



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

I gemelli: unità nella separazione

Analisi letteraria del doppio gemellare
dall'antichità alla modernità

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof.ssa Angela Fabris

Laureanda

Alice Dall'Agnol

Matricola

893631

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
LA GENESI DEL TEMA DEL DOPPIO E LE SUE IMPLICAZIONI A LIVELLO CULTURALE	1
I.1. Definizioni del doppio	1
I.2. Il doppio in Omero	6
I.3. Il doppio in Euripide	10
I.4. Il teatro di Plauto dall'Anfitrione ai Menecmi	17
I.5. Il doppio nel Barocco	32
I.6. Il doppio nel Romanticismo	44
CAPITOLO SECONDO	
IL DOPPIO NELL'ANALISI PSICHICA: IL SENTIMENTO DEL PERTURBANTE DA FREUD A RANK	59
II.1. Le origini del perturbante	59
II.2. Otto Rank: il doppio (Der Doppelgänger)	66
II.3. Da Ernst Jentsch a Sigmund Freud: Das Unheimlich	82
CAPITOLO TERZO	
L'UNIONE NELLA SEPARAZIONE: JAMES, MAURENSIG E NOLAN	107
III.1. <i>L'angolo prediletto</i> : l'incontro con il sé che non fu	107
III.2. L'eco di un legame: sinfonie del destino in <i>Canone inverso</i>	127
III.3. Il prezzo della meraviglia: l'inganno dei gemelli in <i>The Prestige</i>	150
III.4. Considerazioni finali	167

INTRODUZIONE

Il tema del doppio ha affascinato e incuriosito artisti, filosofi e autori di tutte le epoche. Fin dall'antichità, questo argomento è stato posto al centro dell'indagine di numerose opere che si sono interessate di indagare l'estrema complessità dell'animo umano e di tutte le sue possibili rifrazioni.

Essendo tale argomento estremamente vasto e ramificato, sarebbe stato assai difficile adattarlo a un lavoro che potesse coglierne ogni sfaccettatura e ogni modalità di espressione e ci si è perciò orientati verso l'analisi e l'approfondimento di una delle possibili diramazioni dello sdoppiamento, il tema dei gemelli.

Il doppio gemellare è stato utilizzato nella mitologia di molte culture come rappresentazione di un equilibrio cosmico, di un'unità iniziale che consentiva l'armonia e la convivenza pacifica tra tutti gli elementi, armonia che subisce diverse evoluzioni a seconda del rapporto che si instaura nella coppia; i due gemelli possono infatti continuare a rappresentare simboli di unità e complementarità ma, come nel caso delle opere riportate in questo lavoro, talvolta possono anche incarnare sentimenti opposti e profondi dualismi, rivalità e alleanze, conflitti e unioni.

I gemelli rappresentano inoltre, contrariamente alle altre diramazioni del tema del doppio che spesso consistono in riflessi, ombre, ritratti, l'unico caso in cui il doppio è effettivamente carnale e palpabile; l'evidenza fisica della presenza di due identità distinte

che però si somigliano molto consente di concretizzare la scissione che in differenti casi viene soltanto descritta a parole. Come anche per gli altri esempi di sdoppiamento, anch'essi vengono utilizzati per descrivere spesso dissidi interiori, lotte profonde dell'animo per la sopravvivenza o la prevaricazione di una delle parti che compongono l'essere umano; tale lotta è descritta nei casi presi in esame attraverso la sanguinosa e feroce volontà di prevaricazione di uno sull'altro, a qualsiasi costo, pur di confermare la propria superiorità.

L'obiettivo di questo studio è quindi quello di analizzare le diverse sfaccettature del rapporto gemellare anche in un'ottica di evoluzione storica; le opere che sono state analizzate, hanno dimostrato come il tema del doppio e dei gemelli siano in realtà alla base della mitologia e delle letterature di tutte le epoche e che in ogni momento storico, partendo dall'antichità e avvicinandosi alla contemporaneità, si sono interrogate su tali temi arrivando a conclusioni diverse a seconda dell'evoluzione sociale, scientifica e culturale che ha progressivamente garantito un approfondimento, aumentando anche il livello di complessità nell'analisi del rapporto di sangue tra i protagonisti. Le domande che gli studiosi si sono posti nella storia sono sempre state le stesse e le risposte a tali interrogativi sono mutate nel tempo, in questo lavoro verrà esposto come.

Il principale ausilio per la scrittura di queste pagine sarà il saggio critico *L'altro e lo stesso* di Massimo Fusillo che, in particolare nel primo capitolo, consentirà di sviluppare un'analisi contestualizzando le diverse opere citate attraverso un approfondimento anche sull'influenza che il differente contesto storico, sociale e culturale ha avuto sull'evoluzione del tema.

Il primo capitolo sarà diviso in sei sottoparagrafi che analizzeranno nel dettaglio le opere più significative di autori antichi come Omero, Euripide e Plauto, tra i primi a occuparsi di sdoppiamento e gemellarità per poi concentrarsi sul Barocco e sul

Romanticismo, periodi storici nei quali si è assistito a una ripresa dei classici riadattati secondo nuove prospettive, più coerenti con le necessità dell'epoca.

Si cercherà di analizzare il passaggio da una concezione antica dello sdoppiamento come inganno da parte degli dei, che cercavano di intervenire nella vita degli umani per trarne vantaggi costruendo una duplicazione della realtà che mettesse in discussione le certezze dei personaggi, alla concezione barocca del tema che riprende la classicità per riadattarla secondo una prospettiva nuova; a causa delle nuove scoperte scientifiche si verifica uno spostamento di prospettiva da parte dell'uomo che comprende di non essere più al centro dell'universo e ciò gli provoca un forte senso di disorientamento e frammentazione della realtà, temi che verranno intrecciati a quello del doppio che sovverte la stabilità del reale creando mondi ingannevoli.

L'ultima parte del primo capitolo cercherà di descrivere il passaggio dal Barocco al Romanticismo, momento storico nel quale il doppio assume un ruolo centrale; l'essere umano non si limita a indagare il mondo fuori da se stesso ma rivolge la propria attenzione all'interiorità, a un collegamento profondo con l'anima che non lascia spazio alla ragione, affidandosi soltanto alle sensazioni. Il tema del doppio e quello dei gemelli subiscono un'interiorizzazione trasformandosi in proiezioni del non detto, del rimosso presente nell'animo umano, di una duplicazione che si basa sulla consapevolezza di essere profondamente divisi in due e che, grazie ai numerosi studi in ambito psicanalitico che da questo momento vedranno il loro sviluppo più fiorente, è strettamente legato al tema della follia e della malattia mentale.

Spesso nelle dinamiche affrontate nelle diverse opere trattate, soprattutto avvicinandosi alla contemporaneità, i sentimenti principali legati alla somiglianza impressionante di due personaggi e, più in generale, nelle dinamiche di sdoppiamento, sono

stati il sentimento del rimosso e quello del perturbante. Tali sensazioni saranno al centro del secondo capitolo nel quale verranno trattate in riferimento agli studiosi che a partire dai primi del Novecento si sono occupati di determinare a livello psicanalitico l'origine dei sentimenti che fino a quel momento erano stati percepiti ma mai precisamente determinati. Dopo un breve accenno all'origine del sentimento del perturbante e ai suoi esempi nell'antichità classica, verrà analizzata l'opera di Rank *Der Doppelgänger* nella quale, partendo dalla figura del sosia sia come manifestazione del doppio che come proiezione della propria interiorità, lo studioso si è concentrato sull'analisi del sentimento del rimosso; per fare ciò egli si è servito di numerosi testi che verranno in parte citati, analizzando in particolare il legame tra l'autore, spesso vittima di profondi dissidi interiori, e il tema del doppio alla base della struttura dell'opera. Il secondo sentimento, quello del perturbante, verrà invece analizzato a partire dal saggio freudiano *Das Unheimlich*; verranno descritte le modalità attraverso le quali il perturbante si scatena e anche le motivazioni che sottendono tale sentimento.

Il terzo capitolo invece sarà dedicato all'analisi di tre opere, rispettivamente due romanzi e un film, per comprendere a livello pratico come il tema gemellare venga trattato in un'ottica contemporanea: *L'angolo prediletto* di Henry James, *Canone inverso* di Paolo Maurensig e *The Prestige*, film di Christopher Nolan. La scelta di analizzare testi differenti, sia dal punto di vista geografico che strutturale, è motivata dalla volontà di comprendere se gli interrogativi in merito al tema del doppio e quello gemellare avessero una risonanza anche al di fuori della realtà italiana contemporanea e, come nel caso dell'opera cinematografica finale, in che modo tale tema potesse essere trattato anche a livello visivo. I tre esempi presenteranno differenti modi di intendere la gemellarità che non sarà sempre esplicitata: nel primo caso il protagonista percepisce la presenza di un altro da sé che si nasconde nella casa

all'angolo, il sé alternativo che ha vissuto la vita che Brydon non ha potuto vivere avendo scelto di trasferirsi in Europa non può essere considerato un vero e proprio gemello ma, considerando che la linea temporale di vita del protagonista e del suo *alter ego* è la stessa, è ciò che si avvicina di più a un gemello nelle dinamiche di sdoppiamento; il secondo esempio descrive la relazione viscerale tra due giovani e promettenti violinisti che, oltre ad assomigliarsi in modo spaventoso, anche in questo caso, sentiranno una forte attrazione l'uno per l'altro senza comprenderne l'origine, fino alla fine quando capiranno che ciò che li lega è molto più che una passione condivisa. Il terzo e ultimo esempio si concentrerà sul film di Nolan, nel quale la dinamica gemellare rimarrà nascosta per tutta la durata della narrazione e che vedrà le esistenze dei due fratelli annullarsi, le loro identità sgretolarsi, in nome dello spettacolo e della magia.

Ciò che emergerà da queste pagine, che sono state scritte con la consapevolezza di non poter esaurire a pieno le infinite sfaccettature di un tema ampio e vario come quello del doppio e del doppio gemellare nello specifico, sarà la tendenza da parte di grandi autori nel corso della storia, a interrogarsi sulle medesime questioni, a descrivere le stesse sensazioni che, con l'approfondimento e lo studio, saranno identificate con nuovi nomi e precise definizioni ma che scaturiscono dalla medesima necessità dell'essere umano di capire se stesso, di determinare la propria identità che, a causa dell'estrema frammentazione interiore, è sempre complesso delineare. La relazione turbolenta tra le coppie gemellari, che si alterna anche alla paura di essere dimenticati e di rimanere soli al mondo non è altro quindi che la concretizzazione della complessa e dura lotta che ogni uomo vive con se stesso, da secoli e per sempre.

CAPITOLO PRIMO

LA GENESI DEL TEMA DEL DOPPIO E LE SUE IMPLICAZIONI A LIVELLO LETTERARIO, ARTISTICO E CULTURALE

I.1. Definizioni del doppio

Il tema del doppio rappresenta una costante a livello culturale e transculturale, ricca di implicazioni antropologiche e psicanalitiche; riguarda uno specifico ambito di indagine che vede le sue profonde radici nell'antichità classica per poi diramarsi in numerose epoche e letterature nazionali, con particolare insistenza nei momenti in cui il concetto di identità¹, di soggettività e di interiorità sono stati in qualche modo messi in discussione.

Una prima provvisoria definizione viene fornita da Massimo Fusillo nel suo saggio critico *L'altro e lo stesso*:

[...] 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

¹ Si è ritenuto importante sottolineare come la definizione di identità abbia due significati opposti; da una parte è intesa come uguaglianza assoluta, totale coincidenza, mentre dall'altra viene descritta come l'insieme dei caratteri della personalità che contribuiscono a rendere un individuo unico: «1. Uguaglianza assoluta, corrispondenza perfetta 2. L'insieme dei caratteri peculiari che contraddistinguono un individuo, un gruppo di individui e sim. [...] il complesso delle generalità, l'insieme delle caratteristiche fisiche e dei dati anagrafici che consentono il riconoscimento di una persona» (Dizionario Internazionale <https://dizionario.internazionale.it/parola/identita> data di ultima consultazione 7 giugno 2024).

rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.²

Per duplicazione non si intende unicamente una scissione di tipo fisico; quindi, sotto forma di una figura in carne e ossa perfettamente identica a un altro essere umano (i gemelli, tema cardine di questo lavoro, ne sono un esempio), ma anche una proiezione mentale di un personaggio; nel primo caso si intende un doppio umano e nel secondo invece un doppio mentale.

Nell'istante in cui l'essere umano si scinde, l'unicità che lo caratterizzava viene meno e si ottengono due entità che presentano gli stessi tratti e le medesime caratteristiche, si ha una sola identità divisa tra due esseri, l'essere umano non è più uno ma diventa due.

L'uso del doppio consiste in un attacco alla logica dominante con cui viene letto il mondo, principalmente basata sui criteri aristotelici di identità e non contraddizione; una soluzione minatoria che consente di far riaffiorare un sapere magico e arcaico, una logica nella quale vengono individuate le cifre fondanti dell'inconscio. In questa lotta costante, tra due entità che possono essere considerate come istanze della repressione e istanze del represso a seconda del tipo di narrazione o rappresentazione che si è portati ad analizzare, vi sono vari dosaggi e vari esiti: un esito euforico sulle costruzioni del reale che è presente soprattutto nelle opere comiche o un esito negativo e straniante che pone l'accento sull'angoscia del non esserci, sulla ripetizione dell'uguale sull'annullamento dei tratti individuali.³

La letteratura è sempre stata attratta da scissioni, sdoppiamenti e trasformazioni della persona cercando di mettere in discussione l'identità monolitica dell'io e la definizione scarna e circoscritta di tali aspetti risulta per Fusillo soltanto la punta più esplicita e avanzata

² MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi editore, 2012, p. 24.

³ Ivi, p. 27.

di una rete di temi somiglianti inseriti in un panorama più ampio che è quello dell'identità e dei suoi turbamenti e che costituisce uno spazio fondamentale per la letteratura: del suo incarnare ruoli sociali e sessuali predefiniti, del suo sovvertire le logiche dominanti.⁴

Per cercare di dare un'idea della complessità dell'argomento si è ritenuto utile riportare la tripartizione operata da Fusillo ne *L'altro e lo stesso* che vede la divisione del testo in tre capitoli che trattano aspetti differenti riguardo lo sviluppo del tema del doppio: nel primo capitolo, *l'Identità rubata*, l'autore sviluppa lo sdoppiamento provocato da una forza esterna, connotata di alterità, che si appropria violentemente dell'identità del personaggio; è la tipica situazione dell'antichità classica in cui lo sdoppiamento non è frutto di malesseri interiori ma è piuttosto esteriorizzato e attribuito agli dèi e riguarda un registro magico-sacrale. La tendenza a rappresentare prevalentemente questo tipo di scissione è stata in seguito rielaborata a partire dalla svolta ideologica dettata dalla rivoluzione industriale che ha caratterizzato la modernità dando vita a soluzioni in cui la forza esterna che provoca lo sdoppiamento assume caratteri demoniaci. Questa prima situazione giunge fino al cinema, forma d'arte che nel Novecento si appropria di tutto ciò che riguarda l'universo del doppio.

Nel secondo capitolo Fusillo utilizza invece il concetto di *Somiglianza perturbante* per indicare la situazione narrativa nella quale le due metà sono sullo stesso piano; due personaggi distinti ma accomunati da un'eccezionale somiglianza talvolta marcata da una nascita nello stesso giorno e nella stessa ora, particolari che contribuiscono alla produzione di fenomeni di identificazione e introiezione. Questa impostazione è tipica dell'atmosfera barocca e della sua idea di realtà metamorfica in cui i confini tra verità e finzione, io e mondo, sono labili; non mancano comunque riferimenti a tale tipo di impostazione anche nel Medioevo e in ambito otto-novecentesco.

⁴ Ivi, p. 35.

Il terzo capitolo infine fa riferimento alla *Duplicazione dell'io* che si basa sull'identificazione totale con una coscienza divisa in due senza mai spiegare le cause dello sdoppiamento, tendenzialmente allucinatorie: il lettore è spinto quindi a immergersi in un mondo fittizio in cui sono visibili due incarnazioni dello stesso personaggio. È la tipica situazione del Romanticismo e del suo interesse per la follia e più in generale per qualsiasi forma di patologia a livello mentale: interesse legato soprattutto alle costruzioni sociali e culturali operate dalla psichiatria e la psicologia nascenti.

Tale tripartizione, secondo l'autore, non identifica categorie astratte; egli sostiene che siano le modalità attraverso cui un tema come quello del doppio si concretizza e muta nel corso delle dinamiche storico-culturali.⁵

Nonostante le differenze spaziali e temporali, i testi sul doppio presentano una loro omogeneità garantita da una serie di costanti: la crisi della lettura razionale del reale e dello spaziotempo che causa la mescolanza con altri temi paralleli come la follia, il sogno, l'allucinazione, la droga e che talvolta può portare al ribaltamento o alla messa in discussione di concetti come quello di vero/falso; il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità: un contenuto che nasconde comportamenti repressi di vario genere e che sfocia in modo quasi inevitabile nell'eliminazione di una delle due metà, come se l'identità sdoppiata non potesse reggere a lungo, tramite l'omicidio-suicidio; la dissonanza tra l'io e il mondo, tra protagonista e universo sociale che causa spesso un blocco narcisistico e una difficoltà nella relazione amorosa; una predilezione per i generi ibridi e riflessivi, come la tragicommedia e il metaromanzo, e per le tecniche soggettive come la focalizzazione ristretta che è la cifra dominante del racconto fantastico.⁶

⁵ Ivi, pp. 36-37.

⁶ Ivi, p. 39

La domanda legittima che ci si può porre è perché questo tema sia così presente nelle letterature di tutti i tempi e la risposta risulta complessa e sicuramente non univoca: una prima spiegazione può giungere dalla psicoanalisi, scienza in cui il concetto di doppio ha occupato e occupa ancora oggi una posizione significativa, dal perturbante freudiano all'ombra junghiana.

Il saggio *Sul perturbante* (1919) è il più bello tra quelli dedicati alla letteratura da parte di Sigmund Freud; si concentra sul momento della ricezione letteraria e analizza l'effetto perturbante che si produce nel lettore per il ritorno di credenze infantili, superate dal maturare della razionalità; il tema del doppio, essendo connesso a una certa indistinzione tra io e non io, rientra completamente in questa ampia categoria letteraria.

Fusillo, per spiegare meglio cosa si intenda con tale visione indistinta, si serve del pensiero dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco; quest'ultimo sostiene che l'inconscio non vada identificato con il rimosso e che non vada nemmeno considerato una zona a sé ma una vera e propria logica autonoma, dominata dai principi di generalizzazione e simmetria in cui non esistono differenze tra individuo e classe e non esistono relazioni che non siano simmetriche.

Da tali considerazioni deriva una concezione che vede l'essere teso verso una totalità omogenea e indivisibile, non separata dal sé e il non sé senza tenere in considerazione la divisione spaziotemporale; il modo di essere della logica inconscia non è concepibile allo stato puro, poiché consisterebbe nel caos assoluto: il linguaggio, secondo Blanco, può descriverlo solo tramite il concetto di infinito.⁷

Non è mai possibile, dunque, esprimere l'indistinzione tra il sé e il non sé, tra l'altro e lo stesso; il doppio è soltanto uno dei modi con cui la letteratura e il linguaggio possono

⁷ Ivi, p. 40.

descrivere l'alterazione dei tratti fondamentali dell'identità: attraverso la scomposizione della persona in diverse parti conflittuali tra di loro, la frantumazione dell'io nel tempo, la trasposizione di parti di sé negli altri.⁸

Le opere sul doppio impostano nette opposizioni, rappresentate da due personaggi sdoppiati, ma nello stesso tempo tendono a destabilizzare queste ultime, cercando di scardinare l'immobilità dei ruoli sociali, culturali e sessuali:

[...] il doppio è insomma un mezzo nello stesso tempo per incrinare la logica dominante, e per formalizzare questa rottura e questa violazione del principio di identità. L'analogia di fondo fra il doppio e la scrittura letteraria trova conferma nei processi di produzione e di ricezione: come è stato spesso notato, l'autore proietta sempre un'altra immagine di sé nell'opera, sdoppiandosi, così come simmetricamente il lettore deve assumere un altro io, un sosia, per entrare appieno nel mondo fittizio; entrambi gli sdoppiamenti sono potenziati dagli effetti di rispecchiamento dell'opera nell'opera (la cosiddetta *mise en abyme*), e quindi da tutti i casi in cui un'opera contiene dentro di sé un altro testo, un altro racconto e un altro pubblico fittizio.⁹

Tali opere mostrano come ogni forma di eros o, più in generale, ogni forma di rapporto sia caratterizzata da profonda ambivalenza e implichi sempre una certa proiezione di parti del sé: la confusione tra l'altro e lo stesso che è stata trattata per la prima volta dal mito di Narciso.

I.2. Il doppio in Omero

Come anticipato, nell'antichità lo sdoppiamento non era identificato da una scissione interiore e un desiderio di esprimere tale complessità ma era opera dell'inganno e delle azioni

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ivi*, p. 41.

degli dèi che tentavano in tutti i modi di intervenire nella vita degli umani per trarne qualche vantaggio.

Per comprendere meglio il cambiamento di prospettiva che si vuole trattare in questa analisi, è necessario partire da uno dei primi poeti che in assoluto si è occupato di sdoppiamenti e atmosfere stranianti, Omero. Egli, infatti, in molti passaggi menziona la *psychè* indicando con questo termine ciò che al momento della morte abbandona la persona per discendere nell'Ade; gli uomini non possiedono quindi una *psychè* ma diventano, una volta morti, degli *psychàì* cioè ombre inconsistenti, fantasmi che vivono nelle tenebre.¹⁰

Essendo inconsistente ed evanescente, la *psychè* può essere inserita in un gruppo di altri fenomeni che Omero propone nelle sue opere attraverso tre specie di apparizioni soprannaturali che vengono identificate con il termine *èidolon* che significa “immagini”, “doppi”: il fantasma, *phasma*, prodotto da un dio a somiglianza di un essere reale; l'immagine onirica, *òneiros*, comparsa durante il sonno di un doppio spettrale inviato dagli dèi a immagine di una persona vivente e infine le *psychàì*, le *èidola kamònton* ovvero i fantasmi dei defunti verso i quali ci si rivolge come si farebbe con la persona stessa poiché ne ha il medesimo aspetto.¹¹

Si tratta di elementi che appartengono a un mondo che duplica talvolta fino a sostituire il mondo reale, con cui si instaura un rapporto di somiglianza e allo stesso tempo di affinità; di somiglianza perché tutti questi esempi di doppio rappresentano anche l'aspetto fisico della persona in questione, di affinità perché non sono intesi come meri doppi ma come presenze fisiche, effettive anche se talvolta parziali.¹²

¹⁰ 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.

¹¹ *Ivi*, p. 4.

¹² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 24.

La raccolta di questi fenomeni è utile per aprire la strada a una vera e propria categoria del doppio:

[...] che presuppone un'organizzazione mentale diversa dalla nostra. Un doppio è cosa ben diversa da un'immagine. 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.¹³

La complessa categoria del doppio può essere condensata nell'idea che un inganno creato dagli dèi duplichi perfettamente il mondo reale e che gli uomini cadano inesorabilmente in questo tranello; non si tratta ancora di doppi frutto di allucinazioni e di dissociazioni mentali che caratterizzeranno l'immaginario romantico e nemmeno di ambientazioni barocche costruite sui conflitti tra illusione e realtà, il minimo comune denominatore che accomuna tali aspetti è la contrapposizione fra due mondi, uno reale e l'altro ricco di inganni ma mentre nel Seicento il secondo consiste sempre in un universo evanescente e camaleontico, in Omero il doppio è reale e motivo di violenti scontri e sofferenze.

Una sfumatura molto presente nei racconti mitici sul tema del doppio è quella amorosa, com'è ben visibile in un passo dell'*Iliade* in cui viene descritta l'apparizione di Patroclo ad Achille;¹⁴ lo stupore di Achille deriva dall'aver percepito la presenza dell'amato per tutta la notte e dall'aver scoperto, solo nel momento del contatto fisico, la sua totale

¹³ JEAN-PIERRE VERNANT, «Psychè»: *simulacro del corpo o immagine del divino?* cit., p. 4.

¹⁴ OMERO, *Iliade*, libro XXIII, vv. 99-107.

inconsistenza; il sentimento prevalente che aleggia in questo passaggio è un senso di desiderio bruciante ma inappagabile.

Secondo Bettini, per comprendere il gioco di assenza e presenza, è necessario descrivere le pratiche funerarie per come si presentano nell'epoca omerica: tali pratiche avevano un ruolo fondamentale poiché la mancata sepoltura di un defunto era considerata uno dei maggiori oltraggi possibili nei confronti di quella persona, significava privare l'essere umano dei connotati che lo rendevano tale (spesso nell'*Illiade* e in generale nei poemi epici antichi si fa riferimento a episodi nei quali i corpi degli eroi o dei combattenti non hanno ricevuto una degna sepoltura).

La persona morta continua a esistere nel mondo dei vivi attraverso la commemorazione, la memoria. Questi esempi, sia quelli che rientrano negli amori corrisposti, sia quelli che raffigurano una passione malata e deviante rientrano in un'ampia categoria antropologica secondo cui l'immagine nelle sue molteplici rifrazioni (ombra, specchio, statua, ritratto, sosia) «non è solo una copia somigliante della persona reale, usata convenzionalmente per ricordarla, ma una sua parte intrinseca, un suo doppio fisico coperto perciò di un'aura sacrale».¹⁵

La presenza di numerosissimi usi folklorici e di tabù relativi proprio a questa tradizione aiuta a comprendere quanto sia forte il potere dell'immagine: leggende e consuetudini riguardanti non calpestare l'ombra, coprire gli specchi nelle case in presenza di un defunto solo soltanto alcuni esempi.

L'uomo antico prendeva coscienza di se stesso attraverso gli occhi dell'altro: riguarda una cultura dell'esteriorità assolutamente prima della moderna idea di conoscenza interiore nella quale le diverse immagini esterne sono parti che costituiscono l'identità. Il

¹⁵MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 49.

rapporto tra il mondo “reale” e il mondo dei doppi è stato spesso preso in considerazione dal pensiero antico: dalla perdita di importanza della realtà sensibile di Platone al misticismo dei neoplatonici passando per l’importanza data a tale tema in tutta la filosofia greca.

I.3. Il doppio in Euripide

Platone, attaccando l’inganno dell’apparenza in quanto doppio della vera realtà, cita nel *Fedro* la storia del poeta Saiscoro che era stato accecato da Elena per aver parlato male di lei e che per questo compone una *Palinodia*, una ritrattazione, e riacquista la vista immaginando che a Troia non si sia recata la Elena reale ma un suo doppio. Si trattava di una storia molto famosa nell’antichità, viene citata da Isocrate e anche da Platone nella *Repubblica*. Non ci sono notizie sufficienti per analizzare la struttura del testo; è ignoto se si trattasse di una vera e propria ritrattazione o se invece fosse una sorta di autocorrezione ma qualunque fosse l’intento quest’opera risulta innovativa perché rovescia l’immagine di Elena legata alla tradizione e ha fornito il materiale per la composizione della celebre *Elena* di Euripide, rappresentata nel 412 a.C.

Elena è una figura femminile che nella storia ha rappresentato il paradigma della seduzione, di un amore potente e distruttivo in grado di scatenare guerre, morte e devastazione: un’immagine molto negativa che Fusillo nel suo testo definisce «prodotto di una società patriarcale e sessuofobica»¹⁶ che nel caso degli esempi citati diventa immagine positiva, a patto di mostrare Elena come una vittima passiva di forze soprannaturali.

In entrambi i poemi omerici viene indicata spesso come l’origine di tutti i mali da Atena nell’*Iliade* (II. 176-178), dai vecchi troiani (vv. 156-160), da Odisseo nel discorso con

¹⁶ Ivi, p. 53.

l'ombra di Agamennone (*Odissea* XI. 436-439), dal porcaio Eumeno che ne maledice la stirpe (*Odissea* XIV. 68-69).

Le maledizioni continuano anche nella poesia lirica e nella tragedia; lo stesso Euripide ha dato il suo contributo in questa visione di Elena nell'*Andromaca*, nelle *Troiane* e nell'*Oreste* in cui viene descritta come narcisista. Già a partire dall'*Iliade* però è evidente un tentativo di fuga da questa immagine contraddicendo la prospettiva dominante del poema: la difesa di Elena da parte di Priamo nel III libro dell'*Iliade* (161-165) facendo ricadere sugli dèi la colpa della guerra di Troia e aprendo la strada alla possibilità che Elena fosse in qualche modo governata da una forza esterna.¹⁷

Il lavoro di Euripide nell'opera in questione è molto diverso: non consiste nella difesa del personaggio sulla base di elementi soprannaturali o deresponsabilizzanti come la potenza del sentimento amoroso, il ruolo della bellezza o la capacità di azione divina ma come sostiene Fusillo «la proiezione di tutta l'immagine negativa sul doppio, che oggettiva l'ambivalenza insita in questa figura mitica: Elena si trasforma così in sposa fedele e innamorata, che aspetta con ansia in Egitto di ricongiungersi con Menelao. Troviamo qui in nuce uno dei tratti costanti in tutto il macrotesto del doppio: la dissociazione fra modelli morali e comportamentali positivi e negativi che incrina la fissità delle identità sociali e sessuali».¹⁸

Nell'*Elena* Euripide contrappone il doppio creato dagli dèi che a causa del suo adulterio infrange la morale dominante e l'Elena reale che rappresenta invece l'ideale di fedeltà coniugale messo alla prova ma destinato a trionfare.

Il doppio che è andato a Troia ed Elena rimasta in Egitto sono due entità separate che non vengono mai in contatto ma ciò non significa che la donna reale non si senta coinvolta

¹⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸ Ivi, p. 55.

in questa scissione e anzi ella avverte una profonda lacerazione secondo un'ottica che Eric R. Dodds definisce «civiltà della vergogna».¹⁹ Tutta la prima parte di questa tragedia è ricca di lamenti della protagonista che ha appena scoperto la sua fama dal dialogo con Teucro, eroe reduce della guerra di Troia; il canto del personaggio con il coro viene utilizzato per sostituire la stasi tradizionale, si tratta di un blocco a sé stante quasi immobile in cui domina il motivo della scissione di Elena con il suo doppio.

Il travaglio interiore di Elena esce allo scoperto in particolare nel momento in cui riceve la notizia del suicidio della madre Leda a causa del disonore della figlia; la colpa di questa morte è da attribuire al suo doppio per cui Elena si sente innocente ma allo stesso tempo la fama attribuisce a lei la colpa.

Nel prologo Elena racconta la storia del proprio doppio sottolineandone l'assurdità:

Ma Era non sopportò la sconfitta, e fece svanire nel nulla ad Alessandro il possesso del mio corpo: al figlio del re Priamo non diede infatti la mia persona, ma un fantasma dotato di respiro, fatto con un pezzo di cielo e simile in tutto a me; lui credeva di avermi, ma non mi aveva, aveva solo un vuoto miraggio (vv. 31-36).

Si tratta di versi che sottolineano due temi centrali del dramma: l'inganno da parte degli dèi e la componente illusiva dell'eros. Il doppio di Elena prodotto da Era è in grado persino di ingannare il desiderio di Paride.

Prima che il coro e la protagonista abbandonino il coro ed escano di scena, viene recitata un'apostrofe patetica che chiarisce come Elena abbia assorbito le azioni del suo doppio e come sia pervasa dal sentimento di colpa per la tragedia della guerra troiana

¹⁹ Con civiltà della vergogna Dodds intende una civiltà nella quale l'individuo considera le opinioni degli altri come se fossero la realtà oggettiva: la fama (il *kleos*) diventa parte integrante dell'identità. Per questo l'Elena di Euripide soffre così tanto per la sua reputazione di donna adultera, causa di una lunghissima guerra: la percepisce come una parte di sé infinitamente divisa.

diventata un simbolo dell'insensatezza universale: «Infelice città di Troia, sei crollata per un'azione che non era un'azione, hai tanto sofferto senza motivo. Il dono della mia persona fatto da Cipride generò molto sangue e molto pianto: ebbe in cambio dolori su dolori, lacrime su lacrime, angosce» (vv. 362-366).²⁰

L'*Elena* fa parte della letteratura del doppio che attacca l'identità sia presentando un'eroina divisa tra fama ed essenza sia rappresentando due incontri traumatici fra l'Elena reale e due personaggi vittime dell'inganno causato dal suo fantasma: Teucro e Menelao.

L'incontro con Teucro, posto come parte del prologo, ha il compito di informare Elena degli eventi successi nei diciassette anni trascorsi in Egitto ponendo immediatamente al centro della questione l'odio dilagante che la circonda; il tema dell'identità emerge in particolare quando Elena inizia a fare domande riguardo se stessa:

ELENA: E la Spartana, l'avete presa?

TEUCRO: Menelao la trascinò per i capelli

ELENA: Tu l'hai vista, la sciagurata?

TEUCRO: Proprio come ora vedo te con questi miei occhi, nessuna differenza

(vv. 115-119).

Elena viene a sapere che il suo doppio è stato catturato mentre lo scambio di battute sulla visione reale o immaginaria produce un effetto di ironia drammatica che è principalmente basato sulla maggior conoscenza del lettore che riesce a comprendere la comicità dell'equivoco.

Elena, in seguito, ribadisce la domanda a Teucro chiedendo se la donna che l'eroe ha visto possa avere consistenza reale e Teucro ribadisce di aver visto la donna con i suoi stessi occhi utilizzando l'espressione «e la mente vede con essi» (v. 22); in questo punto il dramma

²⁰ Ivi, p. 58.

assume una sfumatura filosofica che intende trattare il rapporto tra percezione e cognizione attraverso l'orgoglio intellettualistico di Teucro che viene colpito: la sua mente, vedendo insieme agli occhi, è stata ingannata a Troia dal doppio così come in questo dialogo viene ingannata dall'Elena reale.

