vivere la propria vita, ma costantemente l'*alter ego*, intromettendosi, interferisce con i suoi piani.

Il tentativo di uccidere il doppio appare come il tentativo del protagonista di difendersi dalla persecuzione perpetrata ai suoi danni. In realtà la morte dell'*alter ego* si dimostra essere un vero e proprio suicidio che non provoca però dolore in quanto nella mente del personaggio a morire non è lui, ma lo sdoppiamento.

> Il doppio si rivela come manifestazione di uno stato psicologico per cui l'individuo non può liberarsi da quella fase dello sviluppo in cui l'io si ama narcisisticamente. Egli vi s'imbatte in ogni circostanza, e questo gli crea gravi ostacoli al momento dell'azione.[70]

L'unica soluzione quindi per raggiungere la pace e la libertà è suicidio, che il protagonista attua sul doppio perché incapace di autodistruggersi. Lo studioso afferma quindi che

> è stato il narcisismo primario, che sentendosi particolarmente minacciato dall'annullamento inevitabile dell'io, ha creato come prima rappresentazione dell'anima, un'immagine del tutto simile al corporeo, un vero e proprio Doppio, per poter negare il pensiero della morte attraverso uno sdoppiamento dell'io sotto forma di ombra e riflesso.[71]

Va sottolineato inoltre che il contrasto tra l'io e il suo doppio emerge soprattutto in relazione alla passione amorosa. Infatti, l'immagine si manifesta nei momenti in cui il protagonista letterario cerca di lasciarsi andare alla passione amorosa e di incontrarsi con l'amata. Nel film *Lo studente di*

[70] O. RANK, *Il* doppio, cit., pp. 99-100.
[71] Ivi, p. 101.

Praga l'immagine riflessa appare per la prima volta proprio nel momento in cui Baldovino ottiene il suo primo successo amoroso. Le apparizioni diventano più inquietanti e significative man mano che il rapporto tra i due giovani si fa intimo e profondo. Tale fatto è legato per lo studioso ancora al motivo narcisistico. Il protagonista del romanzo, come delle altre opere citate, presentano un elevato interesse per la propria persona, i sentimenti e le emozioni provate. Sono però caratterizzati da un bisogno profondo di essere amati, ma nonostante questo risultano incapaci a vivere appieno il sentimento amoroso. Il doppio diviene quindi l'ostacolo all'amore tanto desiderato.

La comparsa di un doppio può sortire sull'essere vivente un effetto negativo al punto da portarlo alla pazzia. Tale aspetto si può individuare nel romanzo di Dostoevskij[72] I*l sosia:* «Il più grande artista russo descrive l'irrompere di una grave malattia psichica in un uomo che non ne è consapevole e che vive tutte le proprie dolorose esperienze in una dimensione paranoica attribuendole la responsabilità alla persecuzione dei nemici».[73]

Inizialmente tra i due viene a crearsi un rapporto di amicizia. Sofferente di manie di persecuzione, il protagonista trova nel suo sosia un alleato contro i propri nemici. Finisce però presto per accorgersi di come invece rappresentasse il suo principale avversario: cerca di screditare la sua immagine, di metterlo in ridicolo con i colleghi che si alleano contro di lui. «Il rapporto con il sosia diventa così tormentoso che Goljadkin finisce per sfidarlo a un duello con la pistola».[74] Il suo tentativo di libertà è però inutile: viene sopraffatto dal suo doppio e rinchiuso in un istituto. Ancora una volta si assiste alla sconfitta del protagonista ad opera di un'interiorità che pesa e porta all'esasperazione. L'entrare in contatto con il proprio doppio può condurre il protagonista a impazzire totalmente e a perdere quindi il controllo di sé come avviene a Goljadkin e al protagonista de *Le horla*, il quale, preso ormai da una follia irreversibile, capisce che l'unica soluzione per porre fine ai tomenti dell'animo è il suicidio. Di contro però si potrebbe affermare che

[72] Fiodor Dostoevskij (Mosca 1821-San Pietroburgo 1881) è uno dei più grandi romanzieri russi. All'interno delle sue opere lo scrittore si trova a trattare il male che vive all'interno dell'uomo e il senso di doppiezza che insito nell'essere umano, nell'inconscio contenitore degli impulsi non razionali e dei conflitti più intimi di ogni essere vivente.
[73] O. RANK, *Il doppio*, cit., p. 42.
[74] Ivi, p. 46.

in alcuni casi l'*alter ego* fornisca all'individuo la possibilità di guardarsi dall'esterno, in modo oggettivo. È il caso di Rappelkopf, protagonista della favola *Il re delle Alpi e il Misantropo*[75] di Raimund.[76] in quest'opera il doppio è rappresentato da Astragalo, il cognato del protagonista. L'uomo permette a Rappelkopf di guardarsi dall'esterno e vedere i propri atteggiamenti di odio verso gli altri esseri umani. Il doppio rappresenta per lui lo specchio attraverso il quale conoscere la parte più intima di se stesso. Inizia quindi un percorso di cambiamento e di repulsione verso il proprio io che ha come conseguenza primaria l'odio verso se stesso. La misantropia che fino a quel momento l'aveva contraddistinto si trasforma in un sentimento di fratellanza e altruismo nei confronti degli altri uomini. Se da un lato però Astragalo spinge Rappelkopf a migliorare se stesso, sconfiggendo così la parte peggiore del proprio io, dall'altra il confine tra lui e il suo *alter ego* diventa impercettibile. Il protagonista fatica a riconoscersi e a distinguersi dall'altro sé. Tenta perciò di liberarsi dal proprio doppio prima attraverso un duello verbale, poi mediante un duello vero e proprio: «L'impulso a liberarsi con la violenza dell'inquietante antagonista è, come si è visto, uno degli aspetti essenziali del tema, ma quando il protagonista lo soddisfa […], risulta che la vita del Doppio è strettamente legata a quella della persona reale».[77] In quest'opera si giunge a piena consapevolezza di questo aspetto: il doppio è una parte di sé autonoma, staccata dal proprio essere, ma che vive in simbiosi con l'uomo da cui ha avuto origine. Il protagonista, conscio della stretta dipendenza che si è creata, decide di risparmiare la vita di Astragalo, salvando di riflesso anche la propria. Il suo atteggiamento segna l'inizio di una nuova vita, libera dall'odio soffocante e persecutore.

Il doppio assume forme di manifestazioni differenti: può apparire come un'ombra, un'immagine riflessa o dipinta, come un sosia in carne ed ossa, o anche come una proiezione mentale.

[75] La favola, risalente al 1828, mette in scena la vicenda del ricco Rappelkopf che ha il suo doppio nello spirito delle Alpi Astragalo, che assume però le sembianze del cognato del protagonista.
[76] Ferdinand Raimund (1790-1836) fu un drammaturgo austriaco. Manifestò sin da giovane la vocazione teatrale. Nel 1823, insoddisfatto delle parti che gli venivano assegnate, iniziò a scrivere dei testi teatrali.
[77] O. RANK, *Il doppio*, cit., p. 32.

> Che si tratti di un sosia in carne e ossa o di un'immagine staccata dall'io divenuta autonoma […], in ogni caso incontriamo due forme della stessa costellazione psichica contrapposte sul piano figurativo: abbiamo davanti infatti due diverse esistenze vissute da una stessa persona ma separate dall'amnesia.[78]

Indipendentemente dalle modalità di manifestazione dello sdoppiamento, si deve sottolineare, come afferma lo stesso Rank, che vi sono dei motivi analoghi che si riscontrano in ognuna forma assunta:

> ci imbattiamo sempre in un'immagine che somiglia minuziosamente al protagonista: nel nome, nella voce, nell'abito, e che quasi «rubata da uno specchio» (Hoffmann), nella maggioranza dei casi casi si fa avanti proprio attraverso lo specchio. Il doppio si contrappone di continuo all'io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la donna, ha una svolta con l'uccisione del persecutore e si conclude con il suicidio. In alcuni casi viene complicata dall'insorgere del delirio di persecuzione; in altri ancora il delirio è al centro del racconto e si evolve in una vera e propria follia paranoica.[79]

II. 2 Dal perturbante di Jentsch al *Das Unheimlich* di Freud

Con Rank si è osservato come il doppio rappresenti la proiezione di un io rimosso, nascosto nelle profondità dell'essere, come costituisca il risultato dell'invasione dell'inconscio nel campo "coscienziale".

Freud, il padre della psicanalisi, colui al quale si devono numerosi studi sull'animo umano, sulla «vita psichica»,[80] ovvero di quella parte inconscia dell'essere umano, collegò il motivo del doppio al tema del perturbante.

Nato il 6 maggio 1856 a Freiberg in Moravia da una famiglia ebraica, Freud è il secondogenito di Jakob Freud e Amalie Nathanson. Nel 1860 insieme alla famiglia si trasferì a Vienna, dove, in

[78] Ivi, p. 35.
[79] Ivi, p. 49.
[80] S. FREUD, *Storia del movimento psicanalitico. Introduzione al Narcisismo*, cit., p. 17.

seguito alla conclusione dei suoi studi liceali, si iscrisse alla facoltà di medicina. Nel 1882, a causa di alcune difficoltà economiche in cui si trovava la sua famiglia, fu costretto a entrare come praticante all'Ospedale di Vienna. Qui diviene assistente di Theodor Meynert e si specializzò in malattie nervose. Ottenuta una borsa di studio, si recò nel 1885 a Parigi per seguire delle lezioni del neurologo Jean-Martin Charcot. Tornato a Vienna iniziò a lavorare come specialista in malattie nervose. A segnare la sua vita fu nel 1896 la morte del padre: iniziò allora un percorso di autoanalisi per superare il dolore provato. Nel 1902 ebbero inizio a casa sua le riunioni della Società Psicologica del Mercoledì, che assumerà poi nel 1908 il nome di Società psicoanalitica di Vienna. Fu solo nel 1909 che la psicoanalisi conseguì il suo primo riconoscimento internazionale, grazie all'ottenimento da parte di Freud di una laurea in psicologia. Gli anni che intercorsero tra il 1915 e il 1934 furono anni di intensa attività, durante i quali si dedicò alla stesura dei suoi saggi e preparò lezioni esplicative sulla psicanalisi. Nel 1938 Vienna fu occupata dai nazisti. Freud si vide costretto a trasferirsi a Londra. Morì il 23 settembre 1939.

L'interesse freudiano per la tematica del doppio si deve all'allievo Rank: fu infatti a seguito della pubblicazione del saggio *Der Doppelgänger* che Freud iniziò ad analizzare la tematica. In modo particolare il neurologo, alla luce delle considerazioni rankiane, rielaborò il concetto della parola tedesca *Unheimlich.*[81] al punto che nel 1919 pubblicò il saggio *Il perturbante* (titolo che rappresenta la traduzione italiana del vocabolo germanico).

Il termine "perturbante" non deve però la sua paternità a Freud, bensì allo psichiatra tedesco Jentsch.[82] Fu lui per primo a trattare il campo d'azione del perturbante e a cercare di darne una definizione:

> Con la parola «*unheimlich*» sembra che la nostra lingua tedesca abbia compiuto un felice atto di creazione. Pare che attraverso di essa venga espresso con sicura efficacia che una persona a cui capita qualcosa di *unheimlich* non si trova, in tale occasione, propriamente «a casa» e «come in patria» [*heimisch*], e che la cosa gli risulta estranea o per lo meno così gli appare; in

[81] S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984 (Wien 1919), p. 16.
[82] Ernst Jentsch (1867-1919) fu uno psichiatra tedesco.

> breve la parola vuole sottolineare che con l'impressione di perturbanza [*Unheimlickeit*] provocata da una cosa o da un evento è connessa una *mancanza di orientamento*.[83]

Nel momento in cui un uomo si trova a vivere tale sentimento, prova un senso di mancanza di punti di riferimento, di instabilità, di disorientamento dovuto all'entrata in contatto con qualcosa di nuovo, inaspettato e inusuale rispetto a quello che risulta consueto al suo modo di vivere, sentire e percepire gli eventi della propria esistenza. A creare spavento sarebbe quindi qualcosa di cui non si è a conoscenza, che non è solito. Vero però che non si possono classificare come spaventose tutte quelle cose con cui si entra in contatto per la prima volta e di cui non si sapeva nulla. Da questa analisi si potrebbe affermare che l'uomo sarebbe portato a considerare positivamente tutto ciò che riesce a controllare perché a lui noto, conosciuto. Al contrario ogni evento, fatto emozionale che non risulta sottostare al proprio volere, non rientra nella scala delle conoscenze, lo destabilizza provocando nel suo animo un senso di affanno, che viene indicato con il nome di perturbante. La psiche umana è perciò portata a collegare a una situazione nota una sensazione di appagamento e tranquillità, mentre attribuisce all'ignoto un senso di paura e terrore.

> Questo si spiega in massima parte con la difficoltà di stabilire in maniera rapida e completa le connessioni di idee cui l'oggetto tende nell'ambito delle rappresentazioni [psichiche] dell'individuo e quindi con la difficoltà di stabilire il controllo dell'intelletto con la cosa nuova. Il cervello è spesso spaventato dal dover superare le resistenze che ostacolano l'inserimento al posto giusto, attraverso l'associazione, del fenomeno che è fonte di dubbio. Non ci meraviglieremo perciò se il misoneismo risulta più debole laddove queste resistenze sono minori, laddove l'attività associativa opportunamente indirizzata funziona in maniera particolarmente pronta e vivace o anche semplicemente in modo particolare (giovane età, alta intelligenza, costante avversione contro un modo equilibrato di giudicare e un modo corrispondente di reagire, come avviene per esempio nel carattere isterico).[84]

Va però specificato che la manifestazione di tale perturbanza non avviene sempre in egual

[83] ERNST JENTSCH, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Emanuella Scarano, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 399.
[84] Ivi. p. 400.

modo e per le medesime cause in ciascun essere vivente. Si trova quindi costretto a mettere in evidenza le difficoltà legate a inquadrare, in modo preciso ed esaustivo, le caratteristiche del sentimento in questione. La complessità è legata al fatto che «la sensibilità verso questa qualità del sentire è sollecitata in materia diversissima da individuo a individuo».[85] Ogni individuo, a seconda del suo modo di essere e di affrontare la vita, del suo stato fisico ed/o emozionale, si troverà a provare un effetto più o meno *unheimlich* o a non provarlo affatto.

Alla luce di queste considerazioni, Jentsch, nel condurre la propria indagine, cercò di individuare le circostanze nelle quali si assisteva alla manifestazione del perturbante; inoltre mirava a scoprire quali fossero gli stati psico-fisici in cui un uomo doveva trovarsi affinché questo sentimento si palesasse.

L'ambito che si dimostra un terreno fertile in questo senso è quello costituito dalla vita quotidiana. «Si sa per antica esperienza che la maggior parte degli uomini considera buono e famigliare ciò che è il risultato del tempo, l'abituale, l'ereditario, mentre accoglie ciò che è nuovo e fuori dall'abituale con diffidenza, con dispiacere e addirittura con ostilità (misoneismo)».[86]

L'abituale risulta facile da accettare perché lo si conosce, si prevedono i meccanismi collegati. Si prenda ad esempio il sorgere del sole: nessun essere vivente proverà terrore o rimarrà turbato dal fatto che ogni mattina il sole sorge. Questo accade perché è un'azione che si realizza quotidianamente, che appartiene alla vita come evento abituale. Se però si aggiungessero degli eventi che esulano dalla consuetudine, come il fatto che «il sorgere del sole non dipende dal sole stesso, ma dal movimento della terra, e che per gli abitanti della terra la direzione assoluta nello spazio è molto meno importante di quella rispetto al centro della terra».[87] Ecco allora che si incorre nella possibilità che sorga nell'uomo un'insicurezza e un turbamento intellettuale dovuto al venir meno delle conoscenze, delle certezze e del controllo che ogni essere vivente esercita su tutto quello che appartiene alla sfera del noto.

[85] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 15.
[86] E. JENTSCH, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 400.
[87] Ivi, p. 401.

Analogamente un bambino negli anni della sua fanciullezza, si mostra insicuro; è instabile, procede a tentoni. Tutto questo è conseguenza del non controllo su quello che lo circonda. La sua conoscenza è limitata, scopre ogni singolo elemento a poco a poco. La sua incapacità di gestire e dominare ogni minimo aspetto contribuisce alla nascita di una sensazione d'ansia.

Altro esempio da addurre è quello delle feste in maschera: alcuni bambini provano felicità nel partecipare a balli in maschera, travestiti talvolta dai più mostruosi personaggi. Altri invece provano un senso di insofferenza e inadattabilità che li spinge a provare repulsione in tali circostanze, «un'impressione oltremodo penosa cui non sono capaci di assuefarsi».[88]

Si deve però affermare che «non è assolutamente necessario che i processi che generano dubbio debbano esprimersi in termini molto chiari per provocare la sensazione ben caratterizzata di insicurezza psichica».[89] Affinché il sentimento del perturbante si manifesti è necessario che un individuo sia predisposto emotivamente. Ciò che solitamente è famigliare e consueto è considerato scarsamente inquietante. Però in una determinata condizione psichica prodotta e da una causa anomala, come il dormiveglia, e da uno stordimento, e dalla depressione e da alterazioni dei sensi, può spingere l'uomo a sentirsi insicuro, instabile e a provare un sentimento di angoscia. Tali situazioni si verificano soprattutto in presenza di menti labili e predisposte a malattie psichiche, situazioni nelle quali la mente umana vive una condizione di scarsa lucidità. Si crea un collegamento, un'analogia tra «l'atteggiamento emotivo dell'individuo non sviluppato psichicamente o psichicamente offuscato di fronte a molte circostanze comuni della vita quotidiana, e la sfumatura emotiva che la percezione del non abituale o non chiaro suole suscitare nel primitivo normale».[90] L'essere quindi privato delle sue sicurezze si trova in una condizione psichica fragile ed è incapace di gestire le proprie emozioni e quindi viene assalito da un profondo senso di affanno.

Un campo che si mostra un terreno fertile per il manifestarsi del sentimento del perturbante è l'ambito letterario:

[88] Ivi, p. 402.
[89] *Ibidem*.
[90] Ivi, p. 403.