Il secondo incontro traumatico è, come anticipato, quello con il marito Menelao: l'ingresso dell'eroe in scena è sottolineato da una soluzione tecnica molto rara nella tragedia greca ovvero l'abbandono dell'orchestra da parte del coro e una seconda entrata con un ulteriore canto di ingresso. Tale uscita fa parte di uno sdoppiamento ulteriore, questa volta delle strutture drammatiche che caratterizzano tutta l'opera e che permettono allo stesso tempo di enfatizzare una scena molto importante: Menelao viene mandato via dalla portinaia che ha l'ordine di non far passare nessun greco, vestito di stracci a causa di un naufragio che lo aveva costretto a mendicare cibo e vestiti.

Euripide, attraverso la scelta di portare eroi e re ridotti in estrema povertà, aveva suscitato le critiche di altri autori come, per esempio, Aristofane che vedeva in questa scelta la totale perdita della dignità tragica. Il dialogo tra Menelao e la vecchia portinaia, oltre a riportare al centro il tema dell'identità, propone l'unione di due registri molto diversi, quello formale quasi da *miles gloriosus* del re e quello invece basso e popolare della donna che spiega l'avversione del re Teoclimeno contro tutti i greci parlando della presenza di Elena in Egitto.

Rimasto da solo, Menelao dà sfogo a una crisi conoscitiva simile a quella riportata nel dialogo tra Elena e Teucro:

Che dire? Non ho parole! Ho appena ascoltato le mie nuove, terribili disgrazie: ho recuperato la mia sposa, la sto portando via da Troia, arrivo qui e la metto in salvo in una grotta, e poi scopro che qui in questa reggia vive un'altra donna con lo stesso nome di mia moglie. La vecchia ha detto che è figlia di Zeus. E se sulle rive del Nilo

c'è un uomo chiamato Zeus? In cielo certo ne esiste uno solo di Zeus, con le sue splendide canne. Il nome di Tindaro è poi assolutamente unico. Possono forse esistere addirittura due terre omonime di Sparta e Troia? Io proprio non so che dire. Sembra certo normale, se la terra è così ampia, che molte cose abbiano lo stesso nome: e quindi due città e due donne; non c'è nulla di cui meravigliarsi (vv. 483-499).

La percezione è quella di un costante senso di angoscia nei confronti dell'instabilità del reale: un reale sdoppiato all'infinito, un continuo gioco di specchi.

Il paradosso si acuisce nel momento in cui i due sposi si incontrano in scena: Elena che dovrebbe riconoscere Menelao grazie alle informazioni della poetessa Teonoe scappa inorridita perché colpita dall'aspetto trasandato del mendicante e specularmente Menelao crede ancora che la vera moglie sia quella sorvegliata dai suoi uomini in una grotta. La situazione cambia quando Elena si convince di avere di fronte il marito e invece quest'ultimo interpreta l'evento come soprannaturale e pensa di trovarsi di fronte a un fantasma mandato dagli dèi.

Elena allora procede a introdurre la reale spiegazione, il tema del doppio:

ELENA: Io non sono venuta a Troia: era solo un mio doppio.

MENELAO: E chi mai può formare corpi dotati di sensi?

ELENA: L'aria, con cui gli dèi hanno fabbricato la tua compagna di letto.

MENELAO: Quale dio? Stai dicendo cose paradossali! (vv. 582-585)

Menelao non è convinto perché vede contraddette tutte le leggi spaziotemporali; alla fine gli intrighi conoscitivi legati al doppio vengono risolti da un intervento esterno: l'arrivo di un servo che racconta la separazione del fantasma dalla grotta e riporta le medesime parole di Elena rispetto alla narrazione dei fatti appena accaduti.

La categoria del doppio non è riscontrata solo nella struttura narrativa, attraverso la messa in discussione del concetto di identità dei personaggi, ma occupa anche il livello della costruzione drammatica. Fusillo fa riferimento a due prologhi e a due ingressi del coro ma tutta la tragedia risulta sdoppiata:

due incontri con Elena (una razionalistica e una soprannaturale), due riconoscimenti (quello di Menelao e quello del vecchio servo), due racconti di messaggeri, due re egizi (uno positivo fuori dalla scena, Proteo, più volte evocato nel dramma come fosse ancora vivo, e uno negativo sulla scena, suo figlio Teoclimeno); e alla fine due dèi che appaiono *ex machina*, i gemelli Dioscuri fratelli di Elena; anche l'intrigo contro il re è articolato in due fasi ed è basato su una funzione di Menelao che assume una seconda identità, quella di un marinaio giunto ad annunciare la morte del marito di Elena. Più in generale il testo evoca di continuo due universi opposti, quello esotico e avventuroso dell'Egitto, dove si svolge l'azione, e quello tragico della guerra di Troia; due universi che corrispondono ai due archetipi della poesia antica, all'*Odissea* e all'*Iliade*, e quindi ai nostri occhi moderni alla dialettica tra romanzo e epica.²¹

Dopo questa scena il tema del doppio comincia a perdere centralità e l'attenzione viene spostata su altri aspetti come la fuga di Elena e Menelao che riescono a ingannare il re Teoclimeno che voleva Elena in sposa e a tornare in patria.

Il dramma di Euripide pone in modo molto innovativo l'attenzione sull'instabilità della condizione umana, sul barcollare del concetto di realtà.

La grande innovazione apportata dal drammaturgo greco in quest'opera consiste nell'identificare la guerra di Troia come simbolo di assurdità universale: decenni di battaglie e devastazione, di morti e sofferenza solo per un fantasma, per un doppio seduttore e ingannatore.²²

²¹ Ivi, p. 64.

²² Ivi, p. 66.

Sotto questo costante riferimento all'“assurdità della guerra” è evidente un contesto politico complicato per Atene durante la guerra del Peloponneso; Euripide ha posto il motivo omerico della guerra costruita attorno a un fantasma accanto a un motivo filosofico concentrato sull'ingannevolezza degli *eidola* e della percezione sensoriale in generale.

Grazie al suo carattere illusionistico la storia del doppio di Elena diviene la prediletta dagli artisti del Novecento perché mostra come la complessità umana talvolta possa essere spiegata solo attraverso lo sdoppiamento di personaggi, situazioni, punti di vista.

I.4. Il teatro di Plauto: dall'*Anfitrione* ai *Menecmi*

Il panorama teatrale ha occupato e continua a mantenere una posizione di rilievo per quanto riguarda la realizzazione del doppio: l'autore che per primo si è impegnato a raccontare il perturbante, a indagare le dinamiche tra un personaggio e il suo doppio, è Plauto e in particolare due delle sue più celebri opere, l'*Amphitruo* e i *Menecmi*.

Per quanto riguarda la prima opera, si tratta dell'unica commedia antica che possediamo quasi integralmente che è basata sulla parodia del mito; il contesto nel quale si svolge la vicenda è, come accade spesso, quello notturno, momento indicato per raccontare un fatto che a livello contenutistico si colloca tra realtà e allucinazione, tra sonno e veglia. Prima di approfondire l'intreccio narrativo vero e proprio, è importante analizzare il prologo, nel quale sono presenti tutti gli elementi necessari all'autore e al pubblico per comprendere il gioco di scambi e sdoppiamenti insiti nell'opera e che lo rendono consapevole di quanto sta per accadere, onnisciente rispetto alla vicenda e in grado di cogliere la componente comica sottesa:

Nam quam rem oratum huc ueni primum proloquar;

post argumentum huius eloquar tragoediae.
Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam
dixi futuram hanc? Deus sum, commutauero.
Eandem hanc, si ultis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus.
Vtrum sit an non uoltis? Sed ego stultior,
quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem.
Teneo quid animi uostri super hac re siet:
faciam ut commixta sit tragico comoedia:
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges qui ueniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? Quoniam hic seruos quoque partes habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia (vv. 50-63).²³

Ciò che emerge dal prologo è una scelta stilistica basata sulla comunicazione autore/pubblico tipica di questo tipo di strutture narrative, drammatizzando una dichiarazione di poetica e simulando un effetto di *work in progress*. Egli inoltre definisce la sua una tragicommedia, forse l'unica del panorama latino che Fusillo descrive come «una commedia con personaggi di alto rango: regali, eroici o divini (per gli antichi era la nobiltà il vero discrimine fra tragedia e commedia, non la luttuosità degli eventi rappresentati o il lieto fine)». ²⁴

Il termine assume però diversi significati, nel caso specifico si riferisce al rapporto che questa commedia intreccia con le opere precedenti; è stato a lungo dibattuto sull'argomento, in particolare riguardo al modello greco a cui l'opera plautina dovrebbe fare

²³ Ora per prima cosa vi spiegherò perché sono venuto qui da voi a pregarvi; poi vi esporrò la trama di questa tragedia. Perché corrugate la fronte? Perché ho detto che si tratta di una tragedia? Sono un dio: la trasformerò. Farò in modo che da tragedia diventi commedia, mantenendo gli stessi identici versi. Volete che faccia così, o no? Che stupido che sono, come se non sapessi già che lo volete, dato che sono un dio! So bene come la pensate su questo argomento. Farò in modo che sia una commedia mista a tragedia. Infatti non mi sembra giusto che un'opera in cui compaiono dèi e re sia tutta una commedia dall'inizio alla fine. E allora? Dato che c'è anche una parte di schiavo, la renderò, come ho già detto, una tragicommedia (ivi, p. 83).

²⁴ Ivi, p. 84.

riferimento per giungere a quella che secondo Fusillo è l'ipotesi più plausibile, quella attribuita ad Eckard Lefèvre; quest'ultimo sostiene che Plauto non avesse preso spunto da una commedia greca ma più probabilmente dalla tragedia euripidea dell'*Alcmena*, proposta al mondo romano da Ennio.²⁵ In quest'ottica è possibile cogliere un'ulteriore sfumatura del termine "tragicommedia" intendendola come una sorta di trasformazione del modello tragico in commedia, l'unione di moduli comici e moduli tragici che spesso sfugge al controllo o alla volontà dell'autore ma centrale nello sviluppo moderno del doppio: la critica ha individuato in *Alcmena* un modello tragico poiché per tutta la durata del racconto non perde mai la sua dignità di matrona contrariamente al furto di identità che rientra invece nel modello comico che, nonostante le caratteristiche apparentemente goliardiche, Plauto indaga mettendo spesso in rilievo i risvolti non consolatori e oscuri, gli aspetti destabilizzanti, angosciosi e stranianti.

Un'altra caratteristica che rende il testo una tragicommedia è l'intervento degli dèi; Giove, la somma divinità dell'Olimpo, attraverso lo sdoppiamento riesce più volte a godere dell'amore di una donna mortale ed è giustificato attraverso la trama topica dell'autore latino che coincide con un codice culturale nel quale l'adulterio è condannato solo a causa dell'eccezionalità dell'evento e ciò che emerge è un'immagine divina ingannevole e violenta che è stata appositamente messa in relazione alle *Baccanti*, uno dei testi per eccellenza che tratta della perdita di controllo del sé legata all'incontro con il sacro.

Il prologo pone inoltre l'attenzione, come anche nella seconda parte dell'*Elena* di Euripide, sulla componente metateatrale: «L'attore che recita una parte sdoppia (e moltiplica) sempre la propria identità, così come fa un narratore che si identifica con i suoi personaggi. Nell'*Anfitrione* i due protagonisti divini sottolineano spesso il loro gioco di

²⁵ *Ibidem*.

recitare la parte di uomini, e talvolta uscendo dai confini della finzione drammatica, sottolineano anche le convenzioni della commedia latina».²⁶

Così Mercurio descrive la trasformazione in umano:

Veterem atque antiquam rem nouam ad ous proferam;
Propterea ornatus in nouum innessi modum.
Nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter.
In Amphitruonis uertit sese imagiem
Omnesque eum esse censent servi qui uident,
Ita uersipelem se facit, quando lubet.
Ego serui sumpsi Sosiae mihi imaginem. (vv. 118-124).²⁷

Il travestimento di Mercurio mostra concretamente l'operazione tragicomica e consente a Plauto di introdurre l'elemento metateatrale; egli inoltre sottolinea il compiacimento divino di fronte all'inganno messo in scena da Giove che è paragonato a una sorta di mago che assume le sembianze altrui solo per soddisfare i propri impulsi. In questo passaggio, Mercurio descrive agli spettatori lo sviluppo della vicenda anticipando i successivi accadimenti senza concentrarsi sulle cause che hanno portato alla commedia.

Come accade nella maggior parte delle opere moderne sul doppio la scena successiva è immersa in un'ambientazione notturna, ottimale per un tema che mescola continuamente i confini tra il reale e l'allucinazione: la scena è molto ampia poiché è nelle intenzioni dell'autore raccontare tutto con estrema gradualità; i due personaggi rimangono a lungo uno di fronte all'altro senza interagire e soprattutto senza che Sosia si renda conto del suo doppio presente in scena. Il servo sale sul palco lamentandosi di dover svolgere l'incarico indicatogli

²⁶ Ivi, p. 86.

²⁷ Vi presenterò una storia molto antica in una forma inedita: perciò compaio vestito in modo inedito. Ecco dunque che mio padre Giove se ne sta ora dentro al palazzo: si è trasformato nell'immagine di Anfitrione, e tutti gli schiavi che lo vedono sono convinti che sia lui. Sa veramente mutare pelle quando ne ha voglia. Io invece ho assunto l'aspetto dello schiavo Sosia (*ibidem*).

dal suo padrone Anfitrione, durante la notte con la possibilità di incontrare molti pericoli: riferire ad Alcmena, la moglie di Anfitrione, la vittoria sulla popolazione dei Teleboi. Poco dopo si rende conto di non essere stato riconoscente nei confronti degli dèi che lo hanno aiutato a tornare sano e salvo e sostiene che dovrebbero mandare un uomo che al suo arrivo lo riempia di botte dato che egli ha accettato il bene divino senza fare nulla per meritarselo. L'analisi di Fusillo in questo contesto consente di comprendere da subito una grande differenza tra il racconto fantastico moderno e la tradizione:

Se fossimo in un racconto fantastico dell'Ottocento, narrato in genere dal punto di vista del personaggio, questa frase suggerirebbe che la successiva comparsa del doppio – il quale aggredisce Sosia e gli rompe effettivamente la faccia – sia una materializzazione del suo pensiero. Ma questa interiorizzazione è del tutto estranea al mondo antico: lo spettatore è già venuto a sapere dal prologo pronunciato da Mercurio che il dio ha preso l'aspetto del servo, e che intende cacciarlo dalla sua stessa casa per lasciare Giove da solo con Alcmena. Attribuire a Sosia il presentimento magico di quello che sta per accadere è quindi un modo per produrre un'ironia drammatica: lo spettatore ride così della maggiore informazione che ha rispetto ai personaggi.²⁸

Plauto vuole che l'incontro tra Sosia e il suo doppio avvenga più in là possibile nel racconto ma quando il servo vero si accorge della presenza dell'altro senza all'inizio notarne la similarità esclama «Non mi piace!» (v. 292) che racchiude e ben definisce l'elemento perturbante della scena. Mercurio sostiene che userà un tono alto di voce per cercare di spaventare lo schiavo creando una sorta di finto scambio ricco di battute digressive. Sosia riceve una premonizione secondo la quale qualcuno vorrebbe agire per rubare la sua identità, nello specifico della parte più importante che costituisce l'identità ovvero il nome. Dopo che Sosia ha confermato la propria identità attraverso il nome ha inizio lo scontro: quest'ultimo

²⁸ Ivi, p. 71.

viene interrogato aggressivamente da Mercurio che ha già assunto le sue sembianze; il dio afferma di essere lui il vero schiavo di Anfitrione. Sosia mette in atto una serie di modalità di conferma della propria identità che risultano però fallimentari: prima si augura uno scambio, poi arriva a rinnegare il proprio nome e alla fine tenta di ribadire nuovamente la sua identità, usando termini che sono tipici della condizione schiavile:

Eppure non potrai mai farmi cambiare di proprietà, in modo che non faccia più parte di questa casa. Da noi non c'è nessun altro schiavo di nome Sosia oltre me. (vv. 399-400)

Una delle accuse che viene spesso ripetuta nel testo è quella di non essere sani, seguendo la strada della follia è infatti più facile immaginare che l'uno o l'altro si stia sbagliando e che il filtro non sia quello dell'oggettività ma quello di una soggettività distorta; in una delle occasioni nelle quali Sosia viene accusato di non essere sano, reagisce con un accumulo di domande retoriche che aiuta a comprendere quanto il concetto di identità venga messo in discussione:

Quod mihi praedicas uitium, id tibi est.
Quid, malum, non sum ego seruus Amphitruonis Sosia?
Nonne, hac noctu nostra nauis ex portu Persico
Venit, quae me aduexit? nonne me huc erus mist meus?
Nonne ego nunc sto ante aedes nostras? non mihi est lanterna in manu?
Non loquor? non uigilo? nonne hic homo modo me pugnis contudit?
Fecit hercle: nam etiam misero nunc malae dolent.
Quid igitur ego dubito? aut cur non intro eo in nostram domum? (vv. 402-409).²⁹

²⁹ Sei tu ad essere malato, non io! E che, accidenti, non sono io lo schiavo di Anfitrione, Sosia? Forse non è arrivata questa notte dal porto di Persiano la nostra nave, quella che ti ha portato qui? Non mi ha mandato qui il mio padrone? Non mi trovo ora davanti alla porta di casa nostra? Non ho in mano una lanterna? Non sto parlando? Non sono sveglio? Quest'uomo non mi ha forse preso a pugni poco fa? Ma certo, per Ercole! Le mascelle mi fanno ancora male, povero me! E allora, perché mi assalgono i dubbi? Perché non entro in casa nostra? (ivi, p. 73).

Il monologo in questione analizza i dati immediati dell'esistenza e mette in discussione la percezione del reale dello schiavo. A causa della sua onniscienza Mercurio riesce a dare alcune prove inamovibili del suo essere Sosia; prima lo schiavo esclama di doversi cercare un altro nome e poi, quando il dio conferma di sapere anche che Sosia ha bevuto vino puro durante la battaglia trasgredendo alle regole militari e alimentari agendo di nascosto da tutti, si avvicina al suo doppio e inizia a scrutarne le caratteristiche fisiche; la scoperta che il presunto ingannatore gli ha rubato non solo il nome ma anche le caratteristiche fisiche apre un ulteriore monologo in cui la crisi identitaria peggiora vertiginosamente:

Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam
Quem ad modum ego sum – saepe in speculum inspexi – nimis similest mei.
Itidem habet petasum et uestitum; tam consimilest atque ego.
Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra,
Malae, mentum, barba, collus, totus. Quid uerbis opust?
Si tergum cicatricosum, nihil hoc similit similius.
Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui.
Noui erum, noui aedis nostras; sane sapio et sentio.
Non ego illi optempero quod loquitur; pultabo foris (vv. 441-449).³⁰

La sensazione di avere di fronte un fenomeno soprannaturale viene rafforzato dalla somiglianza fisica oltre che dal racconto di fatti che solo Sosia stesso poteva conoscere; egli evoca inoltre lo specchio, oggetto antropologicamente connesso all'idea del doppio, come

³⁰ Certo per Polluce ora che lo guardo riconosco il mio aspetto fisico, come io sono fatto – spesso mi sono guardato allo specchio: mi assomiglia come io assomiglio a me stesso. Le gambe, i piedi, l'altezza, i capelli, gli occhi, il naso, le labbra, le guance, il mento, la barba, il collo: tutto! Che altro dire? Se ha la schiena piena di cicatrici, non c'è una somiglianza perfetta come questa. Eppure, se ci penso, io sono certo lo stesso che sono sempre stato. Conosco il padrone, conosco la nostra casa; il senno e i sensi mi funzionano perfettamente. Non lo starò a sentire, busserò alla porta (*ibidem*).

se il doppio impersonato da Mercurio potesse essere la sua immagine allo specchio materializzata all'improvviso. L'immagine riflessa in Plauto è associata a una percezione frammentaria del proprio corpo e successivamente questa visione verrà ripresa da Jacques Lacan, uno psicanalista che, interessato al mito di Anfitrione e alle commedie di Plauto e Molière, elaborò una teoria secondo la quale «nella fase dello specchio il bambino costruisce un'unificazione immaginaria del proprio corpo e una padronanza motoria grazie all'identificazione con la figura a lui simile».³¹

Le categorie che vengono maggiormente attaccate dallo sdoppiamento sono quelle della logica e del linguaggio: Sosia è costretto a descrivere la sua situazione con soluzioni paradossali che lo portano a mettere in discussione anche la percezione di se stesso ma alla fine, attraverso le medesime soluzioni adottate nel monologo precedente, supera la crisi e prende nuovamente possesso della sua identità tramite una connessione logica tra il pensare e l'essere.

Il servo desiste definitivamente dal suo incarico e accetta il furto di identità a seguito di un'ultima aggressione di Mercurio:

Abeo potius. Di immortales, obsecro uostram fidem,
Ubi ego perii? ubi inmutatus sum? ubi ego formam peridi?
An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet
Vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.
Ibo ad portum atque haec ut<i> sunt facta, ero dicam meo:
Nisi etiam is quoque me ignorabit. Quod ille faxit Iuppiter,
Ut ego hodie raso capite caluus capiam pilleum (vv. 455-462).³²

³¹ Ivi, p. 75.

³² Piuttosto me ne vado via. Dei immortali, vi supplico, dove ho incontrato la mia morte? Dove sono stato trasformato? Dove ho perso la mia persona? O forse ho lasciato me stesso laggiù, e me sono dimenticato? Quest'uomo qui possiede infatti tutto intero il mio aspetto: fino a questo momento era solo mio. Da vivo mi capita quello che da morto nessuno mi farà mai. Ora me ne vado al porto: racconterò al mio padrone tutto quello che è successo. A meno che anche lui non mi riconosca più! In fondo spero proprio che Giove mi faccia

Maurizio Bettini ha spiegato come in questo terzo monologo vengano messe in rilievo le caratteristiche specifiche dell'identità romana e per comprenderlo è necessario avere presenti alcuni modelli culturali antichi. Sono evidenti tracce del pensiero omerico secondo il quale l'ombra del defunto è un vero e proprio doppio; Sosia, avendo incontrato il proprio fantasma pensa infatti di essere morto senza accorgersene o, ancora, è presente un forte riferimento alla cultura magica e alla metamorfosi intesa come oblio del sé e infine lo schiavo dice di vivere da vivo quello che nessuno gli farà mai da morto in riferimento all'uso funebre delle *imagines maiorum*, maschere in cera che venivano indossate da persone che assomigliavano molto al defunto e che contribuivano a comporre un corteo.

Attraverso questo monologo è possibile dedurre una visione inquietante del mondo e ha in comune con le opere moderne il forte senso di instabilità del reale: «luogo in cui si può perdere la propria identità e lo si può dimenticare mentre una propria controfigura vive altrove la vita “vera”». ³³

Il finale ricalca la tendenza plautina a una liberazione rispetto ai turbamenti dell'identità e all'angoscia del non esserci.

In tutta la commedia è molto presente il tema sociale: Sosia spera che Anfitrione non lo riconosca e di poter abbandonare la sua condizione di schiavo diventando un liberto nonostante egli accetti lo sdoppiamento con maggior facilità rispetto ad Anfitrione in quanto la sua identità è per legge proprietà altrui.

Nella scena che apre il secondo atto, Sosia ha ormai accettato il suo sdoppiamento e cerca di convincere il vero Anfitrione senza riuscirci; quest'ultimo agisce in modo molto aggressivo rispetto alle parole dello schiavo poiché esse contraddicono le leggi dello spazio-

questa grazia: oggi stesso potrei tagliarmi a zero i capelli e mettermi il berretto dei liberti! (ivi, p. 76).

³³ Ivi, p. 77.

tempo. Dato che Sosia continua a ripetere la sua visione paradossale, Anfitrione passa in rassegna tutte le possibili motivazioni della perdita di controllo razionale: l'ubriachezza «Homo hic ebrius est» (v. 574), la malattia «Pestit te tenet» (v. 579), la follia «dictis delirantibus» (v. 585), la magia «Huic homini nescioquid est mali mala obiectum manu» (v. 605), il sogno «in somnis» (v. 621). Sosia descrive nuovamente il racconto della sua esperienza perturbante:

Neque, ita me di ament, credebam primo mihimet Sosiae,
Donec Sosia ille egomet <me> fecit sibi ut crederem.
Ordine omnia, ut quicque actum est, dum apud hostis sedimus,
Edissertauit; tum formam una abstulit cum nomine.
Neque lac lacti<s> magis est simile qua mille ego similest mei. (vv. 597-601).³⁴

Questa costellazione di motivi legati allo smarrimento del sé – ubriachezza, follia, sogno, possessione demonica – è per Fusillo uno dei primi esempi di eversione della logica su cui si basa la percezione della realtà, elemento centrale nello sviluppo successivo del doppio in letteratura; consiste in un attacco alla razionalità, quello che per Freud sarà la molla dell'effetto perturbante con modalità e registri diversificati a seconda dell'opera e del periodo storico di riferimento: in questo caso il registro rimane comico in quanto lo spettatore conosce fin dall'inizio la vicenda nella sua totalità attraverso la spiegazione divina e vi è la mancanza dello scacco gnoseologico che è invece caratteristica dei testi ottocenteschi.

Le scene nelle quali il tema della perdita dell'identità doveva essere maggiormente indagata e approfondita sono andate perdute; nel III atto si assiste alla riconciliazione tra

³⁴ Neanch'io – mi proteggano gli dei – credevo all'inizio a me stesso Sosia, finché Sosia, quell'altro io là, mi ha costretto a credergli. Mi ha saputo raccontare nei dettagli tutti i fatti accaduti mentre eravamo occupati con i nemici, dal primo all'ultimo. E inoltre mi ha rubato allo stesso tempo l'aspetto e il nome. Quell'io là e io ci assomigliamo come due gocce d'acqua (ivi, p. 78).

Giove-Anfitrione e Alcmena dato che il dio vuole rimanere solo con la donna. Mercurio riceve l'incarico di impedire al vero Anfitrione di entrare in casa e ha così inizio una delle scene più significative della commedia nella quale la crisi identitaria e l'aggressione divina portano a un rovesciamento della gerarchia sociale; da un terrazzo Mercurio ancora nelle sembianze di Sosia scaccia il padrone facendo finta di non riconoscerlo. A questo punto iniziano le lacune nei codici, attraverso brevi frammenti è possibile ricostruire un successivo intervento di Alcmena e un nuovo equivoco durante la riappacificazione negata dall'Anfitrione umano. L'ultima scena doveva contenere proprio l'incontro tra i due Anfitrioni in presenza di un altro personaggio, Blefarone, che nonostante la sua ottima vista non riesce a distinguere il vero eroe dal falso; dopo questo momento di forte tensione drammatica e poiché Alcmena doveva partorire, i personaggi lasciano la scena lasciando solo il vero Anfitrione che in balia di una fortissima crisi di identità recita un monologo di autoanalisi composto da una serie di domande sulle successive possibilità di azione: non sentendosi riconosciuto da nessuno decide di aggredire chiunque gli capiterà di fronte.

Il finale in cui terminano gli sdoppiamenti e i turbamenti viene rappresentato con un tempo molto condensato e sommario: Anfitrione ascolta dalla serva Bromia il racconto della nascita di due gemelli, motivo per sospettare un adulterio, e della prima impresa di Eracle ancora in fasce, l'uccisione dei serpenti. Il sospetto che la nascita di uno dei due figli sia divina diventa ben presto una certezza poiché Bromia sostiene che la voce di Giove lo ha dichiarato solennemente; poco dopo si sente riecheggiare in scena la stessa voce che tranquillizza Anfitrione e che toglie ad Alcmena ogni colpa. Con una battuta Anfitrione si mostra finalmente sollevato e chiude con la caratteristica richiesta di applausi.³⁵

³⁵ Ivi, p. 82.

Concludendo, è possibile osservare che tutto il testo ruota attorno alla «categoria psicologica»³⁶ del doppio e al modo in cui essa influenza e tormenta i diversi personaggi nei quali lo spettatore talvolta si può identificare dimenticando le informazioni iniziali: anche sul piano quantitativo è evidente come la prima scena che descrive l'incontro tra Sosia e il suo doppio abbia una lunghezza straordinaria con successive scene altrettanto articolate e come invece al finale venga dedicato uno spazio esiguo. È in questa scelta drammaturgica che Fusillo ritrova la differenza rispetto a un'altra opera plautina, i *Menecmi*: a parte la differenza sostanziale che riguarda l'argomento dato che l'*Anfitrione* tratta il tema del doppio e i *Menecmi* quello dei gemelli, in quest'ultima opera tutto il meccanismo scaturisce proprio dal non incontro tra i due personaggi e dai successivi scambi di persona che contribuiranno alla diffusione di innumerevoli opere rinascimentali e barocche.

La comicità plautina è composta da giochi linguistici, battute dissacranti e il lieto fine non contribuisce ad allentare la morsa del perturbante presente nell'opera appena analizzata; la commedia si pone come forma letteraria ibrida, una via di mezzo tra comico e tragico come anche l'*Elena* di Euripide: questa mescolanza contribuisce talvolta a creare equivoci, suscitando il riso che scaturisce comunque da un'angoscia primaria derivante dalla paura del non esserci.

La seconda opera da prendere in considerazione per analizzare un'ulteriore sfaccettatura del tema del doppio è quella dei *Menecmi*, commedia latina composta a metà del III secolo a.C. che prende il titolo dai due gemelli che costituiscono i personaggi attorno ai quali ruota la vicenda; il testo risulta uno dei primi esperimenti di “commedia degli equivoci” e ruota attorno alla serie di malintesi e di incomprensioni generati dalla somiglianza impressionante dei due personaggi. Sosicle e Menecmo sono due fratelli gemelli

³⁶ *Ibidem*.

che, ancora piccoli, compiono un viaggio con il padre a Taranto. Menecmo viene rapito da un mercante di Epidamno, dove viene condotto e dove cresce. Sosicle viene rinominato Menecmo dal nonno dopo che il padre muore di sofferenza per la perdita del figlio, in memoria del fratello rapito. Da adulto Menecmo/Sosicle si mette alla ricerca del fratello, fino a giungere a Epidamno dove viene scambiato da tutti per il suo gemello. La moglie, l'amante, il servo e il suocero di Menecmo prendono i due gemelli per la stessa persona finché grazie all'intuizione del servo Messenione, la verità viene ristabilita e i due fratelli tornano insieme a Siracusa.

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»³⁷ e ancora una volta il modo più efficace per uscire dall'equivoco risulta la follia, considerata una via d'uscita per continuare a coinvolgere lo spettatore causando il gioco comico delle differenti gradualità conoscitive nei confronti dei personaggi poiché una delle modalità più utili per mantenere vivo l'interesse dello spettatore è costituita dalla maggiore conoscenza del pubblico nei confronti dei personaggi.

I caratteri dei due gemelli sono soltanto accennati poiché tendono a reagire meccanicamente nelle diverse situazioni della vicenda; la conclusione, che presuppone il ricongiungimento dei due gemelli, funziona in sintonia con la comicità della rappresentazione teatrale: esprime il senso d'ansia e di attesa che coinvolge lo spettatore a causa dell'apparente cecità dei due protagonisti che arrivano faticosamente a un riconoscimento che era evidente fin dall'inizio e, una volta avvenuto, la commedia finisce e i due rientrano a Siracusa.

³⁷ ANGELA GUIDOTTI, *Specchi sembiani. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 22.

I due gemelli oppongono all'identità e alla corrispondenza fisica una profonda diversità di caratteri: il gemello stanziale personifica una vera e propria "rassegnazione", la sua è una passività portata ad accettare la realtà senza moti interiori o ribellioni, fin dal giorno del suo smarrimento e proprio per questa sua predisposizione all'apatia fatica a comprendere i rapidi mutamenti delle situazioni che con grande difficoltà ha costruito; è a causa di questo che il fratello comincia ad anticiparlo sostituendosi a lui e come sostiene Angela Guidotti «questo fatalismo circoscrive le sue capacità di mettere a fuoco completamente ciò che accade, tanto che finisce spesso per rilevare solo le componenti ostili di quanto gli avviene intorno ("Perii! In insidias deveni"). Ciò favorisce anche un controllo degli altri su di lui, come è il caso della matrona e della meretrice». ³⁸ Il secondo gemello invece si mostra molto vivace e intraprendente, non assorbe passivamente gli stimoli esterni ma tenta di decostruirli e interpretarli modificando, ove necessario, le situazioni a suo vantaggio. Menecmo II sottrae ai diversi personaggi ciò che l'altro aveva concesso «diventando la coscienza manifesta del primo» ³⁹ e Menecmo I è portato quindi a subire questa inclinazione del fratello. L'intervento del doppio porta tali contraddizioni fino all'exasperazione che però, attraverso il recupero da parte dei gemelli di una propria individualità e di una sorta di integrazione caratteriale, consente un superamento della dinamica complessa di passività e prevaricazione di uno e dell'altro: questa divisione tra gemello "forte" e gemello "debole" sembra infatti corrispondere a un'antitesi mentale parallela alla separazione fisica. Così dopo una prima parte nella quale il rispecchiamento avviene a distanza mediante la sostituzione dell'uno o dell'altro Menecmo, si arriva al rispecchiamento effettivo. Nella coppia gemellare, sostiene ancora Guidotti, si sviluppa spesso l'iperprotettività dell'uno nei confronti dell'altro che quindi si sente in un rapporto di completa dipendenza dal fratello.

³⁸ Ivi, p. 23.

³⁹ *Ibidem*.

L'abbandono di Epidamno e il conseguente ritorno a Siracusa dimostrano la forza conquistata dal fratello debole che riesce a eliminare il male e l'oppressione che ha subito: non a caso, infatti, egli era considerato alla pari degli schiavi dell'antica Roma, escluso dal diritto alla persona attraverso uno *status* sociale ben definito; la sua condizione di libero non ha basi sociali. Il fratello ritrovato non si pone come integrazione ma come espulsione da una realtà nociva costituita da rapporti che è costretto a subire; «la scelta plautina è il rovesciamento sul piano comico dell'archetipo mitico secondo cui l'uomo ha in sé "Bene" e "Male" e deve trovare in se stesso la forza di espellere la parte "malvagia" riacquistando una coscienza completa». ⁴⁰ Menecmo II che agisce al posto suo diventa per Menecmo I la possibilità di riflettere su se stesso causando un distacco tra lui e gli altri personaggi. L'unità originaria viene integrata dalla complessità risultante da un percorso che ha messo in evidenza in uno dei due fratelli quello che c'è da respingere e che adesso è in grado di decodificare ed eliminare: la rassegnazione del gemello debole nei confronti di quello forte diventa consapevolezza di un lato caratteriale forte e tenace che può specchiarsi positivamente anche su di lui.

Guidotti sottolinea la capacità di Plauto di sfruttare un tema per nulla comico come quello gemellare a suo favore, proponendo una struttura narrativa che da una parte lo ridicolizza ma dall'altra lo eleva a qualcosa di profondo e universale. Il tramite attraverso il quale è avvenuto questo passaggio consiste nell'introduzione della visualizzazione concreta delle due entità sdoppiate e ciò significa esaltarne le potenzialità comiche. Tale processo, secondo la studiosa, ha le sue basi nella drammaturgia greca, per la prima volta è scoppiata la scintilla dell'integrazione gemellarità-equivoco assente nelle descrizioni mitiche e in quelle religiose. La presenza di risvolti mitici e psicologici diversi dal semplice tema del

⁴⁰ Ivi, p. 24.

doppio da travestimento ha causato l'introduzione di motivi nuovi che hanno garantito lo sfruttamento scenico di due "uguali" senza la necessità di adattarli anche sul piano visivo allo scambio dei ruoli.

Questo testo acquista valenze impensabili in epoca plautina soltanto nel momento in cui viene ripreso e adattato nelle epoche successive, nell'Umanesimo e nel Rinascimento si arricchisce e si deforma proiettando la sua ombra anche in testi apparentemente molto distanti da quello in questione o dagli esempi citati in precedenza poiché si tratta di un'evoluzione che avviene prima a livello sociale e culturale, momento in cui il pubblico ha necessità comunicative e letterarie differenti.

I.5. Il doppio nel Barocco

Il '600 è un secolo di grandi trasformazioni, dal punto di vista politico, scientifico, ideologico e di conseguenza anche artistico e letterario; in particolare a mutare è il modo di concepire la vita che presuppone anche una prospettiva differente per quanto riguarda l'arte. Le nuove scoperte scientifiche e l'affermarsi di teorie come quella eliocentrica portano l'uomo a rivedere le proprie convinzioni, ovvero che siano esso e la Terra a essere al centro dell'universo; questo spostamento di prospettiva causa un forte senso di disorientamento che contribuisce alla perdita di fiducia da parte dell'uomo nelle proprie capacità e nelle proprie convinzioni anche ideologiche, sulla possibilità di costituire una società salda, equa e in armonia; l'anima che prima era sicura nelle proprie convinzioni comincia a sgretolarsi per lasciare spazio a un forte senso di fugacità dato da una realtà frammentata e in continuo divenire. Il Barocco ha sempre rappresentato l'universo come instabile e fluido, composto di metamorfosi e di movimento; un luogo dominato dalla teatralità in cui i confini tra vita e

morte, io e altro, finzione e realtà sono costantemente stravolti, raffigurazione nella quale è impossibile non scorgere riflessi della vita sociale. Il doppio, in quanto tema che sovverte naturalmente la stabilità dei concetti di realtà e identità creando un mondo illusorio e ingannevole, è spesso utilizzato per dare sfogo a questo tipo di sentimenti e stati d'animo.

Nella mentalità barocca, la vita è un teatro e l'uomo è un attore che recita indossando una maschera poiché egli si trova in una condizione di malessere costante, una sensazione di incompletezza che comporta alienazione e che lo fa dubitare della propria identità.

In questo periodo il mondo viene visto quindi come un palcoscenico, ogni cosa assume caratteri ridondanti e sfarzosi e l'essere umano si accorge di non essere come appare realmente:

Il mondo barocco è un teatro in cui l'uomo recita senza saperlo, davanti a spettatori invisibili, una commedia di cui non conosce l'autore e di cui gli sfugge il senso. [...] Il mondo è un teatro: questa affermazione ne richiama inevitabilmente un'altra che la traspone su un'altra frontiera dell'esistenza e che Calderón 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 ci sembra realtà forse non è che illusione, ma chi lo sa se quello che ci sembra illusione non sia altrettanto spesso realtà? [...] Il mondo del sogno o della follia appare quindi facilmente come il riflesso o il duplicato simmetrico del mondo «reale»: il medesimo visto alla rovescia.⁴¹

Il doppio letterario barocco non scaturisce, come nell'antichità, dai giochi delle divinità per soddisfare le proprie pulsioni o per prendersi gioco degli uomini ma è l'incarnazione delle angosce condivise da tutti in un periodo di profondissimi cambiamenti e come afferma Genette nel suo saggio *Figure. Retorica e strutturalismo*:

⁴¹ GÉRARD GENETTE, *Figure: retorica e strutturalismo*, trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969 (Paris 1966), pp. 15-17.

[...] l'Altro è uno stato paradossale dello Stesso, diciamo pure, con una locuzione familiare: l'Altro *fa lo 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 altro mondo, ma è simile a questo*). [...] Il riconoscimento si fa motivo di smarrimento [...] perché il riflesso è contemporaneamente un'identità confermata (dal riconoscimento) e un'identità rubata, e quindi contestata (dall'immagine stessa).⁴²

Dal punto di vista letterario, le forme che meglio si adattano a questo tema complesso e sfaccettato sono il teatro e il romanzo: a essere spesso recuperato e rimaneggiato è il mito di Anfitrione. Il primo esempio si ebbe nel XII secolo in Francia da Vitale di Blois che nella sua opera, *Geta*, rielabora in distici elegiaci il mito in una chiave moderna sottolineando in particolare il rapporto tra Sosia e il suo doppio. Dal punto di vista dei personaggi, modifica i nomi sostituendo Sosia e Mercurio con Geta e Arcade mentre il personaggio di Anfitrione mantiene lo stesso nome ma non si tratta di un soldato che si reca in guerra bensì di uno studente che lascia la sua casa per andare ad Atene a compiere studi filosofici.

Dal punto di vista tematico, nel *Geta*, contrariamente a quanto avviene nella commedia plautina in cui lo scambio di persona si basava sul riconoscimento fisico, il servo giunto nella casa non incontra Arcade: il riconoscimento avviene prima attraverso la voce, poi con la descrizione fisica. Avviene una maggior interiorizzazione del tema, nella quale non è la vista a predominare ma la capacità di rivedersi idealmente nell'altro, spostando tutto il racconto su un piano logico che confonde; attraverso la descrizione che Arcade propone del proprio corpo, il servo riconosce dei dettagli che fanno parte del suo aspetto. La crisi è gnoseologica: ciò che era considerato vero e reale viene messo in discussione e viene rivelato

⁴² Ivi, pp. 18-20.

come posticcio. Elemento fondamentale nell'indagine di Blois è il *logos* ed è su questo che egli basa le sue teorie riguardo l'identità e il doppio, l'intenzione non è più quella di suscitare il riso attraverso gli equivoci che nascono dallo scambio di identità ma si assiste alla volontà di scrutare l'animo nella sua profondità, portando in superficie le paure e le angosce che vi si nascondono.

Nel 1636 viene rappresentata la commedia *Les deux Sosies* di Jean Rotrou, autore di numerose commedie fra cui anche un rifacimento dei *Menecmi* di Plauto; consiste in una quasi totale imitazione del modello latino con alcune importanti innovazioni come la sostituzione del prologo, troppo legato alla prassi teatrale antica, con un monologo di Giunone ispirato all'*Heracles furens* di Seneca; amplificazioni di alcuni nodi come la gelosia che Giove prova nei confronti di Anfitrione anticipando la divisione tra marito e amante che sarà al centro dell'*Anfitrione* di Molière. In tutti i momenti in cui nel testo plautino vengono espressi turbamenti dell'identità, la riscrittura dell'autore francese attiva una sorta di enfaticizzazione, evidente per esempio nel terzo monologo di Sosia che chiude la scena del primo incontro con il doppio divino:

È meglio ritirarsi. O, prodigio, o natura! Dove mi sono perduto? Che significa mai questa avventura? Chi crederà mai a questo miracolo, sconosciuto ai mortali? Dove mi sono lasciato? Che cosa sono diventato? Come può un solo uomo occupare due posti? Io stesso mi fuggo, io stesso mi do la caccia (1. 3, vv. 451-456).⁴³

L'operazione di Rotrou è quella di eliminare dal testo tutti i tratti specificamente romani, come per esempio l'approfondimento dell'uso gentilizio del mimo o lo svolgimento dei riti funebri, amplificando il senso di perdita del sé e la condizione autopersecutoria

⁴³ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 96.

attraverso la quale il servo vive una condizione di profonda angoscia. Anche nella scena dell'atto successivo nella quale sono presenti Sosia e Anfitrione, alla domanda su chi lo ha cacciato di casa lo schiavo propone una sequenza anaforica in cui viene messa in discussione anche la forma espressiva e in cui viene potenziata l'identificazione degli spettatori con l'esperienza perturbante, a scapito della comicità:

Sono stato io, non ve l'ho già detto? Io che ho incontrato me stesso, io che sto sulla soglia, io che mi sono conciato da me stesso per le feste, io che mi sono dato un sacco di botte, quell'io che mi ha parlato, quell'io che sto a casa vostra (2. 1, vv. 586-590).⁴⁴

Fusillo, nel già citato *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* sostiene che queste amplificazioni aumentano la capacità di identificazione da parte dello spettatore con l'esperienza perturbante a scapito della comicità aggressiva. Francesco Orlando ha creato un parallelismo tra i concetti di perdersi e ritrovarsi e un brano di Cartesio dello stesso periodo, in cui si esprime l'idea che il mondo esterno possa essere una mera illusione operata da una sorta di demone ingannatore; mentre il sistema cartesiano punta a decostruire questa idea e produrre per contrasto una certezza razionale basata sul dubbio di metodo, il teatro di Rotrou la esprime attraverso il linguaggio drammatico.

Il razionalismo di Cartesio è utile anche a comprendere un'altra opera molto importante che ha costituito un modello per le produzioni successive: *L'Amphitryon* di Molière (1668) che è stato a sua volta influenzato dal testo *Les deux Sosies* di Rotrou. Secondo Lionel Gossman questo lavoro è una sorta di concretizzazione del brano di Cartesio che vede in Giove travestito da Anfitrione il demone che avrebbe avuto la colpa di rendere

⁴⁴ *Ibidem.*

il mondo un luogo instabile e illusorio: «Le certezze razionali della filosofia cartesiana verrebbero così minate alla base: non solo il mondo esterno dell'apparenza, ma anche la percezione dell'io e dell'identità viene messa in dubbio dallo sdoppiamento dei corpi».⁴⁵

L'opera di Molière è un esempio di come il rapporto intertestuale talvolta non si limiti all'imitazione di un modello precedente ma che diventi un dialogo fra diverse culture e elaborazioni del mito. Nel mondo antico e in particolare nella commedia plautina l'identità coincide con l'immagine trasmessa agli altri e si risolve nell'interazione sociale, per esempio nel caso di Sosia che si sente proprietà del padrone e non di se stesso; Molière introduce un elemento nuovo che sarà un punto di partenza significativo soprattutto nel '900, quando comincia a svilupparsi la separazione tra sfera pubblica e sfera privata: il conflitto fra identità e ruolo, fra un io autentico e uno ufficiale.⁴⁶ La figura di Giove, travestito da Anfitrione, chiede ad Alcmena di amarlo in quanto amante e non nel ruolo di sposo, formula che la donna rifiuta sancendo l'indissolubilità del matrimonio. Per il dio di Plauto lo sdoppiamento è solo un modo per sfogare le sue pulsioni verso una donna mortale mentre per il dio di Molière il possesso fisico diventa insufficiente perché egli vuole essere amato in quanto amante in sé e non unicamente perché scambiato per il marito e tutto ciò gli provoca una forte gelosia nei confronti della condizione umana:

È in tutta questa avventura sono io che, pur essendo un dio, devo essere il geloso. Alcmena è tutta tua, per quanti tentativi si possono fare. E ai tuoi occhi deve essere dolce vedere che non c'è altra via per piacerle che di sembrare il suo sposo, e che nemmeno Giove, ornato della sua gloria immortale, è riuscito per se stesso a trionfare sulla sua fedeltà: tutto ciò che ha ricevuto da lei, il suo cuore ardente non l'ha dato che a te (3. 10, vv. 1903-1912).⁴⁷

⁴⁵ Ivi, p. 97.

⁴⁶ Ivi, p. 98.

⁴⁷ *Ibidem*.

Il finale dell'opera, a differenza di quella plautina, non prevede interventi di Anfitrione; il senso di frustrazione del mondo umano rispetto alla presenza divina è sottolineato nell'ultima battuta della commedia affidata a Soia, nella quale lo schiavo sorvola su tutti gli imbarazzi:

Su questo genere di affari la soluzione migliore è sempre non dire niente (vv. 1942-1943).⁴⁸

La decisione dell'autore di delineare la figura di Sosia come "razionalistica" sembra potenziare la comicità della narrazione a scapito degli elementi tragici della perdita del sé e dell'instabilità del reale che invece sono ben sottolineati nel testo di Rotrou. Questo non significa comunque, secondo Fusillo, che la commedia di Molière sia solo divertente o galante, poiché la componente straniante non è eliminata; egli ha aperto nuove strade all'elaborazione del mito, soprattutto per quanto riguarda il tema umano/divino, introducendo una visione psicologica e sociale.

L'altro genere letterario sviluppato nel Barocco che risulta adatto al tema del doppio anche grazie alla sua natura non codificata e non incasellabile in strutture predefinite è il romanzo: durante questo periodo storico emerge infatti la necessità di utilizzare un genere letterario che non sia immobile, chiuso, ma adatto a esprimere la fugacità della realtà, che fosse adattabile a un continuo divenire di sentimenti e situazioni:

Il Seicento è stato infatti un secolo dominato dal romanzo: la poesia anticlassica del barocco trovava piena consonanza con un genere non codificato, aperto e multiforme, e quindi adatto ad esprimere il mondo nella sua caotica infinitezza.⁴⁹

⁴⁸ Ivi, p. 99.

⁴⁹ Ivi, p. 188.

Uno dei romanzi più importanti in questo senso è il *Calloandro fedele* di Giovan Ambrosio Marini, un prete genovese che faceva parte dell'Accademia degli Addormentati, interessato in particolare alla scrittura di opere devozionali e di trattati teologici ma che pubblicava anche, all'inizio sotto uno pseudonimo, testi amorosi ed estremamente ambigui. Il fenomeno del romanzo barocco italiano è molto variegato e si differenzia in base alle aree geografiche; il romanzo ligure di cui quello in questione fa parte ha un carattere erotico-avventuroso, le vicende sono immerse in un'ambientazione che riprende quella cavalleresca medievale. La struttura proviene dal romanzo greco ellenistico, i protagonisti del romanzo sono un ragazzo e una ragazza: Calloandro e Leonilda. La narrazione ruota attorno alla spaventosa somiglianza tra i due; essi hanno in comune il giorno, l'ora di nascita e sono stati partoriti nelle stesse condizioni atmosferiche ma tra i due non esiste alcun legame di parentela, sono perfetti estranei che si assomigliano terribilmente. Entrambi indossano un'armatura che nasconde la loro vera natura e che diventa un elemento perturbante sia del principio di realtà che dei ruoli sessuali rigidi su cui si basava la vita sociale, temi di cui Ariosto e Tasso si erano occupati. La struttura è basata su un rigido parallelismo fra i due elementi della coppia che sembra dare concretezza alla ricerca di simmetria tipica della logica dell'inconscio che viene esplicitata per la prima volta nel *Simposio* di Platone: gli esseri umani erano in origine delle sfere, uomini, donne o androgini, che Zeus decise di tagliare a metà per punire la tracotanza; da allora ogni essere ricerca incessantemente la propria metà mancante. Un mito che giustifica ogni forma di eros come nostalgia di un'unità perduta e giustifica la necessità di una fusione che caratterizza da sempre il linguaggio erotico: i protagonisti dei romanzi greci prima e barocchi poi non sopportano il trauma di questa separazione e vivono la loro vita sempre alla ricerca di ricongiungersi con l'amato e come sostiene Maurizio Bettini «gli amanti sono come i gemelli: non possono concepire la

loro identità al singolare, hanno *un'identità di coppia*, inevitabilmente declinata al plurale». ⁵⁰

Gli amanti di Marini non sono gemelli, spesso sono scambiati per tali a causa della loro spaventosa somiglianza che li porta a essere talvolta protagonisti di scambi di persona; a complicare ulteriormente la vicenda, la protagonista, Leonilda, ha in effetti un gemello creduto morto che riappare verso la fine del racconto.

La struttura del *Calloandro fedele* ruota tutta intorno a un tradimento: Poliarte, principe di Costantinopoli e Tigrinda principessa di Trebisonda si innamorano dopo che il principe ha salvato la fanciulla dai Giganti in qualità di Cavaliere della Fortuna e ha combattuto un duello per lei; tornato in patria per chiedere il consenso del padre, Poliarte si innamora della principessa di Ungheria, Diana che era promessa sposa al fratello; morto quest'ultimo, per questioni dinastiche e diplomatiche, egli è costretto a sposare Diana superando i conflitti e i sensi di colpa nei confronti della sua prima fidanzata. Un abbandono che si trasformerà per Tigrinda in un odio dilagante e che causerà una guerra durissima tra Grecia e Asia. Ciò costituisce l'antefatto che Marini ha inserito nel suo racconto nel racconto come se fosse un'analessi introduttiva, facendo cominciare l'azione quando la guerra tra Costantinopoli e Trebisonda era già iniziata. L'intero racconto, estremamente intricato, tende verso il ristabilimento dell'ordine iniziale e verso la redenzione di Poliarte: nel finale si sposteranno due coppie di loro figli, i due protagonisti, Calloandro e Leonilda e anche il gemello di Leonilda, Endimiro, con la sorella di Calloandro, Stella, mentre Poliarte rimasto vedovo riconquisterà gradualmente l'amore di Tigrinda rimasta vedova a sua volta. In tutto il romanzo la sensazione che prevale è quella dello stupore, tutti i personaggi di fronte a una somiglianza così evidente e innaturale sembrano non essere scioccati, non tentano mai di

⁵⁰ MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi Editore, 1992, pp. 125-126.

darsi una spiegazione e questa è la volontà di Marini di aderire a una poetica di bizzarria e stravaganza, come tutti gli autori barocchi.

Il problema della somiglianza è affrontato in una posizione molto avanzata della narrazione: due personaggi minori ne discutono formulando una serie di ipotesi, appoggiando quella che il lettore sa essere sbagliata, cioè che Calloandro sarebbe il gemello creduto morto di Leonilda. Secondo la prospettiva di Fusillo l'evoluzione del doppio si pone in una prospettiva narcisistica; tra i due sconosciuti si instaura un legame talmente forte e inconsapevole da spingerli ad abbattere ogni tipo di barriera. La repulsione nei confronti del sentimento amoroso che fino al momento del loro incontro avevano dimostrato di provare si trasforma in un sentimento totalizzante. Si innamorano l'uno dell'altra ma è come se amassero la propria immagine riflessa e nonostante i numerosi corteggiamenti essi riescono a rivedere soltanto nel proprio doppio quello che davvero consente loro di sentirsi completi. Nel romanzo greco ellenistico d'amore prima e in quello barocco poi è molto usato lo schema secondo il quale i protagonisti passano da un rifiuto narcisistico a un violentissimo innamoramento, considerato una punizione da parte del dio Amore offeso; la situazione viene ulteriormente complicata dal fatto che Leonilda viene inizialmente presentata come un cavaliere maschio: si produce in lui un sentimento perturbante di grande angoscia perché teme di non poter raggiungere mai l'oggetto del suo amore. Il tentativo che mette in atto è quello di reprimere i propri sentimenti che, più vengono soffocati, più si fanno potenti, come è descritto in un monologo che il giovane pronuncia rimasto solo dopo l'incontro con il Cavaliere della Luna:

Sentia di ciò nel cuore disusati moti, e stravaganti, onde, meraviglia avendone, tra sé dicea: «Che è ciò, mio cuore? Che sentimenti insoliti? Ho io sognato, oppure ho veduto con gli occhi propri? Purtroppo è vero e l'uno e l'altro; ma non è quegli che m'è comparso avanti un Cavaliere? Di che dunque mi dolgo? E quale affetto mi tormenta?

Che desiderio? Anco nell'amare un amico si pena? E siffatta pena proverò io solo, che forse anche solo si pertinacemente i tormenti negava, che gli altri per bella donna purtroppo esperimentar debbono. Tale forse spero io, che sia questo giovane Cavaliere? Ahi Amore, se questo fosse, hai vinto; già io milito a te, già sono amante. Ma dove fondo questa speranza? Su ch'egli mi rassomiglia? E che? Sono io forse donna? Ah che questo può ben essere, posciachè mi tormenta l'affetto di un cavaliere. No, no, non ho speranza ch'egli sia femmina, ma chi vide mai in amore desiderare impossibili e sentirne passione? Amore, Amore, queste sono stravaganze dello sdegno tuo contro di me: queste sono pene straordinarie mai più poste in opera nel tuo tribunale. Ma mi sottrarrò ben io dalla tua tirannide: saprò ben io schernire l'arti tue. M'hai presentato avanti agli occhi volto simile al mio, perché non ti bastava l'animo di indurmi ad amare, fuor che un altro me stesso, e io abortirò a tuo dispetto ogni femmina, fuggirò anco l'aspetto di questo Cavaliere, e comincerò ad odiare me stesso per poter odiare lui (1, pp. 136-137).⁵¹

Il gemello creduto morto di Leonilda, figura che aumenta il senso di duplicità, viene evocato all'inizio solo come una falsa pista per spiegare la somiglianza tra i due. Endimiro compare in scena nella seconda parte con il nome di Uranio: Leonilda è travestita da maschio sotto il nome di Mattamiro ed è oggetto dei tentativi di seduzione della regina d'Egitto anche se ben presto è costretta a rivelare la sua vera natura e a cambiare il suo nome in Mattamira; salvato da Calloandro, che qui ha il nome di Zelim, Uranio inizia ad apprezzarne da subito la bellezza e il valore, gli racconta come si sia innamorato di Mattamira ed esplicita il suo amore per il doppio. Si sviluppa un triangolo intricatissimo, quello cioè tra Calloandro, Endimiro e Leonilda, due gemelli e il loro sosia. Fra Calloandro-Zelim e Uranio-Endimiro si instaura un'amicizia profondissima che nasce dalle pene d'amore vissute, l'amore per la stessa donna, fino a giungere allo scambio di persona: nel momento in cui, per una serie di equivoci, Uranio è portato a pensare che Zelim ami Mattamira afferma attraverso una sorta di *climax* ascendente che ama l'uomo più del suo stesso regno, più della stessa Mattamira e

⁵¹ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 196.

più della sua stessa vita. Quando Mattamira rivela di essere Leonilda, Calloandro soffre molto per l'amico Uranio che invece si dichiara disposto a rinunciare a Leonilda per lui. L'intreccio viene lentamente sciolto nella parte finale: con il riconoscimento di Uranio come Endimiro, che avviene proprio quando sta per sposare la gemella Leonilda e poi attraverso la sua storia d'amore con Stella, la sorella di Calloandro, molto somigliante a Leonilda stessa.

A rendere ancora più disorientato il percorso logico della narrazione sono i frequenti pseudonimi che nel Barocco estremizzano una particolarità insita nella creazione artistica, lo sdoppiarsi dell'autore in un narratore che a sua volta si esprime nei diversi personaggi: i due protagonisti spesso assumono nomi diversi e ciò provoca grandi equivoci e sdoppiamenti che disorientano.

La categoria del doppio disturba la linearità del desiderio amoroso insita nella struttura del romanzo ellenistico; l'eros esaltato dal romanzo greco è reciproco e soprattutto simmetrico della coppia protagonista, casta e fedele, nonostante la solidità coniugale venga continuamente messa in discussione da una rappresentazione spesso sfaccettata che comprende anche insidie e rivali. Anche in questo romanzo di Marini, tutto confluisce nel trionfo della coppia ma il fatto che essa sia composta da due amanti sosia stravolge la visione del classico rapporto eterosessuale introducendo una forma di esaltazione del comportamento narcisistico: «È cosa indegna d'uomo il non amar se stessi» sostiene Leonilda in un monologo (1, p. 231).⁵²

Si delinea una situazione che viene definita da Fusillo labirintica, aggettivo che connota tutti gli intrighi e gli avvenimenti che costituiscono il romanzo; è l'immagine che rappresenta meglio tutti i sentimenti controversi che prova il protagonista nei confronti dello

⁵² Ivi, p. 206.

sdoppiamento. I protagonisti vivono una condizione di disorientamento data dalla realtà che li circonda poiché essa non è più quella che conoscevano, dubitando di loro stessi e arrivando a proiettare l'uno sull'altro un'idea di perfezione e stabilità che sentono mancare in se stessi. Il doppio diventa l'oggetto amaro che avevano fuggito nel proprio incoscio. Lo sdoppiamento dell'anima è necessario per trovare l'unità e la solidità che la mutevolezza aveva abbattuto: solo attraverso la loro unione, i due ragazzi possono sperare di trovare la felicità e di unire le due parti del proprio essere.

I.6. Il doppio nel Romanticismo

Durante l'800 e in particolare con l'avvento del Romanticismo il tema del doppio assume un ruolo centrale; come per le precedenti epoche analizzate, a cambiare è ancora una volta il contesto sociale e culturale che porta l'uomo ad analizzare il mondo fuori ma anche dentro se stesso. Si cominciano a esplorare le parti più nascoste e insidiose dell'animo, donando un ruolo centrale alla sfera emozionale di cui vengono rimarcati i dubbi, le paure e le incertezze e come sostiene Remo Ceserani nel suo testo *Le radici storiche di un modo narrativo* (1983) «il passaggio, alla fine del Settecento, dall'età in cui erano ancora diffuse le credenze nel sovrannaturale all'età della ragione, in cui ciò che prima era considerato misterioso divenne soltanto ciò che non era ancora noto».⁵³ Si assiste a un rifiuto categorico della ragione e l'unico legame importante diviene quello con la propria anima, una connessione profonda con le proprie sensazioni. L'uomo e la società si dividono in maniera definitiva poiché l'essere umano non costituisce più il motore delle dinamiche sociali ma occupa una piccola parte di una struttura molto più grande ed egli inizia inoltre a interrogarsi

⁵³ 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. 10.

sulla propria esistenza e sul ruolo che ricopre nella società. L'analisi e la scomposizione di questi sentimenti contrastanti, anche grazie a studi ed esperimenti a livello scientifico, portano nel Romanticismo allo sviluppo di un altro argomento che sarà destinato ad avere un grande sviluppo: il tema della follia e l'interesse per ogni tipo di patologia mentale. Si assiste a un tracollo psichico, a una costante sensazione di instabilità che spinge l'individuo a non distinguere più ciò che è reale da ciò che non lo è; «Non c'è più un salto tra il folle e l'uomo normale. [...] La follia si trasforma in un'esperienza a suo modo conoscitiva e ha il valore pessimistico e tragico della discesa nelle profondità dell'essere. È la conoscenza del limite, oltre il quale c'è la lacerazione, la spaccatura della schizofrenia».⁵⁴

Un altro tema sviluppato nell'Ottocento è quello della persona: con l'avvento del romanzo realistico «di formazione», si è sviluppata una concezione organica, coerente e razionale della persona grazie al forte rilievo dato all'individualità del personaggio e si è realizzata una concezione secondo la quale è l'individuo borghese il modello da seguire, il modello a cui ispirarsi. Per il mondo fantastico invece «L'esperienza è quella dello sdoppiamento, della lacerazione, della vita gemellare, della *doppiezza* di ogni personalità».⁵⁵

Il doppio subisce un'interiorizzazione; diventa una proiezione dell'inconscio, duplicazione dell'io che si basa sul riconoscimento di una coscienza che è divisa in due. Tale disagio scaturisce da un rifiuto verso il mondo esterno, l'uomo, creando un universo alternativo può dare voce a quello che sente e spazio ai propri stati d'animo, ciò che gli viene impedito dalla società nella quale vive.

È con il Romanticismo tedesco che il doppio ha lo sviluppo più fiorente, in cui la situazione narrativa dell'identità rubata produce nuovi punti di vista, nuove sfaccettature che si distanziano dall'archetipo plautino; la grande svolta causata dalla rivoluzione industriale

⁵⁴ Ivi, p. 22.

⁵⁵ *Ibidem*.

(ideologica, mentale, sociale, culturale) ha segnato un profondissimo spartiacque anche con la tradizione classica fino ad ora presa ad esempio. Tale proliferazione è dovuta a numerosi fattori, esterni all'ambito letterario: la filosofia aveva fra i suoi temi principali il rapporto fra io e mondo e la costruzione dell'identità; fondamentali anche gli studi di ambito psichiatrico e medico che sviluppavano in quegli anni un modello mentale basato sulla molteplicità; infine l'attrazione degli autori romantici nei confronti della dimensione religiosa e magica, per le situazioni in cui veniva presa in considerazione una razionalità "altra", connessa strettamente al tema della follia.

Gli elisir del diavolo (1815-1816) è considerata una delle opere in cui il tema del doppio assume il rilievo maggiore. Il romanzo presenta una complessità a livello contenutistico e narrativo, poiché prevede quattro livelli-base di racconto: «Hoffmann amava molto tutti i procedimenti di rispecchiamento, dell'opera nell'opera (la cosiddetta *mise en abyme*): racconti nel racconto, lettere, scambi fra realtà e finzione [...] li usava per rompere l'illusione narrativa [...]».⁵⁶ Tramite questi procedimenti la narrazione si scompone: si succedono la *Premessa del curatore*, le memorie del frate Medardo che costituiscono il *corpus* narrativo, la pergamena del vecchio pittore che ne svela l'artefatto misterioso e la *Postilla* di padre Spiridione che racconta la morte del protagonista.

Il frate Medardo racconta la storia della sua vita utilizzando la focalizzazione interna, raccontando quindi il susseguirsi della vicenda dal punto di vista di se stesso attore e non autore del racconto; la prospettiva finale non viene quindi anticipata in qualche modo e non interferisce mai con gli eventi nel corso della narrazione immergendo il lettore in una serie di misteri che si riveleranno durante il procedere della vicenda. La scena cruciale del primo incontro per esempio: narrata da parte di Medardo personaggio che a causa della frenesia

⁵⁶ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 112.

degli eventi non riesce nemmeno a sottolineare e coglierne la somiglianza fisica. L'incontro avviene nel secondo capitolo, *L'ingresso nel mondo*, dopo che il capitolo precedente ha descritto gli anni dell'infanzia, l'ingresso in convento, il primo manifestarsi delle pulsioni libidiche provocate dall'assunzione degli elisir del diavolo, cioè un liquore dato a Sant'Antonio nel deserto dal Nemico. Costretto a lasciare il convento a causa del folle innamoramento nei confronti di una donna che assomiglia moltissimo a Santa Rosalia, Medardo cammina fra i boschi, chiedendosi se l'esperienza con la donna sia stata reale oppure frutto di un'allucinazione; stanco a causa della calura del mezzogiorno che anche in questo contesto come nell'antichità era il momento nel quale avvenivano le apparizioni soprannaturali, beve un sorso di elisir del diavolo e giunge ben presto sull'orlo di un abisso spaventoso dove vede un giovane in uniforme, addormentato e che sta per precipitare; cerca di svegliarlo per salvarlo ma il giovane cade nel vuoto lanciando un urlo lacerante. In seguito, si verrà a sapere che il luogo viene chiamato «abisso del diavolo» e che il giovane non è morto, si tratta del conte Vittorino, sosia di Medardo e anche suo fratellastro. Probabilmente a causa di questa ricerca di ereditarietà della follia attraverso un legame di sangue, durante tutta la narrazione non mancano mai riferimenti a voci interiori, spossessamento e comunicazione telepatica che fa dire al protagonista parole che egli non aveva mai pensato e che sentiva nascere dentro di sé. Medardo capisce subito che il ragazzo caduto nel burrone doveva assomigliargli molto; pur tra innumerevoli sensi di colpa per la morte di quest'ultimo e sentimenti contrastanti, lo scambio di identità lo attrae. Una volta entrato nel castello, l'essere inizialmente riconosciuto come Medardo, porta il proprio rapporto il doppio ad un livello di straniamento maggiore:

Il mio io, divenuto oggetto del gioco terribile di un caso capriccioso, e confuso con immagini estranee, nuotava senza sosta nel mare di tutti gli eventi che si riversavano

su di me come onde infuriate. – Non riesco a ritrovare me stesso! – Evidentemente Vittorino era precipitato nell’abisso grazie al caso che aveva guidato la mia mano, non la mia volontà. Ecco che prendo il suo posto, ma Rinaldo conosce padre Medardo, il predicatore del convento dei Cappuccini di ...r, e così io sono per lui quello che sono realmente! – Ma la relazione che Vittorino intrattiene con la baronessa ricade su di me, per cui io stesso sono Vittorino. Sono quel che sembro, ma non sembro quel che sono: sono per me stesso, un enigma insolubile; il mio io diviso in due!⁵⁷

Medardo si trova in seguito legato ad altre trame ordite da Vittorino: diventa l’amante della baronessa Eufemia, scopre che sua figlia Aurelia è la donna identica a Santa Rosalia che gli è apparsa in convento, cerca di sedurla e finisce per uccidere Eufemia e suo figlio Ermogene, folle, che cerca di ostacolarlo ritenendolo il diavolo. Da questo primo episodio si può intuire come nel romanzo di Hoffmann non sia presente una divisione inflessibile tra modelli di comportamento positivi o negativi. Vittorino non è soltanto una figura in cui vengono riposte tutte le spinte sessuali devianti, come il fantasma di Elena nella tragedia di Euripide; nel passaggio tra l’antico e il moderno il doppio è sottoposto a una progressiva interiorizzazione e attenzione psicologica come è evidente, secondo Fusillo, anche nelle diverse variazioni moderne del mito di Anfitrione. Dai primi anni in convento, l’io del protagonista è rappresentato come un groviglio di tensioni in cui convivono un forte desiderio sessuale a cui si associa successivamente anche un desiderio omicida, e il desiderio di redenzione: «il sosia è l’oggettivazione di una componente psichica sempre presente in Medardo: spesso ne materializza immediatamente i pensieri».⁵⁸

Nella seconda parte lo sdoppiamento tra Medardo e Vittorino si fa sempre più complesso assumendo le caratteristiche dell’ossessione e della persecuzione. L’incontro con Aurelia causa in Medardo un ritorno ai sintomi della follia che aveva già mostrato in altre

⁵⁷ Ivi, p. 115.