> Il piacere di un'opera letteraria, di una pièce teatrale e così via, consiste in misura non scarsa nel fatto che tutte quelle emozioni cui sono soggetti i personaggi della pièce, del romanzo, di una ballata, sono condivise dal lettore o dallo spettatore. Nella vita non amiamo esporci a scosse emotive acute; a teatro o durante la lettura invece ci lasciamo volentieri scuotere in tale modo: proviamo così certe forti eccitazioni che suscitano in noi un forte sentimento vitale, senza doverci addossare le conseguenze di ciò che causa gli stati d'animo spiacevoli. La sensazione di tali eccitazioni sembra essere spesso direttamente legata in maniera fisiologica al piacere artistico. Per quanto possa suonare strano, sono forse soltanto poche le sensazioni che sono senza eccezione, per sé e in ogni circostanza, di ripugnanza. Quanto meno, l'arte può renderci in qualche modo piacevole la maggior parte delle emozioni.[91]

Questa funzione di immedesimazione e di liberazione che il lettore vive e prova nel momento in cui entrava in contatto con l'opera letteraria richiama alla mente la *katàrsi* greca: durante le rappresentazioni teatrali infatti, gli spettatori si trovavano a immedesimarsi con quanto veniva portato sulla scena. La mimesi della realtà, che caratterizzava le tragedie, permetteva all'uomo di partecipare e provare passioni ed emozioni al punto tale da raggiungere uno stato che si potrebbe definire perturbante.

L'espediente usato da alcuni scrittori per provocare un senso di *unheimlich* è quello di «lasciare il lettore nell'incertezza […] e precisamente nel lasciarlo in uno stato in cui questa insicurezza non sia direttamente al centro della sua attenzione e per cui non venga indotto a esaminare e rendere subito chiara la cosa, perché in questo caso […] il particolare effetto emotivo svanisce facilmente».[92] Gli autori, che aspirano a creare attraverso i propri testi un sentimento di tale genere, mirano a confondere la psiche umana: la mente viene tenuta in tensione, in sospeso in un limbo pieno di dubbi.

È l'ambito fantastico in cui si realizza maggiormente questo scenario:

> la fantasia, che ha sempre qualcosa di poetico, può talvolta creare apparizioni innocue e

[91] Ivi, p. 406.
[92] Ivi, p. 407.

> indifferenti dettagliatissime immagini terrificanti: fenomeno, questo, che si produce con tanto maggiore abbondanza quanto più debole è lo spirito critico e quanto più emotivamente colorato è lo sfondo psicologico del momento. Perciò donne, bambini e visionari soggiaciono con particolare facilità alle emozioni dell'*Unheimliche* e al pericolo della visione di spiriti e spettri.[93]

La volontà di creare un sentimento perturbante si realizza attraverso l'utilizzo di oggetti privi di vita che vengono resi animati e vivi, come ad esempio una trave con dei chiodi che si trasforma in una mascella di un animale feroce o una colonna che inizia a parlare. A creare turbamento sono soprattutto le riproduzioni della forma umana, come possono esserlo gli automi. L'uomo, nel momento in cui si trova di fronte un essere meccanico a grandezza naturale che riesce a eseguire azioni che spettano all'ambito umano, prova un senso di turbamento.

> L'effetto *unheimlich* […] riposa senza dubbio ugualmente sul fatto che in essi si fa strada una più o meni chiara idea della presenza di una certa coazione associativa (meccanismo) che, contraddicendo l'opinione abituale della libertà psichica, comincia a mettere in crisi in maniera drastica e sbrigativa la convinzione che l'individuo sia animato. Se viene fatta chiarezza sulle condizioni relative, allora scompare la sfumatura propria del singolare stato d'animo, la cui origine è da cercare soltanto nella incapacità di orientarsi nella realtà della psiche.[94]

Il perturbante sorge quando una situazione di equilibrio viene sconvolta dal manifestarsi di eventi inconsueti, nel momento in cui la sua mente non riesce più a mantenere il controllo sul mondo che lo circonda e sulla propria sfera emozionale. Ecco che allora nasce nell'animo un sentimento di angoscia, di sconvolgimento, di *unheimlich*.

> Forte è il desiderio che l'uomo prova di controllare intellettualmente il mondo circostante. La sicurezza intellettuale offre un riparo, un rifugio psicologico nella lotta per l'esistenza. Essa ha significato, non appena è comparsa, una difesa contro l'attacco di forze nemiche, e la sua mancanza equivale a una mancanza di protezione negli episodi di quella lotta destinata, per l'uomo e per gli esseri viventi, a non finire mai […].[95]

[93] *Ibidem*.
[94] Ivi, p. 410.
[95] *Ibidem*.

Freud, riprendendo gli studi di Jentsch e di Rank, iniziò a occuparsi della questione dell'esistenza di un *alter ego*, di un io diverso, opposto ma allo stesso tempo connesso all'essere umano. Rielaborò quindi, alla luce delle teorie formulate da queste due personalità, in modo particolare quella rankiana, il concetto di perturbante. Perciò all'interno del saggio *Das Unheimliche* lo psicanalista concentra lo studio e la riflessione sul legame che viene a crearsi tra l'essere vivente, il suo doppio e la sensazione perturbante che ne scaturisce.

La definizione che *in primis* adoperò per indicare il concetto trattato sarebbe stata quella di «sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è famigliare».[96] «Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso».[97] Però perché ciò che è nuovo assuma il carattere perturbante «bisogna aggiungere qualcosa».[98] Ma cosa? Da quanto affermato da Freud il perturbante si manifesta nel momento in cui l'uomo si trova in una situazione di incertezza intellettuale. «Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa di cui non ci raccapezza».[99]

Si rende conto che idiomi quali latino, greco, inglese, francese e spagnolo non risultano sufficienti a inquadrare *in toto* il perturbante, anzi si accorge che nessun termine si dimostra adatto per definire questo sentimento. Al contrario si accorge che «*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione con il suo contrario *unheimlich*. *Unheimlich* è in un certo modo una variante di *heimlich»*.[100] Il perturbante è perciò allo stesso tempo un qualcosa di famigliare, amichevole ma anche di pericoloso, nascosto. Racchiude un'ampia gamma di significati e sfaccettature, l'uno l'opposto dell'altro, ma contemporaneamente legati.

[96] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 16.
[97] Ivi, pp. 13-14.
[98] Ivi, p. 17.
[99] *Ibidem.*
[100] Ivi, p. 26.

L'obiettivo principale di Freud era di individuare le situazioni in cui questo stato di turbamento si manifestava: intendeva capire come fosse possibile e da cosa scaturisse questo sentimento contrastante. Per poter comprendere in che cosa consistesse, Freud soffermò la sua analisi negli ambiti in cui si assisteva alla manifestazione del sentimento di angoscia. Quello che ne ricavò fu che l'uomo, nel momento in cui venivano a mancare le certezze sulle quali si basa la propria vita, si trovava in una situazione di incertezza intellettuale.

Una delle situazioni in cui si manifesta l'*unheimlich* è, come aveva già affermato Jentsch, il caso in cui degli oggetti privi di vita assumono sembianze umane (bambole, automi) riproducendo inoltre azioni tipiche degli uomini. Si era già visto come la letteratura, in modo particolare quella fantastica, costituisse un ambito favorevole alla creazione di tali scenari. In questo senso, uno dei maggiori rappresentati del perturbante letterario può essere ritenuto Hoffmann.

Nato a Köningsbarg il 24 gennaio 1776, fu il terzo figlio di Christoph Ludwing Hoffmann e Louisa Albertina Doerffer. Dopo il divorzio dei genitori, avvenuto due anni dopo la sua nascita, tornò con la madre presso i nonni materni. Lì la sua educazione fu seguita dallo zio Otto Wilhelm, dal momento che la madre presentava una condizione psichica fragile. Dopo essersi diplomato, iniziò a frequentare la facoltà di giurisprudenza, studi però che gli risultano molto faticosi. Nel 1794 la sua vita fu stravolta da una travolgente relazione amorosa che fu però costretto a interrompere per volere della famiglia. Iniziò un tirocinio come uditore presso il tribunale della città in cui dimorava. Fu in questo periodo che si assiste alla composizione delle prime opere, che non si sono però conservate. Si trasferì prima dal fratello a Glogau e successivamente a Berlino, continuando però sempre gli studi di legge. La carriera giurista si interruppe però nel 1802: gli venne annullata la nomina a *Regierungsrat* che gli verrà restituita solo due anni dopo. Dal punto di vista letterario iniziò a farsi notare e a pubblicare le prime opere. L'avvento di Napoleone con la conseguente disfatta di Jena spinse Hoffmann nel baratro. Fu costretto a licenziarsi e a trasferirsi a Berlino. Qui privo di un lavoro cercò di guadagnare soldi attraverso la pubblicazione delle sue opere. In seguito

alla pubblicazione di un annuncio su un giornale trovò un'occupazione presso il teatro di Bamberg, ma l'incapacità di gestione dei responsabili teatrali lo obbligò a rassegnare le dimissioni. Ricavò compensi impartendo lezioni di musica. Abbandonata Bamberg si recò a Dresda, dove iniziò a ottenere un grande successo e a guadagnare dei soldi mediante la sua scrittura. Diventa in poco tempo un autore stimato, al punto tale che nel 1816, in occasione del compleanno del re sarà richiesto per la messinscena delle *Undine*. Fu successivamente reinserito nella pubblica amministrazione. Morì il 25 giugno 1822.

Nelle sue opere si assiste a una distorsione della realtà quotidiana: appare assurda, inquietante, alterata dalle allucinazioni e dall'annebbiamento mentale. L'autore in questione ricorse all'utilizzo del perturbante per attirare l'attenzione del lettore cercando, come afferma Jentsch, di creare nel suo animo e nella sua mente uno stato di incertezza. In questo senso si muove il racconto *Il mago sabbiolino*, traduzione italiana del titolo originale *Der Sandman*, pubblicato nel 1815 e inserito successivamente nella raccolta *Notturni*.

Il protagonista dell'opera è un ragazzo, nonché studente di nome Nathanael. Il racconto si apre con una lettera che scrive all'amico Lotario. Al suo interno racconta un episodio che ha caratterizzato la propria infanzia: «Qualcosa di tremendo ha sconvolto la mia vita!- Oscuri presagi di una sorte orribile che mi minaccia incombente su di me come le ombre di nere nubi, e non c'è raggio di sole che arrivi a squarciarle».[101] Le parole usate per descrivere lo stato in cui il ragazzo si trova, mettono in evidenza lo stato di forte tensione psicologica che vive: i fatti accaduti gravano su di lui come delle nuvole nere e lui prova angoscia e le percepisce come se fossero un grosso peso che sulla sua anima. L'episodio che lo ha angosciato a tal punto riguarda la figura materna: ogni sera infatti la donna era solita dire così a lui e ai suoi fratelli:

> Su, bambini! - a letto! a letto!, sta arrivando l'uomo della sabbia, lo sento già. E davvero ogni volta io sentivo passi lenti e pesanti che facevano rintronare le scale; non poteva che essere

[101] ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *L'uomo di sabbia*, in *Notturni*, a cura di Matteo Galli, Firenze, Giunti gruppo editoriale, 1997 (Berlin 1816), p. 3.

> l'uomo della sabbia. Una volta che quei cupi passi e quel sordo rumore mi parvero particolarmente tremendi, domandai alla mamma che ci stava portando via: Mamma, senti, ma chi è questo uomo della sabbia tanto cattivo che ogni volta ci manda via dal babbo? - com'è fatto? - «L'uomo della sabbia non esiste, bambino mio», rispose la mamma, «quando dico che arriva l'uomo della sabbia, voglio solo dire che avete sonno e non riuscite a tenere gli occhi aperti, come se qualcuno vi avesse buttato sabbia negli occhi». - Ma la risposta della mamma non mi convinceva, anzi, nella mia mente di bimbo concepii fermamente l'idea che la mamma negasse l'esistenza dell'uomo della sabbia, perché non avessimo paura di lui; io, del resto, lo sentivo sempre quando saliva le scale.[102]

Si assiste alla prima apparizione dell'uomo di sabbia: questa figura entra così nella vita del ragazzo. È avvolta nel mistero; quello che di cui si è conoscenza è che, nelle sere in cui i bambini fanno i capricci per andare a dormire, lui interveniva per gettare della sabbia nei loro occhi. Questi iniziavano allora a sanguinare al punto di uscire dalle cavità. L'uomo allora li raccoglieva e se li portava via per darli in pasto ai suoi piccoli. La storia turba Nathanael e crea nel suo animo un sentimento di paura e inquietudine. «L'immagine dell'uomo della sabbia, crudele e disgustosa, mi si era dunque dipinta nell'animo; quando la sera sentivo le scale rintronare, tremavo di paura e di terrore».[103] Nonostante lo spavento che la storia gli incuteva, il ragazzo era spinto dal desiderio di vedere questa misteriosa figura, che però lui rivedeva nella persona di Coppelius, avvocato e amico del padre, che era visto con timore e riluttanza dai lui e dai fratelli.

> Ma neanche la persona più orribile sarebbe riuscita a incutermi un orrore più profondo di questo Coppelius. - Immaginati un uomo alto dalle spalle larghe, con una testa grossa e deforme, il volto terreo, le sopracciglia grigie e folte, sotto le quali brillano due pungenti occhi verdognoli da gatto, un naso grosso e ben pronunciato sopra il labbro superiore. La bocca si contorce spesso in un riso maligno e allora sulle guance compaiono delle macchie rossastre e fra i denti serrati passa uno strano sibilo. Coppelius arrivava vestito sempre con una giacca grigio cenere di taglio antiquato, panciotto uguale e calzoni dello stesso genere, le calze invece erano nere e le scarpe con piccole fibbie d'osso. Il parrucchino arrivava appena a coprirgli il cocuzzolo con le ciocche applicate ritte sopra le grandi orecchie rosse; teneva l'ampia retina così discosta dalla nuca che i

[102] Ivi, pp. 4-5.
[103] Ivi, p. 5.

> arrivava a scorgere la fibbia d'argento che gli chiudeva la cravatta increspata. Tutta la figura era odiosa e repellente, ma a noi bambini ripugnava soprattutto quelle sue manucce ossute e pelose; […] Quando vidi questo Coppelius, la mia anima fu colta da orrore e spavento al pensiero che l'uomo della sabbia non fosse altri che lui;[104]

Condizionato dai sentimenti negativi che l'uomo ispira in lui, una sera decide di nascondersi nello studio del padre. La paura è talmente forte però che il ragazzo lancia un grido e viene scoperto. Coppelius lo minaccia allora di togliergli gli occhi: «Ora sì che abbiamo gli occhi – occhi – un bel paio di occhi di bambino. Così bisbigliava Coppelius e dalle fiamme afferrò con le mani dei grani di bragia che avrebbe voluto gettarmi sugli occhi».[105] Il forte *shock* subito lo conduce a perdere i sensi sfiorato come «da un sonno di morte».[106] Dopo l'accaduto nessuno vide più l'uomo, tanto che si pensava avesse lasciato la città. Una sera però di un anno dopo, durante la cena, riapparve alla porta della loro casa: alcuni giorni dopo il padre era morto a causa di un'esplosione. La morte improvvisa e le circostanze misteriose forniscono la fondatezza del proprio pensiero: Coppelius era l'uomo della sabbia ed era l'assassino della figura paterna. Sorge però un dubbio, che lo stesso poeta insinua: «siamo di fronte a un primo delirio del bambino in preda all'angoscia o a un resoconto che, nel mondo ove si svolge il racconto, dobbiamo considerare reale?».[107] L'autore pone quindi il lettore di una situazione di tensione emotiva e incertezza mentale che lo spinge a mettere in dubbio le certezze e a interrogarsi sulla concretezza o meno di quanto sta accadendo. L'incertezza scaturisce dalla duplice valutazione che si può attribuire ai fatti: da un lato la scena potrebbe essere il frutto della mente del bambino, che è sconvolto al punto tale da crearsi la trasposizione della storia raccontatagli dalla madre e scorgere quindi nella figura di Coppelius quella dell'uomo della sabbia (convinzione che gli scaturisce anche dal fatto che l'uomo insieme al padre compiono delle azioni intorno a un braciere che risultano di difficile comprensione per il bambino); dall'altro però, quello che si legge nel racconto, potrebbe corrispondere alla vera realtà dei fatti. Sicuramente va

[104] Ivi, pp. 7-8.
[105] Ivi, p. 8.
[106] Ivi, p. 9.
[107] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 31.

affermato che le credenze del bambino vengono alimentate maggiormente dal racconto della bambinaia: «Ma come Thanelchen, replicò quella, ancora non lo sai? È un uomo cattivo che viene dai bambini che non vogliono andare a letto e gli butta giù manciate di sabbia negli occhi fino a farglieli schizzare via tutti pieni di sangue».[108] La figura di Coppelius e il mistero che l'avvolge contribuiscono a rendere impercettibile la linea che separa la realtà dall'immaginazione. È difficile stabilire quindi se sia solo il prodotto della mente del bambino o se invece la sua figura sia da annoverare tra quelle reali e di conseguenza sia il responsabile della morte del padre. I dubbi del protagonista aumentano quindi nel corso del racconto e si uniscono a quelli del lettore.

Accade infatti che il ricordo e il sentimento perturbante, che riemergono nell'animo di Nathanael, siano frutto della convinzione di aver rivisto Coppelius. Era sicuro che l'ottico ambulante della cittadina dove studiava, un certo Giuseppe Coppola, altri non fosse che lui sotto falsa identità. I discorsi che l'uomo pronunciava lo sconvolgevano; troppi elementi lo collegavano all'uomo della sabbia e di conseguenza a quello che Coppelius gli aveva detto quella lontana sera nello studio del padre:

> «Non compro barometri, caro amico, vada pure!». Al che Coppola, entrando nella stanza, la bocca enorme sfigurata in un riso maligno e gli occhietti che brillavano pungenti sotto le lunghe ciglia grigie, disse con voce roca: «Ah, no barometri, no barometri! - ho anche bei oci – bei oci!» Nathanael gridò allora spaventato: «Folle di un individuo, e come fai ad avere occhi? - occhi – occhi?». Ma in quell'istante Coppola aveva messo da parte i suoi barometri e, rovistando nelle ampie tasche della giacca, aveva tirato fuori occhialini e occhiali che poi aveva sparso sul tavolo. «Ecco – Ecco – Occhiali – occhiali a mettere su naso, questi essere miei oci – bei oci!».[109]

A dissuaderlo da questa idea si mise perfino il professore Spalanzani, il quale affermava di conoscere da tempo il signor Coppola e dichiarava che l'identità dell'uomo corrispondeva a quella che lui sosteneva. La situazione assume però ancora una volta un alone misterioso nel momento in

[108] E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo di sabbia*, cit., p. 5.
[109] Ivi, pp. 22-23.

cui Nathanael acquista dall'ottico un cannocchiale tascabile. Il ragazzo allora iniziò ad utilizzarlo per osservare la casa situata al lato opposto della strada rispetto alla sua: era la dimora di Spalanzani. Un giorno, scrutando all'interno scorse una figura femminile:

> In quella stanza era seduta una ragazza alta, assai snella, perfettamente proporzionata ed elegantemente vestita, le braccia e le mani conserte su un tavolino dinanzi a sé. Siccome sedeva con il viso alla porta, potei contemplare i tratti, belli come quelli di un angelo. Ella non parve accorgersi di me e più in generale i suoi occhi avevano un che di fisso, vorrei quasi dire che parevano ciechi, mi dava l'impressione che stesse dormendo a occhi aperti.[110]

La ragazza era Olimpia, la figlia di Spalanzani. Il racconto subisce a questo punto un cambio di registro: si passa dallo scambio epistolare, alla quale Hoffmann aveva affidato il compito di riportare i ricordi dell'infanzia, alla narrazione affidata a un narratore esterno, che inizia così a raccontare i fatti accaduti al protagonista nell'età della giovinezza. Nell'introdurli si rivolge direttamente al lettore creando un clima misterioso:

> Non ti è mai accaduto, gentilissimo, che qualcosa ti abbia riempito il petto, la mente e i pensieri, schiacciandone tutto il resto? Dentro di te avvertivi un fermento, un bollore, il sangue infiammato in una vampa cocente ti schizzava dalle vene e ti colorava le guance. Il tuo sguardo era così strano, quasi a voler afferrare nello spazio vuoto delle immagini, invisibili ad altro occhio e le parole ti si sfaldavano in cupi sospiri. E gli amici allora lì a domandarti: Ma che cosa Le è successo, stimatissimo? - Che cosa ha, mio caro? E tu che avresti voluto esprimere le immagini del tuo intimo con i toni più accesi, le ombre e le luci, ti sforzavi di trovare le parole, anche solo per cominciare. Ma era come se qualcuno ti obbligasse ad esprimere già con la prima parola tutto quanto di meraviglioso, stupendo, terribile, divertente, orrendo ti era accaduto: e appena le avevi pronunciate tutti dovevano avvertire come una scossa elettrica.[111]

La vita del ragazzo viene sconvolta dall'incontro con Coppola: il suo atteggiamento muta radicalmente, la sua indole cambia:

[110] Ivi, p. 14.
[111] Ivi, p. 15.

> si lasciava andare a cupe fantasticherie, assumendo talora atteggiamenti così strani che nessuno lo riconosceva più. Ogni cosa, la vita intera: tutto era diventato per lui sogno, presagio; diceva di continuo che ciascuno, credendosi libero, in realtà non faceva altro che fungere da crudele trastullo a oscure potenze: inutile, sosteneva, ribellarsi, bisognava soltanto rassegnarsi in tutta umiltà a ciò che il destino aveva deliberato.[112]

Viveva quindi in uno stato di ossessione: il suo obiettivo era mostrare al mondo, in modo particolare alla fidanzata Clara e all'amico Lothar che Coppola in realtà era Coppelius e che quindi era il male personificato. Era preso da una follia delirante che non gli permetteva di ragionare; si scagliava contro chiunque cercasse di farlo ragionare e di fargli comprendere che i due uomini erano due figure ben distinte. Ogni tentativo di continuare con la propria vita mettendo da parte la rabbia e le manie persecutive che provava nei loro confronti era vano. Questi comportamenti finiscono per allontanarlo progressivamente da Clara, esasperata dai comportamenti del ragazzo. L'immagine di Olimpia, figura così bella che Nathanael non ricordava di averne vista una di tale splendore aveva conquistato la sua mente alterata. Si innamora di lei: il suo animo era così diviso tra l'ardore provato per Olimpia e quello che gli suscitava Coppelius. l'occasione per incontrarla gli viene fornita da un invito a una festa a casa del professore. Desiderava poterle stare vicino, toccarla, parlare con lei. Quella che lui vedeva però come una «donna splendida, celeste»,[113] era considerata da tutti una «faccia di cera»,[114] «bambola di legno»,[115] «senz'anima».[116] Aveva dimenticato Clara, Lothar, la madre, non esisteva nessuno eccetto Olimpia. Trascorreva le giornate a fantasticare sul loro amore e a contemplarla. Durante una visita a casa Spalanzani, assistette suo malgrado a una disputa tra il professore e Coppola, che si contendevano Olimpia, l'uno tenendola per le spalle, l'altro per i piedi. Sconvolto e adirato cercò in ogni modo di liberare la ragazza, ma senza riuscirci. Coppola alla fine ha la meglio e scappa via con Olimpia sulle spalle. L'orrore si stampa sulla faccia del ragazzo quando si accorge che la sua innamorata è stata privata degli occhi. Ecco allora che

[112] Ivi, p. 18.
[113] Ivi, p. 26.
[114] Ivi, p. 28.
[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.

emerge la dura verità: Olimpia è un automa creato dai due uomini. In quel momento viene colpito da un nuovo attacco di follia e in preda al delirio viene trasportato in un manicomio. Trascorso un lungo periodo di riabilitazione, il ragazzo riprende la sua vita e tutto sembra andare per il giusto verso: ha ripreso la storia d'amore con Clara, la ama e ha intenzione di sposarla. La situazione precipitò nuovamente durante una passeggiata con la fidanzata; per esaudire il suo desiderio di vedere i monti dall'altro, i due salirono sulla torre situata nella piazza. Il ragazzo estrae dalla tasca il cannocchiale che aveva in tasca:

> dinanzi alla lente c'era Clara! - D'un tratto sentì un fremito convulso nei polsi e nelle vene – pallido come un mosto fissò Clara, ma subito dopo le orbite furono invase da torrenti di fuoco che ardevano e sprizzavano, Nathanael lanciò un grido terribile, come una bestia inseguita; poi prese a saltare e fra orrende risa con tono straziante gridava: «Pupattola di legno gira – pupattola di legno gira», - e con forza straordinaria afferrò Clara e voleva scagliarla giù, ma Clara, disperata per la paura di morire si teneva aggrappata alla balaustra. […] Nathanael prese ora a girare per la loggia e faceva dei balzi e gridava «*Cerchio di fuoco* gira – *cerchio di fuoco* gira».[117]

Una gran folla si era nel frattempo radunata ai piedi della torre. Molte le richieste d'aiuto affinché Nathanael fosse fatto scendere. All'improvviso nella moltitudine apparse Coppelius, che con un ghigno in faccia proferì queste parole: «Aspettate e vedrete che vien giù da solo».[118] Ed ecco allora che d'un tratto il ragazzo si immobilizzò e gridando a gran voce si gettò giù dalla torre. Si assiste quindi al suicidio del ragazzo.

Gli elementi perturbanti che Hoffmann inserisce all'interno del racconto sono due: il primo è rappresentato da Olimpia, automa frutto di macchinazioni che la trasformano in un oggetto in tutto e per tutto uguale alla figura umana, animato. Il senso di perturbanza è però meno marcato rispetto a quello incarnato dalla figura di Coppelius. È lui che contribuisce a creare quel sentimento di angoscia, di spavento che è legato all'*unheimlich*. Si sviluppa con lui quell'incertezza intellettuale

[117] Ivi, p. 34.
[118] *Ibidem*.

legata a una paura repressa e legata a un ricordo infantile. Durante la lettura si può pensare che Nathanael sia un folle, un pazzo, che il suo atteggiamento sia frutto di un delirio mentale. «L'esperienza psicoanalitica ci avverte, invece, che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di un danno agli occhi o dalla loro perdita».[119]

I due motivi di Jentsch e Freud costituiscono i punti centrali dell'effetto perturbante reso da Hoffmann: da un lato il terrore suscitato dagli automi, la perturbanza derivante dall'incertezza se un oggetto sia vivente o no, dall'altro uno *shock* infantile. Entrambi si ricollegano alla fanciullezza se si considera che sin da piccoli la bambola rappresenta il mezzo di gioco più diffuso. Freud giunge quindi alla conclusione che «la fonte del perturbante non sarebbe dunque in questo caso una paura infantile, bensì un desiderio infantile o anche semplicemente una credenza infantile».[120]

Nella sua analisi però Freud individua nel doppio il motivo centrale del perturbante. Per lo psicanalista lo sdoppiamento consisteva in una proiezione di una parte di sé, nella «comparsa di personaggi che, presentandosi con il medesimo aspetto, debbono venire considerati identici».[121] Secondo lo psicanalista, rappresentavano la parte più intima in cui erano racchiuse le pulsioni, le paure e gli impulsi più nascosti, che appartenevano a quella sfera della psiche umana che Freud definiva "inconscio".

> L'accentuazione di questo rapporto mediante la trasmissione immediata di processi psichici dall'una all'altra di queste persone – fenomeno che noi chiameremo telepatia – così che l'una è compartecipe della conoscenza, dei sentimenti e delle esperienze dell'altra; l'identificazione del soggetto con un'altra persona sì che egli dubita del proprio Io o lo sostituisce con quello della persona estranea; un raddoppiamento dell'Io, quindi, una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io.[122]

Nel caso invece de *Gli elisir del diavolo* il doppio interessa più livelli: il primo concerne il piano contenutistico: la tematica viene resa dalla somiglianza di Medardo e Vittorino che a loro insaputa

[119] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 36.
[120] Ivi, p. 40.
[121] Ivi, p. 41.
[122] Ivi, pp. 41-42.

condividono lo stesso padre e quindi una parte del patrimonio genetico; il secondo invece riguarda la struttura stessa realizzata dai «quattro livelli base di racconto»[123] ovvero dalla presenza di «quattro testi nel testo»:[124] la premessa del curatore, il racconto di Medardo, la pergamena del vecchio pittore e infine la postilla di padre Spiridione;

Il doppio assume qui le sembianze di un sosia e si assiste a uno scambio di ruoli; in modo particolare Vittorino diventa simbolo delle pulsioni libidinose e represse di Medardo: «Fin dall'inizio, dai primi anni in convento, l'io di Medardo è raffigurato come un campo di tensioni in cui coesistono un bruciante desiderio sessuale [...]».[125] In questa prospettiva l'*alter ego* assume il ruolo di far emergere la parte più intima del frate, dando voce ai suoi pensieri, dubbi, desideri. È proprio questo aspetto, oltre che la somiglianza fisica, che spinge Medardo a sentirsi attratto da Vittorino e a rivedere in lui se stesso. Il protagonista arriva a dubitare della propria identità: è incapace di riconoscere se stesso e di distinguere il proprio io da quello altrui. Lo sdoppiamento diventa simbolo di una totale identificazione. Lo scambio d'identità si trasforma però in ossessione e persecuzione, tanto da spingere il frate alla follia e da impedirgli di distinguere la realtà dalle allucinazioni. L'atto di redigere un diario permette a Medardo di darsi un'identità e cercare di dare ordine a un'interiorità caotica e gravante. La lotta che viene a svilupparsi è il simbolo di conflitto tra il bene e il male, tra la parte buona del proprio essere e quella malvagia e carica di pulsioni e desideri carnali. Prendere coscienza di questa dualità dell'anima rappresenta un fatto importante per il protagonista: significa avere l'occasione per sconfiggere la forza oppositrice al suo essere e arrivare quindi a un'unità.

Per lo psicanalista il doppio assumeva un valore rilevante perché permetteva all'uomo di auto-osservarsi e di auto-analizzarsi. Rappresentava la parte critica dell'essere umano che permetteva di guardarsi dentro da una prospettiva esterna, con oggettività. Il sosia diventava però anche il contenitore di

[123] M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 112.
[124] *Ibidem.*
[125] Ivi, p. 116.

> ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino potrebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e inoltre tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi, oltre a tutte le decisioni della volontà che sono state represse e che hanno prodotto l'illusione del libero arbitrio.[126]

Per Freud lo sdoppiamento è «il perpetuo ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse imprese delittuose, e perfino degli stessi nomi attraverso più generazioni che si susseguono».[127] Si parla di ritorno quando l'io attribuisce al sosia tutte le possibilità, le aspirazioni, i sentimenti che non è riuscito a realizzare o a provare, che ha rinchiuso e nascosto nel proprio animo, ma che allo stesso tempo non è mai riuscito a lasciar andare del tutto, nutrendo la speranze di una attuazione. L'inconscio quindi recupera questa dimensione e la proietta nell'*alter ego* mette in atto quella che Freud definisce «coazione a ripetere»[128]:

> venticinque anni di lavoro intenso hanno fatto sì che i fini immediati della tecnica psicoanalitica siano oggi del tutto diversi da quelli iniziali. Dapprima il medico analista non poteva proporsi altro scopo che quello di scoprire i contenuti inconsci ignoti al malato per raccoglierli e comunicarglieli al momento giusto. La psicoanalisi era soprattutto un'arte dell'interpretazione. Poiché con ciò non veniva risolto il problema terapeutico, ben presto la psicoanalisi si propose uno scopo ulteriore: obbligare il malato a confermare la costruzione dell'analista con i suoi propri ricordi. In questo tentativo l'accento principale cadde sulle resistenze del malato; ora l'abilità del medico consisteva nello scoprire il più presto possibile queste resistenze, nell'indicarle al malato e nell'indurlo ad abbandonarle avvalendosi della sua personale influenza (in questo svolgeva la sua parte la suggestione, sotto forma di "traslazione"). Ma poi divenne sempre più evidente che lo scopo che ci si era proposti – rendere cosciente ciò che era inconscio – non poteva essere interamente conseguito neanche con questo metodo. Il malato non può ricordare tutto ciò che in lui è rimosso, forse non ricorda proprio l'essenziale, e quindi non riesce a convincersi dell'esattezza della costruzione che gli è stata comunicata. Egli è piuttosto indotto a ripetere il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale, anziché,

[126] Ivi, p. 44.
[127] Ivi, p. 42.
[128] Ivi, p. 49.

come vorrebbe il medico, a ricordarlo come parte del proprio passato.[129]

Il sentimento dell'*unheimlich* si manifesta in questo contesto: «il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati, nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole».[130] Ogni volta che un evento passato si ripete, si crea nell'animo umano un turbamento e un sentimento angoscioso.

> Intendo dire che nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una *coazione a ripetere* che procede dai moti pulsionale: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente negli impulsi dei bambini in tenera età e domina una parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici. L'insieme di queste considerazioni ci induce a supporre che sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare questa profonda coazione a ripetere.[131]

Ecco allora che l'*heimlich* si trasforma in *unheimlich*. Come aveva affermato Schelling «è detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto, e che è invece affiorato».[132] Per Freud quindi il perturbante è il sentimento che si collega al ripetersi degli eventi, a quella che ha definito coazione a ripetere. Ecco allora che

> […] se la teoria psicanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con un'emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Questo tipo di cose angosciose costituirebbero appunto il perturbante […]. Secondariamente, se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora

[129] SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Editore Boringhieri, 1975 (Wien 1920), pp. 33-34.
[130] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 45.
[131] Ivi, pp. 49-50.
[132] Ivi, p. 23.

comprendiamo perché l'uso linguistico consente al *Heimlich* di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*: infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione.[133]

Si potrebbe quindi concludere affermando che

> il perturbante si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive *superate* sembrano aver trovato una convalida.[134]

[133] Ivi, pp. 54-55.
[134] Ivi, p. 72.

CAPITOLO TERZO

TRA PASSATO E PRESENTE: L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA

III. 1 Umberto Eco: accenni biografici

Umberto Eco, figlio di Rita Bisio e del ferroviere Giulio Eco, nasce il 5 gennaio 1932 ad Alessandria. Fin da giovane mostra un grande interesse per gli studi umanistici. Questo lo spinge a iscriversi e a conseguire il diploma presso il liceo classico della sua città. Nel 1954 si laurea in filosofia con una tesi, discussa con Luigi Pereyson, riguardante San Tommaso d'Aquino e il problema estetico. Si assiste quindi a un netto distacco dell'autore dalla chiesa cattolica, di cui era stato un assiduo frequentatore soprattutto attraverso la partecipazione alla GIAC (ramo dell'azione cattolica) e al movimento studentesco dell'AC (che si occupava dell'azione missionaria).

Dopo la laurea il suo interesse si rivolge alla filosofia e alla cultura medievale e nel 1956 pubblica *Il problema estetico in San Tommaso*, opera che rappresenta un ampliamento della tesi di laurea.

In seguito alla vittoria a un concorso al quale aveva partecipato, inizia il suo lavoro presso gli studi televisivi della Rai. Comincia poi a scrivere sul «Verri» e sulla «Rivista di Estetica».

È in seguito alla sua collaborazione con Luciano Berio che comincia a scrivere i primi saggi di *Opera Aperta* pubblicati successivamente sulla rivista «Incontri Musicali».

La svolta avviene però nel 1959, anno in cui ha avvio il suo lavoro presso la Bompiani, per la quale compone una serie di saggi di argomento filosofico, sociologico e semiotico.

Nel 1961 intraprende la carriera di insegnante di estetica e dal 1962 al 1966 tiene dei corsi presso le facoltà di Lettere e Filosofia di Torino e la facoltà di Architettura di Milano. Sempre nel 1966 ottiene l'incarico di docente di comunicazioni visive presso l'università di Architettura di Firenze. Affianca poi all'insegnamento e all'attività di critico una serie di altre attività culturali quali: la partecipazione al gruppo 63 (movimento letterario italiano d'avanguardia), la fondazione di alcune riviste (nel 1961«Marcatrè» e nel 1967 «Quindici»), collabora con settimanali (lavora presso il «The Times Literary Supplement» dal 1963 e presso «L'Espresso» dal 1965). Compie poi una serie di viaggi all'estero, soprattutto in America che gli consentono di sviluppare dei rapporti di lavoro. In questi territori tiene dei corsi in diverse università americane. Con gli anni Settanta il suo interesse è rivolto alla semiotica. Nel 1971 inizia a insegnarla presso l'università di Lettere e Filosofia di Bologna, e nel 1975 diventa titolare di cattedra. A questo incarico si aggiunge la nomina di direttore dell'Istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo dell'università di Bologna. Ottiene anche l'incarico di dirigere la prima rivista internazionale di semiotica («Versus» fondata nel 1971). Nel 1969 diviene segretario della International Association for Semiotic Studies a parigi e nel 1974 organizza il primo congresso internazionale di Semiotica a Milano. Continuando a scrivere, i suoi sforzi sono rivolti all'intensificazione dei contatti internazionali per tenere conferenze e seminari.