⁵⁸ Ivi, p. 116.

occasioni, grida di lasciar perdere l'amante del monaco e fugge lasciando senza parole i presenti anche a causa di una risata che viene definita demoniaca e sinistra. Viene poi arrestato, perché riconosciuto come l'autore dell'omicidio di Eufemia ed Ermogene. Durante la notte in carcere, il sosia appare diverse volte; l'esperienza descritta è febbrile, angosciata, e il fatto che si tratti di allucinazione viene lasciato in sospeso:

«Hihihhi ... hihihhi ... hihihhi ... Fra-tel-li-no ... Fra-tel-li-no ... Me – dar-do ... sono io ... sono qui ... a-pri ... a-pri-mi ... an-dia-mo nel bosco ... nel bo-sco» - Ora dentro di me la voce risuonava oscuramente nota; l'avevo già sentita da qualche parte ma – mi pareva non così rotta e così balbettante. Sì, con orrore credetti di sentire la mia stessa voce. Senza volerlo, come per fare la prova che realmente fosse la mia, sillabai anch'io: «Me-dar-do ... Me-dar-do ...». Di nuovo si sentirono risa, ora però beffarde e rabbiose; e poi un urlo: «Fra-tel-li-no ... Fra-tel-li-no ... mi hai ... riconosciuto ... riconosciuto? ... a-pri-mi ... andiamo nel bo-sco ... nel bosco!» - «Povero pazzo», da dentro di me rispose una voce cupa e orribile.⁵⁹

Tale ripetizione sillabica, ossessiva, diventa un motivo che accompagna vari momenti nell'ossessione del protagonista. Nella seconda apparizione, sempre durante la notte, si passa dal piano acustico a quello visivo: il sosia porge a Medardo un coltello con cui sposta dei blocchi sul pavimento fino all'apparizione di un uomo nudo dal ghigno demoniaco in cui rivede se stesso, perdendo i sensi all'istante. Medardo viene successivamente liberato perché l'accusa del delitto ricade sul frate folle che è Vittorino, il quale oltre ad assomigliargli terribilmente porta anche lo stesso segno, una croce su una spalla. Nel momento in cui il medico rivela al protagonista che lui e Vittorino sono fratellastri, egli urla il richiamo «Fratellino» sentito di notte.

⁵⁹ Ivi, p. 119.

Il motivo del doppio culmina alla fine del primo capitolo intitolato *La svolta*; viene dato ulteriore spazio al travaglio interiore di Medardo il quale, tramite l'amore per Aurelia che gli viene promessa in sposa, crede di essere giunto finalmente alla redenzione e comincia a credere che l'assassino di Ermogene ed Eufemia sia veramente Vittorino e non lui. Attraverso una lettera da parte di Aurelia alla badessa del convento, la donna smette di essere soltanto un oggetto delle pulsioni di Medardo e viene messa in risalto anche la sua profonda divisione che da una parte la porta a una forte attrazione nei confronti del monaco e dall'altra alla costante repulsione del maligno.

Finalmente vengono celebrate le nozze tra Medardo e Aurelia e contemporaneamente Vittorino viene portato al patibolo; il sosia ripete al protagonista lo stesso invito, più volte pronunciato durante la narrazione, a combattere e a decidere chi dei due berrà il sangue: ciò provoca in Medardo lo scatenarsi delle pulsioni distruttive che lo hanno visto compiere precedentemente il duplice omicidio, colpisce Aurelia, fugge tra la folla per poi cadere svenuto. La scena viene ripresa a notte fonda, momento molto significativo in quanto la netta divisione tra sogno, realtà e allucinazione viene meno, con un inseguimento che rappresenta il centro della narrazione di Hoffmann: il *topos* della lotta con se stessi, lo scontrarsi di forze psichiche contrastanti che tentano di prevalere l'una sull'altra che affonda le sue radici nell'aggressione fisica di Mercurio e Sosia.

Prima che la sua colpa nei confronti di Aurelia/Rosalina venga espiata, Medardo deve affrontare diverse prove; il protagonista fa ritorno al suo primo convento e durante il viaggio incontra molti personaggi che con il loro racconto aiutano a comprendere le sue vicende e le modalità con cui avviene lo scambio di persona. Il priore racconta poi l'episodio che vede coinvolto Vittorino, che si era presentato in convento dicendo di essere Medardo e riporta

un lungo monologo del frate folle che passa in rassegna tutti gli avvenimenti attraverso un filtro di follia e scissione di personalità:

Il mio doppio mi si presentò dinanzi agli occhi. – No, non era stato l’orrendo demone incorporeo della follia a correre dietro di me e ad aggrapparsi alle mie spalle, come una belva che volesse divorarmi fino al midollo; era stato il monaco pazzo in fuga a inseguirmi, a rubarmi i vestiti quando alla fine ero caduto a terra completamente svenuto, e a gettarmi addosso il saio. Era lui, che fu trovato alla porta del convento – lui, lui che rappresentava orribilmente il mio ruolo!⁶⁰

Il priore continua a essere convinto che l’assassino sia Vittorino e non Medardo; saputa la verità, si dichiara incapace di agire davanti al mistero dell’«affinità spirituale» («geistige Verwandtschaft») dei due fratelli entrambi invischiati nella colpa e lo spinge a combattere la malignità rappresentata dal suo doppio.

Presentare Medardo e Vittorino come fratellastri è, secondo Fusillo, «un chiaro tributo a questa istanza razionalistica che reprime l’espressione perturbante e destabilizzante del doppio dandogli una spiegazione biologica. [...] il legame di sangue non rende ragione della somiglianza perfetta, dell’identificazione reciproca e dello scambio telepatico».⁶¹

Diversamente dall’*Anfitrione* nel quale lo spettatore fin dal principio è a conoscenza della spiegazione divina che riguarda lo sdoppiamento, il lettore di Hoffmann è portato a un’identificazione con l’oscillazione della mente di Medardo, con la sua frammentazione identitaria, è costantemente in bilico tra realtà e allucinazione.

Il romanzo non presenta una vera e propria conclusione; dopo il martirio di Aurelia il priore impone al protagonista una prova finale, la scrittura delle sue memorie che si rivela una sorta di terapia.

⁶⁰ Ivi, p. 124.

⁶¹ Ivi, p. 126.

La tendenza a un finale aperto si incarna nel personaggio di Schönfeld/Pietro Belcampo che riflette la poetica tragicomica dell'autore nel testo; compare nell'episodio italiano mentre è intento ad allestire uno spettacolo di marionette del mito di Davide e Golia. La sua figura distoglie l'attenzione dalla sfera drammatica attraverso un umorismo tagliente e grottesco e non è un caso che a questo personaggio spettino le ultime parole del testo: la Postilla che descrive la morte di Medardo, il quale fino alla fine ha gridato nel delirio la frase «Vieni fratellino, andiamo nel bosco», racconta che il giorno del funerale un mendicante mise davanti al quadro di Santa Rosalia delle rose complicatissime da trovare in quella stagione e che venne poi accolto nel convento come frate laico. Si trattava di Schönfeld che mise allegria ai frati con le sue risate fragorose che ben presto si trasformarono però in follia. Ancora una volta, l'ambivalenza tra due sentimenti e stati d'animo contrastanti viene posta in una posizione privilegiata dell'opera, nella sua conclusione, per rimarcare la volontà dell'autore di smontare ogni forma di assolutezza dell'io, rappresentandolo come un gigantesco labirinto di contraddizioni senza soluzione.

Un ultimo esempio di come il tema del doppio nel Romanticismo sia stato profondamente indagato, distorto e adattato a necessità sociali evidenti è *Le memorie private e le confessioni di un peccatore eletto* di James Hogg (1824). È possibile ritrovare il doppio anche a partire dalla sua impostazione narrativa poiché presenta una struttura doppiamente bipartita: una prima parte, la *Cronaca del curatore*, che racconta alcuni eventi svoltisi in Scozia tra Seicento e Settecento, basati su alcune testimonianze presenti nei registri parrocchiali e sulla tradizione orale e dall'altra le *Memorie private e confessioni di un peccatore eletto, scritte da lui stesso* che ripercorrono gli stessi eventi dal punto di vista autobiografico del protagonista e in un secondo momento della narrazione entrambi i testi si sdoppiano ulteriormente. Sono presentati quindi due racconti della stessa vicenda intrecciati

l'uno con l'altro da parte di due narratori che proiettano nel testo due prospettive opposte; il primo è esterno e ricomponi gli eventi partendo da prove empiriche ritrovate un secolo dopo, il secondo è invece il protagonista che narra la propria storia in prima persona attraverso il filtro di un estremo fanatismo religioso.

Lo sdoppiamento che viene descritto nell'opera di Hogg è molto presente nella cultura scozzese e riflette una contrapposizione ideologica fra razionalismo e dogmatismo, fra illuminismo e rigorismo presbiteriano; tale rifrazione è rappresentata nella coppia di fratelli al centro della vicenda, George e Robert.

Dopo il matrimonio tra un proprietario terriero di nome George Cowlan, uomo dal carattere spensierato e edonista, e una donna nobile di Glasgow molto rigorosa e attenta nei confronti della dottrina calvinista, viene narrata la crisi dello stesso che porta la coppia ad andare a vivere separati, l'uno con la governante concubina, di nome Arabella Logan e l'altra con un pastore, il reverendo Wringhim che condivideva con la donna una religiosità fanatica. La divisione coinvolge anche i due figli: George viene riconosciuto dal padre e cresce con lui mentre Robert viene battezzato e allevato dal reverendo di cui ha preso anche il nome. Le vicende sviluppano una polarità sempre più forte tra i due fratelli, del tutto simili sia per quanto riguarda l'aspetto fisico, il modo di vestire e per il rapporto con il contesto sociale nel quale sono inseriti: George è perfettamente integrato in un mondo composto da giovani aristocratici mentre Robert è un emarginato, tratto comune a molti protagonisti di vicende riguardanti il doppio. Lord Cowlan impone che i fratelli non si conoscano e non si frequentino; dopo molto tempo ha luogo un primo incontro casuale, durante una partita di tennis, nella quale Robert tenta il più possibile di ostacolare George prendendolo in giro. Da questo momento ha inizio una persecuzione ossessiva; Robert viene descritto attraverso immagini sempre più prossime al soprannaturale: come ombra, personaggio di morte, come

demone. Il conflitto tra i due ha ripercussioni su tutta la città di Edimburgo che è divisa in due fazioni politiche e religiose.

Durante la narrazione vengono spesso citati episodi di carattere soprannaturale e fantastico in cui i due protagonisti entrano in contatto o manifestano una forma di collegamento perturbante e straniante: George per esempio nota una nuvola molto grande e con le sembianze del fratello, con il quale entra in contatto poco dopo e da cui viene a sapere che si era recato lì su suggerimento di un amico; George non può non pensare che l'amico del fratello sia in realtà il diavolo dato che non aveva detto a nessuno il luogo dove si sarebbe recato. Nell'episodio successivo che avviene in un bordello, George viene trovato assassinato: viene immediatamente accusato un suo amico, Drummond, con cui aveva litigato quella sera. Lord Cowlan, il padre del giovane, muore poco dopo per il dolore della perdita del figlio; Robert quindi si trova a ereditare tutti i beni della famiglia, il podere e la casa. George è stato in verità assassinato da Robert, in compagnia di un'altra figura che aveva le sembianze di Drummond ma che non poteva essere lui. La madre adottiva del defunto, Arabella Logan e una prostituta si recano nella dimora ereditata dall'assassino alla ricerca di prove e trovano Robert in compagnia di un giovane in tutto identico a George, ma nel momento in cui, a seguito di una tentata aggressione, la polizia si mette sulle loro tracce non trova né lui né la madre, scomparsa da tempo.

Nella prima parte del romanzo il tema del doppio è sviluppato soltanto in forma latente, nella specularità fra i due fratelli e nella persecuzione del secondo contro il primo; con l'inizio della seconda parte il tono cambia completamente, anche a livello espressivo: lo stile di Robert narratore è enfatico e propone costanti reminiscenze bibliche. Come Medardo negli *Elisir del diavolo*, anche Robert racconta la vicenda ponendosi come attore della storia: ciò consente al lettore di immedesimarsi in ogni fase del delirio psichico del protagonista

senza ricevere alcuna chiarificazione o anticipazione. Il giovane ha avuto un'educazione fortemente uniformata ai rigidi principi della Chiesa Presbiteriana, ha nutrito sempre un odio profondo nei confronti del padre e del fratello, un forte desiderio di difendere la fede e di combattere contro gli empi che lo portano però verso una propensione al peccato ma non di natura sessuale: mostra un totale disprezzo per le donne, considerate la peggiore delle insidie.

L'incontro con il doppio avviene nel momento in cui Robert sta festeggiando nei campi il fatto di essere entrato, compiuto il diciottesimo anno di età, nella comunità dei giusti sulla Terra, uno stato di elezione che nessuna forza oscura potrà mai cambiare:

Mentre me ne andavo così per la mia strada, vidi venire verso di me un giovane dall'aria misteriosa. Ero preso dalle mie meditazioni, e tentai di evitarlo; ma lui si lanciò sulla strada: non sarebbe stato facile scansarlo. Sentivo inoltre una sorta di potenza invisibile che mi attraeva verso di lui: qualcosa come la forza di un incantesimo contro cui non riuscivo a opporre resistenza. Mentre ci avvicinavamo, i nostri occhi si incrociarono: non potrò mai descrivere le strane sensazioni che mi fecero rabbrivire per tutto il corpo in quel momento così impressionante [...]. Continuammo ad avvicinarci l'uno all'altro, io e lo sconosciuto, in silenzio e lentamente, ognuno con gli occhi inchiodati in quelli dell'altro. Quando raggiungemmo la distanza di un metro ci fermammo e iniziammo a scrutarci, squadrando dalla testa ai piedi. Come rimasi sbalordito quando mi accorsi che era identico a me! I vestiti erano identici fin nel minimo dettaglio. Erano identici anche l'aspetto, l'età apparente, il colore dei capelli, gli occhi; e, per quanto potesse aiutarmi il ricordo della mia immagine allo specchio, erano assolutamente identici anche i lineamenti del volto. In un primo momento pensai di avere avuto una visione, e che mi fosse apparso il mio angelo custode in un momento così importante della mia vita; ma quell'essere singolare lesse il mio pensiero sul mio volto, e mi tolse di bocca le parole che stavo per pronunciare.⁶²

Tale brano presenta forti somiglianze con quello che descrive l'incontro tra Sosia e Mercurio che apre l'*Anfitrione* di Plauto: il crescendo graduale, la frammentazione del corpo,

⁶² Ivi, p. 135.

il richiamo all'immagine dello specchio; ci sono però alcune differenze: mentre lo schiavo plautino mostra all'inizio una grande diffidenza nei confronti del suo sosia, in questo caso Robert prova al contrario una forte attrazione che percepisce come magica e perturbante.

Lo sconosciuto si presenta come un fratello spirituale che ha la volontà di imparare da chi, come Robert, è giunto allo stato di elezione.

Da questo momento della narrazione la duplicazione sarà descritta attraverso la convivenza tra il protagonista e questo giovane sconosciuto dai poteri soprannaturali, come quello di trasformare il proprio aspetto e il proprio carattere in base alle persone con le quali interagisce, e i segnali demonici; in una prima fase essi non vengono né esplicitati né colti da Robert stesso, che idealizza totalmente l'amico, sostituendolo alla figura paterna. È attraverso il linguaggio onirico che il doppio demonico inizia a fare emergere le pulsioni represses del protagonista: attraverso i sogni Robert libera le proprie spinte omicide, che lo hanno portato all'assassinio del fratello e anche alla morte di altri personaggi che in qualche modo si erano imposti negativamente riguardo ad alcune iniziative religiose. Come nel romanzo di Hoffmann, lo sdoppiamento fa affiorare non solo pulsioni omicide ma anche sessuali: Robert dichiara di disprezzare la bellezza femminile ma durante il periodo di permanenza nella proprietà della sua famiglia, è accusato di essere stato sedotto da una ragazza che crede di non aver mai visto prima; il testo non chiarifica mai se si tratti dell'amico, Gil Martin, nelle sembianze di Robert o del giovane stesso in preda a una dissociazione schizofrenica.

A partire dai primi scontri con il fratello, il racconto introduce gradualmente un nuovo tema strettamente collegato a quello del doppio; la follia, che si manifesta come scissione della personalità e che Robert tenta di descrivere:

Sentivo continuamente di essere due persone. Quando ero a letto, credevo che

fossimo in due: quando ero in piedi, vedevo sempre un altro, e sempre nel punto rispetto a quello che occupavo io, in piedi o seduto, e cioè a tre passi circa da me alla mia sinistra. Non aveva nessuna importanza il numero dei presenti: il mio secondo me stesso era sempre immancabilmente al suo posto; ciò rendeva confuse le mie parole e le mie idee, lasciando completamente allibiti i miei amici. A loro però non sembravo affatto mentalmente sconvolto: anzi non avevano mai percepito nella mia conversazione una simile energia o concetti così sublimi; eppure di fronte alla singolare sensazione allucinatoria di essere due persone le mie facoltà intellettuali non avevano alcun potere. Ma la cosa più perversa era che sentivo raramente di essere *io stesso* una delle due persone. Per lo più pensavo che il mio compagno fosse una di loro, e mio fratello l'altra; essere obbligato a parlare e rispondere assumendo la personalità di un altro sembrò a lungo andare un'impresa assai ardua.⁶³

La patologia si acutizza dopo la morte del fratello, quando Robert ha preso possesso delle proprietà del padre passando a una condizione di ricchezza; si compone così un incrocio tematico tra denaro, doppio e demonio in quanto rappresentazioni della libido e dei desideri inconsci; incrocio in cui, secondo Fusillo, sembrano incontrarsi due grandi maestri come Marx e Freud.

La profonda duplicità insita nel romanzo resta irrisolta: nessuna delle due versioni dei fatti appare credibile, né il rifiuto del curatore rispetto alla dimensione soprannaturale negando al testo alcun valore letterario, né le memorie di Robert che attraggono l'identificazione da parte del lettore; quest'ultimo si trova di fronte a due narrazioni parziali senza avere mai, nemmeno nel finale, una verità unica del testo.

Alla fine del romanzo, Robert non si riconosce più e lo stesso accade al doppio: l'uno ha influenzato l'altro al punto che entrambi sono sfigurati e l'unica soluzione che sembra efficace per porre fine alla sofferenza è il suicidio.

⁶³ Ivi, p. 138.

È evidente come, durante l'Ottocento, l'attenzione rispetto ai temi del doppio e della sofferenza psichica, l'interesse nello studio dei fenomeni che determinano l'avanzare di patologie come la schizofrenia e la psicosi e in generale di tutte le sfaccettature che riguardano l'essere umano, aumenta notevolmente non solo dal punto di vista medico scientifico e psicologico ma anche dal punto di vista letterario. Gli autori che nei secoli si sono succeduti hanno tentato di decodificare questa parte nascosta della mente, che Freud chiamerà inconscio; mediante studi e ricerche sempre più dettagliate, partendo dall'antichità fino ad arrivare alla contemporaneità, prima poteva intendersi uno sdoppiamento soltanto esteriore, che doveva, attraverso l'equivoco, suscitare comicità e riso; per poi giungere, com'è stato appena descritto, a opere che mettono in discussione l'intera struttura del reale, prima solida e ora incerta e spaventosa.

Non a caso, all'inizio del Novecento, studiosi importantissimi quali Rank, Freud e tanti altri, si sono occupati proprio di dare nomi precisi a tali sentimenti e sensazioni, passi avanti importanti che hanno permesso agli uomini di sentirsi meno soli e di comprendere, o quanto meno tentare di comprendere, i propri meccanismi interiori.

CAPITOLO SECONDO

IL DOPPIO NELL'ANALISI PSICHICA: IL SENTIMENTO DEL PERTURBANTE DA FREUD A RANK

II.1. Le origini del perturbante

L'analisi storica e letteraria di un tema profondo e vasto come quello del doppio è possibile solo tenendo conto di un grande sostrato psicologico e umano che, attraverso lo studio della mente e delle infinite sfaccettature di cui è composta, ha consentito ai più grandi poeti e autori di portare il disagio psichico sulla carta e di raccontarlo nelle opere descritte nel capitolo precedente: lo sviluppo di tale argomento trova terreno fertile in una serie di credenze radicate nella cultura arcaica, nella cultura greca e nella nozione di identità in particolare. Con il termine *èidolon* i greci tentarono di attribuire le stesse caratteristiche che nella modernità si affidano al fenomeno dello sdoppiamento intendendo «in modo tangibile la presenza di una seconda realtà, parallela a quella vivente ma non meno di quella reale o operante».¹ Bettini nel suo saggio cita il pensiero di Baudrillard, secondo cui quello che differenzia la società moderna da quelle antiche è che nella prima la percezione del doppio proviene dall'alienazione e dalla scissione interiore mentre nel mondo antico le interazioni

¹ MAURIZIO BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza & Figli, 1991, p. 36.

tra l'io e il suo doppio non assumono mai alcun tratto malato ma conservano un carattere quotidiano: tramite il doppio è possibile uno scambio visibile con una parte nascosta della propria interiorità; una parte che anche se invisibile non smette di essere reale.² La sensazione che prevale, anche se non ancora scientificamente definita, è quella che dev'essere messa in rapporto con la categoria che Freud definì con il termine «perturbante» (*unheimlich*): si tratta di una sensazione di straniamento e spavento che deriva da quello che da lungo tempo era noto e familiare e che può cambiare aspetto dal punto di vista psicologico e produrre un'immediata sensazione di alienazione. Per quanto riguarda la tradizione mitologica e letteraria, sono molti gli esempi nei quali il perturbante determina un cambiamento di prospettiva o sensazioni negative nei protagonisti: all'interno della Villa dei Misteri di Pompei per esempio, è raffigurata una scena che si basa sul tema del rispecchiamento; un satiro si china su una coppa, i suoi occhi fissano con angoscia il fondo del vaso mentre una figura alle sue spalle solleva una agghiacciante maschera di sileno, facendola riflettere sul fondo. L'iniziando vede, affiancata al suo volto, l'immagine deformata della maschera, simbolo di una doppia personalità, umana e bestiale.

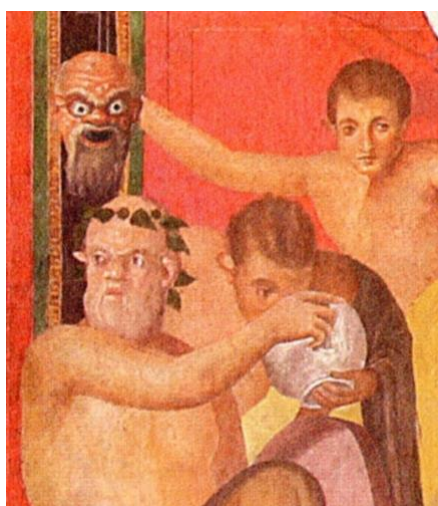


Figura 1 Villa dei misteri, Pompei

² *Ibidem.*

Nella Grecia arcaica questo senso di angoscia e straniamento era affidato alla figura del *gorgòneion*, il viso orrendo di Medusa: occhi sproporzionati, una bocca enorme che occupa tutta la grandezza del volto, ghigno animalesco, zanne, viso solcato dalle rughe e una chioma di serpenti. L'orrenda figura si affacciava verso gli spettatori dai luoghi più inaspettati, dai frontoni dei templi, dagli scudi, dalle botteghe; si tratta di una maschera legata al presentimento di morte ma anche di orrore e di follia, le sue origini risalgono al raddoppiamento asimmetrico della faccia umana e infatti essa appare unicamente attraverso una prospettiva frontale: «chi si pone davanti al *gorgòneion* lo contempla dunque come ci si contempla davanti a uno specchio, ed esso rimanda di un viso umano solo ciò che in questo vi è di mostruoso e alienato».³



Figura 2 Gorgòneion

Attraverso queste testimonianze si può comprendere quanto il sentimento perturbante fosse radicato anche nell'antichità, una storia che ha la sua origine nel raddoppiamento alterato dall'immagine riflessa attraverso specchi deformanti; «lo specchio in questo senso non è semplicemente uno spazio vuoto, ma un universo popolato da forme (*èidola*) che

³ Ivi, p. 39.

vivono dentro e dietro, forme dotate di una loro autonomia e della capacità di riemergere e scomparire; così lo specchio permette di proiettarsi in una terza dimensione, e da passivo oggetto di riflessione diviene autonomo creatore di forme».⁴

Come dietro lo specchio si nascondono fantasmi e presenze demoniache, esse sono presenti anche dietro lo specchio naturale che è l'occhio umano: il sistema di credenze secondo le quali l'anima ha sede negli occhi, è definito con il termine di «anima pupillina». Essa è contemporaneamente un'anima speculare, il riflesso degli occhi e lo sguardo hanno le stesse caratteristiche dell'ombra o di un fantasma, determina la presenza di un doppio all'interno dello stesso corpo umano che può anche scomparire: una delle credenze radicate all'epoca riguardava la pupilla di un malato che fino a quando rifletteva la luce non permetteva alla morte di avvicinarsi, dato che l'anima era ancora salda al suo ospite in carne ed ossa; quando la pupilla però non rifletteva più l'immagine di chi vi si specchiava, era il segnale che l'anima pupillina aveva abbandonato la sua sede, la lucentezza dello sguardo veniva intesa come il segno della presenza di un *èidolon* che vi si cela con i suoi poteri minacciosi.⁵

Una variazione del tema dello specchio nell'antichità, che si allontana dal classico mito di Narciso e del rispecchiamento nella fonte con il successivo innamoramento di se stesso, viene fornita da Pausania. Secondo l'autore Narciso aveva una sorella gemella, tdi cui il giovane era innamorato. La fanciulla morì e allora Narciso iniziò a recarsi alla fontana poiché nella propria immagine trovava il modo di consolare la sua sofferenza. I due gemelli risultano una coppia strana:

[...] e gioco ricercato, invenzione di ciò che è raro sembra essere l'immagine di

⁴ Ivi, p. 41.

⁵ Ivi, p. 44.

lei che aleggia di fronte al superstite, suggerendo – con la forma di chi resta – l’effigie del gemello perduto. Bello dunque scoprire che non è così.⁶

Riguardo i gemelli come esempio di sdoppiamento, nella *Chronographia* di Giovanni Malalas viene raccontato che dopo l’uccisione di Remo da parte del gemello Romolo, la città di Roma non ebbe più pace: numerose guerre interne minarono anche la sua posizione politica e quindi egli decise di affidarsi all’oracolo di Delfi. La sacerdotessa rispose che per placare il popolo e la guerra era necessario che Romolo rimettesse il gemello accanto a sé sul trono, allora Romolo ricercò un’immagine del fratello e fece fondere in oro una statua che gli somigliasse. Regnò in questo modo per il resto del tempo e la guerra civile finalmente terminò. La coppia gemellare fu ricomposta poiché «[...] senza Remo, Romolo non poteva regnare su Roma, la sua regalità era monca: privo del suo gemello, il gemello-re non aveva l’identità di un re e il popolo si ribellava».⁷

Il mitografo Apollodoro descriveva l’origine di Palladio, la statua di Atena:

[...] dicono che Atena, dopo la sua nascita, fu allevata presso Triton: costui aveva una figlia di nome Pallade. Poiché entrambe le ragazze si esercitavano nelle arti della guerra, un giorno vennero a contesa: Pallade stava per colpire Atena, e allora Zeus, temendo per lei, interpose fra loro l’egida. Pallade, presa da meraviglia, guardò in alto, mentre Atena la colpiva a morte. Atena era molto afflitta per la morte di Pallade, così fece costruire un simulacro in tutto simile a lei, cingendo attorno ai suoi fianchi l’egida di cui Pallade aveva avuto paura: e lo collocò vicino a Zeus, ornandolo.⁸

In questo caso non si tratta di una coppia gemellare ma attraverso la narrazione è chiaro come le due sorelle di latte si assomigliassero molto, somiglianza che anche in altri

⁶ Ivi, p. 50.

⁷ Ivi, p. 51.

⁸ *Ibidem*.

contesti è stata spesso rilevata. Anche in questo caso vi è la presenza di un gemello, o quasi tale, che sostituisce con un'immagine l'altro gemello morto, cercando di ricostruire la coppia divisa.

Molto spesso viene sottolineato l'uso di consolare il gemello sopravvissuto consentendogli di affiancarsi a un fantoccio, un'effigie, una statua che riproduca le sembianze del gemello perduto. La motivazione è quella di ricostruire una coppia separata, è come se i gemelli potessero essere intesi soltanto come coppia e non come singoli individui: quando uno dei due muore, il timore è che quello che rimane possa raggiungerlo in breve tempo e l'immagine serve a fare in modo che ciò non accada; e per lo stesso motivo, alla morte del secondo gemello, le statue o le rappresentazioni non hanno più alcun senso e possono essere eliminate.

Il fatto è che i gemelli sono, necessariamente, creature eccezionali. Nati simultaneamente, cresciuti a tappe identiche, le loro persone, benché distinte, non si concepiscono se non l'una in funzione dell'altra. La loro identità non è personale, ma di coppia: è come se ciascuno di essi, pronunciando il pronome «io», gli concordasse in realtà un verbo al plurale; ovvero designasse se stesso con un «noi» che sottende, sotto la superficie, un verbo singolare. [...] Enigma per la comunità, enigma per se stessi, è come se ogni volta la coppia gemellare ponesse questa domanda: siamo due, o uno? Pensati solo in simultanea, alla morte di uno dei due la comunità, i genitori o semplicemente lo spirito del racconto cercherà dunque di surrogare un'assenza impensabile. E il superstite, abituato a leggere la propria identità rispecchiata nel volto dell'altro, cercherà compensazione in un'immagine che – immagine di sé – è contemporaneamente immagine dell'altro.⁹

⁹ Ivi, p. 52.

Ecco quindi cosa spinge Narciso, dopo aver perso la sorella, ad avvicinarsi alla fonte d'acqua: il suo io ha la necessità di sentirsi un «noi» e attraverso la propria immagine riflessa egli si illude che nulla sia cambiato. Pausania non descrive quindi la vicenda di un amante talmente innamorato di se stesso da perdere la vita cercando di possedere la propria immagine riflessa nell'acqua ma racconta invece della vicenda di un gemello che possedeva soltanto «un'*identità di coppia* e, specchiandosi nella fontana, la ricostruiva ogni volta».¹⁰

La gemellarità presuppone fusione, complementarità e coincidenza ma può anche essere un'insidia: essendo uguali, i due fratelli potrebbero correre il rischio di pensare di essere fatti per stare insieme e quindi di lasciare spazio a un sentimento d'amore.

Non solo il rapporto di gemellarità ma anche quello di fratellanza è spesso sotteso al rapporto d'amore:

[...] i fratelli condividono nome, parentela, somiglianze, esperienze di vita, hanno gli stessi antenati, gli stessi culti familiari, le stesse tradizioni da rispettare e proseguire. Ciascuno ha nell'altro una parte di sé; i fratelli sono un buon pezzo di *unicità*, si concepiscono in relazione, si richiamano. Soprattutto, un fratello e una sorella si amano, si scambiano tenerezza: sono autorizzati a farlo, anzi, *devono farlo*... Sono complementari. [...] La fratellanza è dunque omologia e complementarità, unità di due metà identiche e speculari. Ecco perché gli amanti – esclusi dal modello matrimoniale – tendono a spostarsi verso l'altro come «fratelli»: perché quello fraterno è un affetto costruito sulla somiglianza e sulla coincidenza. È un rapporto che crea e presuppone l'appartenenza a una stessa identità a due.¹¹

¹⁰ Ivi, p.53.

¹¹ Ivi, p. 58.

II.2. Otto Rank: Il Doppio (*Der Doppelgänger*)

Per comprendere come la prospettiva per quanto riguarda il tema del doppio sia cambiata nel Novecento e come i temi della malattia mentale, dell'inconscio e della scissione dell'individuo siano entrati a far parte del panorama letterario contemporaneo, è necessario prendere in considerazione chi si è occupato, in ambito psicologico e scientifico, di temi come il rimosso e il perturbante: Sigmund Freud e Otto Rank.

Otto Rank era uno studioso nato a Vienna il 22 aprile 1884 da una famiglia modesta; aveva avuto un'infanzia difficile a causa delle violenze subite dal padre alcolizzato. Destinato a studi tecnici e a un lavoro manuale fu mandato in una fabbrica di vetro soffiato ma la salute precaria lo obbligò successivamente al lavoro di impiegato; nonostante questo, dai suoi diari giovanili, emerge un grande interesse per il teatro e la filosofia.

Rappresentò una delle personalità di maggior spicco della cerchia di Freud che conobbe nel 1904: Rank aveva appena terminato la scrittura di un saggio, *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologia (L'artista. Approccio a una psicologia sessuale)* e Freud si dimostrò interessato al ragazzo per le sue capacità; come afferma lo stesso psicanalista «[...] e un giorno un giovane diplomato di una scuola professionale si presentò a noi con un manoscritto che rivelava un'intelligenza eccezionale».¹² Da quel momento Rank entrò a far parte del circolo freudiano, diventandone il suo collaboratore più fidato, tanto da essere nominato segretario della Società Psicologica del Mercoledì, successivamente chiamata Società psicanalitica di Vienna, che riuniva settimanalmente, a partire dal 1902, i primi collaboratori di Freud e gli fu affidata anche la mansione di occuparsi dei verbali degli incontri.

¹² SIGMUND FREUD, *Storia del movimento psicoanalitico*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VII, p. 398.