Il suo esordio nella narrativa si colloca nel 1980, anno in cui pubblica il suo primo romanzo con il titolo *Il nome della rosa*. Riesce a ottenere un grande successo sia da parte della critica che da parte del pubblico. L'opera viene tradotta in molte lingue del mondo; l'enorme consenso riscosso fa sì che nel 1981 ottenga il Premio Strega. Nel 2012 esce una nuova edizione rivisitata (la struttura rimane invariata, modifica l'impianto delle citazioni latine, elimina errori e ripetizioni). Il secondo romanzo, *Il pendolo di* Foucualt, è edito nel 1988. Altre opere di successo sono *L'isola del giorno*

prima (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), *Il cimitero di Praga* (2010) e *Numero zero* (2015), tutte edite per la Bompiani. Muore il 19 febbraio 2016 a causa di un tumore.

III.2 *L'isola del giorno prima*

L'isola del giorno prima è il terzo romanzo scritto da Eco e pubblicato nel 1994 per la Bompiani. L'opera narra le vicende di Roberto de La Grive dei Pozzo di San Patrizio. L'uomo, imbarcatosi sull'Amarilli per raccogliere dal capitano Byrd informazioni riguardanti il punto fijo, cioè l'antimeridiano di Greenwich, e concernenti le modalità di misurazione della longitudine, incorre in naufragio tra il luglio e l'agosto del 1643. Dopo aver vagato per giorni in mare, riesce a trovare la salvezza a bordo della Daphne, imbarcazione che sembra apparentemente abbandonata, nonostante si dimostri essere piena di provviste e ancorata in una baia a circa un miglio da un'isola.

> "Eppure m'inorgoglisco della mia umiliazione, e poiché a tal privilegio son condannato, quasi godo di un'aborrita salvezza: sono, credo, a memoria d'uomo, l'unico essere della nostra specie ad aver fatto naufragio su di una nave deserta."[135]

Le provviste trovate durante la perlustrazione dell'imbarcazione gli permettono di rimettere in forze il suo corpo debilitato. Inizia allora a narrare in una serie di lettere indirizzate a una signora, la donna da lui amata, le vicende capitategli. La Daphne si trasforma nel luogo della memoria: la barca permette infatti al protagonista di rivivere alcuni episodi salienti della propria vita.

> La Daphne si stava trasformando in un Teatro della memoria, come se ne concepivano ai suoi tempi, dove ogni tratto gli ricordava un episodio antico o recente della sua storia; il bompresso, l'arrivo dopo il naufragio, quando aveva capito che non avrebbe più rivisto l'amata; le vele raccolte, guardando le quali aveva a lungo sognato Lei perduta, Lei perduta; la galleria, da cui esplorava l'isola lontana, la lontananza di Lei. […] ogni angolo di quella casa marina gli

[135] UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994, p. 5.

avrebbe ricordato, momento per momento, tutto quello che voleva dimenticare.[136]

Si può leggere in questo senso il titolo del romanzo: Roberto si trova sospeso nel tempo, i ricordi riaffiorano nella sua mente. Rivive l'assedio e la battaglia di Casale per la successione al Ducato di Mantova (1630) che vide contrapporsi e combattersi francesi e spagnoli. Rammenta poi gli anni della vita parigina ai tempi di Richelieu e Mazzarino, durante i quali passava le giornate nei salotti a disquisire su argomenti politici, letterari, filosofici e scientifici.

L'io, insieme al tema del doppio, costituisce il tema centrale dell'opera. È «la cronaca del vertiginoso inabissarsi del soggetto nei meandri metamorfici e proteiformi dell'identità».[137] Il passato che riappare diventa simbolo del rimosso che ritorna, che riemerge per condizionare l'uomo e le scelte per il suo presente. Lo stesso Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*, pubblicate nel 1983 su «Alfabeta» aveva trattato la tematica del passato che ricompare e sottomette l'essere umano: «Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. […] La risposta del post-moderno al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere risolta con ironia, in modo non innocente».[138]

L'opera è ambientata nel '600: per cercare di riprodurre e rimanere in linea con quanto concerneva allo spirito del romanzo barocco, Eco inserisce la figura di un sosia, ammettendo però di non saper bene cosa fare e come trattarlo. Oltre a rispondere alle esigenze di fedeltà al romanzo seicentesco, si fa carico di una lunga tradizione basata sulla figura del *doppelgänger*;

> L'isola sembrerebbe eleggersi a depositaria della vulgata narrativa e teorica sui misteri dell'io plurale, celebrare i suoi fast con la spettacolarità tipica di quello spirito barocco che connota il romanzo, nello stesso tempo annunciare, assieme al naufragio del protagonista del protagonista, anche quello di una figura destinata a sprofondare nei mari di una ipertrofica intertestualità.[139]

[136] Ivi, p. 100.
[137] BEATRICE LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» *il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzano, Felici editori, 2012, p. 324.
[138] UMBERTO ECO, *Postille a «Il nome della rosa»*, in *Il nome della rosa*, 1983, p. 528-529.
[139] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*», cit., p. 328.

Nella stesura del romanzo Eco è ricorso a una serie di tratti che ha recuperato da una lunga serie di opere sul doppio. Tra queste si possono menzionare *Gli elisir del diavolo* e *Le confessioni di un peccatore eletto*. Da entrambi riprende l'espediente del manoscritto ritrovato per ricostruire i fatti accaduti e per giustificare il fatto che gli eventi siano raccontati postumi:

> Infine, se a questa storia volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza. Né sfuggirei alla puerile curiosità del lettore, il quale vorrebbe poi sapere se davvero Roberto ha scritto le pagine su cui mi sono trattenuto sin troppo. Onestamente, dovrei rispondergli che non è possibile che le abbia scritte qualcun altro, che voleva far finta di raccontar la verità. E così perderei tutto l'effetto romanzesco: dove, sì, si fa finta di raccontar cose vere, ma non si deve dire sul serio che si fa finta.[140]

Due sono le ipotesi che Eco avanza per il ritrovamento del manoscritto; la prima riguarderebbe un evento del 1643: il protagonista, un tale Abel Tasman, aveva scoperto le isolette di Prins Willelms Ejilanden, poco distanti dall'isola del romanzo. Deviando quindi, aveva trovato la Daphne e, in seguito a una perlustrazione, era riuscito a rinvenire le carte redatte da Roberto.[141] La seconda ipotesi[142] invece concerne un episodio risalente al maggio 1789, anno in cui il capitano Bligh approdò a Timor. Durante il viaggio attraversò il Yasawa a est del quale si trovava Taveuni, situata poco distante dall'isola in questione. Perlustrando quel poco che rimaneva dell'imbarcazione aveva così ritrovato le carte di Roberto, «umide e macerate, ma ancora leggibili».[143]

Nonostante l'espediente del manoscritto ritrovato, va sottolineato che la narrazione dei fatti non avviene in prima persona (ne *Gli elisir del diavolo* l'opera si apre con le premesse dl curatore e si chiude con la postilla dello stesso; sono però affiancate dalle confessioni del frate che racconta in prima persona la propria esperienza), bensì è affidata a un narratore esterno, eterodiegetico che si

[140] UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 473.
[141] Ivi, pp. 466-468.
[142] Ivi, pp. 468-470.
[143] Ivi, p. 469.

pone il compito di dare voce alle memorie del protagonista. Nel portare a compimento questo lavoro va però sottolineato come la voce narrante non rimanga al di fuori del racconto, bensì interferisca in molti punti dell'opera cercando di decifrare e interpretare i fatti autobiografici di Roberto per restituirne la vera essenza eliminando così tutti quei tratti derivati dalle fantasticherie, dall'ubriachezza.

> Chiedo venia, ma è Roberto che nel raccontare alla signora si contraddice – segno che non racconta per filo e per segno quello che gli è accaduto, ma cerca di costruire la lettera come un racconto, meglio, come un brogliaccio di quello che potrebbe diventare lettera e racconto, e scrive senza decidere che cosa poi sceglierà, disegna per così dire i pezzi della sua scacchiera senza stabilire subito quali muovere e come disporli.[144]

Il cronista tenta quindi, anche laddove i contenuti sono poco chiari, di attribuire loro un senso logico a quei passi che era confusi e di difficile comprensione:

> Roberto lascia capire assai poco dei suoi sedici anni di vita prima di quella estate del 1630. Cita episodi del passato solo quando gli paiono esibire qualche connessione con il suo presente sulla Daphne, e il cronista della sua cronaca riottosa deve spiare tra le pieghe del discorso. A seguire i suoi vezzi, apparirebbe come un autore che, per dilazionare lo svelamento dell'omicida, concede al lettore solo scarsi indizi. E così rubo accenni come un delatore.[145]

Si assiste quindi a un primo sdoppiamento, quello sul piano narrativo: da un lato vi è Roberto che ha raccontato gli eventi della sua vita nel manoscritto ritrovato; dall'altro il curatore che nell'esporre i fatti non si presenta come onnisciente, bensì attraverso la focalizzazione ristretta «contamina la sua voce con quella del protagonista finendo sovente con il riprodurre il linguaggio, le emozioni, i ragionamenti».[146] Eco fa quindi utilizzo della tecnica del discorso trasposto[147] (il termine è recuperato dalla studiosa Laghezza da Genette) che Fusillo afferma essere usata anche da

[144] Ivi, p. 19.
[145] Ivi, p. 22.
[146] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 330.
[147] Cfr. GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972), pp. 219-220.

Dostoevskij ne *Il sosia*:

> nel trasposto la distanza fra narratore e personaggio può oscillare continuamente e Dostoevskij utilizza infatti svariate soluzioni: il distacco ironico del narratore, la sua partecipazione affettiva, l'assimilazione parziale e ambigua delle parole del protagonista, fino alla riproduzione immediata dei suoi pensieri del monologo interiore.[148]

Il mescolarsi delle due voci si esplica nel fatto che, nell'esporre le memorie del protagonista, il narratore si ritrova a interiorizzare il modo d'essere dello stesso Roberto, assumendone il parlato, in modo particolare «a volte si irrita per le intemperanze verbali del suo personaggio, a volte ne diviene vittima, a volte contempla con appelli al lettore».[149]

> Il narratore discute continuamente la verisimiglianza di ciò che via via decifra e racconta, mentre il personaggio alle prese con la finzione romanzesca sulle vicissitudini del sosia è costretto a legittimare tutti i possibili sviluppi del suo racconto.[150]

Il risultato dell'operazione è la sovrapposizione delle due personalità e dei loro modi di esprimersi: si attua «la *mise en abyme*».[151] Le vicende di Roberto vengono ricostruite da un autore esterno che si pone l'obiettivo di ricostruire la sua storia basandosi quindi su alcune lettere scritte di proprio pugno dallo stesso protagonista. Come affermato dalla Farnetti inizialmente si assiste a una situazione in cui i due autori sono nettamente distinguibili. Con il procedere della storia però tra i due si instaura una certa somiglianza e le due voci iniziano a sovrapporsi e a confondersi l'una con l'altra. Ecco allora che il curatore e Roberto diventano l'uno una parte dell'altro. «Quello che il personaggio va scrivendo e che, dalla sua postazione *abymèe*, raccoglie le istanze anche di colui che scrive il romanzo della scrittura di quel romanzo stesso».[152]

---

[148] MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo* stesso, cit., p. 281.
[149] U. ECO, *Come scrivo*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 341.
[150] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*», cit., p. 331.
[151] MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, p. 193.
[152] Ivi, p. 194.

> Nel momento in cui, invece, "si vede" come le due scritture di romanzi, ritenute parallele e diversificate di livello, di fatto coincidano, si riversino incoerentemente su uno stesso piano e diano quindi, fino a prova contraria, un unico romanzo, in quel momento allora può dirsi attuata, nell'esperienza del lettore, la mise en abyme, con ciò che essa comporta: in primo luogo il passaggio dalla quiete della somiglianza all'inquietudine dell'identità.[153]

I due autori diventano interscambiabili: Roberto è Umberto e viceversa.

Per quanto concerne le opere sul doppio che Eco prende come modello, va sicuramente menzionato *Il compagno* segreto: l'opera si fonda sul rapporto che si instaura tra un capitano, inesperto e incapace di gestire la propria nave e Leggatt ufficiale di un'altra imbarcazione da cui è fuggito. Si possono individuare delle somiglianze tra le due: innanzitutto l'ambientazione a bordo di un vascello. Roberto ha trovato salvezza sulla Daphne in seguito a un naufragio. Lo stesso accade a Leggatt che, ritrovatosi nel bel mezzo di una tempesta, sfugge alla morte aggrappandosi alla scaletta laterale della nave del capitano. Entrambi cercano e trovano la salvezza. La nave si trasforma nel mezzo attraverso il quale trovare il possesso del proprio essere.

Nel romanzo di Conrad, il capitano è incapace di gestire l'imbarcazione: non sa agire, prendere decisioni, non è capace di farsi rispettare dall'intero equipaggio. Il senso di inadeguatezza che vive lo condiziona al punto tale da provocare in lui un'angoscia che lo soffoca e non gli consente di controllare corpo e mente. Nel momento in cui si trova di fronte al doppio riesce a vedersi dall'esterno e ad acquisire quella sicurezza che fino a quel punto gli era mancata. Ecco allora che finalmente riesce a prendere il controllo della nave.

Una situazione analoga si presenta nel caso del romanzo di Eco: Roberto si trova su un vascello sconosciuto e cerca di guadagnarsi un posto al suo interno per legittimare la sua presenza:

> Doveva essere arrivato sulla nave quasi nudo: ritengo che per prima cosa, bruttato com'era dalla salsedine marina, si sia lavato in cucina, senza chiedersi se quell'acqua fosse l'unica a bordo, e poi abbia trovato in un cofano un bell'abito del capitano, quello da conservarsi

[153] *Ibidem*.

per lo sbarco finale. Forse si è persino pavoneggiato nella sua tenuta di comando, e calzare stivali dev'essere stato un modo di sentirsi nuovamente nel suo elemento. Solo a quel punto un onest'uomo, propriamente abbigliato – e non un naufrago emaciato – può prendere ufficialmente possesso di una nave abbandonata, e non avvertire più come una violazione, bensì come diritto, il gesto che Roberto fece: cercò sul tavolo e scoprì, aperto e come lasciato interrotto, accanto alla penna d'oca e al calamaio, il libro di bordo.[154]

Prendere possesso del libro di bordo, indossare il vestito del capitano rappresentano un primo passo del protagonista nel cammino per diventare padrone di se stesso. È soprattutto attraverso il rapporto con la memoria del proprio vissuto e l'*alter ego* che riesce, anche se inconsapevolmente, a realizzare questo percorso di identificazione.

Il doppio all'interno del romanzo assume i connotati di quello che Rank aveva definito sentimento del rimosso:

perché Roberto rievoca Casale per descrivere i suoi primi giorni sulla nave? Certo, c'è il gusto della similitudine, assediato una volta e assediato l'altra, ma a un uomo del suo secolo chiederemo qualcosa di meglio. Caso mai della similarità dovevano affascinarlo le differenze, feconde di elaborate antitesi: a Casale era entrato di sua scelta, affinché gli altri non entrassero, e sulla Dphne era stato gettato, e anelava solo a uscirne. Ma direi piuttosto che, mentre viveva una storia di penombre, riandava a una vicenda di azioni convulse vissute in pieno sole, in modo che le rutilanti giornate dell'assedio, che la memoria gli restituiva, lo compensassero di quel suo pallido vagabondare. E forse c'è altro ancora. Nella prima parte della sua vita Roberto aveva avuto solo due periodi in cui aveva appreso qualche cosa del mondo e dei modi di abitarlo, intendo i pochi mesi dell'assedio e gli ultimi due anni a Parigi: ora stava vivendo la terza età di formazione, forse l'ultima, alla fine della quale la maturità sarebbe coincisa con la dissoluzione, e stava cercando di congetturarne il messaggio segreto vedendo il passato come figura del presente.[155]

Il passato ritorna nel presente ogniqualvolta il protagonista sembra individuare una connessione. Gli eventi che intercorrono dalla sua nascita fino al momento della sua partenza a bordo dell'Amarilli si mescolano a quelli che gli accadono sulla Daphne, facendo «collidere degli

[154] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 13.
[155] Ivi, p. 44.

eventi lontani e la sua esperienza sulla *Daphne* come per trovare dei nessi, delle ragioni, dei segni del destino».[156] Eco utilizza quindi la tecnica che definisce «un passo-avanti-e-tre-indietro»;[157] all'interno di *Come scrivo,* trattando l'argomento così si esprime:

> Dunque Roberto non doveva lasciare la nave (se non alla fine, ma per fini e con esisti incerti). Dunque tutto quello che si poteva raccontare, che non avvenisse sulla nave, doveva avvenire per via di rammemorazione, a me di appiattire l'intreccio sulla fabula e raccontare per filo e per segno di come un giovane, andato a Parigi, dopo le sue avventure a Casale, si trovasse su una nave eccetera eccetera. […] Questo mi ha imposto non una sequenza temporale a serpente, come per il pendolo, ma a un passo-avanti-e-tre-indietro, uno-avanti-e-due-indietro, uno-avanti-e-uno-indietro. Roberto ricorda qualcosa, e intanto qualcosa accade sulla nave. Qualcosa accade sulla nave, e Roberto ricorda qualcosa. A mano a mano che i ricordi di Roberto passano dal 1630 al 1643, sulla nave gli eventi procedono ora per ora.[158]

Il tempo reale, quello che scorre inesorabile sulla nave, si mescola al tempo della coscienza e della mente, dell'anima e dei ricordi più vivi, ma allo stesso tempo quelli che maggiormente hanno segnato la vita di Roberto.

In questa situazione in bilico tra ciò che è stato e ciò che è, emerge la figura di Ferrante, fratellastro misterioso che rappresenta il doppio di Roberto. La sua apparizione si inserisce in uno dei ricordi infantili del protagonista:

> D'altra parte non è questo l'episodio che abbia maggiormente marcato l'infanzia di Roberto. Ve n'è un altro, e a parlar propriamente non è un episodio, ma una sorta di ritornello di cui il ragazzo aveva serbato sospettosa memoria. Dunque pare che il padre, che certamente era affezionato a quel figlio anche se lo trattava con la rudezza taciturna propria degli uomini di quelle terre, talora – e proprio nei suoi primi cinque anni di vita – lo sollevasse da terra e gli gridasse frequentemente: "Tu sei il mio primogenito!" nulla di strano, invero, tranne un veniale peccato di ridondanza, visto che Roberto era figlio unico. Se non fosse che crescendo Roberto aveva iniziato a ricordare (o si era convinto di ricordare) che a quelle manifestazioni di gioia paterna il volto della madre si atteggiava tra inquietudine e letizia, come se il padre facesse bene

[156] Ivi, p. 50.
[157] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 336.
[158] U. ECO, *Come scrivo*, cit., pp.349-350.

a dir quella frase, ma il sentirla ripetere le risvegliasse un'ansia già sopita. L'immaginazione di Roberto aveva a lungo saltabellato intorno al tono di quella esclamazione, concludendone che il padre non la pronunciava come se fosse un ovvio asserto, bensì come se volesse dire: "tu, e non un altro, sei il mio figlio primogenito".[159]

L'episodio si stampa nella mente di Roberto: è impossibile per lui non prestare attenzione alle parole pronunciate dal genitore e a non interrogarsi su quella figura avvolta nel mistero e nel silenzio alla quale il padre sembra accennare senza però farne un diretto riferimento.

Non un altro o non quell'altro? Nelle lettere di Roberto appare sempre qualche riferimento a un Altro che lo ossessiona, e l'idea sembra essergli nata proprio allora, quando egli si era convinto (e di che poteva strongolare un bambino perso tra torroni pieni di pipistrelli, vigne, lucertole e cavalli, imbarazzato a trattare coi contadinotti che gli erano impari coetanei, e che se non ascoltava alcune favole della nonna ascoltava quelle del carmelitano?), che da qualche parte si aggirasse un altro irriconosciuto fratello, il quale doveva essere d'indole cattiva, se il padre lo aveva ripudiato.[160]

Ecco allora che Ferrante si manifesta in relazione a questo rapporto di sottomissione al padre: questa figura austera, simbolo di forza, coraggio e di potere, fa emergere un conflitto irrisolto in Roberto, che cerca di auto-convincersi di essere all'altezza delle aspettative del genitore e quindi di potersi così guadagnare quel posto che gli spetta di diritto. Il suo doppio era simbolo del rifiuto paterno e per questo serbava, nella testa del protagonista, un profondo odio nei suoi confronti, in quanto lui era stato cacciato mentre Roberto appariva il prediletto. Nasce da qui la convinzione che, ogniqualvolta viene punito, il colpevole sia Ferrante (questa dimensione di odio tra i Fratelli è presente sia ne *Gli Elisir del diavolo*, sia ne *Le confessioni di un peccatore Eletto*, dove entrambe le coppie di fratelli si detestano).

L'ombra di questo fratello nemico (che purtuttavia avrebbe voluto conoscere per amarlo e farsi amare) aveva turbato le sue notti di fanciullo; più tardi, adolescente, sfogliava in biblioteca

[159] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 24.
[160] *Ibidem*.

vecchi volumi per trovarvi nascosto, che so un ritratto, un atto del curato, una confessione rilevatrice. Si aggirava per i sottotetti aprendo vecchi cassoni pieni di abiti dei bisnonni, ossidate medaglie o un pugnale moresco, e si soffermava a interrogare con le dita perplesse camiciole di tela fina che avevano certamente avvolto un infante, ma chissà se anni o secolo prima.[161]

Trovare questo fratello diventa per Roberto un'ossessione al punto da spingerlo a cercare in ogni posto della casa qualcosa che possa confermargli la sua esistenza e fornirgli qualche dettaglio sulla sua persona. Il doppio rappresenta per il protagonista del romanzo l'*alter ego* sul quale proiettare il proprio io inconscio, gli impulsi che per la rigida educazione e per l'ambiente in cui era cresciuto, erano considerati riprovevole e punibili. Ecco allora che Ferrante diventa lo strumento attraverso cui scaricare il peso che gravava sulla propria coscienza e soprattutto diventa il colpevole delle deplorevoli azioni compiute:

A poco a poco a questo fratello perduto aveva dato anche un nome, Ferrante, e aveva preso ad attribuirgli piccoli crimini di cui veniva accusato a torto, come il furto di un dolce o l'indebita liberazione di un cane dalla sua catena. Ferrante, favorito dalla sua cancellazione, agiva alle sue spalle, e lui si copriva dietro Ferrante. Anzi, a poco a poco l'abitudine di incolpare il fratello inesistente di ciò che lui, Roberto, non poteva aver fatto, si era trasformata nel vezzo di addebitargli anche quello che Roberto aveva fatto davvero, e di cui si pentiva. Non che Roberto dicesse agli altri una bugia: è che, prendendosi in silenzio e con un groppo di lacrime la punizione per i propri illeciti, riusciva a convincersi della propria innocenza e a sentirsi vittima di un sopruso.[162]

Il primo incontro tra i due avviene durante l'assedio di Casale:

Ero tornato in quell'ala del castello dove aveva dormito le prime due notti coi suoi monferrini, per riprendere il suo sacco, ma faticava ad orientarsi tra cortili e corridoi. Per uno di questi procedeva, accorgendosi di aver sbagliato strada, quando vide sul fondo uno specchio plumbeo di sporcizia, in cui scorse se stesso. Ma avvicinandosi si rese conto che quel se stesso aveva, sì, il suo volto, ma gli abiti sgargianti alla spagnolesca, e portava i capelli raccolti in una reticella. Non solo, ma quel se stesso a un certo punto non gli era più di fronte, bensì scompariva

[161] Ivi, p. 25.
[162] *Ibidem*.

di lato. Non si trattava dunque di uno specchio. Infatti si rese conto che era un finestrone, dai vetri impolverati, che dava su di uno spalto esterno, da cui si scendeva per una scala verso la corte. Dunque non aveva visto se stesso ma qualcun altro, molto simile a lui, di cui ora aveva perduto la traccia. Naturalmente pensò subito a Ferrante. Ferrante lo aveva seguito e preceduto a Casale, forse era in un'altra compagnia dello stesso reggimento, o in uno dei reggimenti francesi e, mentre lui rischiava la vita nel fortin, traeva dalla guerra chissà quali vantaggi.[163]

Dall'estratto si evince come siano presenti tutti gli elementi tipici della tematica: innanzitutto il protagonista si trova in un ambiente labirintico senza sapere dove andare, confuso e spaesato; non c'è molta luce, anzi tutto è avvolto dal buio che contribuisce a creare un'atmosfera di tensione; c'è uno specchio, o meglio un finestrone, ma comunque sempre un oggetto speculare in cui vedere il riflesso del proprio doppio. Infine, ecco che appare Ferrante, simile nella fisionomia a Roberto, ma più imponente, fiero nell'aspetto. Il protagonista si trova faccia a faccia quindi con quella parte di sé repressa che lo vorrebbe un uomo e un condottiero valente e valoroso. «Roberto confonde l'altro per lo stesso e, nel tentativo di razionalizzare la sinistra apparizione di un sosia, si appella agli illusori simulacri dello specchio, o alla convinzione di aver visto qualcuno che vagamente gli somiglia».[164]

Dopo questo primo incontro il protagonista cerca in tutti i modi di auto-convincersi che in realtà l'uomo incontrato non è Ferrante. La sua opinione muta nel momento in cui viene catturato e accusato di tradimento.

"Il signor de la Grive, immagino," aveva detto. E poi, presentandosi come il capitano de Bar: " Mi spiace ció che sto per fare. Ma voi, signore, siete in arresto, e vi prego di consegnarmi la vostra spada. Se mi seguirete con buona creanza, saliremo come due buoni amici nella carrozza che ci attende, e non avrete ragioni di vergogna." [...] Roberto si trovava di fronte al cardinal Mazarino. […]"Roberto de la Grive," confermó infatti il cardinale, "dei signori Pozzo di San Patrizio. Conosciamo il castello, come conosciamo bene il Monferrato. Così ubertoso che potrebbe essere Francia. Vostro padre, nei giorni di Casale, si batté con onore, ci fu più leale degli altri vostri compatrioti." [...] "Anche voi in quell'occasione vi comportaste bravamente, ci fu detto. Non credete che tanto più, e paternamente, ci debba rincrescere che, ospite di questo regno, dell'ospite non abbiate osservato i doveri? Non sapevate che in questo regno le leggi si

[163] Ivi, pp. 58-59.
[164] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 339.

applicano in modo uguale sia ai sudditi che agli ospiti? [...] Come Roberto sgomento accennava a parlare, il cardinale lo prevenne con un gesto della mano: "Suvvia, San Patrizio," disse, e Roberto arguì che usava questo nome per ricordargli che era straniero; e d'altra parte gli stava parlando in francese, mentre avrebbe potuto parlargli in italiano. "Avete ceduto ai vizi di questa città e di questo paese. [...] Alcuni di questi gentiluomini leggeri, che il Re ha provveduto ad alleggerire anche del capo, vi hanno sedotto coi loro propositi di eversione. [...] Due sere fa siete stato visto intrattenervi con amici di Cinq-Mars, che hanno pronunciato ancora una volta propositi di alto tradimento.[165]

Il pensiero che si fa strada nella sua mente è che «qualcuno aveva preso parte a una riunione sediziosa millantando e il suo volto e il suo nome».[166] Il nome sul quale ricadde immediatamente la colpa è quello di Ferrante:

Roberto cercava una spiegazione plausibile all'accaduto e quindi iniziò a pensare che il suo doppio, indossati gli abiti del Capitano Gambero; ha tradito i compagni a favore dell'esercito spagnolo screditando, gettando in cattiva luce e incolpando il fratello, ignaro di quanto stesse accadendo. Dunque riappariva Ferrante e tutti i fili del suo passato si riannodavano. Alter ego maligno, Ferrante si era inserito anche in quella vicenda, giocando sulle assenze, i suoi ritardi, le sue partenze anticipate, e al momento giusto aveva colto il premio [...].[167]

E ancora:

Roberto si convince ben presto che le azioni di Ferrante abbiano l'obiettivo di screditare la famiglia de La Grive, infangando soprattutto il nome paterno. Costituiva una rivalsa per essere stato abbandonato. Ferrante, inseguendolo dappresso, aveva venduto al nemico i segreti di cui egli era a conoscenza, e poi svergognatamente aveva raggiunto le file avversarie per godere del meritato guiderdone.[168]

Sorge spontaneo chiedersi però se Ferrante sia una persona reale, che esiste davvero, o se in realtà sia solo il frutto della mente del protagonista. Il dubbio viene insinuato dal curatore stesso, il

[165] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., pp. 167-171.
[166] Ivi, p. 172.
[167] Ivi, p. 167.
[168] Ivi, p. 72.

quale afferma che lo sdoppiamento servisse a Roberto per «dare un senso a quello che era accaduto».[169] Inoltre va sottolineato come, durante i suoi giorni sulla Daphne, i sensi di Roberto fossero parecchio alterati e che quindi l'uomo vivesse in una condizione prevalentemente instabile e di annebbiamento della mente. Non a caso il narratore sottolinea più volte questo aspetto ricorrendo a termini o espressioni quali «era già preda dell'illusione»,[170] «agitato sognò»,[171] «sogna nel sogno»;[172] afferma addirittura:

> chiedo venia, ma è Roberto che nel raccontare alla Signora si contraddice – segno che non racconta per filo e per segno quello che gli è accaduto, ma cerca di costruire la lettera come un racconto, meglio, come un brogliaccio di quello che potrebbe diventare lettera e racconto, e scrive senza decidere che cosa poi sceglierà, disegna per così dire i pezzi della sua scacchiera senza stabilire subito quali muovere e come disporli.[173]

Ad aumentare questo senso di confusione e vertigine si aggiunge tutta una serie di profumi di fiori e piante che trova nel giardino situato nel sottoponte della nave:

> Preso dalla suggestione del luogo Roberto non si chiedeva di quale pioggia le foglie contenessero i resti, visto che da almeno tre giorni sicuramente non pioveva. I profumi che lo stordivano lo disponevano a ritener naturale qualsiasi sortilegio. [...] Incerto se si aggirasse tra una foresta meccanica o in paradiso terrestre nascosto nell'intimo della terra, Roberto si aggirava in quell'Eden che lo induceva a odorosi deliri. Quando poi ne narra alla Signora, dirà di rustiche frenesie, capricci dei giardini, Protei frondosi, cedri (cedri?) impazziti di ameno furore… oppure la rivivrà come una spelonca galleggiante ricca di ingannevoli automi dove, cinti di funi orribilmente attorte, sorgevano fanatici nasturzi, empi polloni di barbara selva… Scriverà d'oppio dei sensi, di una ronda di putridi elementi che, precipitando in impuri estratti, lo aveva condotto agli antipodi del senno. […] Ma a quel punto artificio e natura si stavano confondendo a tal segno che possiamo giustificare la confusione del nostro eroe.[174]

[169] *Ibidem*.
[170] Ivi, p. 16.
[171] Ivi, p. 17.
[172] *Ibidem*.
[173] Ivi, p. 19.
[174] Ivi, pp. 39-40.

La sua incapacità di vedere la realtà viene resa inoltre attraverso la metafora della vista:

> Roberto dirà che agli occhi soffriva dal tempo di quella pallottola che gli aveva strisciato la tempia all'assedio di Casale. E può anche darsi, ma altrove suggerisce che gli si siano vieppiù indeboliti a causa della peste. Roberto era certamente di complessione gracile, per quanto ne intuisco anche ipocondrico – se pure con giudizio; metà della sua fotofobia doveva essere dovuta a bile nera, e metà a qualche forma di irritazione, magari acutizzata dai preparativi del signor d'Igby. Pare certo che il viaggio sull'*Amarilli* l'avesse compiuto stando sempre sotto coperta, visto che quella del fotofobo era, se non la natura, almeno la parte che doveva svolgere per tener d'occhio i maneggi nella stiva. Alcuni mesi, tutti al buio o al lume di lucignolo – e poi il tempo sul relitto, accecato dal sole equatoriale o tropicale che fosse. Quando approda alla *Daphne*, quindi, malato o no, odia la luce, passa la prima notte nella cucina, si rianima e tenta una prima ispezione la seconda notte, e poi le cose vanno quasi da sé. Il giorno gli fa spavento, non solo gli occhi non lo sopportano, ma le scottature che doveva avere sul dorso e si rintana. La bella luna che descrive in quelle notti lo rinfranca […]. A questo punto si rifugia nelle sue veglie notturne come in utero materno.[175]

Il problema della vista è una condizione esistenziale per Roberto: vive in un buio perenne perché non sa chi è e quale sia il posto che deve ricoprire nel mondo. Ogniqualvolta che la vita gli impone di agire, la luce degli eventi, della consapevolezza, della presa di coscienza lo intimoriscono al punto tale da creargli dolore fisico. Solo nel confronto con il doppio riuscirà ad aprire gli occhi, ad ascoltare se stesso e a prendere pieno possesso della propria persona.

Tra i due si viene a creare un sentimento di dipendenza tale per cui Roberto ricorre al proprio doppio ogniqualvolta che deve affermare il proprio essere e la propria identità. Ferrante è quindi il prodotto mentale di Roberto, è la costruzione della proprietà interiorità che viene proiettata all'esterno per dare un senso a se stesso.

> Il Sosia è un riflesso che il personaggio si trascina alle spalle o da cui è preceduto in ogni circostanza. Bella macchinazione, per cui il lettore si ritrova nel personaggio, con cui condivide l'oscuro timore di un Fratello Nemico. Ma vedete come anche l'uomo sia macchina e basti attivare una ruota in superficie per far girare altre ruote all'interno: il Fratello e l'inimicizia altro

[175] Ivi, pp. 9-10.

non sono che il riflesso del timore che ciascuno ha di sé, e dei recessi dell'animo proprio, dove covano desideri inconfessati, o come si sta dicendo a Parigi, concetti sordi e non espressi. Da poiché è stato mostrato che esistono pensieri impercettibili, che impressionano l'animo senza che l'animo se ne avveda, pensieri clandestini la cui esistenza è dimostrata dal fatto che, per poco che ognuno esamini se stesso, non mancherà di accorgersi che sta portando in cuore amore e odio, gioia o afflizione, senza che si possa ricordare distintamente dei pensieri che li hanno fatti nascere. "Dunque Ferrante..." azzardò Roberto, e Saint- Savin concluse: "Dunque Ferrante sta per le vostre paure e le vostre vergogne. Spesso gli uomini, per non dire a se stessi che sono gli autori del proprio destino, vedono questo destino come un romanzo, mosso da un autore fantasioso e ribaldo."[176]

Ferrante non è quindi un'entità reale, è quello che Rank chiamava io rimosso: è il serbatoio delle sue aspirazioni, dei sogni; è «un burattino»[177] al quale affidare le decisioni che nella sua vita non riesce a compiere. Ecco allora che Ferrante assume i connotati di una realtà fisica che si muove nel mondo e porta a realizzazione Roberto come essere vivente.

Il rapporto di persecuzione che viene a instaurarsi tra i due, e che corrisponde alla consuetudine nei casi di sdoppiamento, può essere letto alla luce delle affermazioni esposte da Girard. Secondo lui la rivalità tra Roberto e Ferrante nasce dalla competizione che vede il protagonista affannarsi per il raggiungimento di un obiettivo. Ferrante sarebbe quindi l'avversario che interferisce e impedisce al Roberto la realizzazione dei progetti. Il doppio quindi è importante ai fini della riflessione di coscienza: l'uomo sdoppiandosi si trova di fronte la proiezione di se stesso e così facendo riesce ad auto-analizzarsi e auto-criticarsi.

Ben presto, durante la sua *routine* quotidiana, si rende conto che la Daphne è abitata da un altro individuo: un altro individuo vive sulla nave, annaffia le piante, si ciba delle uova deposte dalle galline e utilizza gli oggetti presenti a proprio piacimento. Questo fatto crea in Roberto un sentimento perturbante, di sgomento e angoscia che lo spinge a credere che l'uomo in questione sia in realtà Ferrante. Ecco allora che il passato inizia a interferire con il presente:

[176] Ivi, p. 78.
[177] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 324.

> Poi sopravvenne una più ragionata perturbazione. Così come il mondo della sua infanzia eta abitato da un Altro che lo precedeva e lo seguiva, evidentemente la Daphne aveva sottofondi e repositori che egli non conosceva ancora, e in cui viveva un ospite nascosto, che percorreva i suoi stessi sentieri non appena egli se ne era allontanato, o un instante prima che egli li percorresse.[178]

Scatta in lui un sentimento di rivalsa: vive nella speranza di poterlo trovare in modo da prevalere sul suo *alter ego*. Ben presto si rende conto però che la Daphne non è la sua imbarcazione e che quindi la sua permanenza lì è un caso fortuito. È salito sulla nave solo per salvarsi la vita e senza autorizzazione se ne è impossessato.