Insieme ad Hanns Sachs fondò nel 1912 una rivista, «Imago», che si occupava di temi psicanalitici. Grazie agli aiuti economici di Freud egli riuscì a completare gli studi universitari, laureandosi in filosofia. Il legame viscerale tra Freud e Rank ebbe una brusca battuta d'arresto dopo la guerra, nel 1924, quando Rank pubblicò uno dei suoi testi più famosi, *Il trauma della nascita*; l'opera creò molto dissenso nel Comitato e anche con Freud stesso e ciò lo spinse, nel 1926, ad abbandonare il gruppo rassegnando le proprie dimissioni e a trasferirsi prima a Parigi e poi negli Stati Uniti. Morì a causa di una malattia infettiva nel 1939.

Il suo interesse si rivolse, nel 1914, al tema del doppio, centrale nel saggio *Der Doppelgänger*, pubblicato nello stesso 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 quello di ampliare le modalità di applicazione del pensiero analitico ad altre branche del sapere, tra le quali l'estetica. L'importanza di questo saggio risiede nell'«apertura a tematiche sovraindividuali quali sono quelle dell'identità e della morte. Tematiche riproposte nell'attualità e a partire dalla psicoanalisi nella duplice funzione di portato e di portante di una cultura che manifesta una crisi senza precedenti».¹³ Lo studio di Rank non si orienta verso una ricerca specialistica ma pone le basi per un nuovo modo di indagare la realtà che in questo momento storico si trova in una profonda crisi, l'analisi psicanalitica:

Nel linguaggio corrente questa peculiare situazione di disagio dell'uomo viene denotata in riferimento a una «perdita d'identità», un fenomeno le cui coordinate storiche sono segnate da una parte dall'avvento della scienza moderna galileiana e dall'altra dal sopravvento della tecnica, che solleva in campo filosofico, morale, politico

¹³ OTTO RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Milano, Sugarco Edizioni S.r.l., 1979 (Wien-Leipzig 1914), p. 10.

le tematiche dell'«alienazione». A un livello più propriamente filosofico, il disagio riguarda il soggetto, che da Cartesio in poi si identifica con l'io razionale: l'io, appunto, di un cogito che è supporto di un essere identico alla coscienza.¹⁴

Gli studi psicanalitici pongono le basi per una prospettiva completamente nuova, introducendo il concetto di inconscio: esso va preso in considerazione per spiegare molti meccanismi del soggetto, inspiegabili dal punto di vista razionale.

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. [...] queste tematiche costituiscono la trama del *Doppio* rankiano: il problema di rappresentazioni apparentemente inderivabili da una percezione, lo sdoppiamento dell'io, la morte non come limite dell'esistenza, come verità di cadavere, ma come irruzione subitanea e non padroneggiata dalla coscienza nel campo esperienziale del vivente.¹⁵

Al centro dell'analisi si pone quindi il problema dello sdoppiamento dell'io, in modo particolare il sosia come manifestazione del doppio che non si limita a una presenza fisica ma spesso è espressione di una proiezione mentale, manifestazione della propria interiorità attraverso l'immagine dell'ombra o del riflesso speculare; Rank la definisce un'«invasione d'inconscio», un «ritorno del rimosso»¹⁶ che fa emergere senza possibilità di controllo da parte dei personaggi l'angoscia e la paura della morte di cui lo sdoppiamento è spesso presagio; il doppio comincia a manifestare il demoniaco poiché lo sforzo di evitare quello

¹⁴ Ivi, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 12.

che di inquietante c'è nella morte la rende tangibile attraverso una violenta irruzione, una presenza fissa che non viene esorcizzata ma si presenta come orrendamente reale.

Rank definisce questa scissione dell'io come "io rimosso", una parte di sé, intima, che l'uomo cerca di dimenticare, nascondere, escludere ma che è portatrice di tutte le emozioni, i sogni e le pulsioni che risiedono nell'interiorità di ciascuno. Ciò che è escluso è infatti il più noto: l'*Heimliche* (il familiare) freudiano che diventa poi il proprio contrario, l'*Unheimliche* (il sentimento perturbante); si tratta di un meccanismo che nel testo letterario coinvolge l'autore e il lettore ma nella realtà, i cui confini sono sempre più labili, coinvolge il soggetto razionale e l'intera società. La psicoanalisi pone al centro dei propri studi questo insieme di sentimenti, di sintomi che vengono messi in risalto da rappresentazioni inquietanti e spiacevoli, individuati nelle diverse rifrazioni del doppio, indagandone le manifestazioni psichiche immediate per poi scoprire processi più profondi e significativi.

L'analisi che Rank propone in questo saggio prende in esame una serie di testi in cui i protagonisti presentano lo stesso animo scisso degli autori che li hanno creati: tutti soffrivano di disturbi psichici o di vere e proprie malattie nervose, talvolta ereditate dalla famiglia, superando quello che Rank definisce «il limite della nevrosi riscontrabile in genere negli artisti».¹⁷ Il loro comportamento, volutamente sregolato, si manifestava attraverso l'abuso di alcool, di droghe e in una vita sessuale disordinata.

Hoffmann era nervoso, soggetto a frequenti sbalzi d'umore, manie di persecuzione, allucinazioni e pensieri ossessivi che lo portavano spesso ad avere paura di impazzire; Edgar Allan Poe ebbe un'infanzia molto complicata a seguito della morte di entrambi i genitori, soffrì di una grave forma di malinconia che lo portò a bere e a vivere il resto della sua vita

¹⁷ Ivi, p. 53.

da alcolizzato e al consumo di oppio, morì a trentasette anni probabilmente di *delirium tremens*; la madre di Maupassant era una malata isterica grave e anch'egli presentava una forte tendenza alla malattia psichica oltre che a una vita amorosa smodata che lo portò al progressivo annichilirsi di ogni sentimento, intorno ai trent'anni cominciarono a manifestarsi i primi sintomi di una progressiva paralisi che lo portarono alla morte; anche Maupassant soffriva di allucinazioni che spesso descriveva nelle sue opere, di ossessioni e idee di grandezza che lo portarono anche a tentare il suicidio; Dostoevskij soffrì di una grave malattia mentale, molto diffidente, interpretava ogni cosa come un tentativo di offesa nei suoi confronti, avendo una smisurata considerazione di se stesso.

Gli autori appena descritti sono caratterizzati da una particolare predisposizione ereditaria alla malattia mentale; Rank sostiene che le avvisaglie di tale disagio si manifestino prima della malattia vera e propria: «caratteristico di questo stato psichico è il riconoscimento precoce di una profonda scissione nel sentire e nel pensare».¹⁸

La predisposizione patologica alle malattie psichiche e mentali favorisce la scissione della personalità, accentuando in particolare il complesso dell'io: ne consegue un enorme interesse per se stessi, per i propri stati d'animo e per la propria sorte. [...] Un'assoluta incapacità di amare o un desiderio eccessivamente intenso d'amore contraddistinguono i due poli di un atteggiamento estremistico verso il proprio io (con le medesime conseguenze). Le analogie nella natura e nei tratti caratteristici del tipo che abbiamo descritto sono chiarissime e spiegano sul piano psicologico, più di quanto non possano farlo l'imitazione e la dipendenza a livello letterario, perché i nostri scrittori abbiano prediletto il motivo del Doppio e lo abbiano trattato in modo molto simile.¹⁹

Quanto detto fino a ora ha come naturale conseguenza il disinteresse per tutto ciò che

¹⁸ Ivi, p. 60.

¹⁹ Ivi, p. 65.

non riguarda la propria persona, un narcisismo dilagante che porta a una totale chiusura verso il mondo esterno poiché troppo concentrati sul proprio io.

I personaggi che vengono presentati nelle opere di tali autori non sono altro che il loro riflesso letterario: in loro vengono proiettati incapacità di vivere, di far parte della società e di comunicare relazionandosi con gli altri. I personaggi di queste opere sono profondamente lacerati, perseguitati da un doppio che consiste nell'io rimosso che essi tentano invano di reprimere e nascondere, come i loro autori vivono un'esistenza al limite, fatta di eccessi, disperatamente alla ricerca di pulsioni vitali, di emozioni che siano in grado di smuoverli dal torpore nel quale sono immersi.

L'analisi di Rank parte da un film, *Lo studente di Praga*,²⁰ diretto e prodotto da Hans Heinz Ewers: alla base del racconto vi è il concetto secondo il quale l'uomo non può fuggire dal proprio vissuto; in questo testo il passato che ritorna è rappresentato dall'immagine riflessa che Scapinelli aveva deciso di rubare a Baldovino in cambio di una grossa somma di denaro e quest'ultimo, nonostante i numerosi tentativi, non riuscirà mai a liberarsene. Baldovino è diviso in due entità in costante lotta: l'umano, in carne ed ossa, con una propria volontà e con i propri obiettivi e il riflesso, completamente staccato dal corpo che cerca in

²⁰ Il film, realizzato nel 1913, racconta la storia di Baldovino, studente di umili condizioni che dopo aver dilapidato tutti i propri beni si ritrova a vivere una vita trasandata. È costretto ad abbandonare lo sfarzo che prima caratterizzava le sue giornate e ad allontanarsi anche dai suoi amici, tra cui una ballerina di nome Liduška. Baldovino entra poi in contatto con Scapinelli, uno strano uomo che si offre di aiutarlo. Durante una passeggiata nel bosco nella quale il protagonista sta descrivendo al losco individuo la sua storia assiste a un incidente di caccia ai danni della contessa Waldis-Schwarzenberg, egli si prodiga per aiutare la donna che, riconoscete, lo invita al castello. Dopo essersi ritirato nella sua stanza, vergognandosi per la sua goffaggine, Baldovino ha un nuovo incontro con Scapinelli che si propone di aiutarlo, promettendogli un patrimonio intero in cambio della possibilità di poter prendere dalla stanza qualsiasi cosa egli desideri. Il ragazzo, deciso a cambiare vita per sempre, accetta. Scapinelli, dopo essersi guardato intorno apparentemente incapace di scegliere qualcosa dentro la stanza, indica l'immagine del giovane riflessa nello specchio; questa si stacca immediatamente e lo segue. Il patto all'inizio sembra essere favorevole: Baldovino torna a condurre una vita agiata e riesce a dichiarare il proprio amore alla contessa ma ben presto per il protagonista comincia una terribile persecuzione da parte del suo doppio sino a rendere impossibile anche l'amore per la contessa; deciso a porre fine alle sue sofferenze, Baldovino spara allo specchio, deciso a uccidere la propria immagine riflessa, uccidendo di conseguenza anche se stesso.

tutti i modi di ostacolarlo, spesso intromettendosi nelle decisioni del Baldovino umano spingendolo alla disperazione. Oltre al riflesso, anche la figura di Liduška risulta enigmatica poiché lo segue dalla vita precedente, quella di studente, come se fosse un fantasma di cui il giovane non può liberarsi mai. È interessante per Rank notare che il doppio inquietante compare solo nel momento in cui avvengono gli incontri con l'amata e diventa più spaventoso e ripugnante via via che il rapporto tra i due innamorati si fa più intimo, come se si trattasse di una persecuzione da parte dell'altro io, divenuto autonomo:

Una sensazione oscura, ma molto intensa, avvince lo spettatore suggerisce che proprio qui si sfiorano profondi problemi umani. La particolarità della tecnica cinematografica, in grado di esprimere mediante immagini gli avvenimenti psichici, ci fa capire con estrema chiarezza che ci troviamo di fronte all'interessante e significativo problema del rapporto dell'uomo con il proprio io, qui rappresentato, nella sua deviazione, quale destino dell'individuo. [...] singoli poeti, particolarmente dotati, hanno dato voce a tutti questi temi che risalgono a rappresentazioni primitive, alla preistoria dell'umanità; vedremo che questa forma poetica corrisponde in alto grado al suo significato primo, più tardi frainteso, e ci riconduce, in ultima analisi, al problema originario dell'io; il rielaboratore moderno, favorito o condizionato dalla nuova tecnica espressiva, ha messo in particolare rilievo questa problematica servendosi di un linguaggio eccezionalmente intenso.²¹

Un'altra rifrazione del tema viene descritta nel racconto *Le Horla*²² di Maupassant, che può essere intesa come un'opera di passaggio: fino a ora i casi di sdoppiamento della

²¹ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 20.

²² La vicenda è presentata come un racconto autobiografico, pubblicato nel 1887, in cui il narratore, appartenente alla borghesia, racconta in prima persona delle difficoltà e delle paure che non gli permettono di dormire la notte. Egli nutre la profonda convinzione che qualcuno o qualcosa lo osservi continuamente, in particolare una notte si rende conto che la bottiglia d'acqua riempita la sera prima è vuota ma nella stanza, chiusa a chiave, non sarebbe potuto entrare nessuno; tale scoperta suscita in lui un sentimento di terrore e da quel momento la sua attenzione sarà rivolta a quello che definirà con il nome di Horla, uno spirito che vive vicino a lui. Il protagonista cerca in ogni modo di sfuggirgli ma tutti i tentativi risultano però fallimentari: si sente spiato, osservato, perseguitato ovunque vada. La presenza di Horla si fa sempre più insopportabile fino a che egli decide di eliminarla ma, per fare questo, deve in qualche modo renderla visibile; ogni volta che tenta

coscienza potevano considerarsi come «uno stimolo all'acuta fantasia delirante del Doppio, mentre da un punto di vista interpretativo ne sono il preludio».²³ Il racconto in questo caso è in forma diaristica, quindi più intimo, profondo; il protagonista descrive in prima persona gli stati d'animo che gli sono provocati dalla sensazione di avere qualcuno accanto, di essere osservato. Rispetto alle opere precedenti è evidente in questo contesto un'interiorizzazione del doppio: la presenza che aleggia nel racconto non è altro che lo sdoppiamento della sua coscienza e di quanto vi è di represso e nascosto nell'animo del personaggio: Horla rappresenta tutto ciò che è sommerso, l'io rimosso rankiano, l'inconscio freudiano. La differenza con le opere precedenti sta nel fatto che mentre in altri casi il doppio era visibile, tangibile, in questo la persecuzione ha luogo interiormente e la morte sembra l'unica soluzione ma l'uccisione del Doppio determina ovviamente anche quella del protagonista.

Il doppio, oltre che come espressione di disagi e paure recondite, può anche essere interpretato come espressione di alcuni bisogni di cui protagonisti e spesso l'autore stesso sentono l'urgenza; nel breve racconto *Lui* (1883), Maupassant esprime il terrore della solitudine provata dal protagonista attraverso la comparsa di un «lui» misterioso, che provoca nel protagonista una grande paura. Egli dovrà sposarsi, contro la sua volontà, solo perché non riesce più a sopportare l'idea di dormire da solo poiché una notte, rientrato a casa, ha trovato «lui» seduto sulla poltrona di casa sua.

Mi ossessiona, è una follia, ma è così. Chi, lui? So bene che non esiste, che non è nulla! Esiste solamente nella mia apprensione, nel mio timore, nella mia angoscia!... Ma se fossimo in due, a casa mia, sento, sì, sono convinto che “lui” non ci sarebbe più!

di catturarla, nello specchio non vede altro che la sua immagine riflessa. Decide allora di sbarrare porte e finestre della sua casa e di uscire senza che Horla se ne accorga in modo da poterla intrappolare; dà fuoco alla casa ma poi viene assalito dal dubbio che la presenza possa resistere alle fiamme; infatti, a morire saranno soltanto i membri della servitù. L'unica soluzione definitiva e risolutiva gli sembrerà il suicidio.

²³ Ivi, p. 35.

Infatti è lì perché io sono solo, unicamente perché sono solo!²⁴

Analogo stato d'animo è stato espresso da Alfred De Musset nella poesia *La nuit de décembre* (1835): il poeta parla con la «visione» e racconta di essere inseguito fin dall'infanzia da un'ombra, da un doppio che gli assomiglia. Durante tutte le tappe fondamentali della sua vita, questa figura gli appare vestita di nero ed egli non può in nessun modo liberarsene o identificarne la natura. Da giovane, quando era innamorato, si ritrovava spesso solo con il suo doppio; adesso la presenza ritorna, una notte durante la quale sta sognando e ricordando l'amore: il poeta tenta di comprenderne la vera natura, lo considera prima un destino malvagio, poi un angelo buono e infine, non riuscendo a dimenticare il sentimento d'amore, lo identifica come sua immagine. La «visione» alla fine dichiara di essere «la solitudine»; è interessante, secondo Rank, notare come sia per Maupassant che per De Musset la solitudine venga interpretata come la sgradevole compagnia di un'altra persona.²⁵

Una forma di duplicazione che diventerà esemplare per i testi successivi è rappresentata dal racconto *William Wilson*²⁶ di Edgar Allan Poe: in questo racconto viene

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 38.

²⁶ Il racconto del 1839 viene narrato in prima persona da William Wilson, un giovane sul punto di morire che decide di spiegare ai lettori il motivo della sua decadenza. Wilson trascorre la vita in un collegio inglese, Bransby, conquistando la fama e l'ammirazione dei suoi compagni grazie al suo carisma. L'unica persona che non riesce a conquistare è un ragazzo, omonimo, di nome William Wilson che invece cerca continuamente di ostacolare le azioni del protagonista. Quest'ultimo tenterà molte volte di mettere in difficoltà il suo doppio con scarsi risultati. Wilson comincia a capire che il suo omonimo riesce a imitarlo perfettamente: ciò viene acuito dall'estrema somiglianza tra i due, oltre alla coincidenza della data di nascita e dell'aspetto fisico. L'unica grande differenza risiede nel tono della voce, che nel doppio ha un tono più basso e sussurrato. A lungo andare William Wilson inizia a non sopportare più la presenza del suo sosia e una notte decide di entrare nella sua stanza per guardarlo dormire; quando si trova vicino al volto del giovane però si accorge della terribile somiglianza che li caratterizza e, spaventato, fugge dal collegio. Più tardi, per tentare di allontanarsi il più possibile, si iscriverà a Eton ma non riuscirà a liberarsi del suo doppio che, durante un'orgia, riapparirà. Decide allora di trasferirsi a Oxford dove, per l'ennesima volta, il suo sosia compare e lo umilia pubblicamente durante una partita a carte. Inizia da quel momento una fuga nella quale William Wilson cerca di scampare alla persecuzione dell'altro William Wilson vagando per l'Europa; una volta a Roma, durante un ballo in maschera, il narratore decide di affrontare a duello il suo doppio, sconfiggendolo. Il protagonista si accorge però con

preso in considerazione un aspetto nuovo, quello del rapporto tra l'alterità e la persona in carne ed ossa. Il rapporto è ambivalente perché se da un lato, come si è descritto precedentemente, l'essere umano prova sentimenti di odio e repulsione, cercando in qualunque modo di liberarsi del suo doppio, esistono casi, come questo, nei quali nonostante la volontà di porre fine al fenomeno perturbante il prima possibile, ne è affascinato e attratto. William Wilson prova una grande attrazione nei confronti del suo sosia, è ammaliato dalla somiglianza che li accomuna e dai modi di fare del suo amico-nemico, così simili ai suoi; all'inizio, infatti, tra i due si insatura un sentimento positivo di amicizia, «il protagonista non riesce a odiare il suo omonimo e non è neppure in grado di sottrarsi ai suoi «consigli, dati segretamente» ai quali obbedisce contro voglia».²⁷ Presto però ogni emozione positiva nei confronti del doppio si trasforma in odio e rabbia; la cosa che maggiormente infastidisce William all'inizio è sentire pronunciare il suo nome da parte di un altro come un eco. Dopo l'episodio nel quale il giovane protagonista si reca nella camera dell'altro per guardarlo dormire cogliendone tratti identici ai suoi, ha inizio un forte travaglio interiore del ragazzo, che sente di non potersi più considerare come singolo ma sempre in rapporto al suo sdoppiamento con il quale è in stretta connessione, tanto da condividere gli stessi pensieri eliminando ogni confine tra i due. Il vero William decide allora di fuggire per cercare di allontanarsi dall'altro che lo perseguita e cerca in tutti i modi di distruggerlo ma ciò non porta a nessun risultato. La persecuzione termina con una sfida a duello, dopo una breve lotta William Wilson affonda la spada nel cuore del suo *alter ego*; qualcuno in seguito bussava alla porta e quando il protagonista si volta la situazione cambia completamente:

stupore di trovarsi di fronte a uno specchio e di essere a sua volta ferito; i sentimenti che prova non sono però di paura o dolore ma di gioia per essersi finalmente liberato dell'altro.

²⁷ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 40.

Dove un momento innanzi non v'era se non il legno della parete, vedevo, ora, un gigantesco specchio. E come io avanzavo in preda al terrore verso di esso, vedevo venirmi innanzi la mia immagine, pallida nel volto, lorda di sangue, ed il suo incedere era fiacco e malfermo.

Così mi parve che fosse, ma così non era. Era Wilson, era il mio nemico che mi stava ritto davanti, mentre agonizzava. Egli, aveva buttato il suo mantello ed ecco, io vidi che non v'era un solo filo nella trama del suo abito, non un sol tratto dei suoi lineamenti tanto caratteristici e originali che non fosse, *nel modo più assoluto, mio!*

Egli era Wilson. Ma le sue parole non giunsero più al mio orecchio filtrate dal suo agghiacciante mormorio e mentr'egli parlava, io avrei giurato di sentir parlare me stesso.

«Tu hai vinto», egli disse, «ed io cedo. Ma anche tu, fin da questo istante, sei morto... morto al Mondo, al Cielo, alla Speranza. Tu esistevi in me... ed ora... ora che sono morto, guarda in questa mia spoglia, che è la tua, guarda come hai definitivamente assassinato te stesso».²⁸

Indipendentemente dalle diverse trame, in tutti i racconti è possibile individuare dei percorsi simili; il protagonista viene a conoscenza dell'esistenza di una presenza che gli assomiglia molto e con la quale ha diversi aspetti in comune: il nome, la voce, la data e il giorno di nascita, immagine che spesso si manifesta attraverso lo specchio, come fosse un riflesso rubato. L'*iter* è più o meno sempre lo stesso: il doppio cerca in tutti i modi di ostacolare l'operato dell'io, in particolare nelle situazioni che comprendono la presenza della donna amata causando nel protagonista rabbia e frustrazione; la tensione aumenta vertiginosamente fino a portare l'io in carne ed ossa a voler uccidere il suo sdoppiamento e il conseguente suicidio del primo che diventa una liberazione: «La situazione [...] In alcuni

²⁸ EDGAR ALLAN POE, *William Wilson*, in *Racconti*, introduzione di Gabriele Baldini, trad. it. di Gabriele Baldini e Luciana Pozzi, Milano, Garzanti Editore s.p.a., 1974, pp. 260-261.

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».²⁹

È interessante per Rank notare che nella psicoanalisi il significato di morte strettamente legato al doppio è la diagnosi di un comportamento narcisistico; l'idea di morte legata alla vista dell'immagine sdoppiata è stata sostituita nel mito di Narciso dall'amore verso se stessi a causa di una tendenza all'esclusione da parte dell'uomo dell'idea della morte ed è per questo motivo che sono state prodotte numerose immagini sostitutive che nascondono l'originario significato della morte, nel tentativo costante di compensare contrapponendo talvolta un equivalente il più possibile diverso e gradevole. Le tradizioni tarde dimostrano infatti che le ragazze potevano vedere nello specchio l'immagine del loro promesso sposo anche in situazioni nelle quali tradizionalmente avrebbero ricevuto annunci di morte; della visione dell'amato sono private le ragazze vanitose e ciò consiste in un avvertimento: le personalità narcisistiche saranno sempre lontane dalla scelta e dal riconoscimento dell'amore vero.³⁰

Ne *Il ritratto di Dorian Gray*³¹ di Oscar Wilde, anche lo stesso protagonista lega l'amore per se stesso, per la sua bellezza, alla paura di invecchiare e quindi di morire:

²⁹ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 49.

³⁰ Ivi, pp. 91-92.

³¹ Romanzo pubblicato nel 1891 è ambientato nella Londra del XIX secolo e racconta la storia di un giovane bellissimo di nome Dorian Gray. Egli comincia a rendersi conto del suo fascino nel momento in cui Basil Hallward, un pittore, gli regala un quadro che lo rappresenta nel pieno della sua giovinezza. Frequentando lo studio del pittore, Dorian conosce anche Lord Henry Wotton che influenza negativamente il giovane attraverso il suo elogio alla bellezza, instillando nella sua mente la convinzione che il bell'aspetto sia l'unica cosa veramente importante e causando nella mente del protagonista sentimenti di invidia nei confronti del ritratto che rimarrà sempre giovane e bello mentre Dorian invecchierà. Preso dal panico Dorian afferma che avrebbe difeso la sua bellezza a qualsiasi costo, anche sacrificando la sua anima e ciò avviene poiché attraverso un sortilegio sarà il dipinto a invecchiare per lui. Il giovane intraprende una relazione con una donna, Sybil Vane, che avrebbe voluto sposare, che però si suicida a seguito delle critiche mosse da Dorian dopo uno spettacolo. Quest'ultimo inizia a notare che il ritratto invecchiava al posto suo, deturpandosi sempre più ogni volta che egli commetteva qualche atto negativo, come se si trattasse di una materializzazione della sua coscienza. Decide di nascondere il dipinto in soffitta e continua a vivere la sua vita dedicata al divertimento e al piacere. Non confida a nessuno della presenza del quadro tranne ad Hallward che ucciderà in preda a un *raptus* di follia. Dorian sempre più disgustato dalla vista dell'immagine che lo rappresenta totalmente stravolto decide di

Una volta, in un'infantile imitazione di Narciso, aveva baciato, o finto di baciare, quelle labbra dipinte che ora gli sorridevano con tanta crudeltà. Un mattino dopo l'altro si era seduto di fronte al ritratto meditando sulla sua bellezza, quasi invaghito di esso come spesso gli era sembrato.³²

L'amore sconfinato verso la propria figura porta anche a un'incapacità di amare che è tipica di tutti i protagonisti delle vicende che ruotano attorno al doppio a causa di quella che Rank descrive come «fissazione narcisistica»:³³

- Vorrei poter amare – esclamò Dorian Gray, con una profonda nota di commozione nella voce. – Ma mi sembra di aver perso la passione e dimenticato il desiderio. Sono troppo concentrato su me stesso. La mia personalità mi è diventata un peso. Voglio fuggire, andarmene, dimenticare.³⁴

L'atteggiamento che porta i sentimenti amorosi a orientarsi verso il proprio io è possibile solo perché i sentimenti negativi e di odio sono contemporaneamente orientati verso il doppio; per lo studioso tedesco la rimozione del narcisismo può manifestarsi soltanto in due forme: «nella paura e nella ripugnanza per la propria immagine (come succede al protagonista del romanzo letto da Dorian e alla maggior parte dei personaggi di Jean Paul), oppure, nella maggioranza dei casi, nella perdita dell'ombra e del riflesso».³⁵ Tale perdita però non è necessariamente negativa poiché spesso consente al protagonista di acquisire coraggio, forza e autonomia e di potersi concentrare ancora di più su se stesso; ecco perché

squarciarlo con un coltello; alla fine il corpo di Dorian Gray verrà trovato morto dalla servitù, invecchiato, deturpato e con un coltello conficcato nel cuore mentre il quadro al suo fianco aveva ritrovato la sua originale bellezza.

³² OSCAR WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di Loredana Balducci, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso Spa, 2004 (Philadelphia 1890), p. 155.

³³ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 93.

³⁴ O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 302.

³⁵ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 94.

spesso gli sdoppiamenti vengono identificati come coloro che perseguitano i personaggi in carne ed ossa: «È una rappresentazione attraverso il contrario, resa possibile dal ritorno del rimosso nel rimovente».³⁶

La spiegazione dal punto di vista scientifico viene fornita da Freud, il quale sostiene che tutti questi atteggiamenti derivano da un sentimento narcisistico al quale si affianca di conseguenza una megalomania prorompente, «la sopravvalutazione sessuale del proprio io».³⁷ Secondo Rank la fase dalla quale i paranoici regrediscono nel narcisismo è l'omosessualità sublimata e attraverso la proiezione delle paure e dei sentimenti più scomodi in un doppio di loro stessi si difendono da una manifestazione di questa pulsione:

È dunque evidente: i persecutori del malato corrispondono alle persone originariamente amate (o ai loro sostituti). Le rappresentazioni poetiche del motivo del Doppio, in cui appare un delirio di persecuzione, non solo confermano la concezione freudiana di una predisposizione narcisistica alla paranoia, ma, con una chiarezza raggiunta raramente dal malato, mostrano nell'io, la persona una volta più amata, il principale persecutore, ed è proprio contro di lui che si erge ora la difesa.³⁸

Un tema che secondo Rank è strettamente collegato alla persecuzione paranoica è quello che si concentra su chi sia effettivamente il persecutore: spesso il doppio è identificato con il fratello, talvolta addirittura gemello; ciò riporta alla versione precedentemente analizzata del mito di Narciso nella quale il giovane crede di vedere riflessa nell'acqua l'immagine della sorella gemella: «I poeti che hanno prediletto il motivo del Doppio hanno

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 95.

trattato spesso nelle opere anche il tema della rivalità tra fratelli svelandoci così le loro difficoltà anche in quella direzione». ³⁹

Secondo Rank l'identificazione con il fratello è al principio di una costante lotta tra il protagonista e il suo doppio, in particolare per quanto riguarda il rapporto con la donna e il suo amore per lei:

Anche nella vita quotidiana, il fratello più giovane cerca di essere in qualche modo simile al fratello maggiore, anche esteriormente. Egli è divenuto in qualche modo l'immagine vivente dell'io fraterno e ne è quindi anche un rivale in tutto quello che il fratello vede, sente e pensa. ⁴⁰

La competizione con il fratello, personificata dalla lotta con il rivale in amore, spiega il desiderio di morte che porta all'impulso di uccidere il doppio; il motivo del fratello, per Rank, è un altro modo di descrivere le pulsioni interiori dell'individuo che, nella lotta fraterna, traspone il proprio conflitto interiore: ⁴¹

Il sintomo più evidente di questo stato psichico è un forte senso di colpa che crea nel protagonista un profondo disagio, quindi il suo rifiuto ad assumersi la responsabilità di certe azioni, anzi la tendenza ad addebitarle a un proprio Doppio, che può essere rappresentato dal diavolo stesso o da lui in cambio di una concessione. Questa personificazione delle pulsioni e delle inclinazioni sentite come riprovevoli e con cui, in questo modo, ci si può confrontare senza doversene assumere la responsabilità, può trasformarsi (in altre configurazioni del tema, del tutto secondarie) da funesto seduttore in benevolo ammonitore (*William Wilson*), cui ci si rivolge come alla «coscienza» dell'uomo (vedi per esempio *Dorian Gray*). Il senso di colpa può avere diverse origini e Freud l'ha dimostrato: può essere dovuto alla distanza tra l'io ideale e quello reale, oppure può nutrirsi di un'intensa paura della morte e dar luogo a forti impulsi

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ J.B. SCHNEIDER, *Das Geschwisterproblem*, in «Geschl. u. Gesell», VIII, 1913, p. 381.

⁴¹ O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 96.

autopunitivi che possono portare al suicidio.⁴²

Il significato di morte contenuto nelle opere fino a ora analizzate, viene interpretato da Rank attraverso una paura dilagante; paura della propria immagine, della sua perdita o della sua persecuzione:⁴³

Il desiderio di mantenersi sempre giovani è un motivo che rivela una certa relazione tra l'angoscia di morte e l'atteggiamento narcisistico. Da un lato rappresenta la fissazione libidica dell'individuo a un certo stadio di sviluppo dell'io, dall'altra però esprime il timore d'invecchiare, dietro il quale in definitiva si nasconde la paura della morte.⁴⁴

Attraverso l'uccisione del proprio doppio, i personaggi tentano di proteggersi dall'inseguimento del loro io, mettendo in atto però un suicidio, non percepito come tale perché a morire è un altro:

Pensiamo che premessa di ogni suicidio sia l'inconscia illusione di separarsi da un io malvagio e riprovevole. Il suicida non è in grado di annientare, con un atto diretto di autodistruzione, l'angoscia di morte provocata dalla minaccia al suo narcisismo. Perciò l'unica possibile forma di liberazione è il suicidio, che però riesce a realizzare solo sul fantasma del Doppio, tanto temuto e odiato, perché ama e apprezza troppo il suo io per nuocergli o per tradurre in realtà l'idea del suo annientamento.⁴⁵

⁴² Ivi, pp. 96-97.

⁴³ Ivi, p. 97.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 99.

II.3. Da Ernst Jentsch a Sigmund Freud: *Das Unheimlich*

Rank ha cercato di spiegare come il doppio rappresenti la presenza di un io rimosso dentro ogni essere umano e come la necessità di farlo uscire talvolta si manifesti in maniera irruenta negli autori prima che nei personaggi analizzati nella sua opera.

Freud collegherà il tema del doppio a un altro, altrettanto ampio e sfaccettato, quello del perturbante.

Nacque il 6 maggio 1856 a Freiberg, nella regione austriaca della Moravia, da una famiglia ebraica, secondo figlio di Jacob Freud e della sua terza moglie Amalia Nathanson; in giovanissima età, pur non avendo ricevuto un'educazione tradizionalista da parte del padre, si interessò alle scritture ebraiche e in particolare alla Bibbia in un contesto sociale svantaggiato dalle forti politiche antisemite. Negli anni della scuola dimostrò di avere grandi capacità intellettuali grazie alle quali vinse anche alcuni premi e menzioni d'onore. Nel 1873 si iscrive alla Facoltà di Medicina dell'università di Vienna dove si laurea nel 1881; trova lavoro in Inghilterra nell'istituto zoologico di Carl Claus ma ben presto si sposta all'istituto di Fisiologia di Ernst Brücke, il quale avrà un ruolo importantissimo nella sua formazione successiva. Nonostante un discreto successo nell'ambito della ricerca, Freud decise di cimentarsi nella pratica clinica, lavorando per tre anni all'Ospedale Generale di Vienna dove si occupa dei pazienti del reparto di psichiatria specializzandosi in malattie nervose. Ottenne una borsa di studio e nel 1885 si trasferì a Parigi per frequentare le lezioni di un noto neurologo, Jean-Martin Charcot che stava rivolgendo i suoi studi in particolare sull'ipnosi e sull'isteria; tornato a casa iniziò ad occuparsi come specialista delle malattie nervose, aprendo uno studio privato di psicopatologia. Un evento destinato a segnare per sempre la vita di Freud fu la morte del padre, avvenuta nel 1896, momento dal quale iniziò un percorso di autoanalisi per superare il lutto. A partire dal 1902 ebbero inizio gli incontri della Società

Psicologica del Mercoledì, che nel 1908 cambierà il nome in Società psicoanalitica di Vienna. Nel 1909 con Jung svolse un giro di conferenze negli Stati Uniti e da questo momento in poi si cominciò a parlare di psicoanalisi, anche a seguito della sua laurea in psicologia; nel 1910 fonda con alcuni discepoli l'Associazione Psicoanalitica Internazionale che viene affidata alla gestione di Jung, erede del pensiero freudiano. Nel 1911 inizia un periodo che lo vede allontanarsi da tanti degli studiosi di cui si era circondato fino a quel momento: in quell'anno avvenne la rottura con Adler e nel 1913 quella con Jung a causa di alcuni contrasti teorici; Freud però continua la ricerca in ambito psicanalitico e lo dimostra attraverso alcune lezioni tenute tra il 1915 e il 1917 all'università di Vienna, anche se è evidente un'intensa attività fino al 1934. Nel 1938 Vienna venne occupata dalle truppe naziste e per questo Freud si trasferì a Londra dove morì il 23 settembre del 1939.