Nonostante ciò inizia a perlustrare ogni angolo cercando di prevedere le mosse dell'intruso per trarlo in trappola. La nave si dimostra un luogo labirintico: «uno sconfinato intrico di passaggi, cunicoli, ripostigli nascosti attraverso i quali il protagonista si lancia alla caccia del doppio».[179] La nave si trasforma nella coscienza di Roberto: l'uomo vaga nei suoi meandri alla ricerca di se stesso, di uno scopo che lo porta a realizzarsi come persona. Questo si può affermare alla luce del fatto che:

> Se la cosa può apparir strana, che in una settimana e più di inattivo soggiorno Roberto non fosse riuscito a veder tutto, basti pensare a quel che accade a un fanciullo che penetri nei solai o nelle cantine di una grande e avita dimora dalla pianta diseguale. A ogni passo si presentano casse di vecchi libri, abiti smessi, bottiglie vuote, e cataste di fascine, mobili rovinati, armadi polverosi e instabili. Il fanciullo va, si attarda a scoprire qualche tesoro, intravede un andito, in corridoio buio e vi figura qualche allarmante presenza, rimanda la ricerca a un'altra volta, e ogni volta procede a piccoli passi, da un lato temendo di addentrarsi troppo, dall'altro quasi pregustando scoperte future, oppresso dall'emozione di quelle recentissime, e quel solaio o cantina non finisce mai, e può riservargli nuovi angoli per tutta la fanciullezza e oltre.[180]

Questa ricerca affannosa però spinge Roberto a sentirsi oppresso, minacciato. Viene portato al

[178] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 64.
[179] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 349.
[180] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 215.

limite dell'esasperazione:

> Mi vuole morto, mi vuole pazzo, mormorava, ma gli farò mangiare il suo topo a bocconi, metterò lui imbalsamato su quegli scaffali, dove ti nascondi maledetto, dove sei, forse mi stai guardando per vedere se insanisco, ma ti farò insanire te, scellerato.[181]

Ben presto scopre però che lo sconosciuto non è Ferrante, bensì padre Caspar Wanderdrossel, un vecchio gesuita. L'uomo si era imbarcato sulla nave per sperimentare dei marchingegni per misurare la longitudine. Gli racconta che la nave era partita dal Mediterraneo e circumnavigando l'Africa avrebbe dovuto arrivare alle isole Salomone. Durante il viaggio però, si era ammalato di febbre a causa di una puntura di insetto e l'equipaggio, temendo fosse peste per la visione di una pustola, lo aveva abbandonato ed erano sbarcati sull'isola. Qui però erano stati sterminati dai selvaggi. Gli espone inoltre il suo obiettivo di raggiungere anche lui il territorio insulare per recuperare la Specola Melitense, orologio sofisticato e utilizzato per la misurazione della longitudine. I due uomini iniziano allora a mettere in pratica una serie di tentativi per approdare sulle coste dal momento che non sanno nuotare. Durante la prova di uno di questi però, padre Caspar si immerge nella campana acquatica senza però riuscire a riaffiorare. Ogni tentativo di salvarlo è vano.

Il protagonista decide allora che deve a tutti costi abbandonare la nave per raggiungere l'isola:

> Se l'isola si ergeva nel passato, essa era il luogo che egli doveva a tutti i costi raggiungete. In quel tempo fuori dai cardini egli doveva non trovare bensì inventare di nuovo la condizione del primo uomo. Non dimora di una fonte dell'eterna giovinezza, ma fonte essa stessa, l'Isola poteva essere il luogo dove ogni creatura umana, dimenticando il proprio sapere intristito, avrebbe trovato, come un fanciullo abbandonato nella foresta, un nuovo linguaggio capace di nascere da un nuovo contatto con le cose. E con esso sarebbe sorta l'univa vera e nuova scienza, dall'esperienza diretta della natura, senza che alcuna filosofia l'adulterasse (come se l'Isola non fosse padre, che trasmette al figlio le parole della legge, bensì madre, che apprende a balbettare i primi nomi). Solo così un naufrago rinato avrebbe potuto scoprire i dettami che governeranno la

[181] Ivi, p. 214.

corsa dei corpi celesti e il senso degli acrostici che essi disegnano nel cielo, non mulinando tra Almagesti e Quadripartiti, ma direttamente leggendo il sopravvenire delle eclissi, il passaggio delle bolidi argirocome e le fasi degli astri. Solo dal naso che sanguina per la caduta di un frutto avrebbe davvero compreso in un sol colpo sia le leggi che trascinano i gravi a gravità, che *de motu cordis et sanguinis in animalibis*. Solo osservando la superficie di uno stagno e infilandovi un ramo, una canna, una di quelle lunghe e rigide foglie di metallo, il nuovo Narciso - senza alcun abbacare diottrico e sciaterico - avrebbe colto l'alterna schermaglia della luce e dell'ombra. E forse avrebbe potuto capire perché la terra sia uno specchio opaco che spennella d'inchiostro ciò che riflette, l'acqua una parete che rende diafane le ombre che vi si stampano, mentre nell'aria le immagini non trovano mai una superficie da cui rimbalzare, e le penetrano fuggendo sino agli estremi confini dell'etere, salvo tornare talvolta sotto forma di miraggi e altri ostenti.[182]

Ecco che l'isola si trasforma nel luogo dove realizzare se stessi, dove poter trovare la propria identità, dar forma ai propri sogni e raggiungere i desideri insiti nel proprio animo. È un'isola inconscia in cui l'uomo può staccarsi da quello che è per approdare a una nuova vita. Nel tentativo di imparare a nuotare riemergono nella sua mente tutti i fatti accadutigli. Riappare nella sua mente il fratello al quale attribuisce la causa di tutte le sciagure. Nasce da qui l'idea di scrivere un romanzo sulle vicende del suo doppio.

Ferrante, la cui esistenza materiale non è mai stata appurata da Roberto tanto che lo stesso narratore si domanda in più occasioni se egli non sia piuttosto frutto allucinatorio di una mente alterata, con il divenire protagonista di una storia romanzesca vede in qualche misura raddoppiata la sua "virtualità". La tecnica narrativa della *mise en abyme* incastra nella storia principale una storia di secondo livello che in parte riassume, in parte riscrive l'avventura di Roberto, narrandola però dal punto di vista del suo *alter ego* Ferrante, o meglio di quel Ferrante letterario che duplica nel romanzo scritto dal protagonista il Ferrante della realtà.[183]

La presenza di Ferrante permette a Roberto di raccontare in realtà la storia della ricerca del proprio io. È grazie alla scissione che vive che il protagonista cerca un viaggio dentro sé, per affermare la propria identità.

[182] Ivi, p 338.
[183] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 352.

> Cosa ne guadagnava Roberto? Molto. Decidendo di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone, potendo far sì che le cose che vi accadevano non andassero al di là delle sue capacità di sopportazione. D'altro canto, diventando lettore del romanzo di cui era autore, poteva partecipare ai crepacuore dei personaggi: non accade a lettori di romanzi che possano senza gelosia amare Tisbe, usando Piramo come loro vicario, e partire per Astrea attraverso Celadone? Amare nel paese dei Romanzi non significava provare gelosia alcuna: laggiù quello che non è nostro in qualche modo è pur nostro, e quello che nel mondo era nostro, e ci è stato sottratto, lì non esiste – anche se ciò che vi esiste assomiglia a ciò che di esistente non abbiamo o abbiamo perduto… E dunque, Roberto avrebbe dovuto scrivere (o pensare) il romanzo di Ferrante e dei suoi amori con Lilia, e solo edificando quel mondo romanzesco avrebbe scordato il mordicamento che gli procurava la gelosia nel mondo. [184]

Ecco allora che così Roberto può diventare quello che ha sempre desiderato essere ma in cui non è mai stato capace di trasformarsi. Costruisce un mondo di cui è padrone e a cui può prendere parte perché capace di gestire gli eventi e i fatti, dove ha il pieno controllo di sé e delle sue emozioni. Il risultato è un racconto nel racconto di cui Roberto è l'autore. «Dal momento che Ferrante è il doppio, l'*alter ego* di Roberto, il protagonista del romanzo coincide, anche se nella versione speculare del sosia, con le funzioni dell'autore e del lettore tracciate nel testo».[185]

> Abbiamo visto che, accusato da Mazarino di essere stato in un luogo dove non era stato, Roberto si era messo in capo che Ferrante fosse presente a Parigi e avesse preso in alcune occasioni il suo posto. Se ciò era vero, Roberto era stato arrestato dal cardinale, e inviato a bordo dell'*Amarilli*, ma Ferrante era rimasto a Parigi, e per tutti (Lei compresa!) era Roberto. Non rimaneva dunque che pensare a Lei accanto a Ferrante, ed ecco che quel purgatorio marino si trasformava in un inferno.[186]

In questo contesto il doppio si manifesta nella dimensione amorosa. Roberto è infatti innamorato di Lilia, ma non riesce a farla sua. Dopo il suo arresto, è arso da una profonda gelosia,

[184] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 341.
[185] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 355.
[186] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 339.

che lo corrode. È infatti convinto, come si evince dall'estratto, che il doppio abbia preso il suo posto nel corteggiamento all'amata. Inizia quindi a pensare di costruire una storia in cui raccontare le vicende di Ferrante e di Lilia. È in questo momento che la tecnica del un-passo-avanti-e-tre-indietro viene ripresa: Eco fa sì che il protagonista del romanzo immagini le vicende che hanno spinto Ferrante ad agire in quel modo nei suoi confronti e a riuscire dove lui ha sempre fallito. «Il narratore di secondo grado proietta sul doppio tutti gli attributi rimossi del sé e il personaggio entra in scena già definito e giudicato: furbo, bugiardo, narcisista, blasfemo, simulatore, ingrato, doppiogiochista».[187]

I comportamenti di Ferrante sono spinti da un sentimento di odio e rivalsa nei confronti del fratello:

> Ritenendo che Roberto gli avesse usurpato il posto a cui aveva diritto, qualsiasi premio lo lasciava insaziato, e l'unica forma che il bene e la felicità potevano assumere agli occhi dell'animo suo, era la disgrazia del fratello, il giorno in cui avesse potuto farsene autore.[188]

Ferrante, nel momento in cui Roberto inizia a raccontare le sue peripezie, ha guadagnato una bella somma compiendo atrocità, crimini e ingannando coloro che incontrava nel proprio cammino.

> La sua fama raggiunse gli uomini spagnoli vicino alla Regina, i quali gli commissionarono una serie di nefandezze di grande segretezza. Le sue capacità di spia raggiunsero presto Richelieu il quale, profondo conoscitore dell'animo umano, aveva ritenuto che un uomo senza scrupoli che serviva la Regina, notoriamente a corto di denaro, di fronte a un più ricco compenso poteva servire lui, e aveva preso a usarne in modo talmente segreto che neppure i suoi collaboratori più intimi conoscevano l'esistenza di quel giovane agente.[189]

Si era quindi ben presto trasformato in una spia, ma ancora non gli bastava, voleva di più: desiderava essere un doppio spione. Ecco allora che nonostante i servigi rivolti a Richelieu in

[187] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 356.
[188] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 347.
[189] Ivi, p. 350.

Inghilterra, allo stesso tempo si trova a lavorare anche per gli inglesi. Inconsapevole della sua presenza, Roberto era stato spiato e seguito nelle sue serate al fianco dell'amata Lilia:

> Ferrante avrebbe potuto introdursi nel salotto, ma trovava conveniente farvelo arrivare, già ricco di qualche raccomandazione, e sotto travestimento: una parrucca e una barba bianca, un volto invecchiato con pomate e tinture, e una benda nera sull'occhio sinistro, ecco l'Abate de Morfi.[190]

Ed era proprio in questi momenti che si era accorto dell'amore che il fratello nutriva nei confronti di Lilia.

> D'altra parte l'amore non si può nascondere: come ogni fuoco, si svela col fumo. Seguendo gli sguardi di Roberto, Ferrante aveva subito compreso che egli amava la Signora. Si era dunque detto che per prima cosa che avrebbe dovuto sottrarre a Roberto ciò che egli aveva di più caro.[191]

Facendo leva sulla timidezza e la goffaggine del fratello, Ferrante conquista allora la Signora. In questo frangente della storia che Roberto racconta si vede chiaramente come il suo intento sia quello di realizzare se stesso. Il suo doppio è un burattino nelle sue mani. Lui muove i fili e gli fa raggiungere l'oggetto del desiderio, cosa che lui non è riuscito a fare. Lilia crede che l'uomo davanti a lei sia Roberto; il protagonista ha quindi la consapevolezza che Lei lo ama e lo desidera quanto lui.

> La Signora ora certamente tremava, nei suoi occhi scottava tutto l'amore che aveva prima celato, e con la forza di un prigioniero a cui qualcuno spezza le sbarre del Riserbo, e offre la scala di seta dell'Opportunità. [...]Roberto non sapeva più chi fosse tra quelle braccia, visto che lei credeva di essere nelle sue, e nel porgere la bocca do Ferrante tentava di allontanare la propria, per non concedere all'altro quel bacio. Così, mentre Ferrante baciava, ed ella ribaciava, ecco che il bacio si scioglieva in nulla, e a Roberto non rimaneva che la certezza d'essere stato derubato di tutto. [...] Poi si arrestava, si rendeva conto di nuovo che ella si stava dando a

[190] Ivi, p. 353.
[191] Ivi, p. 354.

> Ferrante credendolo Roberto, e che quindi non dannata, ma salvata doveva essere da quell'agguato: "Attenta, amore mio amato, quello ti si presenta col mio volto, sapendo che altri non avresti potuto amare che non fosse me stesso! Che dovrò fare ora, se non odiar ne stesso per potere odiare lui? Posso io consentire che tu venga tradita, godendo del suo amplesso credendolo il mio?[192]

Nella storia di Roberto ogni atteggiamento del suo *alter ego* ha l'obiettivo di screditare la figura del fratello e di portarlo alla rovina facendogli perdere l'amore, il rispetto e l'onore e trasformandolo in un traditore, così da saziare la fame di vendetta della propria coscienza. Dall'altro lato però si trova un Roberto disarmato, che costruisce una storia in cui proietta se stesso, in cui lui per una volta è il vincitore. È convinto di narrare la vendetta del fratello e invece cerca solo di capire e realizzare la propria persona. Ferrante vuole incastrarlo per prendere così il posto che gli spetta:

> Nel momento in cui cominciava a gettar discredito su Roberto, Ferrante doveva tuttavia ottenere di prenderne il posto. Perciò aveva rivelato al Cardinale che lui, Ferrante, si faceva passare come signor Del Pozzo poiché il suo lavoro d'informatore gli imponeva di serbare l'incognito, ma che in verità egli era il vero Roberto de La Grive, già valoroso combattente a fianco dei francesi ai tempi dell'assedio di Casale. L'altro, che così subdolamente parlava di quella polvere inglese, era un avventuriero truffaldino che approfittava di una vaga rassomiglianza, e già sotto il nome di Mahmut Arabo aveva servito come spione a Londra agli ordini dei Turchi. Così dicendo Ferrante si preparava al momento in cui, rovinato il fratello, egli avrebbe potuto sostituirlo passando per l'unico e vero Roberto, non solo agli occhi dei parenti rimasti alla Griva, ma agli occhi di Parigi tutta - come se l'altro non fosse mai esistito.[193]

Roberto quindi viene accusato di tradimento e imbarcato sull'Amarilli con lo scopo di carpire informazioni sull'antimeridiano di Greenwich; allo stesso tempo però anche Ferrante viene imprigionato. Vittima del suo stesso complotto viene scambiato per il fratello e quindi rinchiuso in un'isola posta nei pressi del golfo della Senna travestito:

[192] Ivi, p. 356-358. Si assiste in questo estratto alla ripresa della commedia plautina *Anfitrione*, in cui Alcmena giace con Giove credendolo il marito e inconsapevole del fatto che il dio abbia assunto le sembianze dell'uomo.
[193] Ivi, p. 367.

> Ferrante, imbarazzato del suo burlesco travestimento, fissava ora da giorni (attraverso un'inferriata che dava poca luce alla sua stanza) un grigio anfiteatro circondato da dune scabre, e la *Tweede Daphne* all'ancora nella baia.[194]

Si forma una situazione parallela: entrambi sono prigionieri. Emblematico è che, come i due personaggi sono l'uno il doppio dell'altro, anche le due imbarcazioni lo diventano. Infatti, la *Tweede Daphne* era un'imbarcazione olandese il cui nome significa per l'appunto seconda *Daphne*. L'equipaggio era formato di imbroglioni delle più diverse specie. Catturata dai francesi, era stata trasformata nella nave che permetteva il trasporto dei prigionieri che finivano per l'appunto nella stessa prigione di Ferrante. Anche in questo frangente tutte le sue forze e suoi pensieri sono rivolti a escogitare un piano per vendicarsi del fratello. Roberto decide però che Ferrante debba essere liberato e per mano della donna che lui ama.

> Ecco allora che Lilia, travestita da gentiluomo, androgino flessuoso che va per trafori, scale e gattaiuole, mentre scorge nell'oscurità, qua e là accasciati tra cenci e stracci, corpi scosciati e volti segnato di verruche, bollicine, resipole, rogna secca, empetigini, posteme e cancheri, tutti gragnolanti con la mano tesa, non si sa se per chiedere elemosina o per dire - con l'aria di un gentiluomo di camera - "andate, andate, il nostro signore già vi attende." [...] Ascoltata la Signora, colui che aveva detto di aver al suo servizio un esercito, al petto del quale quello del re di Francia era una guarnigione di provincia. E di gran lunga meno costoso: [...]. Lilia aveva sfilato dalle sue dita un rubino (come in tal caso si suole) chiedendo con piglio regale: " Vi basta?"
>
> "Mi basta", aveva detto il re dei Pitocchi, carezzando la gemma con il suo sguardo volpino. "Diteci dove." E, saputo dove, aveva aggiunto: " I miei uomini non usano cavalli o carrozze, ma in quel luogo si può arrivare su barconi, seguendo il corso della Senna."[195]

Trovatosi libero, stipula un accordo con i pirati, si impadronisce della nave e si ricongiunge all'amata. Eco per rappresentare la scena ricorre al modello del romanzo seicentesco di Giovanni

[194] Ivi, p. 375.
[195] Ivi, pp. 386-387.

Ambrosio Marini *Calloandro fedele* dove l'autore, sfruttando la somiglianza tra i due personaggi/doppi ricorre spesso allo scambio di sesso tra i due innamorati.