È grazie a Rank che Freud iniziò ad avvicinarsi al tema del doppio, a seguito della pubblicazione del saggio *Der Doppelgänger*.

Per Freud il doppio è connesso strettamente al concetto di rimozione: l'io, attraverso la scissione, proietta sul proprio *alter ego* pulsioni e desideri dei quali non è consapevole. Egli aveva elaborato una teoria secondo la quale l'io cerca di mantenere l'unità individuale tentando di combattere la tendenza alla duplicazione che è però fisiologica nell'essere umano. Tale inclinazione trova maggiore libertà nei sogni, nei quali i protagonisti sono doppiati che rappresentano personificazioni e aspetti del carattere censurati dalla coscienza.⁴⁶

⁴⁶ MANUELA AGOSTINI, *Il tema del doppio attraverso la teoresi psicanalitica: Sigmund Freud e il Perturbante*, in «State of mind», 13 gennaio 2017, <https://www.stateofmind.it/2017/01/perturbante-freud/#:~:text=e%20di%20inquietudine..Secondo%20Freud%20il%20perturbante%20è%20qualcosa%20che%20prima%20era%20familiare,una%20parte%20è%20qualcosa%20di> (data di ultima consultazione 27 aprile 2024)

Strettamente legato al concetto di doppio è per l'appunto quello di *Unheimlich*, parola tedesca che significa “perturbante”, tema al quale Freud nel 1919 dedicò il saggio *Il perturbante*; tale termine non deve la sua nascita a Freud ma allo psichiatra tedesco Jentsch che se ne occupò per la prima volta:

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 breve la parola vuole sottolineare che con l'impressione di perturbanza [*Unheimlichkeit*] provocata da una cosa o da un evento è connessa una *mancaza di orientamento*.⁴⁷

Nel momento in cui l'uomo si confronta con tale stato d'animo, più che interrogarsi sulla sua definizione a livello teorico che non garantisce in ognuno né il medesimo effetto né la stessa intensità, è importante concentrarsi sul modo in cui si manifesta, quali sono le sue condizioni scatenanti a livello mentale affinché l'*unheimlich* si scateni:

Si sa per antica esperienza che la maggior parte degli uomini considera buono e familiare 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). 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 sulla 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'unità

⁴⁷ ERNST JENTSCH, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Emanuela Scarano, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 399.

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).⁴⁸

A suscitare instabilità e disorientamento è qualcosa di nuovo rispetto a quello che viene inteso come consueto al proprio modo di vivere; va quindi preso in considerazione il fatto che non si possono identificare come “perturbanti” tutte le cose con cui si entra in contatto per la prima volta e che in qualche modo mettono in discussione la propria percezione del reale.

L’essere umano sarebbe quindi, attraverso questa definizione, volto ad attribuire caratteristiche positive a tutto ciò che è conosciuto (*heimliche*) mentre tutto quello che lo pone davanti all’ignoto o alla novità provoca in lui un senso di affanno e paura:

È dunque facile capire che alla connessione psichica «vecchio-noto-fidato» corrisponde correlativamente l’altra «nuovo-sconosciuto-ostile». In quest’ultimo caso è del tutto naturale l’emergere delle sensazioni di insicurezza: la mancanza di orientamento potrà allora assumere facilmente la sfumatura *Unheimlich*; nel primo caso la mancanza di orientamento risulta così a lungo obliterata, in quanto la commutazione «noto-ovvio» non si trasforma in problema varcando la soglia della coscienza.⁴⁹

Secondo l’analisi di Jentsch, i processi che generano il perturbante non devono necessariamente essere chiari e anzi molte persone, sebbene siano consapevoli di essere vittime di allucinazioni, non potrebbero controllare l’acuto senso di disagio che provano:

I bambini, travestendosi e comportandosi grottescamente durante il gioco, mirano

⁴⁸ Ivi, p. 400 (sue le parentesi quadre).

⁴⁹ Ivi, p. 401.

a provocarsi direttamente l'un l'altro forti emozioni; e tra gli adulti ci sono persone di natura molto sensibile che non vogliono frequentare assolutamente balli in maschera, perché le maschere e i travestimenti provocano in loro un'impressione oltremodo penosa cui non sono capaci di assuefarsi.⁵⁰

Tale sensibilità, secondo l'autore, è un elemento che si affianca spesso a un carattere complessivamente nervoso; la sensibilità di alcuni nel rispondere a un certo tipo di stimoli anche non molto inquietanti è da conferire a una personale predisposizione allo sviluppo rapido di possibili conseguenze rispetto al fenomeno in questione; la reazione eccessiva può essere determinata da un carattere anomalo ma anche semplicemente da uno stato psicologico di generale stordimento, per esempio il dormiveglia, stati depressivi più o meno acuti, angosce o esaurimenti; anche la perdita della funzione di uno dei sensi può causare l'accrescimento di stati d'animo inquietanti:

Così di notte (la notte, come è noto, non è gradita a nessuno) i vigliacchi sono molto più numerosi e più fortemente tali che non alla luce del sole, e molta gente prova giustamente sollievo nel lasciare una officina o una sala macchine in cui non è possibile sentire la propria voce.

Tutta questa serie di situazioni di insicurezza, già spesso sovradeterminata da condizioni anormali, può offrire somiglianza con o costituire la forma di transizione a quella capacità generale di orientarsi che si manifesta nelle malattie psichiche.⁵¹

Jentsch sostiene l'analogia tra la risposta emotiva di un individuo non psichicamente sviluppato o offuscato e quella di un uomo normodotato di fronte al non abituale o al non chiaro; la sensazione di sgomento che si prova di fronte a esseri umani che assumono comportamenti non convenzionali, che agiscono, sentono e pensano in modo diverso rispetto

⁵⁰ Ivi, p. 402.

⁵¹ Ivi, p. 403.

alla maggioranza e quella che si scatena davanti a situazioni non chiare è la medesima. L'esempio che ritiene utile per spiegare ciò riguarda lo spettacolo circense: lo psichiatra sostiene come non siano soltanto i bambini ad appassionarsi e a meravigliarsi di fronte ai prestigiatori o ai numeri di magia: «A dire il vero, quanto più chiaramente balza agli occhi il valore culturale di un evento enigmatico, tanto più la sensazione così provocata si avvicina sicuramente al sentimento piacevole e gioioso della meraviglia»⁵² e l'emergere di questo tipo di emozioni implica la consapevolezza da parte dell'individuo della coerenza con cui queste azioni vengono compiute mentre «un "artista" che si fa schiacciare grosse pietre sulla testa o inghiotte mattoni e petrolio, un fachiro che si fa sotterrare o murare vivo, presso la maggior parte della gente non provocherà propriamente meraviglia, ma susciterà piuttosto un'altra impressione».⁵³ Talvolta le due sensazioni di meraviglia e perturbante possono coesistere, in quanto la seconda viene chiarita psicologicamente attraverso l'interrogativo che avvolge la modalità di svolgimento di una determinata azione «ed è questa la ragione per cui tale sensazione suole non verificarsi in chi conosce la disciplina in questione».⁵⁴

La volontà di Jentsch è quella di analizzare diverse situazioni nelle quali si scatena il sentimento del perturbante per decodificarne i meccanismi; ciò non è possibile poiché le modalità e le motivazioni per le quali esso si manifesta dipendono da numerosi fattori personali, sociali, culturali e quindi è piuttosto complesso garantire una sistematicità. Egli si sofferma su una di queste condizioni che propone una maggiore regolarità: «il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato».⁵⁵ Tale sensazione è descritta in

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 404.

⁵⁵ *Ibidem.*

alcuni vecchi resoconti di viaggio, nei quali i visitatori raccontavano di essersi seduti su quello che apparentemente aveva le sembianze di un tronco ma che poi si è rivelato un gigantesco serpente: «La massa che è apparsa inizialmente del tutto priva di vita, muovendosi tradisce improvvisamente una sua energia interna. Questa può essere psichica o meccanica».⁵⁶ Fino a quando non viene sciolto il dubbio riguardante quanto si è percepito e ne viene chiarificata la causa, in coloro che sono stati colti da *unheimlich*, prevale un sentimento di orrore; se l'essere apparentemente inanimato manifesta una regolarità di movimento originata da un corpo in carne ed ossa, il sentimento provato subito dopo è quello della paura per la propria incolumità che presenta diversi gradi a seconda del livello di comprensione e gestione della situazione. La stessa situazione può essere provata al contrario, per esempio da un uomo che vive immerso nella natura e che viene a contatto per la prima volta con una locomotiva o con un battello a vapore: «per il misterioso movimento e per il rumore regolare che ricorda il respiro, il gigantesco congegno della macchina si impone facilmente all'individuo completamente inesperto come una massa viva».⁵⁷

Il perturbante può ricercarsi anche nell'ambito artistico; esso si manifesta quando alcune rappresentazioni della forma umana non soltanto sono molto simili alla realtà ma sono anche caratterizzate da certe funzioni fisiche o intellettuali, come accade per esempio con gli automi:

Quanto più raffinato è il meccanismo e quanto più conforme al vero è la copia, tanto più fortemente si manifesterà il particolare effetto. Questa realtà è stata ripetutamente utilizzata nella letteratura per provocare nel lettore la nascita dello stato emotivo dell'*Unheimliche*. 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

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

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.⁵⁸

Uno dei mezzi più efficaci per provocare il sentimento perturbante consiste nel lasciare il lettore nel dubbio rispetto a quello che ha di fronte, se la figura che ha davanti sia un automa, una persona in carne ed ossa, un sosia, un gemello o un riflesso nello specchio e «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, come è stato già detto, il particolare effetto emotivo svanisce facilmente».⁵⁹

La costante da parte degli autori è quella di cercare di confondere la mente e di mantenere un livello di tensione tale da non permettere al lettore di decodificare la verità fino alla fine; l'effetto *unheimlich* secondo Jentsch si può ottenere se, al contrario, si attribuiscono caratteristiche vitali ad una cosa inanimata, interpretandola in termini antropomorfici: «Così nell'oscurità una trave del tetto ricoperta di chiodi diventa la mascella di un animale da favola, un lago solitario diventa l'occhio gigantesco di un mostro, il profilo di una nuvola o di un'ombra diventa una smorfia diabolica minacciosa».⁶⁰ L'ambito fantastico è il più favorevole per garantire lo sviluppo di questo tipo di rappresentazioni e il

⁵⁸ Ivi, p. 406.

⁵⁹ Ivi, p. 407.

⁶⁰ *Ibidem*.

perturbante sarà avvertito in misura maggiore quanto più debole è lo spirito critico nei fruitori dell'opera: «Alla mente di un delirante, di un ubriaco, di un estatico, di un superstizioso diventa vivente, per via di allucinazione, il capitello di una colonna, la figura di un dipinto e cose simili; queste cose gli rivolgono la parola, si intrattengono con lui, lo prendono in giro, gli mostrano tratti noti». ⁶¹

Un'altra importante caratteristica umana all'origine dell'*unheimliche* consiste nel grado di personificazione degli oggetti che è tanto più elevato quanto più è primitivo lo sviluppo dell'individuo: «Il selvaggio popola il suo ambiente di demoni, i bambini piccoli parlano con tutta serietà con una sedia, con il loro cucchiaino, con un vecchio straccio e così via, e picchiano incolleriti cose prive di vita per punirle». ⁶²

È quindi ovvio che tutto ciò che l'uomo ha messo di suo nelle cose cominci a spaventarlo e che egli sia in difficoltà nel cercare di liberarsi di demoni che lui stesso ha prodotto e «Questa impotenza provoca con facilità la sensazione di essere minacciati da un qualcosa di sconosciuto, di incomprensibile, che all'individuo risulta enigmatico nella stessa misura in cui la sua psiche gli risulta invece ovvia». ⁶³

Jentsch sostiene che la maggioranza degli uomini non mostra solitamente caratteristiche psichiche troppo pronunciate; queste ultime si manifestano più agilmente quando l'essere umano si trova a vivere forti emozioni:

Quando questa relativa armonia psichica anche per un estraneo è chiaramente disturbata e quando la situazione non appare [...] insignificante o comica, o quando ancora essa non è più che nota (come nel caso ad esempio di una ubriacatura), allora anche nell'osservatore non qualificato si manifesta la confusa consapevolezza che ciò

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ivi*, p. 408.

⁶³ *Ibidem.*

che egli sinora era abituato a vedere come psiche unitaria si svolgono processi meccanici.⁶⁴

Lo psichiatra a questo proposito si è soffermato sul fenomeno dell'epilessia, considerandola una malattia che non ha origine nel mondo umano, di un *morbus sacer* che ha origini estranee: «l'accesso convulsivo epilettico svela all'osservatore che il corpo umano, che in condizioni normali funziona in maniera così sensata, finalizzata e unitaria sotto la guida delle coscienze, è un meccanismo tremendamente complesso e sottile». ⁶⁵ Le crisi epilettiche quindi sono un grande esempio del fatto che la mente e il corpo siano due entità distinte che talvolta agiscono in modo indipendentemente; la differenza con la convulsione isterica risiede nelle modalità con cui le due malattie si manifestano:

la crisi epilettica è in grado di provocare negli astanti una impressione demoniaca, mentre invece la convulsione isterica in condizioni normali suscita soltanto in minima misura stupore o sorpresa. [...] in quest'ultimo caso [...] il loro tipo di movimento ricorda i processi psichici latenti: l'agitazione dei muscoli infatti si compie in un modo che pare più coordinato e che è connesso con la dipendenza della sofferenza di fondo da processi di pensiero.⁶⁶

L'effetto perturbante che viene provocato dall'esperienza della pazzia di un malato, si basa sull'idea della presenza di un meccanismo che mette in crisi drasticamente il fatto che l'individuo sia animato ma, se questo viene chiarito, si assiste alla scomparsa dello stato d'animo in questione, che è quindi basato sull'incapacità di comprendere i meccanismi della psiche:

⁶⁴ Ivi, p. 409.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

Anche lo spavento che il cadavere, in particolare quello umano, il teschio, lo scheletro e cose simili causano, diventa in gran parte chiaro con il fatto che a queste cose è sempre strettamente connessa l'idea di una loro latente animazione. Quest'idea può essere spesso tanto assillante da risultare capace di smentire addirittura ciò che vedono gli occhi.⁶⁷

Per Jentsch, uno dei pochi modi di liberarsi del perturbante è quello di elaborare un'associazione mentale della stessa emozione che si scatena in questi casi; «il superstizioso controlla intellettualmente a suo modo una grande parte della sua cerchia di rappresentazioni: anch'egli ha i suoi dubbi e le sue certezze; che il suo giudizio non sia appropriato, non cambia nulla a questo dato di fatto psicologico». ⁶⁸

L'autore inoltre afferma:

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, e per la quale sono stati innalzati i saldissimi e inespugnabili baluardi della scienza.⁶⁹

Freud quindi, a seguito degli studi di Rank e Jentsch, inizia a occuparsi di perturbante intorno al 1919, anno di pubblicazione del suo saggio *Das Unheimlich*. Lo studioso sostiene che lo psicanalista non si senta mai spinto verso l'ambito dell'estetica in quanto, anche nel caso in cui essa si soffermi sulle percezioni dell'uomo, sul suo sentire, egli predilige altri ambiti della vita psichica e si discosta molto dai moti dell'animo che caratterizzano per l'appunto l'estetica. A volte però accade che nonostante l'avversione, lo psicanalista debba

⁶⁷ Ivi, p. 410.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

occuparsi di un ambito determinato dell'estetica che è distante dagli studi estetici specialistici e uno di questi è il perturbante: «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».⁷⁰

La volontà dello studioso è principalmente quella di comprendere le modalità attraverso le quali il sentimento del perturbante si scatena, quali sono le motivazioni e soprattutto i punti in comune tra diverse esperienze per delineare con sistematicità il meccanismo, un «nucleo comune».⁷¹ La risposta a queste domande è complessa e articolata, l'estetica non fornisce elementi utili allo studio in questione in quanto preferisce occuparsi del bello, dell'attraente e del sublime piuttosto che delle emozioni a esse contrarie; Freud, come Jentsch, sottolinea che la difficoltà nell'aver risposte deriva in particolare dal fatto che la sensibilità verso questa sfumatura del sentire scaturisce in maniera diversa in ogni essere umano: lo stesso Freud sostiene di non essere particolarmente predisposto ad accogliere dentro di sé il perturbante e di doversi immedesimare in coloro che invece lo avvertono per portare a termine lo studio.

Le strade percorribili per questa analisi sono due: «esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha calato nel termine "perturbante", oppure collazionare ciò che, riferito a persone e a cose, a impressioni sensoriali, a esperienze e situazioni, evoca in noi il senso del perturbante, e dedurre il carattere nascosto del perturbante da qualcosa di comune a tutti i casi».⁷²

⁷⁰ S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte la letteratura ed il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 269.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 270.

Questa è la prima definizione che viene fornita da Freud:

il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare. [...] La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da Heim, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché *non* è noto e familiare. Naturalmente però non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione *non* è reversibile; si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma non certo tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all'inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa.⁷³

L'analisi di Jentsch, per Freud, è stata importante poiché ha determinato la condizione essenziale perché abbia luogo il sentimento perturbante, ovvero l'incertezza intellettuale ma sostiene anche che egli si sia fermato alla relazione tra il perturbante e il nuovo senza andare oltre, che lo studio non sia esauriente.

Lo psicanalista si è inoltre soffermato sul significato del termine *unheimlich* nelle diverse lingue straniere e l'impressione è che in alcune lingue manchi del tutto un termine che aiuti a definire questa parola; la cosa più interessante che viene scoperta è che la parola *heimlich* tra le tante sfumature di significato ne comprende anche una che coincide con il suo opposto, *unheimlich*:

In genere siamo messi in guardia contro il fatto che questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una dall'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente *unheimlich* è il contrario del primo significato, ma non del secondo.⁷⁴

⁷³ Ivi, p. 271.

⁷⁴ Ivi, p. 275.

Freud condivide con Jentsch l'idea che una delle modalità più efficace per provocare il perturbante sia quella di porre il lettore davanti al dubbio che un essere animato in realtà non lo sia e viceversa; per affermare la veridicità di quanto sostenuto, Freud analizza alcuni racconti e opere nelle quali questo senso di forte incertezza sia presente, così come il sentimento del perturbante: la prima opera che prende in analisi è quella de *Il mago sabbiolino*⁷⁵ di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Egli, infatti, sostiene che la presenza dell'automa Olimpia non sia la sola causa scatenante della sensazione perturbante e nemmeno quella principale; il centro del racconto è occupato dalla presenza disturbante di un mago che strappa gli occhi ai bambini. Sebbene Nathaniel fosse un bambino piuttosto

⁷⁵ Racconto che fa parte della raccolta *Racconti Notturmi* di Hoffmann pubblicata nel 1815. Il racconto segue due narrazioni diverse: la prima è in forma epistolare e ha come protagonista Nathaniel, uno studente che ripensa a quanto sua madre lo costringesse ad andare a letto presto per paura dell'arrivo del mago sabbiolino che sarebbe altrimenti giunto a togliergli gli occhi e a darli in pasto ai propri figli. Impaurito dall'idea di essere raggiunto dal mago, Nathaniel inizia a indagare per individuare chi sia effettivamente il temuto essere che egli individua in un amico di famiglia, Coppelius, un avvocato che insieme al padre compiva esperimenti alchemici. Una sera il giovane studente decide di nascondersi dietro a una tenda dello studio di suo padre per cercare di individuare l'uomo di sabbia ma viene scoperto; Coppelius si arrabbia moltissimo e minaccia il bambino di togliergli gli occhi. In preda al terrore Nathaniel sviene, successivamente suo padre muore dopo la seconda visita di Coppelius che è costretto a lasciare la città. Da questo momento della narrazione in poi la focalizzazione diventa esterna e un narratore spiega il motivo per cui Nathaniel abbia scritto una lettera a Lotario; egli è convinto di aver incontrato nuovamente Coppelius, il quale si spaccia per un ottico piemontese di nome Giuseppe Coppola, nella città di G. dove Nathaniel si trova per motivi di studio. Lo studente viene subito rassicurato dalla fidanzata Clara, dall'amico Lotario e anche dal professor Spalanzani, il quale dichiara di conoscere Coppola da quando entrambi vivevano in Italia, quindi da molti anni. Dopo un breve soggiorno a casa della fidanzata, Nathaniel si reca nuovamente nella città di G. ma scopre che la sua casa è stata distrutta da un grave incendio e che per questo motivo i suoi amici hanno comprato per lui un appartamento di fronte alla casa di Spalanzani. Nella nuova casa egli riceve una visita di Coppelius e per liberarsi del visitatore in fretta acquista da lui un binocolo. Usando l'oggetto verso la casa di Spalanzani Nathaniel vede in casa una bellissima ragazza, che lui presume essere la figlia del professore, Olimpia. Dopo averla vista una seconda volta mentre suonava il pianoforte, il giovane si innamora perdutamente di lei e comincia a frequentarla nonostante l'amico Lotario gli dica che è una "bambola" e che ha una "faccia di cera". Nathaniel ha conferma di quanto anticipato dall'amico in quanto un giorno egli si reca a casa di Spalanzani e trova l'uomo e Coppola a contendersi la ragazza stratonandola con forza; nel tentativo di salvarla Nathaniel si rende conto che la ragazza ha le cavità orbitali vuote e che i suoi occhi giacciono sul pavimento. Dopo la fuga di Coppola il professore conferma al giovane studente che si tratta di Coppelius e che Olimpia non era sua figlia bensì un automa. Nathaniel impazzisce a sentire il nome dell'uomo tanto disprezzato e viene ricoverato in manicomio. Una volta guarito decide di andare a fare una passeggiata con Clara che gli propone di andare su una torre per guardare la città dall'alto; preso in mano di nuovo il binocolo preso da Coppola/Coppelius Nathaniel impazzisce nuovamente scambiando anche Clara per un automa e cerca di ucciderla ma Lotario arriva in tempo per salvarla e per vedere la follia di Nathaniel culminare con il suicidio di quest'ultimo che si lancia nel vuoto: tra la folla che assiste all'azione c'è anche Coppelius che scompare tra la folla dopo il gesto del giovane.

intelligente, la paura dell'uomo spaventoso si radicò profondamente nella sua anima e per questo motivo cercò in tutti i modi di scoprire la vera identità del mago nascondendosi dietro una tenda nell'ufficio del padre e scoprendo con orrore che si trattava di Coppelius, socio del padre di cui i bambini avevano molta paura. L'autore inizia già in questo punto a insinuare un dubbio che confonde il lettore e che non gli fa capire se sia un delirio del bambino o un fatto reale. Il padre e l'ospite sono al lavoro intorno a un fornello e quando il bambino inizia a sentire da parte di Coppelius delle frasi riferite agli occhi e comincia a urlare facendosi scoprire; afferrato dall'uomo spaventoso che vorrebbe accecarlo con dei granelli infiammati dentro agli occhi, viene fermato dal padre che lo prega di risparmiare gli occhi del figlio. Il lettore che è predisposto all'interpretazione razionale del mago sabbiolino è in grado di riconoscere nella fantasia del bambino la storia raccontata dalla bambinaia. Durante una visita successiva di Coppelius il padre muore in circostanze misteriose e l'uomo misterioso scompare, aumentando il senso di angoscia. La presenza del mago non abbandona il protagonista che, anche cambiando città, continua ad avere la sensazione di essere seguito rivedendo gli stessi lineamenti nell'ottico di ambulante Coppola. Alla notizia che l'ottico italiano è in realtà il temuto Coppelius, Nathaniel viene colto da un potente attacco di follia che lo costringe a letto per molto tempo. Il binocolo comprato dall'ottico ambulante in questo testo funge da tramite tra la vicenda prima della crisi nervosa, riguardante quindi l'amore per Olimpia, la scoperta che la giovane sia in realtà un automa e il finale dell'opera, in cui Nathaniel, dopo aver estratto nuovamente l'oggetto, ha un ulteriore attacco di follia e crede di dover uccidere la fidanzata scambiandola per Olimpia; nel frattempo, tra la folla che si è radunata ad assistere alla scena, è presente anche Coppelius che, dopo il suicidio del giovane, scompare.

Il senso del perturbante presente in questo racconto è connesso alla presenza del mago sabbiolino, in particolare al terrore di vedersi strappare gli occhi; l'incertezza intellettuale menzionata da Jentsch in questo caso non ha specifico non ha quindi alcun ruolo. La scoperta che riguarda Olimpia, il fatto che la giovane sia in realtà un automa, non contribuisce ad aumentare la sensazione straniante; il narratore all'inizio produce nei lettori un senso di incertezza che riguarda il capire se si tratti di un mondo reale o di uno fittizio e Freud sostiene che egli abbia anche il diritto di scegliere di inscenare quello che a lui sembra più adatto, «[...] dobbiamo arrenderci alle sue intenzioni e considerare reale il mondo da lui prestabilito, per tutto il tempo in cui gli dedicheremo la nostra attenzione».⁷⁶ Nel racconto di Hoffmann il dubbio scompare perché l'autore spinge i lettori a guardare attraverso gli occhiali e il binocolo dell'ottico Coppola e anzi anche lo stesso narratore sembra aver guardato attraverso tali oggetti:

Una "incertezza intellettuale" qui non si ha più. Sappiamo che ora ciò che ci si vuole rappresentare non sono le fantasie di un folle dietro le quali ci sia dato di riconoscere, nella nostra superiorità razionalistica, il fatto concreto; e tuttavia l'impressione perturbante non è minimamente diminuita da questa chiarificazione. Una "incertezza intellettuale" non contribuisce quindi per nulla alla comprensione di questo effetto perturbante.⁷⁷

Per Freud l'esperienza psicoanalitica aiuta a comprendere che il racconto esprime una forte angoscia infantile, prodotta dalla paura di perdere gli occhi. Tale ossessione persiste in molti adulti; lo studio dei sogni dei miti e delle fantasie dimostra anche che il timore di perdere la vista è sostituito con la paura dell'evirazione. Nonostante possa

⁷⁶ Ivi, p. 282.

⁷⁷ *Ibidem*.

sembrare un collegamento azzardato, Freud sostiene che solo attraverso questa lettura è possibile comprendere la relazione sostitutiva tra l'occhio e il membro virile e che venga avvertito un sentimento così intenso e potente proprio perché la perdita della vista si sostituisce alla perdita dell'attributo sessuale. Il mago, inoltre, come accade spesso nelle opere in cui vi è la presenza di un doppio, si presenta soltanto in qualità di disturbatore dell'amore:

Egli divide l'infelice studente dalla fidanzata e dal fratello di lei, che è il suo migliore amico, distrugge il secondo oggetto del suo amore, la bella bambola Olimpia, e quando il giovane sta per riunirsi felicemente con la sua Clara, che ha riconquistato, lo costringe al suicidio. [...] Oseremmo quindi ricondurre l'elemento perturbante rappresentato dal mago sabbiolino all'angoscia propria del complesso di evirazione infantile. Ma non appena ci sfiora l'idea che un simile fattore infantile stia all'origine del sentimento perturbante, ci viene naturale tentare di attribuire la stessa genesi anche di altri aspetti del perturbante.⁷⁸

La presenza dell'automa personificato da Olimpia, la figlia del professor Spalanzani, non è rilevante in quest'opera per quanto riguarda il sentimento dell'*unheimlich*: la tesi sostenuta da Jentsch secondo la quale tale sentimento venga scatenato dall'incertezza se un essere sia animato o meno, in questo contesto non aumenta il senso di straniamento ma Freud sottolinea comunque che anche le bambole sono oggetti che riguardano la parte infantile insita in ogni essere umano. I bambini attribuiscono alla bambola caratteristiche umane, interagiscono con lei ma il bambino normalmente non prova un sentimento di angoscia o paura rispetto al fatto che la bambola, attraverso uno sguardo un po' più intenso, possa animarsi da un momento all'altro: «La fonte del sentimento perturbante non sarebbe dunque

⁷⁸ Ivi, p. 284.

in questo caso una paura infantile, bensì un desiderio infantile o anche semplicemente una credenza infantile. Sembra una contraddizione: è possibile che si tratti soltanto di una molteplicità [...]».⁷⁹

Anche ne *Gli elisir del diavolo* (1816) Hoffmann mostra un groviglio di motivi romanzeschi che a primo impatto causano il perturbante: la trama intricatissima non consente di elaborare un riassunto dettagliato e alla fine, quando vengono esposte le premesse dell'azione, il risultato non è la chiarificazione ma il completo smarrimento del lettore.⁸⁰

Bisogna accontentarsi di estrarre, tra i motivi che esercitano un'azione perturbante, quelli che più spiccano, per indagare se anche in questo caso è possibile farli derivare da fonti infantili. Questi motivi sono quello del “sospia” in tutte le sue gradazioni e conformazioni, ossia sono la comparsa di personaggi che, avendo uguale aspetto, debbono venire considerati identici; sono l'accentuazione di questo rapporto mediante il salto di processi mentali dall'una all'altra di queste persone – che noi chiameremmo telepatia – così che l'uno è compartecipe del sapere, del sentire e delle esperienze dell'altro; sono l'identificazione con un'altra persona sì da dubitare del proprio Io o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io; sono finalmente il costante ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse azioni delittuose, e perfino dei nomi attraverso parecchie generazioni successive. [...] probabilmente il primo sospia del corpo è stata l'anima “immortale”.⁸¹

Le rappresentazioni del doppio, in tutti gli ambiti e le epoche, poggiano per Freud su una solida base di amore illimitato per se stessi, «dal narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e col superamento di questa fase muta il

⁷⁹ Ivi, p. 285.

⁸⁰ Ivi, p. 286.

⁸¹ *Ibidem*.

segno promesso al sosia, da assicurazione di sopravvivenza diventa perturbante precursore di morte»⁸²

Il sosia non rappresenta soltanto il narcisismo originario ma può evolvere il proprio significato a seconda delle diverse fasi di sviluppo dell'io; in quest'ultimo infatti si sviluppa una precisa capacità di opporsi al resto della propria coscienza, «che esegue il lavoro della censura psichica e che diventa nota alla nostra coscienza come “coscienza morale”». ⁸³ Quando si è in presenza di un individuo in preda a delirio, esso si distacca dall'io e diventa un'entità analizzabile separatamente da parte dello psichiatra; per Freud questa capacità di osservazione dall'esterno permette di proporre una nuova versione del sosia assegnandogli «tutto ciò che all'autocritica appare come appartenente all'antico, superato narcisismo dei primissimi tempi». ⁸⁴

Il sosia può inoltre incarnare tutte le possibilità che non sono state realizzate dall'io ma che rimangono rimpianti latenti nell'animo di quest'ultimo, aspirazioni che non sono state seguite e realizzate e decisioni represses:

[...] Dunque, il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quando aveva tuttavia un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi sono diventati, dopo la caduta della loro religione, dèmoni. ⁸⁵

Un altro espediente messo in atto da Hoffmann per garantire l'effetto perturbante è la ripetizione di avvenimenti molto simili, Freud cita alcuni esempi utili a comprenderne la modalità: il primo riguarda l'esperienza diretta dello psicologo che, vagando per una città

⁸² Ivi, p.287.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Ivi, p. 288.

italiana sconosciuta, si ritrovò più volte nello stesso quartiere pur percorrendo strade diverse catturando l'attenzione dei cittadini. Il costante ritorno nel medesimo luogo viene descritto dallo studioso come «[...] un sentimento che non posso definire altro che perturbante».⁸⁶ Il secondo esempio invece riguarda la montagna, Freud descrive la situazione nella quale ci si trova in un bosco e si perde il sentiero a causa della nebbia e cercando di procedere si finisce sempre per tornare al punto di partenza. O ancora, quando ci si trova in una stanza immersa nel buio e si tenta di trovare la porta e, durante la ricerca, si finisce per urtare sempre lo stesso mobile.