Per dare una giustificazione alla creazione di questa storia e di conseguenza di due mondi paralleli, uno in cui Roberto è il protagonista, quello reale, e l'altro in cui viene raccontata la storia di Ferrante, frutto della fantasia, il protagonista ricorre alla teoria sugli infiniti mondi possibili rendendola attraverso una metafora:

> Dunque, v'erano dei pasticci ripieni d'uccelletti, leprotti e fagiani, quasi come a dire che possono esistere tanti mondi l'uno accanto all'altro o l'uno dentro l'altro. Ma la madre faceva anche di quelle torte che chiamava alla tedesca, con più suoli o strati di frutta, tramezzati di burro, zucchero e cannella. E da quell'idea era passata ad inventare una torta salata, dove tra vari suoli di pasta metteva ora uno strato di prosciutto, ora di uova sode tagliate a fettine, o di verdura. E questo faceva pensare a Roberto che l'universo potesse essere una teglia in cui cuocevano allo stesso tempo storie diverse, ciascuna col suo tempo, magari tutte con gli stessi personaggi. E come nella torta le uova che son sotto non sanno cosa accada, al di lá del foglio di pasta, alle loro consorelle o al prosciutto che stan sopra, così in uno strato dell'universo un Roberto non sapeva cosa facesse l'altro. D'accordo, non è un bel modo di ragionare, e per giunta con la pancia. Ma è evidente che lui aveva già in testa il punto dove voleva arrivare: in quello stesso momento tanti diversi roberti avrebbero potuto far cose diverse, e forse sotto nomi diversi. Forse anche sotto il nome di Ferrante? E allora, quella che egli credeva la storia, che inventava, del fratello nemico, non era forse l'oscura percezione di un mondo in cui a lui, Roberto, stavano accadendo altre vicende da quella che stava vivendo in quel tempo e in quel mondo?[196]

Roberto inizia quindi a pensare che esista davvero un legame con il suo doppio e che quindi questo non rappresenti altro che una proiezione di un altro lato della propria persona. Ecco che emerge in questo momento l'effetto perturbante: il protagonista è sconvolto dalla consapevolezza che Ferrante rappresenti una parte rimossa del suo essere. Turbato, cerca quindi di creare una distinzione facendogli compiere una serie di reati che lui stesso non avrebbe mai nemmeno potuto pensare. Liberato Ferrante è in un primo momento ad Amsterdam, impegnato a raccogliere

[196] Ivi, pp. 402-403.

informazioni riguardanti l'Amarilli. Si muove quindi alla volta di Londra con l'intento di ricercare un uomo malfamato che gli possa fornire tutti i dettagli del viaggio di Byrd. Grazie al suo aiuto organizza quindi il piano: raggiungere l'imbarcazione del capitano e sterminare l'intero l'equipaggio, Roberto compreso. Salpa allora in direzione delle Isole di Salomone. Il protagonista, disgustato dalla mostruosità delle azioni del fratello, sfinito cadde in un lungo sonno:

> Roberto, che dormiva, sognò pertanto il viaggio di Ferrante che proseguiva, solo che lo sognava in guisa di sogno. Sogno rivelatore, vorrei dire. Pare quasi che Roberto, dopo le sue meditazioni sugli infiniti mondo possibili, non volesse più continuare a immaginare una vicenda che si svolgeva nel Paese dei Romanzi, ma una storia vera di un paese vero, in cui anch'egli abitava, salvo che - come l'isola stava nel passato prossimo - la sua storia potesse aver luogo in un futuro non lontano in cui fosse soddisfatto il suo desiderio di spazi meno brevi di quelli in cui il suo naufragio lo costringeva. Se aveva iniziato la vicenda mettendo in scena un Ferrante di maniera, un Alfiere da *ecatommiti*, concepito da un risentimento per un'offesa subita, ora non potendo sopportare di veder l'Altro accanto alla sua Lilia, ne stava prendendo il posto e - osando prender atto dei suoi pensieri oscuri – ammetteva senza ambagi che Ferrante fosse lui. Persuaso che ormai il mondo potesse esser vissuto da infinite parallassi, se prima si era eletto come un occhio indiscreto che scrutasse le azioni di Ferrante nel paese dei Romanzi, o in un passato che era stato anche il suo (ma che lo aveva sfiorato senza che lui se ne rendesse conto, determinando il suo presente), ora egli, Roberto, diventava l'occhio di Ferrante. Voleva godere con l'avversario le vicende che la sorte avrebbe dovuto riservare a lui.[197]

La distinzione che fino ad adesso aveva cercato di mantenere («ma io sono io, e Ferrante è Ferrante»)[198] nella dimensione del sogno tende a diventare impercettibile. Ferrante non è più altro da sé. Anzi è Roberto a essere diventato una parte di Ferrante. Mentre lui sta pian piano scomparendo e perdendo il suo ruolo nel mondo, Ferrante si sta facendo sempre più importante al punto da possedere per davvero Lilia e non per concessione del fratello.

> Fino a che Roberto si svegliò, zuppo si sudore. "E come, " si diceva, "io ho ceduto alla tentazione di vivere per l'interposizione di Ferrante, ma ora mi accorgo che è Ferrante ad aver

[197] Ivi, p. 409.
[198] Ivi, p. 403.

vissuto per l'interposizione di me stesso, e mentre io facevo lunari lui viveva davvero quel che gli ho consentito.[199]

La sua mente viene alterata ancora maggiormente dalla puntura di un pesce pietra: ecco allora che la febbre alta contribuisce a diminuire la percezione della realtà.

Si risvegliò che la febbre era salita e provava un intenso bisogno di bere. Comprese che quel lembo di nave, esposto agli elementi, lontano da cibo e bevanda, non poteva durare. Strisciò sino al sottoponte e pervenne al limite tra la stanza delle provviste e il recinto del pollame. Bevve avidamente a un bariletto dell'acqua, ma sentì che lo stomaco gli si contraeva. Svenne di nuovo, a bocca in giù nel proprio rigurgito. Durante una notte agitata da sogni ferali, attribuiva le sue sofferenze a Ferrante, che ora confondeva col Pesce Pietra. Perché voleva impedirgli l'accesso all'Isola e alla Colomba? Era per questo che si era posto al suo inseguimento? Vedeva se stesso sdraiato che guardava un altro se stesso che gli sedeva di fronte, accanto a una stufa, vestito di roba da camera, intento a decidere se le mani che si toccava e il corpo che sentiva fossero suoi. Lui, che vedeva l'altro, si sentiva coi vestiti in preda al fuoco, mentre vestito era l'altro e lui nudo – e non capiva più chi tra i due vivesse ella veglia e chi nel sonno, e pensò che tutti e due fossero certamente figure prodotte nella sua mente, lui no perché pensava, dunque era.[200]

Si assiste una vera e propria crisi d'identità: Roberto non sa più chi è; non riesce più a distinguere la realtà dal sogno; si vede scisso e non riconosce più il suo corpo. È in preda a un delirio e si convince che Ferrante, causa di tutta la sua sofferenza, sta attuando un piano per impedirgli di raggiungere l'isola. Riesce a non perdere contatto con il mondo grazie alla consapevolezza del pensiero: l'atto del pensare gli permette di capire di esistere. *Cogito ergo sum*. Eco ricorre alla filosofia cartesiana per impedire al suo personaggio di perdere ogni cognizione di causa. L'intento non è quello di mostrare un uomo delirante e privo di lucidità di pensiero, ma mostrare, attraverso la sofferenza e la confusione, la lacerazione che l'uomo vive per arrivare ad affermare la propria identità. Combatte con le paure, i demoni che ha racchiuso dentro di sé. Si

[199] Ivi, p. 415.
[200] Ivi, pp. 417-418.

convince dell'esistenza di un Genio Maligno che gli muta la realtà in sogno. Ecco allora che si trasforma in padre Caspar («L'altro (ma quale?) a un certo punto si alzò, ma doveva essere il Genio Maligno che gli stava trasformando il mondo in sogno, perché già non era più lui, bensì padre Caspar»)[201] il quale gli mostra uno scenario terribile: si immagina l'inferno in cui la sofferenza e le pene non hanno mai fine: non esiste una morte capace di lenire il dolore, l'uomo è costretto a provare dolore «*in saecula*, *in saecula* dovranno i dannati penare, *in saecula*, che è quanto dure in secoli senza numero, senza termine, senza misura».[202] Ecco che a questo punto padre Casper assume le sembianze del carmelitano della Griva e gli mostra una lanterna all'interno della quale scorge due figure, una delle quali riconosce essere Ferrante. Il fratello sta cercando di liberare un uomo, Giuda, che è incatenato a uno scoglio.

> Caspar aveva aperto un lato della scatola, lasciando scorgere, su un treppiede, una grande lampada, che dalla parte opposta al becco, invece del manico, aveva uno specchio rotondo di speciale curvatura. Acceso lo stoppino, lo specchio riproiettava i raggi luminosi entro un tubo, un breve cannocchiale la cui lente terminale era l'occhio esterno. Di qui (non appena Caspar ebbe rinchiusa la scatola), i raggi passavano attraverso il vetro del listello, allungandosi a cono e facendo apparire sulla parete delle immagini colorate, che a Roberto parvero animate tanto erano vivide e precise.
>
> La prima figura rappresentava un uomo, dal volto di demone, incatenato su uno scoglio in mezzo al mare, frustato dalle onde. Da quella apparizione, Roberto non riuscì più a staccare gli occhi, le fuse con quelle che vennero dopo (mentre Caspar le faceva seguire l'una all'altra nel far scorrere il listello), le compose tutte insieme – sogno nel sogno – senza distinguere quel che gli veniva detto da quel che stava dicendo.
>
> Allo scoglio si avvicinò una nave in cui egli riconobbe la *Tweede Daphne*; e ne discese Ferrante, che or liberava il condannato. Tutto era chiaro. Nel corso del suo navigare, Ferrante aveva incontrato – come la leggenda ci assicura che sia – Giuda recluso sull'oceano aperto, a espiare il suo tradimento.[203]

[201] Ivi, p. 418.
[202] Ivi, p. 419.
[203] Ivi, pp. 421-423.

Giuda è quindi punito per il tradimento perpetrato ai danni di Gesù ed è stato quindi relegato in mezzo all'oceano e costretto a rivivere giorno dopo giorno il Venerdì Santo, pentendosi continuamente del gesto compiuto. L'episodio è costruito su un gioco di luce e ombra; l'oggetto speculare contribuisce ai raggi del sole che vi si riflettono, di produrre nella mente alterata di Roberto una serie di immagini in cui la figura dominante è ancora quella di Ferrate. Il fratello si è ormai impossessato della testa del protagonista al punto tale da occupare ogni incubo e soprattutto da essere la causa principale di ogni evento che condiziona la sua vita. Padre Caspar spiega infatti a Roberto che l'episodio che si è appena compiuto sotto i suoi occhi è frutto delle macchinazioni di quell'*alter ego* maligno che non vuole permettergli la salvezza e il raggiungimento del pieno possesso di sé. Afferma inoltre di essere lui stesso Ferrante:

> E mentre parlava, per mostrare lo scalpore, si toglieva lentamente la veste apparendo in abito piratesco, poi altrettanto lentamente si strappava la barba, si liberava dalla parrucca, e a Roberto pareva di vedersi in uno secchio.
>
> "Ferrante!" aveva gridato Roberto.
>
> "Io in persona fratello mio. Io, che mentre tu arrancavi come un cane o una rana, sull'altra costa dell'isola ritrovava la mia nave, veleggiavo nel mio lungo giovedì santo verso Gerusalemme, ritrovavo l'altro Giuda in procinto di tradire e lo impiccavo ad un fico, impedendogli di consegnare il Figlio dell'Uomo ai Figli delle Tenebre, penetravo nell'Orto degli Ulivi coi miei figli e rapivo Nostro signore, sottraendolo al Calvario! E ora tu, io, stiamo vivendo in un mondo che non è mai stato redento!"
>
> "Ma Cristo, Cristo dov'è ora?"
>
> "Ma dunque non sai che già i testi antichi dicevano che vi sono Colombe rosso fuoco perché il Signore, prima di essere crocifisso, ha indossato una tunica scarlatta? Non hai ancora capito? Da mille e seicento e dieci anni Cristo è prigioniero sull'isola, da dove tenta di fuggire sotto spoglie di una Colomba Color Arancio, ma incapace di abbandonate quel luogo, dove presso la Spelonca Melitense ho lasciato lo scapolare di Giuda, e dove è quindi sempre soltanto lo stesso giorno. Ora non mi resta che uccidere te, e vivere libero in un mondo da ciò è escluso il rimorso, l'inferno è sicuro per tutti, e laggiù un giorno io sarò accolto, come il nuovo Lucifero!"[204]

[204] Ivi, pp. 424-425.

L'ossessione e l'affanno provati nei confronti di Ferrante spingono Roberto a costruirsi nella sua mente un quadro in cui la sua figura sembra ricoprire tutti i ruoli della vicenda: dal fratello di cui non sa niente si trasforma nell'intruso che abita la Daphne, poi assume le sembianze di padre Caspar e alla fine Roberto scopre che in realtà è proprio Ferrante. Il protagonista trasferisce nella dimensione del sogno il continuo rincorrersi che nella realtà ha messo in atto tra lui e il suo doppio. Nel delirio dovuto alla febbre gli eventi inseriti nella trama del romanzo con protagonista il suo *alter ego* prendono il sopravvento anche nella dimensione del sogno al punto tale che Roberto si fa personaggio dell'opera e si pone come avversario di Ferrante. Ecco che così allora lo minaccia di morte, con la convinzione della sua superiorità in fatto di combattimento grazie agli insegnamenti ricevuti dal padre:

> "No," aveva gridato Roberto, "non te lo consentirò! Io ucciderò te, e libererò Cristo. So ancora tirare di spada, mentre a te mio padre non ha insegnato i suoi colpi segreti!"[205]

Ferrante pone però il fratello di fronte alla verità: lui non esiste è solo una proiezione della sua testa; è nato dalle sue insicurezze, dalle sue angosce, dal senso di inadeguatezza che lo ha sempre fatto sentire escluso alla vita, che non gli ha mai permesso di trovare un posto nel mondo, di assumere il controllo di sé, di agire e di distinguersi; è sempre rimasto nell'ombra.

> "Ho avuto solo un padre e una sola madre, la tua mente infistolita," aveva detto Ferrante con un sorriso triste. "Tu mi hai solo insegnato a odiare. Credi di avermi fatto un gran dono, a darmi vita solo perché nel tuo paese dei Romanzi impersonassi il Sospetto? Sino a che tu sarai vivo, a pensare di me quello che io stesso ne debbo pensare, non cesserò di disprezzarmi.[206]

Ferrante nasce dall'odio che Roberto aveva sempre provato nel corso della sua vita, che aveva però fatto passare sotto silenzio e aveva relegato nel suo inconscio. L'alterazione mentale che vive durante i giorni sulla Daphne riporta a galla questa parte di sé.

[205] Ivi, p. 425.
[206] Ivi, pp. 425-426.

Il dolore e lo sconforto che prova è forte al punto da desiderare di liberarsi una volta per tutte del suo *alter ego*. È questo un motivo ricorrente della tematica. L'essere umano viene perseguitato dal proprio sdoppiamento che interferisce con il raggiungimento degli obiettivi che si è prefissato. Più cerca di fuggirlo e più si ripresenta con fare ammonitore: il contatto spinge l'uomo a interagire con una parte di sé sconosciuta, o per lo meno con quella parte che ha cercato invano di dimenticare. L'effetto che si crea è un sentimento perturbante che comporta la nascita di un desiderio distruttore nei confronti del doppio. Lo stesso accade in Roberto: la sua mente crea e proietta al di fuori del suo corpo una porzione di sé destinata a riuscire laddove invece lui fallisce. È mosso però dall'odio perché ancora una volta si trova a dover vivere nell'ombra e soprattutto attraverso gli altri, senza poter mai agire in prima persona. Nasce così la rabbia che alimenta il suo desiderio di vendetta mediante la morte.

> Erano saliti sul ponte, Roberto aveva cercato la sua arma e l'aveva ritrovata (come ricorderemo) ridotta a un troncone; ma gridava che Dio gli avrebbe dato la forza, e un bravo spadaccino avrebbe potuto battersi anche con una lama spezzata. I due fratelli si fronteggiavano, per la prima volta, a dar inizio al loro ultimo scontro. Il cielo si era deciso a secondare quel fratricidio. Una nuvola rossastra aveva improvvisamente steso tra la nave e il cielo un'ombra sanguigna, come se lassù qualcuno avesse sgozzato i cavalli del Sole. Era scoppiato un gran concerto di tuoni e lampi, seguiti da rovesci, e cielo e mare ai due duellanti rintronavano l'udito, abbargbagliavano la vista, percotevano con acqua diaccia le mani.
>
> Ma i due si aggiravano tra le saette che piovevano loro d'intorno, assalendosi con botte e fianconate, arretrando di colpo, appigliandosi a una fune per evitar quasi volando una stoccata, lanciandosi contumelie, ritmando ogni assalto con un urlo, tra le urla pari del vento che sibilava d'intorno. Su quella tolda scivolosa Roberto batteva affinché Cristo potesse essere messo in Croce, e chiedeva l'aiuto divino; Ferrante perché Cristo non dovesse patire, e invocava il nome di tutti i diavoli.
>
> Fu chiamando ad assisterlo Astarotte che l'intruso (ormai intruso anche nei panni della Provvidenza) si offrì senza volere al Colpo del Gabbiano. O forse così voleva, per por fine a quel sogno senza capo né coda.
>
> Roberto aveva fatto finta di cadere, l'altro gli si era precipitato addosso per finirlo, lui si era appoggiato sulla sinistra e aveva spinto la spada monca verso il suo petto. Non si era rialzato

> con l'agilità di Saint-Savin, ma Ferrante aveva ormai preso troppo slancio, e non aveva potuto evitare di infilzarsi, anzi di sfondarsi da solo lo sterno sul troncone dalla lama. Roberto era stato soffocato dal sangue che il nemico, morendo, versava dalla bocca.[207]

In uno scenario apocalittico si assiste così a un corpo a corpo tra i due fratelli: l'intero mondo sembra prendere parte all'evento e ricreare un'atmosfera cupa che faccia da contorno all'imminente morte di uno dei due. Roberto riesce a sopraffare il proprio doppio e sconfiggerlo ponendo fine così allo stretto legame di interdipendenza che si era venuto a creare tra i due.

Guarito dalla febbre si rende conto però di come la sua mente lo avesse spinto a riversare su Ferrante tutta una serie di impulsi negativi che non credeva appartenere al proprio modo d'essere.

> Solo allora Roberto, che forse si stava sfrebbrando, tornò in sé, ma rimanendo affezionato a quanto aveva vissuto, come accade dopo un sogno che ci lascia, non solo con l'animo ma anche con il corpo perturbato.
>
> Non sapeva se piangere di felicità per il suo amore ritrovato, o di rimorso per aver ribaltato – complice la febbre, che non conosce le Leggi dei Generi – la sua Epopea Sacra in una Commedia Libertina.
>
> Quel momento, si diceva, mi costerà davvero l'inferno, perché non sono certo migliore né di Giuda né di Ferrante – anzi io non sono altro che Ferrante, e altro non ho fatto sinora che approfittare della sua malvagità per sognare di ave ìr fatto quel che la mia viltà mi ha sempre impedito di fare.[208]

Ha dunque un'epifania: si rende conto che Ferrante era solo un mezzo per giustificare i suoi impulsi più profondi che si vergognava di avere, ma soprattutto per aver ricoperto quella parte che lui stesso non era mai stato capace di assumere nel corso della sua vita.

Sente ormai vicina la propria fine e questo lo spinge a ripercorrere la propria vita di miseria in cui non è mai stato capace di agire davvero; non solo, ma non è stato mai capace di vivere appieno, ma si è sempre rintanato nell'illusione di essere qualcuno che in realtà non era. Si è creato un doppione sul quale scaricare le proprie sofferenze. Si trova quindi ora costretto a una dura verità che

[207] Ivi, pp. 426-427.
[208] Ivi, pp. 428-429.

gli mostra l'inconsistenza della sua esistenza e della sua persona. Inizia allora a interrogarsi sul proprio essere:

> E dunque sono qui a illudermi sull'illusione di un'illusione, io illusione a me stesso? E dovevo perdere tutto, e capitare su questo burchio perduto negli antipodi, per capire che non c'era nulla da perdere? Ma comprendendo questo guadagno forse tutto, perché divento l'unico punto pensante in cui l'universo riconosce la propria illusione?
>
> E però, se penso, non vuol dire che ho un'anima? Oh, che viluppo. Il tutto è fatto di nulla, eppure per capirlo bisogna avere un'anima che, per poco che sia, nulla non è.
>
> Che cosa sono io? Se dico *io*, nel senso di Roberto del la Grive, lo faccio in quanto sono memoria di tutti i miei momenti passati, la somma di tutto ciò che ricordo. Se dico *io*, nel senso di qualcosa che è qui in questo momento, e non è l'albero di maestra o questo corallo, allora sono la somma di ciò che sento ora. Ma ciò che sento ora che cos'è? È l'insieme di quei rapporti tra presunti indivisibili che si sono disposti in quel sistema di rapporti, in quell'ordine particolare che è il mio corpo.[209]

E ancora:

> Che tenue condensamento, che condensata impalpabilità! Io altro non sono che un rapporto tra le mie parti che si percepiscono mentre stanno in relazione l'una all'altra. Ma queste parti essendo a loro volta divisibili in altre relazioni (e così via) allora ogni sistema di rapporti, avendo coscienza di se stesso, essendo anzi la coscienza di se stesso, sarebbe un nucleo pensante. Io penso di me, il mio sangue, i miei nervi; ma ogni goccia del mio sangue penserebbe se stessa.
>
> Si penserebbe così come io penso me? Certamente no, in natura l'uomo sente se stesso in modo assai complesso, l'animale un poco meno (è capace di appetito, per esempio, ma non di rimorso), e una pianta si sente crescere, e certo sente quando la tagliano, e forse dice *io*, ma in senso assai più oscuro di quanto io faccia. Ogni cosa pensa, ma secondo quant'è complicata.[210]

Roberto inizia quindi una riflessione sul proprio essere: si interroga su chi sia veramente. Si rende conto che il suo essere è scisso nelle sue componenti, che il risultato del suo corpo deriva dall'interazione di tutte le parti che lo compongono. Non è un essere fisso, immutabile, ma in

[209] Ivi, pp. 437-438.
[210] Ivi, p. 438.

continuo divenire a seconda di come ogni parte si connette con un'altra. Il suo essere è soprattutto in relazione ai ricordi: è la somma, la manifestazione di tutte le esperienze accadutegli. Mette in luce il carattere transitorio dell'io in quanto a seconda del momento è un essere diverso, proprio perché in ogni istante si è ciò che si prova in quel frangente. Inoltre, un individuo si manifesta in base anche a quello che è in rapporto con gli altri. Il soggetto mostra quindi una composizione stratificata data dall'accumularsi di esperienze, sogni, paure, pulsioni e relazioni interpersonali. Ecco allora che Roberto non è più uno solo, ma tanti, scisso nelle sue componenti.

> Ma in fin dei conti, che cosa è mai quest'io che credo che pensi a me? Non ho detto che non sia altro che la coscienza che il vuoto, identico all'estensione, ha di sé in questo particolare composto? Dunque non sono io che penso ma sono il vuoto, o l'estensione, che pensano a me. E allora questo composto è un accidente, in cui il vuoto e l'estensione si sono attardati per batter d'ali, per poter poi tornare a pensarsi altrimenti. In questo grande vuoto del vuoto, l'unica cosa che veramente c'è, è la vicenda di questo divenire in innumerevoli composti transitori… Composti di che cosa? Dell'unico grande nulla, che è la Sostanza del tutto.
>
> Regolata da una maestosa necessità, che la porta a creare e distruggere mondi, a intessere le nostre pallide vite. Se quella accetto, se questa Necessità riesco ad amare, tornare a essa, e piegarmi ai suoi futuri voleri, questo è la condizione della Felicità. Solo accettando la sua legge troverò la mia libertà. Rifiutare in Essa sarà la Salvezza, la fuga dalle passioni nell'unica passione, l'Amore intellettuale di Dio.
>
> Se questo riuscissi davvero a comprendere, sarei davvero l'unico uomo che ha trovato la Vera Filosofia, e saprei tutto del Dio che si nasconde. Ma chi avrebbe di andare per il mondo e proclamare questa filosofia? Questo è il segreto che io porterò con me nella tomba degli Antipodo. […]
>
> Ma allora, si disse, se è nel gran mare della grande unica sostanza che dovremo tutti tornare, laggiù, o lassù, o in qualsiasi dove essa sia, io mi ricongiungerò identico alla Signora! […]
>
> E non ho forse già anticipato questo accadimento? Da giorni (da settimane, mesi?) io sto facendola vivere in un mondo che è tutto mio, sia pure attraverso Ferrante. Essa è già del mio pensiero.
>
> Forse è questo, lo scrivere romanzi: vivere attraverso i propri personaggi, far sì che questi vivano nel nostro mondo, e consegnare se stessi le proprie creature al pensiero di coloro che verranno, anche quando noi non potremmo più dire *io*.

> Ma se è così, dipende solo da me eliminare per sempre Ferrante dal mio stesso mondo, farne governare la scomparsa della giustizia divina e creare le condizioni per cui io possa ricongiungermi con Lilia.[211]

Si rende quindi conto che la sua esperienza sulla Daphne non è casuale, ma aveva un compito ben preciso, quello di permettergli di stare da solo con il proprio essere per riuscire a darsi un'identità, per conoscersi a fondo, per scavare nella propria anima e giungere così a una piena consapevolezza della propria persona.

Dalle parole di Roberto si ottiene la figura di un uomo debole, scisso, instabile, «un soggetto che non è ma *accade*, un soggetto che nasce, muore, si sottopone alla continua interpretazione di chi lo interroga ed esibisce la sua natura transeunte, relazionale e stipulatoria».[212]

Attraverso la metafora dello scrittore giunge alla consapevolezza che tocca solo a lui prendere in mano la propria vita: come lo scrittore vive attraverso i propri personaggi, capisce che lo stesso ha fatto lui, riversando se stesso in Ferrante. Fino a quel momento il doppio è stato lo strumento dietro il quale nascondersi per evitare di esporsi alla vita. Ora, se davvero vuole realizzarsi come essere umano, non deve far altro che eliminare la proiezione del fratello e condurre la vita che ha sempre desiderato, lavorando per il raggiungimento dei propri obiettivi.

> Ecco perché era stato gettato sulla *Daphne*, si disse Roberto. Perché solo in quel risevole romitorio avrebbe avuto agio di riflettere sull'unica domanda che ci libera da ogni apprensione per il non essere,consegnandoci allo stupore dell'essere.[213]

Per poter realizzare tutto questo allora inizia a pensare a come concludere la storia di cui Ferrante è il protagonista. Ferrante ormai vagava senza sapere dove si trovava, il cibo scarseggiava e l'acqua iniziava a emanare un odore fetente di marcio. Non prestava attenzione né ai bisogni del suo equipaggio, né tanto meno a quello di Lilia, per la quale mostrava interesse solo nel momento di

[211] Ivi, pp. 444-446.
[212] B. LAGHEZZA, «*Una noia mortale*» , cit., p. 367.
[213] U. ECO, *L'isola del giorno prima*, cit., p. 433.

trarne un piacere fisico. Era mosso dall'odio e dal sentimento di vendetta. Piano a piano i marinai iniziarono ad ammutinarsi e ad abbandonare la nave. A Ferrante non importava nulla però se così facendo si ritrovava indebolito e con pochi uomini.

Per impedire al fratello di portare a compimento i propri piani, Roberto pensò bene di ricorrere all'espediente delle acque agitate. Si assiste allora alla scena di un mare in rivolta, indomabile sotto un cielo in tempesta.

> Dapprima la tempesta opponeva nubi a nubi, acque ad acque, venti a venti. Ma ben presto il mare era riuscito dai suoi prescritti confini e cresceva inturgidendo verso il cielo, scendeva rovinosa la pioggia, l'acqua si mesceva con l'aria, l'uccello imparava il nuoto, e il volo il pesce. Non era più una lotta della natura contro i naviganti, bensì una battaglia degli elementi tra loro. Non v'era un atomo di aria che non si fosse trasformato in una sfera di grandine, e Nettuno saliva per estinguere i baleni nelle mani di Giove, onde sottrargli il gusto di bruciar quegli umani, che egli voleva invece annegati. Il mare scavava una tomba nel suo stesso seno per sottrarli alla terra e, come vedeva il vascello puntare senza governo verso uno scoglio, con subitaneo manrovescio lo faceva procedere in un'altra direzione.[214]

Roberto decide quindi di far rivivere a Ferrante la medesima situazione capitata a lui: ecco che allora lo fa ritrovare in mezzo a una terribile tempesta. Sotto la furia del cielo e del mare, la nave diventa incontrollabile e ingestibile. Decide allora di legare lui e Lilia a due tavole di legno, una ciascuno, nella speranza così di non affondare. Ma qualcosa non va secondo i piani:

> Deus ex machina, Biscarat appare di colpo alle spalle di Ferrante, che ha già un piede sulla balaustra, alza le braccia e le passa, facendo della catena un cappio, davanti al volto di Ferrante, sino a serrargli la gola. E gridando "Con me, con me all'inferno alfine!" lo si vede – quasi si sente – dare una stretta tale che il collo di Ferrante si spezza mentre la lingua fuoriesce da quelle labbra blasfeme e ne accompagna l'ultima rabbia. Sino a che il corpo senz'anima del giustiziato precipitando trascina seco, come un mantello, quello ancor vivo del giustiziere, che va vittorioso a incontrare i flutti in guerra con il cuore finalmente in pace.[215]

[214] Ivi, pp. 448-449.
[215] Ivi, p. 450.

Roberto riesce finalmente a liberarsi di Ferrante: posto in una situazione speculare rispetto alla sua, il doppio non riesce a salvarsi com'era invece successo a lui. «Il corpo senza vita di Ferrante, era stato gettato intanto su di una spiaggia deserta».[216]

Diverso il trattamento che riserva alla donna amata, che, in seguito al naufragio, grazie alla tavola a cui era stata legata, si ritrova a galleggiare tra le acque in direzione di uno scoglio sporgente situato lungo la costa dell'isola, dalla parte opposta rispetto alla Daphne. È in questo momento che decide allora di compiere un atto insolito: mischiando realtà e romanzo, prende la decisione di diventare lui stesso un suo personaggio. Decide allora di gettarsi in mare e raggiungere così il territorio insulare prima dell'arrivo di Lilia:

> Come primo lavacro liberatorio, impiegò quasi un'ora a rimuovere una parte della griglia che separava il ponte dal sottoponte. Quindi discese e prese ad aprire ogni gabbia. A mano a mano che sradicava i giunchi, era investito da un solo frullo d'ali, e dovette difendersi alzando le braccia davanti al viso, ma nel contempo gridava "sciò, sciò!" e incoraggiava i prigionieri spingendo con le mani persino le galline, che starnazzavano senza trovare la via d'uscita.
>
> Sino a che, risalito sul ponte, vide il popoloso stormo alzarsi attraverso l'alberatura, e gli parve che per alcuni secondi il sole fosse coperto da tutti i colori dell'iride, sbiavati di traverso dagli uccelli del mare, accorsi curiosi a unirsi a quella festa.
>
> Poi aveva buttato a mare tutti gli orologi, non pensando affatto di perdere tempo prezioso: stava cancellando il tempo per propiziarsi un viaggio contro il tempo.
>
> Infine, a impedirsi ogni codardia, aveva radunato sul ponte, sotto la vela di maestra, tronchetti, assicelle, botti vuote, li aveva cosparsi con l'olio di tutte le lucerne, e vi aveva appiccato il fuoco. […]
>
> Ancora nudo, da quando aveva iniziato a morire trasformandosi in pietra. Nudo persino del canapo che non doveva più limitare il suo viaggio, era disceso nel mare.
>
> Aveva puntato i piedi contro il legno, dandosi un colpo in avanti per scostarsi dalla Daphne, e dopo averne seguito la fiancata sino a poppa, se ne era allontanato per sempre, verso una delle due felicità che certamente lo attendeva.[217]

[216] Ivi, p. 451.
[217] Ivi, pp. 464-465.

Eco decide di concludere così il suo romanzo: Roberto finalmente aveva preso possesso della propria vita. Non si sa cosa gli sia capitato in seguito, ma una cosa è certa: aveva raggiunto una piena consapevolezza e per la prima volta non erano stati gli altri a muovere i fili della sua vita, ma lui stesso. Ora andava incontro a quello che lo aspettava, consapevole di poter realizzare i propri obiettivi senza nascondersi dietro a nessuno.

Il romanzo presenta una struttura labirintica che contribuisce a creare un senso di vertigine. Riproduce i meandri più profondi della mente umana. Si ripercorre così senza un vero senso logico il percorso di una presa di coscienza, di un'epifania di un uomo che finalmente riesce a conoscersi e ad appropriarsi del proprio essere. Presentandosi inizialmente come un uomo debole, succube della realtà in cui è inserito, che si guarda vivere senza mai agire in prima persona, riesce a compiere un percorso dentro di sé e a svilupparsi come essere umano. Si costruisce quindi un doppio che gli consente di vedersi da fuori, di auto-criticarsi comprendendo gli errori commessi. Proietta quindi al suo interno tutto quel vissuto che aveva cercato di reprimere e cancellare, per non affrontare la realtà, nella speranza di poter condurre un'esistenza tranquilla. La sua è solo però un'illusione: durante i suoi giorni sulla nave questa parte di sé riemerge in modo violento. Soffre, è turbato e in uno stato confusionario. Non sa chi è e dove debba andare. Ecco allora che attraverso il proprio *alter ego* capisce che il suo essere è l'insieme di più aspetti e strati che interagiscono tra loro. L'io non è uno, ma una pluralità. Giunto a questa conclusione può arrivare finalmente alla felicità tanto sofferta. Ora può davvero essere se stesso. Ha finalmente aperto gli occhi, sa chi è e cosa vuole. Non gli resta altro che agire e dare inizio a una nuova vita.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

E CRITICA SULLA TEMATICA DEL DOPPIO

BARTOLUCCI, MONIA, *Doppelgänger. Le scissioni narrative dell'Io tra Otto e Novecento*, Universitalia, 1998.

CESERANI, REMO, *Le radici storiche di un mondo narrativo*, *La narrazione fantastica*, a cura di **REMO CESERANI, LUCIO LUGNANI, EMANUELLA SCARANO**, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, pp. 399-410.

BETTINI, MAURIZIO, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Edizioni Laterza, 1991.

DOLEŽEL, LUBOMIR, *Le triangle du double*, in «Poétique», 64, 1985, pp. 463-472.

DOLFI, ANNA, *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna: atti di seminario*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.

DOSTOEVSKIJ, FJODOR, *Il sosia*, in *Racconti e romanzi brevi*, a cura di **ERIDANO BAZZARELLI**, Milano, Mursia, 1963-1967 (1846).

FREUD, SIGMUND, *Storia del Movimento psicoanalitico. Introduzione al narcisismo*, Roma, Newton Compton editori, 1976 (Wien 1914).

FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984 (Wien 1919).

FREUD, SIGMUND, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Editore Boringhieri, 1975 (Wien 1920).

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi editore, 2012.

GENETTE, GÈRARD, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969 (Paris 1966).

GUIDOTTI, ANGELA, *Specchi sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992.

HOFFMAN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Gli elisir del diavolo*, Milano, Bompiani, 1943 (Berlin 1815).

HOFFMAN, ERNST THEODOR AMADEUS, *L'uomo di sabbia*, in *Notturni*, a cura di **MATTEO GALLI**, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1997 (1817)

JENTSCH, ERNST, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in *La narrazione fantastica*, a cura di **REMO CESERANI, LUCIO LUGNANI, EMANUELLA SCARANO**, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, pp. 399-410.

MAUPASSANT, GUY DE, *Le Horla e altri racconti dell'orrore,* Roma, Newton & Compton, 1994 (Paris 1886).

POE, EDGAR ALLAN, *William Wilson*, in *Racconti*, trad. it. di Barbara Lanati, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2003 (Philadelphia 1839).

RANK, OTTO, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago, SugarCo, 1994.

RUTELLI, ROMANA, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

WILDE, OSCAR, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1982, (London 1890).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU UMBERTO ECO

COLOMBO, FURIO, *L'isola del giorno prima*, in «La rivista dei libri», IV, n° 10, ottobre 1994, pp. 4-8.

COTRONEO, ROBERTO, *Eco: due o tre cose che so di lui*, Milano, Bompiani, 2001.

DE LAURENTIS, TERESA, *Umberto Eco,* Firenze, La nuova Italia, 1981.

ECO, UMBERTO, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

ECO, UMBERTO, *Postille a "Il nome della rosa"*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 505-533.

ECO, UMBERTO, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985.

ECO, UMBERTO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994.

ECO, UMBERTO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

FARNETTI, MONICA, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 191- 203.

FORCHETTI, FRANCO, *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005.

GIRARD, RENÈ, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.

LAGHEZZA, BEATRICE, *«Una noia mortale». Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzano, Felici Editore, 2012, pp. 323- 372.

LORUSSO, ANNA MARIA, *Umberto Eco: temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carrocci, 2008.

TESTI, MARCO, *Il romanzo al passato: Medioevo e invenzione in tre autori del passato*, Roma, Bulzoni, 1992.