Freud analizza inoltre una serie di esperienze che permettono di comprendere facilmente che la ripetizione di eventi, numeri, particolari, rende perturbante ciò che apparentemente non lo è, lasciando spazio all'idea di fatalità e non a quella di casualità:

[...] nessuno presta particolare attenzione se, depositando il soprabito al guardaroba, si vede porgere una contromarca con un certo numero – mettiamo 62 – o se trova che la cabina che gli è stata assegnata sul battello porta questo numero. Ma l'impressione cambia se queste due circostanze, di per sé indifferenti, si susseguono l'una all'altra e capita d'imbattersi nel numero 62 più volte nello stesso giorno; tanto più poi se su dovesse addirittura osservare che tutto ciò che reca l'indicazione di un numero – indirizzi, camere d'albergo, posti in treno ecc.- lo ripete continuamente uguale o ripete almeno le stesse cifre. Una cosa del genere la troveremmo ben strana, e chi non è solidamente corazzato contro le tentazioni della superstizione si sentirà incline ad attribuire a questo ostinato ritorno del medesimo numero un significato misterioso [...] nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una *coazione a ripetere* che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è sufficientemente forte da imporsi al di sopra del principio di piacere, fornisce a determinati lati della vita psichica il carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente in ciò cui aspira il bambino in tenera età e domina parte del decorso della psicoanalisi del nevrotico. Tutte queste spiegazioni ci

⁸⁶ Ivi, p. 289.

predispongono a una scoperta: si percepirà come elemento perturbante ciò che può ricordare questa coazione interna a ripetere.⁸⁷

Freud analizza alcuni esempi che riguardano anche la sua esperienza di medico: un uomo affetto da nevrosi ossessiva aveva trascorso un periodo in una stazione termale che lo aiutò molto; l'uomo non attribuì il miglioramento alle caratteristiche curative dell'acqua bensì alla posizione della sua stanza, molto vicina a quella di un'infermiera piacente. Quando per la seconda volta tornò nella struttura egli chiese la medesima sistemazione ma si sentì dire che la stanza era già occupata; la notizia lo deluse a tal punto che egli augurò alla persona che occupava la stanza che gli venisse un colpo: due settimane dopo l'anziano subì effettivamente un colpo apoplettico. Il paziente descrisse l'avvenimento come un'esperienza perturbante, e l'esperienza sarebbe stata ancora più intensa se tra l'esclamazione e l'evento fosse trascorso ancora meno tempo. Freud sostiene che rimarcare tali coincidenze con regolarità, la convinzione che tutto accada per una ragione specifica e che voglia significare obbligatoriamente qualcosa, sono tutte caratteristiche tipiche di una patologia nevrotica e ossessiva che spesso ha riscontrato nei suoi pazienti. Tutti gli esempi che sono stati riportati da Freud fanno parte di quella che egli definisce, grazie al suggerimento di un paziente, «onnipotenza dei pensieri».⁸⁸

L'analisi dei casi citati riconduce Freud alla visione del mondo propria dell'animismo che «era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani, dalla sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici, dall'onnipotenza dei pensieri e

⁸⁷ Ivi, pp. 290-291.

⁸⁸ Ivi, p. 293.

dalla tecnica della magia che su questa onnipotenza era costruita [...]».⁸⁹ Tutti, secondo lo studioso, hanno attraversato una fase analoga:

[...] che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestazione, e che tutto ciò che oggi ci appare “perturbante” risponda a questa condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi.⁹⁰

A questo punto sono necessarie per Freud due osservazioni:

[...] se la teoria psicanalitica ha ragione di affermare che ogni effetto connesso con una commozione, di qualunque tipo, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev’esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l’elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Una cosa angosciosa di questo tipo costituirebbe appunto il perturbante, e dev’essere oltretutto indifferente se essa stessa sia stata portatrice d’angoscia fin dall’origine o non invece portatrice di un *altro* affetto. Secondariamente, se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l’uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, il perturbante (*Unheimliche*): infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione.⁹¹

Un altro ambito che viene fatto rientrare nella sfera del perturbante è per Freud quello che ha a che fare con la morte, con i cadaveri, con il ritorno dei morti, con spettri e spiriti; egli sostiene infatti che tale ambito sia l’unico ad aver mantenuto un rapporto analogo a quello riscontrabile fin dai tempi antichi. La volontà di scoprire cosa c’è dopo la morte, il

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, pp. 293-294.

tentativo di comunicare con i defunti, il dubbio che una volta morti i cari possano ritornare sono esempi del fatto che l'uomo, nonostante l'evoluzione nei secoli, mantiene con l'aldilà un rapporto delicato.

Anche un uomo vivente può essere definito perturbante, oltre all'animismo, la magia e l'incantesimo, l'onnipotenza dei pensieri, la relazione con la morte, la ripetizione involontaria e il complesso di evirazione; lo iettatore, per esempio: «Il profano vede qui la manifestazione di forze che non aveva supposto di trovare nel suo prossimo, di cui è in grado di percepire oscuramente il moto in angoli remoti della propria personalità».⁹²

Alla fine del suo studio, Freud inserisce una riflessione che riguarda l'incapacità, nonostante i numerosi esempi riportati, di incasellare tutte le motivazioni e le condizioni che scatenano il sentimento perturbante e sottolinea la necessità di una distinzione tra il perturbante che si sperimenta e quello che ci si immagina soltanto:

Il perturbante che noi sperimentiamo risponde a condizioni molto più semplici ma comprende un numero minore di casi. Io credo che esso si adatti senza fallo al nostro tentativo di soluzione, che possa cioè esser fatto risalire ogni volta a un elemento rimosso ma che ci era familiare. [...] Consideriamo il perturbante che compare nell'onnipotenza dei pensieri, nel pronto adempimento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. La condizione perché nasca in questi casi il senso del perturbante è chiarissima. Noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo considerato un tempo come effettive queste possibilità [...]. Ora, non appena nella nostra esistenza *si verifica* qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti [...] abbiamo il senso del perturbante [...]. Chi al contrario ha radicalmente e definitivamente eliminato in sé queste convinzioni animistiche è insensibile al perturbante di questo tipo. [...] Si tratta qui dunque semplicemente di una questione di prova della realtà, di un problema concernente la realtà materiale. [...] Il perturbante vissuto rientra di solito nel primo gruppo, ma sul piano teorico la distinzione tra i due tipi è estremamente significativa.

⁹² Ivi, p. 296.

Nel caso del perturbante proveniente da complessi infantili il problema della realtà materiale non si pone affatto, il suo posto è occupato dalla realtà psichica. Si tratta dell'effettiva rimozione di un contenuto e del ritorno di ciò che è stato rimosso, non dell'abolizione della *credenza della realtà* di questo contenuto. [...] il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive *sorpassate* sembrano ritrovare nuova conferma. [...] non sempre è possibile isolare nettamente nell'esperienza vissuta i due tipi di perturbante di cui andiamo parlando.⁹³

Il perturbante della finzione, quello relativo alla poesia e alla fantasia, si sviluppa in un campo molto ampio in quanto, oltre a comprendere quello che si sperimenta nella vita, considera anche ciò che non si verifica nell'esistenza: «Il contrasto tra rimosso e superato non può essere trasferito nel perturbante della poesia senza subire una profonda modificazione, perché il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dalla verifica della realtà».⁹⁴ Ciò che ne consegue è che molte cose sarebbero perturbanti se avvenissero nella vita ma non lo sono nella poesia e viceversa. La motivazione risiede nella totale libertà dell'autore di decidere il piano sul quale sviluppare la narrazione, se farla coincidere con la realtà oppure basarla su un mondo totalmente distante. Le fiabe, infatti, sebbene trattino spesso di forze occulte, animazione di ciò che è inanimato e di desideri realizzati, non producono mai l'effetto perturbante perché «è necessario [...] un conflitto di giudizio, cioè se l'incredibile che è stato superato non sia dopotutto realmente possibile, problema questo che le premesse proprie del mondo fiabesco spazzano via interamente».⁹⁵

Diversamente accade nelle situazioni in cui l'autore si pone all'inizio nel contesto del

⁹³ Ivi, pp. 301-303.

⁹⁴ Ivi, p. 303.

⁹⁵ Ivi, p. 304.

reale e in questo caso egli può addirittura accrescere il perturbante oltre il limite della realtà: «ci inganna promettendoci la realtà più comune e poi invece la scavalca».⁹⁶

Concludendo, Freud sottolinea che la libertà dell'artista e la possibilità di quest'ultimo di evocare il perturbante non sono incasellabili unicamente negli esempi riportati ma gli riconosce un grande potere:

Nei confronti della vita reale noi ci comportiamo generalmente in maniera quasi passiva e soggiacciamo all'influenza delle cose materiali. Nei confronti dell'artista invece siamo stranamente docili: mediante lo stato d'animo c'egli insinua in noi, le aspettative che ci desta, egli può dirottare i processi del nostro sentimento da un certo esito per dirigerli verso un altro, e spesso può ricavare dallo stesso materiale effetti assai disparati.⁹⁷

⁹⁶ Ivi, p. 305.

⁹⁷ Ivi, p. 306.

CAPITOLO TERZO

L'UNIONE NELLA SEPARAZIONE: JAMES, MAURENSIG E

NOLAN

III.1. *L'angolo prediletto: l'incontro con il sé che non fu*

Per comprendere a livello pratico quanto finora esposto, si ritiene necessario approfondire l'analisi di tre opere, rispettivamente due romanzi e un film che, in periodi diversi ma ugualmente orientati verso la contemporaneità, hanno approfondito con sfumature diverse non solo il tema del doppio ma in particolare il legame di sangue, gemellare o di fratellanza, che giustificherebbe la messa in discussione dell'identità dei personaggi e il loro confronto, scontro, intreccio, producendo nei lettori sentimenti perturbanti e di forte straniamento.

Dopo le scoperte in ambito psicanalitico e scientifico, l'uomo ha compreso il proprio animo composito, ricco di sfaccettature e frammentazioni; attraverso la scoperta dell'inconscio e dei contenuti rimossi, è stato finalmente in grado di definire i sentimenti che prima di allora aveva soltanto descritto come profondi e spaventosi, senza però essere in grado di definirli. A livello storico la seconda rivoluzione industriale apportò una serie di cambiamenti importanti che diedero nuova forma al mondo e all'Europa in particolare, che estese la propria presenza attraverso la superiorità in ambito tecnico, scientifico e

commerciale, attuando una politica di espansione che porterà gli europei alla conquista anche di altri continenti.

Tali nuove prospettive e consapevolezze si sono riversate anche in ambito artistico e letterario. Dalla fine dell'Ottocento in poi le correnti che si sono succedute hanno sottolineato la necessità di dare vita a un'epoca nuova, piuttosto distaccata dalla precedente, nella quale la realtà e l'attaccamento a essa fossero le basi solide su cui costruire il nuovo panorama letterario e, nel contesto del doppio, la letteratura fantastica in particolare ha subito una trasformazione attraverso una ripresa dei temi romantici riscritti però con una marcata tendenza alla soggettivizzazione e all'ambiguità:¹

Varcata la soglia del Novecento, il racconto non può ancora rinunciare all'affermazione della volontà della ragione, del libero arbitrio che avevano caratterizzato l'eroe romanzesco della modernità, ma non può nemmeno concedergli la conseguente razionalità dell'azione, o la certezza che il soggetto non sia diviso.²

È in questo periodo storico di grandi cambiamenti, in un'Europa in continua trasformazione, che si colloca la nascita di Henry James.³

¹ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 285.

² HENRY JAMES, *L'angolo bello*, trad. it. di Alide Cagidemetro, Venezia, Marsilio Editori 2011 (New York 2009), p. 21.

³ L'autore nasce a New York il 15 aprile del 1843 ma poco dopo la sua nascita la famiglia decide di trasferirsi in Europa per un paio d'anni, in particolare a Parigi dove egli custodisce i primi ricordi; negli anni tra il 1845 e il 1855 la famiglia James fa ritorno a New York dove i figli cresceranno attraverso un'educazione liberale, circondati da personalità illustri a causa delle frequentazioni del padre. Tra il 1855 e il 1860 Henry James farà di nuovo ritorno in Europa con la famiglia, soggiornando in Svizzera, Francia e Inghilterra assaporando a pieno l'atmosfera rivoluzionaria di quel periodo, attraverso la frequentazione di scuole europee e lezioni private; nel 1858 la famiglia fa ritorno a Newport per spostarsi nuovamente in Europa l'anno successivo. Tra il 1860 e il 1863 Henry sarà a Newport con la famiglia e assisterà a lezioni di pittura e dove entrerà in contatto con i più grandi autori del tempo; allo scoppio della guerra civile nel 1861 egli non si arruola in quanto soffre di una «oscura ferita» e decide di dedicarsi agli studi universitari che non porterà mai a termine. Nel periodo 1864-1868 la famiglia trasloca a Boston ed è lì che l'autore inizia le sue pubblicazioni, inizialmente anonime, per poi spostarsi nuovamente a Cambridge. Intorno al 1870 Henry James compie il primo viaggio in Europa da solo, in particolare in Inghilterra, Francia e Italia, paese che visiterà più approfonditamente in un viaggio successivo, dove conosce numerosi intellettuali, scrittori e pittori. Di nuovo in America pubblica alcune opere, romanzi, resoconti di viaggio e racconti. Per il resto della sua vita l'autore continuerà a soggiornare per brevi

L'angolo prediletto è il primo di tre racconti, pubblicato nel 1908 nel primo numero della rivista «English Review», insieme a *La cresspa Cornelia* e *Giro di vite*, che saranno anche gli ultimi della sua carriera, tutti incentrati sul tema del ritorno a casa dopo un lungo periodo di assenza e tutti ambientati in una New York travolta dal caos del moderno, dovuto alla demolizione degli antichi spazi urbani in favore di enormi costruzioni. Nella trilogia, la situazione drammatica scaturisce da una profonda ferita tra passato e presente, vecchi e nuovi valori; cercando una soluzione, i protagonisti oscillano tra la volontà di rifugiarsi nel passato e il turbamento di un possibile fallimento di una vita, sensazioni e stati d'animo personificati in fantasmi che fanno metaforicamente ritorno e che solo in questo racconto acquistano consistenza animandosi in un'atmosfera gotica.⁴

Il racconto è incentrato sulla vicenda che riguarda Spencer Brydon, un uomo di cinquantasei anni, che dopo un lungo soggiorno in Europa decide di tornare a New York, nella sua città natale, per occuparsi di due case che gli sono state date in eredità essendo rimasto l'unico proprietario e dalle quali ha tratto guadagno per anni.

La corrispondenza tra il protagonista della vicenda e l'autore è stata a lungo discussa, egli torna in patria all'età di sessantun anni per denaro ma anche per una volontà di riconoscimento da parte del luogo al quale, in un modo o nell'altro, apparteneva; gli era stata proposta la scrittura di un libro d'impressioni di viaggio: «Gli si prospettava un confronto, a

periodi in America tornando poi a vivere in Europa, condividendo la casa con personaggi come Flaubert, Zola, de Maupassant, continuando a pubblicare i suoi progetti. Intorno ai primi del Novecento parte nuovamente per l'America dove torna dopo vent'anni poiché gli era stata fornita l'occasione di scrivere un resoconto di viaggio; esplora e tiene conferenze nei luoghi che hanno fatto parte della sua infanzia per poi spingersi verso Filadelfia e Washington, dove incontra Theodore Roosevelt. Ritornato in Inghilterra inizia a scrivere il resoconto del viaggio appena compiuto in *The American Scene* e mentre escono le prime puntate, nel 1906 scrive *The Jolly Corner* (*L'angolo prediletto*). Si reca per l'ultima volta in Italia dove inizia ad accusare alcuni problemi di salute, tra cui depressione e disturbi mentali. Nel 1914 vengono pubblicate le sue ultime opere in vita; lo scoppio della Prima guerra mondiale agli occhi dell'autore è la fine della civiltà. È successivamente colpito da due ictus che lo costringono a una condizione di altalenante lucidità e delirio e muore il 28 febbraio 1916.

⁴ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 10.

lungo ritardato, con quello che era, nel bene e nel male, divenuto. Un confronto che a posteriori lo indusse ad ammettere che, gli fosse stato dato di vivere di nuovo, sarebbe stato da americano [...]».⁵

Il tema del doppio viene posto subito al centro della narrazione mediante uno sdoppiamento su più livelli, non solo tra l'ambiente caotico e in continua evoluzione di New York e le due case appartenenti al protagonista ma vi è una differenza anche tra le abitazioni stesse:

Ogni cosa era in un modo o in un altro una sorpresa; [...] Aveva lasciato New York a ventitré anni [...] ci sarebbe voluta una ancora più lunga assenza e una mente ancora più distratta [...] per accumulare le differenze, le novità, le stranezze, soprattutto le spropositate grandezze, nel bene e nel male, che assalivano i suoi occhi ora, ovunque li posasse.

[...] aveva creduto, di decennio in decennio, di saper accogliere, e nel più liberale e intelligente dei modi, la magnificenza del cambiamento. Ora si accorgeva di non sapere accogliere nulla, gli era sfuggito quel che si era aspettato di trovare, aveva trovato quello che mai avrebbe immaginato. Valori e proporzioni erano capovolti, [...] non era venuto *soprattutto* per le mostruosità; era venuto, [...] per un impulso che con loro non aveva nulla a che fare. [...] aveva ceduto al sentimento di rivedere la casa sul bell'angolo, [...] la casa in cui aveva visto la luce, e nella quale diversi membri della sua famiglia erano vissuti ed erano morti, in cui aveva trascorso le vacanze di una fanciullezza gravata oltremisura dallo studio, [...] e che, estraniata per così tanto tempo, era ora, per la morte uno dopo l'altro dei suoi fratelli, e per lo scadere di contratti, passata interamente nelle sue mani. Ne possedeva un'altra, non altrettanto "buona" – quella sul bell'angolo essendo stata nel tempo magnificamente ampliata e consacrata; il suo capitale consisteva del valore di entrambe, con una rendita rappresentata negli ultimi anni dal loro affitto [...] Non v'era dubbio che entrambe fossero proprietà di tutto rispetto, ma sin dal suo ritorno s'era trovato più che mai a distinguerle tra loro. La casa sulla strada, [...] era già il cantiere di un'alta massa di appartamenti; aveva acconsentito,

⁵ Ivi, p. 11.

qualche tempo prima, a interessarsi alla sua conversione [...].⁶

Brydon vive un sentimento di profondo sgomento rispetto al nuovo volto degli Stati Uniti, rendendosi conto di essere tornato in patria con una scala di valori totalmente capovolta, ricca di contraddizioni e dualismi: memoria e modernità, estetismo e denaro mettono in discussione i suoi valori al momento del ritorno nella patria da cui egli era fuggito, spostandosi in Europa, con un forte senso di curiosità rispetto alla modernità galoppante di quegli anni.⁷ Brydon infatti, già dalle prime pagine, manifesta atteggiamenti piuttosto critici nei confronti del mondo borghese e della corsa alla produzione, mentre la città che lo circonda è mossa dalla sete di ricchezza. Come spesso accade nei testi che trattano il doppio, tali dicotomie non sono nette e permanenti, in particolare il rifiuto della ricchezza e del denaro subisce un cambio di prospettiva, soprattutto nel narratore che si sente stranamente a suo agio mentre è impegnato nella vendita e nella supervisione dei cantieri che riguardano la sua casa, sentendo di avere un inaspettato senso degli affari:

Aveva vissuto tutta la vita volgendo le spalle a simili faccende, con la testa rivolta ad altre d'ordine del tutto diverso, tanto che ora non si capacitava di quel vivace interesse in un compartimento della mente ancora mai penetrato, dell'abilità per gli affari e l'inclinazione a costruire. Tutt'intorno a lui queste erano allora doti comuni, rimaste tuttavia sopite nel suo organismo – dove forse si potrebbe dire avevano dormito il sonno del giusto. [...] gironzolava per il suo “cantiere” con disinvoltura, segretamente eccitato, non “preoccupandosi” minimamente del fatto che l'intero sviluppo, come lo chiamavano, era sordido e volgare, e pronto a salire le scale a pioli, a camminare sulle passerelle, a maneggiare materiali mostrandosi competente, fare domande e, persino, contestare quel che gli veniva detto e di mettersi per davvero a “fare i conti”.⁸

⁶ Ivi, pp. 43-49.

⁷ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 288.

⁸ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 49.

L'intreccio del racconto è generato dalla domanda, che Brydon stesso si pone, riguardo la vita che avrebbe vissuto se avesse continuato a vivere in America e questo dubbio creerà una profonda lacerazione emotiva nel protagonista che ricercherà ossessivamente la risposta, rifugiandosi nell'evocazione di un altro se stesso, di un fantasma, «di un essere del possibile e non del certo».⁹

Il doppio evocato qui si discosta dal *William Wilson* di Edgar Allan Poe pur raccogliendone l'eredità, perché in questo caso il protagonista e l'*alter ego* sono entrambi alla soglia della vecchiaia, con una vita già vissuta, un'esistenza già spesa¹⁰ e inoltre i ruoli della persecuzione sembrano capovolti: non è il doppio, come generalmente accade, a inseguire l'uomo in carne e ossa ma è Brydon, accecato dalla volontà di risposte, a irrompere nello spazio appartenente al suo doppio e a indurlo a manifestarsi. A sostegno di tale prospettiva, sono numerose le metafore relative al mondo della caccia, individuando nel fantasma una vera e propria preda da trarre in inganno e catturare. La situazione si capovolgerà alla fine del racconto quando, finalmente giunto al suo obiettivo, Brydon vedrà svelate le sembianze del suo *alter ego* e, spaventato, sarà lui stesso a sentirsi in trappola.

Quello che porta alla messa in crisi del protagonista è un graduale approfondimento del tema attraverso il dialogo con una delle principali figure del testo, Alice Staverton, che rappresenta per Fusillo una novità significativa: rispetto ad altre dinamiche di sdoppiamento, nelle quali non vi era un coinvolgimento diretto di figure all'infuori dei due doppi né tantomeno di figure femminili che comparivano unicamente come oggetti del desiderio, in quest'opera Staverton è fondamentale in quanto svolge una funzione maieutica; ha in

⁹ Ivi, p.12.

¹⁰ *Ibidem*.

comune con Brydon il medesimo patrimonio culturale e, ponendosi sullo stesso asse, lo stesso sguardo del protagonista nei confronti del passato. La donna è inoltre rappresentante di un ordine sociale emergente poiché non rientra nei canoni femminili ripresi fino a quel momento, contrariamente a Brydon che invece rappresenta l'ordine residuale; è una donna sola, caratterizzata da una certa passività, parsimoniosa, vive nella sua casa di Irving Place alla quale si dedica totalmente e che sembra l'unico luogo non ancora contaminato dalla dimensione metropolitana:¹¹

La sua vecchia amica viveva con una sola domestica e spolverava lei stessa le sue reliquie e sistemava le lampade e lustrava l'argenteria; appena poteva, si teneva a distanza dalla tremenda compressione del moderno, ma partiva a lancia in resta quando era lo "spirito" a esserne sfidato, lo spirito che poi ammise, con orgoglio e un poco di timidezza, essere quello del tempo migliore, quello di un tempo e di un ordine sociale a *loro* comune, per quanto remoto e antidiluviano. [...] con la snella grazia ingannatrice della sua figura, sfidava a indovinare se fosse una graziosa giovane invecchiata anzitempo per qualche dispiacere, oppure una donna matura di bell'aspetto che apparisse più giovane per aver praticato con successo l'indifferenza [...].¹²

È proprio la donna, all'inizio del primo capitolo, dopo aver accompagnato il protagonista a supervisionare i lavori nella casa ceduta a favore della costruzione di un condominio, a fargli notare una certa inclinazione verso la modernità e il mondo degli affari, dopo aver assistito con stupore alla sua disinvoltura nel conversare con uno dei capicantiere.

Attraverso le parole dell'amica, viene messo in luce per la prima volta il motivo che sarà al centro del romanzo, risvegliando nel protagonista «[...] le strane e profonde vibrazioni che negli ultimi tempi teneva soffocate e ben nascoste dentro di sé».¹³ Da quel momento,

¹¹ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 289.

¹² H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 51.

¹³ *Ibidem*.

infatti, Brydon sente dentro di sé un'irrefrenabile sensazione perturbante: quella di poter incontrare «[...] alla volta di uno di quei corridoi male illuminati di una casa vuota, una figura strana, un inaspettato abitante».¹⁴ Tale espressione anticipa ciò che realmente accadrà in seguito, poiché l'incontro con il doppio avverrà proprio nel corridoio di una casa vuota.

Dopo la visita al cantiere, Brydon e Staverton si recano nell'altra casa, per l'uomo la migliore, che formava uno degli angoli, «precisamente quello "bello"»,¹⁵ tra una strada nella quale il caos della modernità aveva preso il sopravvento, con le sue nuove costruzioni e una strada dove invece, a confronto, era ancora conservata l'architettura di un tempo, avendo ancora «[...] delle pretese di decenza [...]»;¹⁶ nella descrizione del quartiere nel quale si trova la casa, non mancano i riferimenti ai vecchi abitanti, caduti nell'oblio avendo deciso di andarsene e anche a coloro che hanno deciso di rimanere e «[...] quasi senza meta, come una persona molto in là con gli anni che si incontri nel cuore della notte e si voglia seguire o proteggere, per umana carità condurre in salvo».¹⁷ L'oblio e la paura di essere dimenticati, il terrore di non aver lasciato i segni del proprio passaggio sulla terra, sono temi molto presenti nelle opere riguardanti il doppio, connessi in particolare al tema dell'identità che anche nel caso di questo romanzo ha la necessità di essere rimarcata. Il protagonista è consapevole di aver vissuto in Europa una vita smodata e all'insegna dei vizi e la paura di averla sprecata si fa strada attraverso l'ossessiva ricerca di risposte rispetto a una vita altra che egli avrebbe potuto vivere. Anche nel romanzo che verrà presentato successivamente, i due protagonisti, Jenö e Kuno, vedranno sgretolarsi la loro amicizia e il loro legame proprio a causa della costante ricerca di verità, di definizione personale, da ottenere a qualsiasi costo.

¹⁴ Ivi, p. 55.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Alice e Spencer entrano nella casa ed è da quel momento che le anticipazioni del doppio si faranno gradualmente più intense: Mrs. Muldoon, la domestica incaricata di badare alla casa, li accoglie e fa loro vedere le stanze ancora avvolte dalla penombra, «[...] tutto per mostrar loro, come disse, quanto poco ci fosse da vedere»;¹⁸ la donna si dice felice di prendersi cura dell'abitazione ma espone la richiesta di non doverci andare mai recare dopo il tramonto: «Il fatto che non ci fosse nulla da vedere non garantiva la degna donna contro quel che si sarebbe *potuto* vedere, e disse senza mezze parole a Miss Staverton che a una signora non poteva piacere – è vero o no? – “sfrusciare in su e in giù quando ci sono gli spiriti”». ¹⁹ In un'altra occasione, durante un dialogo con Alice, momento nel quale il protagonista libera delle parti di sé mettendosi a nudo, la donna sostiene che, dopo l'ingente somma di denaro ricevuta dalla vendita della prima casa, Spencer avrebbe potuto ristrutturare l'angolo bello per viverci:

«Oh», disse lui, «avrei potuto viverci (non me n'è mancata l'occasione sin dalla nascita); avrei potuto trascorrere qui tutti questi anni. Allora tutto sarebbe stato abbastanza diverso – e, oserei dire, abbastanza “comico”. Ma questa è un'altra faccenda. E poi la bellezza del tutto – voglio dire la mia perversione, il mio rifiuto a fare un “affare” – non è altro che la totale assenza di una ragione. L'avessi una ragione, dovrebbe *stare* dall'altra parte e quindi sarebbe inesorabilmente una ragione di dollari, lo capite? Qui *non* c'è altra ragione che il dollaro. Facciamo dunque in modo di non averne alcuna – nemmeno il fantasma di una ragione».

[...] «Siete proprio sicuro che nemmeno il “fantasma” di una possa in fin dei conti servire...?»

[...] «Oh i fantasmi... di sicuro cene saranno a bizzeffe in questo posto! Verrebbe da vergognarsene se non ce ne fossero. La povera Mrs. Muldoon ha ragione, ed è per questo che le ho chiesto di venire soltanto a darci un'occhiata».

Lo sguardo di Miss Staverton aveva ripreso a vagare nel vuoto ed era evidente

¹⁸ Ivi, p. 57.

¹⁹ *Ibidem*.

che le passavano per la mente cose che non esprimeva a parole. Forse per un istante si sarebbe persino potuta immaginare il prender forma là nella bella sala di un qualche oscuro elemento.

[...] «Beh, se fosse ammogliata e abitata...»

[...] «Per me è abitata. Per me è ammogliata».

[...] poiché era quello il luogo dove avevano trascorso la loro esistenza i suoi genitori e la sorella prediletta, per tacere di altri parenti, a decine, e in quel luogo l'avevano conclusa. Tra quelle mura c'era dunque una vita incancellabile.²⁰

A questo punto si assiste a un inesorabile crescendo dell'ossessione maniacale ed egocentrica del protagonista che rivolge tutti i suoi pensieri a come avrebbe potuto essere la sua vita se avesse deciso di rimanere a New York:²¹ «“Cosa ne avrebbe fatto di me, cosa ne avrebbe fatto di me? Continuo a domandarmelo, da perfetto idiota; come fosse mai possibile saperlo! [...]”».²²

La fine del capitolo ospita un ulteriore dialogo, nel quale è ancora una volta l'amica Alice a moderare la conversazione; attraverso una sorta di flusso di coscienza, talvolta inframezzato con i pareri della donna, Spencer rimpiange il fatto di non essere rimasto in America ma più che per una sorta di invidia nei confronti «[...] di quei tipi che sono stati forgiati così duramente e affilati alla perfezione dalle circostanze»²³, intendendo i cittadini moderni interessati unicamente al denaro, soprattutto per aver perso l'occasione di assistere a un proprio, ipotetico ma possibile, progresso personale. Per la prima volta, in questa conversazione, compare l'immagine di un ipotetico “altro” che viene paragonato a un fiore, seppur mostruoso, aggettivo che verrà ripetuto ossessivamente nel racconto:

²⁰ Ivi, pp. 63-65.

²¹ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 290.

²² H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 67.

²³ Ivi, p. 69.

[...] Mi viene in mente che avevo a quel tempo uno strano *alter ego* da qualche parte nel profondo di me stesso, come un fiore in pieno rigoglio si trova nel piccolo bocciolo non ancora schiuso, e io invece scelsi la mia rotta, lo trasferii in un clima che lo avvizzì allora per sempre.»

«Dunque vi interrogate su quel fiore», disse Miss Staverton, «Lo faccio anch'io, se volete saperlo; e in queste ultime settimane non ho mai smesso di farlo. Credo in quel fiore», continuò, «sento che sarebbe stato davvero splendido, e grande e mostruoso».

«Mostruoso soprattutto!» ripeté il visitatore; «e m'immagino anche orripilante e offensivo».²⁴

Il dialogo continua con un approfondimento sempre maggiore dei sentimenti provati da Spencer: Alice sostiene l'inutilità del suo continuo interrogarsi su cosa sarebbe potuto essere in quanto entrambi sanno che se avesse scelto di rimanere in America sarebbe stato un uomo di potere; temendo la perdita della propria identità il protagonista a questo punto, resosi ormai conto della profondità della sua lacerazione, cerca conforto nella consapevolezza della propria identità reale, quella vissuta tra vizi ed eccessi in Europa, «“Almeno so cosa sono”» [...] «“almeno l'altra faccia della medaglia è abbastanza chiara. [...]”».²⁵

Alice cerca di recuperare l'uomo dalla profonda voragine emotiva nella quale è precipitato assicurandolo del fatto che «“La grande cosa da vedere”» [...] «“mi sembra che nulla è stato sciupato. Non ha sciupato il vostro essere finalmente qui. Non ha sciupato tutto questo. [...]”».²⁶

La fine del dialogo, che coincide con la fine del capitolo, propone un infittirsi del botta e risposta tra i due che si conclude con un colpo di scena che riguarda Alice poiché la

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ivi*, p. 71.

²⁶ *Ibidem.*

donna rivela di aver già due volte visto in sogno l'altro Spencer; l'evento cardine del racconto viene quindi anticipato dall'esperienza onirica della donna che assume nuovamente un ruolo maieutico:

«Credete dunque [...] che io *sono* tutto quello che avrei mai potuto essere?»
«Oh no! Non lo credo affatto!» [...] «Ma non mi importa» [...]
«Volete dire che vado bene così?»
[...] «Mi crederete se vi dico di sì? Intendo vi basterà per dirimere la questione?»
[...] «Oh, non importa nemmeno a voi... ma in maniera diversa: a voi non importa che di voi stesso».

Spencer Brydon lo ammise – infatti lo sosteneva da sempre. Ma con una cruciale distinzione: «*Lui* non è me stesso. Lui è proprio del tutto l'altra persona. Ma io lo voglio vedere», [...] «Lo posso. E lo devo».

[...] Quello che lei disse tuttavia lo sorprese. «Beh, io l'*ho* visto».
«Voi...?»
«L'ho visto in sogno».
«Oh in “sogno” ...!» Ne fu deluso.
«Ma per ben due volte», [...] «L'ho visto come vedo voi ora».
«Avete sognato lo stesso sogno...?»
«Per ben due volte» ripeté. «Proprio lo stesso».
[...] «Sognate di me così spesso?»
«Ah no, di *lui*!»
«Allora sapete tutto di lui». [...] «E com'è quel disgraziato?»
[...] «Ve lo dirò un'altra volta!».²⁷

Il secondo capitolo, che costituisce la vera e propria ossatura del racconto, è incentrato solamente su Brydon e sulle sue visite sempre più frequenti dell'angolo prediletto, ricercando in maniera sempre più ossessiva tracce del suo doppio:²⁸ «[...] sentiva che la vita cominciava solo quando [...] visitava la grande casa dalla soffitta alla cantina, [...]

²⁷ Ivi, pp. 73- 75.

²⁸ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 290.

assicurandosi di essere solo [...]»,²⁹ ed era in particolare l'ora del tramonto a suscitargli una maggiore speranza nel vedere l'altro se stesso. L'ispezione di ogni parte della casa viene descritta minuziosamente, come se fosse un rituale attraverso il quale, procedendo tra le stanze, il processo di svelamento fosse ogni volta più vicino, come se la bella casa all'angolo fosse «[...] un'occasione prolungata e diretta, o il palcoscenico come lui l'avrebbe chiamato, per la rivelazione che pretendeva di evocare».³⁰

Ogni momento della vita di Brydon è rivolto al pensiero di tornare nel suo angolo di mondo, quello dal quale può guardare ciò che lo circonda con una prospettiva priva di sovrastrutture; la sua vita di giorno, le relazioni sociali che intrattiene, sembrano ormai vuote e prive di alcun significato poiché la sua intera esistenza «[...] si proiettava col pensiero sopra l'irta fila di teste inconsapevoli verso l'altra, la vera, vita in attesa; quella vita che, non appena udito chiudersi dietro di sé il portone di casa, cominciava per lui».³¹

Lo sdoppiamento non investe soltanto Brydon e il suo doppio, l'Europa e gli Stati Uniti ma vengono riportati altri inscindibili binomi: la contrapposizione tra vita e morte, vuoto e pieno, che assumono qui un significato opposto; per l'uomo a essere «Grandi vuoti costruiti, grandi silenzi affollati [...]»³² sono i grandi palazzi moderni, mentre la sua casa all'angolo, vuota e dimenticata da anni, contiene l'eredità di una vita autentica, incancellabile.³³

La casa, con i suoi corridoi vuoti e bui, le sue tante stanze silenziose, riproduce un'immagine che secondo Fusillo è utile a comprendere «[...] l'infinitizzazione della logica

²⁹ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 77.

³⁰ Ivi, p. 79.

³¹ Ivi, p. 81.

³² Ivi, p. 109.

³³ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 290.

inconscia»;³⁴ logica che viene espressa anche attraverso metafore complesse e piuttosto ricercate: prima la casa viene paragonata a «una grande coppa di vetro, un prezioso cristallo concavo, che mormorava note delicate per il tocco intorno al bordo dell'indice inumidito di una mano»;³⁵ in cui veniva inteso il cristallo come contenitore del mondo celato, magico, mentre il sommesso gemito era quello «[...] di tutte le vecchie possibilità eluse e abbandonate».³⁶

La ricerca ossessiva da parte di Brydon nei confronti del doppio all'inizio avviene, come già anticipato, sovvertendo le classiche dinamiche secondo le quali è solitamente il doppio a inseguire l'uomo; qui avviene il contrario e le metafore che vengono utilizzate sono tutte riconducibili alla dinamica della caccia, del binomio cacciatore/preda:

[...] vi furono persino momenti in cui certi episodi della sua esperienza di cacciatore occasionale evocarono in lui lontani ricordi di gioventù, di brughiere e montagne e deserti, rianimati per lui [...] dalla tremenda forza dell'analogia. Si trovò a volte [...] a nascondersi nell'ombra, a celarsi dietro una porta o nell'incavo di una finestra, come aveva nel passato cercato l'ausilio di una roccia o di un albero; si trovò a trattenere il respiro, vivendo la gioia dell'istante, la suprema tensione che solo la caccia grossa sa dare.

Non aveva paura [...] davvero non l'aveva [...] per via dell'impressione, così intima e così strana, che era lui stesso a provocare timore, a provocare una tensione con ogni probabilità di gran lunga più acuta della sua.

[...] Non pochi, dalla notte dei tempi, erano vissuti nel terrore dei fantasmi, ma chi mai prima di lui aveva invertito le parti, divenendo lui stesso, nel mondo a loro proprio, un terrore al di là di ogni immaginazione?

[...] Nel possesso di una simile facoltà si sentiva come un mostruoso gatto furtivo; si domandava se in quei momenti non si guardasse intorno con il sinistro bagliore di grandi occhi gialli, e chissà cosa realmente provava quel povero *alter ego* braccato nel

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 81.

³⁶ *Ibidem.*

trovarsi davanti un tipo simile.³⁷

La situazione inizia gradualmente a cambiare prospettiva nel momento in cui Brydon comincia a sentirsi osservato, spiato, invertendo la dinamica di cacciatore/cacciato:

Era il caso più precisamente di un fenomeno oramai abbastanza frequente nelle stanze ai piani superiori, e cioè il poter riconoscere [...] di esser senza dubbio inseguito, traccia dopo traccia, e tenendosi a una ben definita distanza col fine manifesto di indurlo a figurarsi, con meno sicurezza e meno arroganza, di non essere il solo a dare la caccia. [...] Con repentini voltafaccia ritornava sui propri passi, come se così facendo potesse almeno cogliere sul proprio volto il soffio d'aria provocato da qualche altro rapido movimento [...] ricordava Pantalone delle farse di Natale, sgomitato e raggirato dietro le spalle dall'onnipresente Arlecchino; [...].³⁸

Spencer lascia passare tre giorni, «[...] la sensazione senza fondamento di una tregua [...]»,³⁹e la prima sera in cui egli si reca nuovamente nella casa avviene l'incontro tanto atteso, preparato da un crescendo di descrizioni che aumentano il senso di angoscia e di interesse del lettore. Appena varcata la soglia, il protagonista sente la forte sensazione che l'essere sia in attesa, questa volta, di manifestarsi e che lo stesse aspettando:

«È là, in cima, e aspetta – non, come al solito, per indietreggiare fino a scomparire. Tiene il terreno, ed è la prima volta [...] Gli ho dato la caccia sino a farlo venire “allo scoperto”: ecco cosa è capitato lassù – c'è la bestia con le zanne o con le corna finalmente messa alle strette».⁴⁰

³⁷ Ivi, pp. 83-87.

³⁸ Ivi, p. 91.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Tale sensazione, di essere molto vicino all'obiettivo principale della sua esistenza, provoca in Brydon sgomento, paura ma anche «[...] la più straordinaria, la più felice, e forse subito dopo quasi la più fiera, duplicazione di coscienza».⁴¹ L'idea che il suo doppio si trovi ai piani superiori è quindi definita come sdoppiamento di personalità, per ora stato d'animo positivo, euforico e non perturbante.⁴²

Dal piano sensoriale e mentale, si passa a quello della realtà empirica a causa della modifica di quello che viene definito un "oggetto mediatore";⁴³ tali oggetti, che possono anche consistere in spazi, momenti particolari, sono spesso coinvolti nelle dinamiche che riguardano lo sdoppiamento in quanto catalizzatori di un processo che porta gradualmente all'acuirsi di tensioni che si scatenano poi nella fase più potente e disgregante del fenomeno; situazioni, quelle appena descritte, in cui i protagonisti delle vicende prendono coscienza delle differenze sostanziali tra loro, come accade per esempio nel collegio del *William Wilson* di Edgar Allan Poe, o, verrà analizzato in seguito, nel Collegium Musicum del romanzo *Canone inverso* di Paolo Maurensig anche grazie alla presenza di un misterioso violino, oggetto attorno al quale ruota l'intera vicenda. Nel caso specifico de *L'angolo prediletto*, l'oggetto in questione è una porta chiusa che il protagonista non ha dubbi di aver lasciato aperta pochi minuti prima durante il suo metodico giro di perlustrazione; ciò si attesta nella mente di Brydon come prova certa della presenza del suo *alter ego* e provoca nell'uomo un forte sentimento perturbante. Tale sensazione causa un cortocircuito nella mente dell'uomo che arresta la sua perlustrazione, perdendo completamente il senso dello

⁴¹ Ivi, p. 93.

⁴² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 291.

⁴³ *Ibidem*.

spazio e soprattutto del tempo: «[...] si avvide di avere perso la misura del tempo (aveva preso le ore per minuti, non come in altre situazioni di tensione, i minuti per ore) [...]».⁴⁴

Una lunga descrizione dei sentimenti di indecisione provati da Spencer occupa lo spazio narrativo fino al momento dell'incontro; l'uomo non sa se aprire la porta, certo di trovarsi a tu per tu con il mostro oppure se abbandonare la casa senza farvi più ritorno, interpretando la porta chiusa come «[...] un atto di carità nei suoi confronti, una occasione per scendere le scale, allontanarsi, abbandonare il terreno e non tornare a profanarlo mai più».⁴⁵

La reazione del protagonista dinanzi all'evento cruciale della porta chiusa che nasconde il suo doppio è sintomatica della poetica jamesiana "antipragmatica", e delle sue differenze rispetto al fantastico ottocentesco in generale[...] in nome del supremo valore della Discrezione Brydon non apre la porta, e si allontana da quella stanza. Mentre in tutti i testi del doppio analizzati sinora l'incontro con il sosia si situa a inizio del *plot*, e si sviluppa poi in un rapporto tormentato e ambivalente, qui invece costituisce il vertice finale, senza evolversi in nessuna forma di contatto: il racconto è soprattutto la storia di un'ossessione interiore.⁴⁶

Con la luce dell'alba la casa assume contorni differenti, il protagonista la paragona alle bocche di una caverna e al fondale marino, riferimenti di James alla pittura dell'epoca;⁴⁷ mentre egli si accinge a lasciarla, ecco che si palesa un'ulteriore prova della presenza del doppio, un battente lasciato aperto e il confronto con il doppio è inevitabile:

Rigido e consapevole, spettrale eppure umano, un uomo della sua altezza e corporatura lo aspettava là per misurare il suo potere di incutergli terrore. Non poteva

⁴⁴ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 109.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 292.

⁴⁷ *Ibidem*.

essere altro – non altro sino a quando, avanzando, si accorse che il volto era offuscato da entrambe le mani alzate a coprirlo e dietro le quali [...] si celava come per una oscura condanna. Così, di fronte a lui, Brydon lo vide; in ogni suo particolare, coll'intensificarsi della luce, chiaro e netto – l'impiantata immobilità, la vivida concretezza, la china testa grigia e il biancore delle mani levate a mascherargli il volto, la stravagante attualità del vestito da sera, degli occhiali penzolanti dalla catenella, dei luccicanti risvolti di seta, e il candore sparato, del bottone di perla e la custodia d'oro dell'orologio e le scarpe tirate a lucido. Nemmeno il ritratto di un grande maestro contemporaneo avrebbe potuto rappresentare con maggiore intensità, farlo uscire dalla cornice con maggiore maestria, come ci fosse stato un "tocco" d'arte consumata, nel rilievo e nell'ombreggiatura. Fu colto il nostro amico, ancor prima di rendersene conto, da una profonda ripugnanza [...].⁴⁸

La prima parte dell'incontro si conclude con un elemento fondamentale; il protagonista prova nei confronti dell'inquietante presenza «[...] il rifiuto progressivo, sentito come una forza inconscia e incontrollabile [...]».⁴⁹ La narrazione procede seguendo il punto di vista di Spencer, descrivendone minuziosamente ogni emozione o percezione; il lettore scopre insieme a lui che il suo doppio ha due dita mozzate, forse dovute a uno sparo, «[...] a rappresentare una vita piena, goduta, trionfale [...]»⁵⁰ visibili poiché quest'ultimo si copre il volto con le mani, aumentando ancora di più la curiosità.

Ha inizio a questo punto il progressivo svelamento della creatura che toglie lentamente le mani dal volto per mostrare la propria identità; l'azione è per il protagonista un evento traumatico:

Nel vederlo l'orrore lo assalì alla gola, con l'ansimo di un suono strozzato; perché quella denudata identità era troppo orribile per essere la *sua*, e nel suo sguardo fulminante si concentrò tutta la passione della sua protesta. Poteva mai essere che il

⁴⁸ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 119.

⁴⁹ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 293.

⁵⁰ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 119.

volto, *quel* volto fosse di Spencer Brydon? Lo scrutò ancora, e distolse gli occhi in sconvolto diniego, precipitando dalle altezze del sublime. Gli era sconosciuto, era inconcepibile, orribile, fuori di ogni possibilità! Era stato “fregato”, gemeva dentro di sé, nel dare la caccia a una simile preda: la presenza di fronte a lui era una presenza, l’orrore dentro di lui era un orrore, ma lo spreco delle sue notti era stato grottesco e una vera ironia il successo della sua avventura. Una simile identità non somigliava *in nulla* alla sua, e rendeva l’alternativa una cosa mostruosa. Sì, ora mentre si avvicinava quel volto era, mille volte, il volto di un estraneo.⁵¹

Con l’avanzare della creatura che manifesta «[...] una vita più grande della sua, la furia di una personalità di fronte la quale la sua crollava [...]»,⁵² Spencer ha una crisi di nervi e la sua perdita di conoscenza chiude il capitolo centrale.

L’ultimo capitolo funge da epilogo; Brydon riprende conoscenza dopo un tempo non quantificabile udendo la voce di Mrs. Muldoon e accorgendosi di avere la testa appoggiata al grembo di Alice Staverton che ritorna seguendo una struttura circolare.⁵³

Spencer ha la sensazione di essere tornato da un viaggio lontanissimo, «[...] e perciò era strano che le cose *a cui* era tornato gli sembrassero adesso più importanti, come se questa fosse stata la meta del suo viaggio prodigioso». ⁵⁴ Il risveglio dopo l’incontro con il doppio assume quindi i contorni di un rito di passaggio, il ritorno alla vita dopo una morte simbolica.⁵⁵

Ancora una volta seguendo un andamento circolare, l’ultima parte del testo propone un dialogo tra Alice e Spencer che risolve o tenta di risolvere le contraddizioni del protagonista, ancora molto confuso su quanto accaduto.

⁵¹ Ivi, pp. 119.121.

⁵² Ivi, p. 121.

⁵³ M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso*, cit., p. 296.

⁵⁴ H. JAMES, *L’angolo bello*, cit., p. 125.

⁵⁵ M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso*, cit., p. 296.

Le parole dei due lasciano comunque intravedere la nascita di un legame affettivo anche se il finale rimane comunque aperto e ambiguo, soprattutto in rapporto allo sdoppiamento di Brydon; Alice Staverton, assumendo ancora una volta il ruolo maieutico attribuitole all'inizio, insiste spesso sul fatto di aver accettato e amato l'*alter ego* fin dall'inizio ma Brydon sembra ancora spaventato dal doppio, sottolineandone ancora le caratteristiche negative relative all'amore per la ricchezza. Il dialogo si conclude con una sorta di conferma da parte di Alice nei confronti di Brydon sulla sua identità che suona come una menzogna terapeutica per farlo allontanare dall'ossessione che non gli avrebbe mai dato pace: «“E lui... lui non è, no, non è... *te!*”».⁵⁶

Il rapporto tra Brydon e il suo doppio ha avuto varie interpretazioni, che riconducono tutte a una parte negata e repressa del sé; il racconto ruota intorno a un ritorno delle pulsioni che il protagonista giunge a non poter più reprimere e che si configurano in una lotta con un essere esterno, potenzialmente visibile ma allo stesso tempo mostruoso e inafferrabile.

Brydon e il suo *alter ego* non sono dichiaratamente gemelli ma è come se lo fossero, poiché in un certo senso sono nati nello stesso momento, si somigliano e per una serie di situazioni e peripezie vedono le loro esistenze divise, come anticamente era accaduto per i *Menecmi* di Plauto; l'uno sente interiormente la presenza dell'altro e l'intera dinamica del racconto si basa sulla costante ricerca di un'unione, di un confronto che può portare, come in questo caso, a una messa in discussione della propria identità davanti all'evidenza di una presenza concreta e non solo di una percezione.

⁵⁶ H. JAMES, *L'angolo bello*, cit., p. 135.

III.2. L'eco di un legame: sinfonie del destino in *Canone inverso*

Il romanzo di Paolo Maurensig⁵⁷ del 1996 è ben collocabile nel percorso fino a ora proposto poiché i temi centrali, che si intrecciano e confondono attraverso la narrazione, sono quello della musica e quello della fratellanza, della connessione profonda tra due personaggi Jenö Varga e Kuno Blau che non divideranno soltanto la passione per la musica ma molto di più. L'intera narrazione è immersa in un clima misterioso nel quale i riferimenti a Edgar Allan Poe, Hoffmann e i grandi maestri del gotico sono piuttosto forti, una costante lotta tra realtà e finzione, lo scatenarsi di un'estrema vitalità e presagi di morte anche a causa del periodo nel quale è ambientata l'opera: il contesto storico è infatti quello della Seconda guerra mondiale in una Vienna fortemente colpita dai rastrellamenti nazisti.

Già a partire dal titolo, l'autore consente al lettore di avvicinarsi a uno dei due temi, quello musicale, mediante una spiegazione tecnica di che cosa si intenda con canone inverso:

'canone' del titolo [...] specifico riferimento a quella tecnica di contrappunto in cui una melodia, la 'antecedente', viene riproposta con gli stessi intervalli da un'altra linea, la 'conseguente'; il riferimento è complicato però da quell'"inverso" che mette in gioco una componente di contrasto e opposizione in una figurazione in cui il tema può essere esposto anche rovesciando specularmente gli intervalli.⁵⁸

⁵⁷ L'autore, nato a Gorizia il 26 marzo 1943 e morto a Udine il 29 maggio 2021, appassionato di musica che studiava da violoncellista dilettante e di scacchi, ha cercato di portare entrambe queste passioni nelle sue opere: *La variante di Lüneburg* prima (1993) e *Canone inverso* poi. In entrambe il tema del doppio viene analizzato e decostruito in due direzioni differenti probabilmente anche a causa delle sue origini, radicate in una regione di confine come il Friuli-Venezia Giulia, costantemente diviso tra culture e popoli molto diversi che gli hanno permesso di comprendere e analizzare in prima persona lo sdoppiamento, la compresenza di emozioni e di inclinazioni, la complessità dell'animo umano.

⁵⁸ ALBERTO ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, in «L'umanesimo della parola» *Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, p. 261.

La narrazione attraversa diversi piani narrativi, tutti accomunati però dalla presenza di un oggetto, un violino caratterizzato da una spaventosa e perturbante testina, che si rivelerà mediatore delle vicende intrecciate nel testo:

Un particolare notevole era costituito da una testina antropomorfa intagliata sul cavigliere al posto della chiocciola tradizionale. [...] Questa [...] riproduceva molto finemente il volto di un uomo, si sarebbe detto un mammelucco, dai lunghi baffi spioventi, l'espressione feroce, e la bocca spalancata come in un urlo di dolore o di maledizione. Avevo sempre pensato che quello era l'ultimo violino di Steiner. In quel volto egli aveva forse voluto ritrarre la furia della pazzia che si approssimava e che l'avrebbe portato alla morte.⁵⁹

I due temi, la musica e il doppio, continueranno a rimanere strettamente connessi fino alla fine della narrazione, in un tempo che si colloca tra il 1919, anno di nascita di Jenö Varga e il 1896, quando il violino viene acquistato a un'asta da un personaggio misterioso, il primo a essere incontrato durante la narrazione:

Qualche tempo fa, a un'asta di strumenti musicali a Christie's, a Londra, riuscii ad aggiudicarmi per sole ventimila sterline un violino di Jakob Steiner, uno dei più apprezzati liutai tirolesi del Seicento. [...] Lo strumento mi venne recapitato la mattina dopo all'albergo Dorchester, dov'ero alloggiato. Sulla scheda informativa, come ultimo proprietario figurava il nome di un istituto psichiatrico che conoscevo bene.⁶⁰

Il primo livello narrativo riguarda la vicenda di un misterioso personaggio che, dopo aver ottenuto il famoso violino in un'asta londinese, riceve una visita nella stanza d'albergo

⁵⁹ PAOLO MAURENSIG, *Canone inverso*, Milano, Mondadori, S.p.A., 2015 (1996), p. 10.

⁶⁰ Ivi, p. 9.

nella quale soggiorna, da parte di un uomo che dice di essere uno scrittore e del quale non verrà mai rivelata la vera identità:

«Non sono un collezionista deluso,» spiegò «come il mio comportamento lascerebbe supporre. E non sono neppure un violinista» aggiunse. «Sono solo un dilettante, un appassionato. Posseggo, è vero, alcuni strumenti, ma la mia non può dirsi una collezione. Ho a casa un paio di violini del Mittenwald, appartenuti a mio nonno, un violoncello moderno sul quale mi esercito, ma per puro diletto personale.»

[...] «E perché mai si interessa a questo violino?»

«Sono uno scrittore, e questo strumento è legato a una storia. A una storia terribile a cui però vorrei mettere la parola fine. Ed è anche la prova che la persona che me l'ha raccontata è realmente esistita, sebbene questo non spieghi ancora tutto.»⁶¹

Il secondo livello narrativo è invece impostato su fatti accaduti l'anno precedente rispetto al momento dell'incontro dei due uomini e riguarda lo scrittore e un misterioso musicista: «[...] La musica è la mia consolazione. Quest'arte, nella sua essenza sfuggente, nella continua vanificazione di se stessa, assomiglia all'idea che mi sono fatto della vita»,⁶² queste le parole che lo scrittore utilizza per spiegare ciò che lo ha spinto a recarsi a Vienna per assistere a una serie di concerti dedicati al trecentesimo anniversario della nascita di Bach e per raccogliere materiale utile alla scrittura di un libro che avesse come protagonista la musica:

[...] essa rappresenta sempre il più sicuro rifugio dai drammi della vita. Eppure in quel momento si stava insinuando nella mia mente un pensiero molesto. La musica eleva i sentimenti e la stessa natura dell'uomo, ma le vie per arrivarci devono passare attraverso lo stridore, il fragore, la dissonanza. Dietro la musica, eseguita con levità e perfezione, come la possiamo ascoltare nell'esecuzione raffinata di un'orchestra o di un

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 15.

quartetto d'archi, c'è l'attrito dei nervi che si contraggono, il fiotto del sangue, il tumulto dei cuori.⁶³

Questi sono i pensieri che affollano la mente dello scrittore che, alla fine di uno dei due concerti in onore del compositore tedesco, si appresta a entrare in una vecchia bettola; qui, tra la folla, vede per la prima volta il famoso personaggio protagonista del secondo livello narrativo, un losco musicista, dai vestiti sgualciti e con «[...] vistosi baffi grigi e spioventi[...]»,⁶⁴ particolare che rimanda alla testina del violino alla base della narrazione. Dal momento dell'incontro e per tutta la durata dell'esibizione del violinista, gli sguardi e la tensione tra lo scrittore e quest'ultimo saranno molto forti fino a culminare con un dialogo nel quale, dopo la proposta del misterioso uomo malconco di proporre dei brani tra il pubblico per essere accontentati, lo scrittore testa la sua preparazione con un esercizio molto complesso, la *Ciaccona* di Bach in cambio di un lauto compenso. L'incontro con questo personaggio turba a tal punto la mente dello scrittore che l'indomani decide di recarsi nuovamente nel luogo dove la sera precedente era avvenuto l'incontro senza però ottenere notizie precise sul musicista, apparentemente sparito senza lasciare traccia. Soltanto una coincidenza fortuita farà incontrare i due che apriranno il terzo e ultimo livello narrativo, concentrato sulle vicende che intrecciano le vite di Jenö e Kuno:

[...] «Per aiutarla a comprendere che cos'è la musica e a che cosa può portare questa tremenda passione dovrei raccontarle dal principio la storia di quel violinista che aveva l'anima imprigionata nel violino. Ma c'è un'altra storia che non ho mai raccontato a nessuno. Non mi resta molto tempo, credo, ma prima di tornarmene da dove sono venuto vorrei raccontarla proprio a lei. E chissà che un giorno lei non possa scriverla

⁶³ Ivi, p. 17.

⁶⁴ Ivi, p. 18.

per me». ⁶⁵

Una delle caratteristiche più perturbanti e potenti del tema del doppio è quella di mettere in discussione il concetto di identità; essa è la solida base su cui l'essere umano costruisce se stesso e la sua personale idea di mondo, punto dal quale sviluppa le proprie passioni e consapevolezze ed è per questo motivo che quando il concetto di identità viene messo in discussione, l'uomo vive una sensazione di paura e angoscia profonde che producono spesso disagi a livello psichico che si manifestano attraverso lo scatenarsi di irruente patologie mentali.

Il testo di Maurensig si basa proprio su questo ed è riscontrabile in molti passaggi; i tre differenti livelli che compongono l'opera sono infatti caratterizzati da differenti sfumature del concetto di identità: nel primo, la vicenda che funge da "contenitore" delle altre parti del testo evidenzia la volontà di non determinare la vera identità del misterioso compratore che infatti verrà svelata soltanto alla fine dell'opera e sarà importante per la comprensione della storia. Il secondo livello presenta invece la volontà di una forte determinazione da parte del misterioso musicista incontrato dallo scrittore durante il suo soggiorno a Vienna che utilizza dei termini molto forti nella propria presentazione: «Quello che sto per raccontarle qui a Vienna, oggi, il 28 maggio 1985, corrisponde a sacrosanta verità. Mi chiamo Jenö Varga e sono originario di Nagyret, un paese dell'Ungheria ai confini con la Slovenia e l'Austria». ⁶⁶ I termini utilizzati, "verità", "sacrosanta", la data precisa del giorno in cui avviene l'incontro, rimarcano la volontà forte dell'uomo di dare coordinate precise rispetto alla propria vicenda. È nel terzo livello, nel quale viene descritto l'intreccio

⁶⁵ Ivi, pp. 32-35.

⁶⁶ Ivi, p. 36.

delle due identità dei giovani violinisti, che il tema dello sdoppiamento, legato a quello della fratellanza e al legame di sangue, assume un ruolo centrale mediante anche una sovrapposizione che fa trasparire nel romanzo alcuni schemi del fantastico e dei modelli della narrazione gotica tra Ottocento e Novecento;⁶⁷ Jenö vive in una situazione precaria e povera soltanto con la madre, non conosce la vera identità del padre, apparentemente morto in guerra, del quale gli sono rimasti soltanto una medaglietta d'oro sempre al collo della madre e il violino al centro della vicenda; l'assenza del padre causerà profondi dissidi interiori al giovane violinista che, per questo motivo, si sentirà sempre in una posizione di svantaggio rispetto all'amico, costantemente attanagliato da un senso di rivincita e di autoaffermazione bruciante, elementi che contribuiranno a far esplodere la situazione. Egli sente che l'unico modo per avere un contatto con la parte "incognita" di sé e con il padre è il suono del violino, che la madre gli consegna al ritorno da un viaggio sul lago Balaton dopo che il medico aveva riscontrato nel giovane una debolezza polmonare dovuta probabilmente alla sua costante dedizione alla musica:

[...] Mi bastò toccarlo per sentire un brivido doloroso che mi percorreva dalla testa ai piedi. Fu come se il corpo volesse accoglierlo in sé adattandovisi. Gli arti subirono uno stiramento, le dita si allungarono abbracciando la tastiera, e nel poggiare la guancia nell'incavo della mentoniera, la stessa in cui s'era appoggiato mio padre, ebbi improvvisamente chiara e vicina la sua immagine, e come in una vampata scoprii quanto era grande il dono che mi aveva lasciato. Di fronte a quello strumento perfetto, tutti i miei violini precedenti non erano stati che dei giocattoli. E quando finalmente, dopo tanto tempo, cominciai a suonare, provai la sensazione che a farlo vibrare fosse un altro, che era dentro di me e allo stesso tempo mi conteneva. Era come se da quel violino fosse scaturito uno spirito misterioso, un genio collerico, raffigurato da quel volto crudele e dolente che intravedevo sulla superficie della tavola armonica, riverso come se

⁶⁷ A. ZANA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 263.

emergesse boccheggiante dal pelo dell'acqua.⁶⁸

Kuno invece è nato in una famiglia molto più agiata; il giovane abita in un castello ricco di ritratti dei propri avi, che rimarcano la volontà di determinare una linea sanguigna millenaria che non lascia spazio all'incertezza "genetica":

[...] Non mancava mai di parlarmi dei suoi avi, di farmene vedere i ritratti, di raccontarmi le loro prodezze o nefandezze. Si sentiva in dovere di spiegarmi in ogni dettaglio l'albero genealogico dei Blau, dipinto a fresco sul muro della biblioteca, dove, tra gli altri, avevo già notato il nome di Gustav.⁶⁹

L'unico componente della famiglia a essere avvolto nel mistero è Gustav Blau, scomparso misteriosamente prima che Kuno nascesse. Ciclicamente l'argomento veniva ripreso al castello, secondo alcuni egli era fuggito seguendo un amore impossibile, per altri era morto e identificato con un cadavere irriconoscibile ripescato da un fiume qualche settimana dopo la sua sparizione:

A volte mi sembrava che Kuno volesse farmi intendere di essere a conoscenza di qualche segreto, o che un giorno non lontano questo segreto gli sarebbe stato rivelato, forse dallo stesso Gustav Blau. Continuava a dirmi che nulla si perdeva di ciò che gli antenati avevano faticosamente conquistato. Tutto si tramandava attraverso la linea del sangue o la legittima successione.⁷⁰

I due giovani però, nonostante le provenienze diametralmente opposte, vengono in contatto in un prestigioso collegio musicale viennese, il Collegium Musicum, un castello-

⁶⁸ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 53.

⁶⁹ Ivi, p. 98.

⁷⁰ Ivi, p. 104.

conservatorio dove viene perfettamente applicata la tendenza gotica dell'autore friulano, descritto come un luogo terribile, «[...] un campo di competizione feroce, dove ognuno pensava solo a se stesso»,⁷¹ un luogo nel quale il talento degli allievi veniva mortificato da insegnanti rigidissimi e regole ferree. Lo stesso Collegium condivide con gli allievi il senso di angoscia e distruzione pagando le conseguenze della guerra che rimane sullo sfondo di tutta la vicenda:⁷² «Oggi al Collegium Musicum non rimane più traccia se non una pietraia ricoperta da erbacce. Mi servirebbe una cartina dettagliata pr farle vedere l'esatta ubicazione di quell'edificio, diventato durante la guerra un deposito di munizioni e fatto saltare alla prima disfatta».⁷³ Gli studenti vivevano in piccole celle, dovevano dedicare le loro giornate unicamente allo studio dello strumento costantemente minacciati da dure punizioni:

[...] All'inizio avevo creduto che tutto questo facesse parte di un disegno preordinato, pensavo che gettando nello scompiglio ogni tua certezza e instillandoti costantemente il dubbio sulla tua preparazione, volessero fortificarti, liberandoti dall'autocompiacimento, dalla presunzione, dalla vanità, per farti diventare un vero virtuoso. Un musicista al quale avrebbero arriso la fortuna, in consonanza con il motto del collegio: *Virtuti Fortuna Comes*. Ma non era così. Eravamo semplicemente nelle mani di uomini meschini.⁷⁴

È in questo complesso e totalizzante contesto che, per la prima volta, Jenö e Kuno entrano in contatto:

[...] La sua presenza mi si manifestò un giorno, per la prima volta, durante gli esercizi mattutini. [...] Quel giorno, stanco, esasperato dal silenzio che c'era dentro di me da troppo tempo, mi ero scagliato con forza verso la musica [...] Mi ero infervorato

⁷¹ Ivi, p. 59.

⁷² A. ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 264.

⁷³ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 58.

⁷⁴ Ivi, p. 67.

in un *Capriccio* di Paganini che conoscevo a memoria, e tale era l'impeto con cui affrontai quel pezzo che dopo un po' ebbi la sensazione di essere solo. [...] Dopo un po' mi accorsi che la mia non era un'illusione, che in realtà tutti gli altri avevano smesso di suonare per starmi ad ascoltare, o meglio, per starci ad ascoltare. Sì, perché qualcuno, in una delle celle contigue, stava eseguendo, all'unisono, il mio stesso brano. E quando mi arrestai, un po' sorpreso da quel silenzio che mi circondava, quell'echeggiare non si spense subito, continuò ancora per qualche battuta. [...] Fu questo solo un primo segnale, il quale non bastò tuttavia a farci riconoscere. Eravamo solo due voci che si cercavano. Ma di lì a pochi giorni, mentre mi recavo alla consueta lezione pomeridiana, passando lungo il corridoio udii dietro una porta qualcuno che si stava esercitando furiosamente [...] Per un istante mi sentii gelare. Quel ragazzo mi assomigliava, aveva sicuramente la mia età, la stessa corporatura, le stesse mani, ma aveva soprattutto quella espressione rapita che mi sentivo dipinta sul volto mentre suonavo. Credetti di vedere me stesso, come se quella stanza fosse una vasta superficie specchiante che mi rimandava la mia stessa immagine. E colsi in lui la replica complementare, la controfigura di pura emozione, il suggeritore misconosciuto che di tanto in tanto rivendica i propri diritti sulla pallida maschera che si agita sulla scena. Vidi me stesso, dunque, e la vita che stavo passando crocifisso al mio violino. E fu in quel momento che capii tutta la forza ossessiva e possessiva della musica.⁷⁵

Attraverso questo dialogo musicale a distanza, viene subito identificata la chiave del rapporto di attrazione/opposizione complementare tra Kuno e Jenö che iniziano a coltivare un'amicizia profonda, legati da un sentimento di reciproca ammirazione dovuto alle loro capacità in campo musicale che li aveva resi i migliori della scuola.⁷⁶ La presenza dell'uno per l'altro, come spesso accade nelle vicende che riguardano il doppio, per esempio nel *William Wilson* di Poe, si pone all'inizio come rassicurante, utile per sopravvivere in un regime duro e intransigente come quello del Collegium Musicum:

⁷⁵ Ivi, pp. 75-76.

⁷⁶ A. ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 262.

[...] c'erano tra di noi sguardi d'intesa, di complicità. [...] Ora guardavamo con fiducia all'avvenire e con un senso di superiorità a tutti gli altri che si dibattevano ancora nei gironi inferiori. Eravamo rispettati e ammirati. Anche l'invidia e il boicottaggio degli insegnanti si erano trasformati in una stucchevole benevolenza, così goffa a volte da riuscire insopportabile.⁷⁷

Oltre che ammirazione reciproca, i due condividono ansie, paure e ogni altro particolare della propria vita, senza nascondersi nulla nonostante le sostanziali differenze che venivano però soffocate dalla forza del sentimento di stima condiviso:

[...] il mondo di Kuno era così diverso dal mio. Se il mio era vuoto, il suo era traboccante di cose, di persone, di memorie. Dietro di me, invece, non c'era niente: nemmeno mio padre. E questo, a volte, mi faceva sentire un sentimento di invidia, che molto spesso si sovrapponeva all'ammirazione.⁷⁸

Nonostante i tentativi, anche da parte dei compagni, di seminare in ciascuno di loro il sentimento dell'invidia o qualunque forma di competizione, l'amore tra Jenö e Kuno era più forte di qualsiasi cosa: «Eravamo come fratelli, non nella carne e nel sangue, ma in quello spirito dove dimorano l'ordine, il ritmo e l'armonia. Non potevo ancora sapere, tuttavia, che lo spirito può oscurarsi».⁷⁹

Il rapporto continua a evolvere positivamente con un avvicinamento e una simbiosi sempre più totalizzanti fino a che, terminati gli anni del Collegium, Kuno propone all'amico Jenö di trasferirsi a casa sua per una vacanza estiva: «Non potevo però immaginare che il luogo cui andavo incontro era il cono d'ombra del mio passato e che in esso era celato il

⁷⁷ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 78.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 85.

mistero, o, farei meglio a dire, la mistificazione della mia esistenza».⁸⁰

Il meccanismo sotteso alla narrazione è, come anticipato, quello del canone che determina il rincorrersi e l'intreccio costante della storia dei due personaggi che si rispecchiano l'uno nell'altro fino a confondersi attraverso la presenza costante di un *medium* rappresentato dal violino che è motivo di avvicinamento tra i due giovani prodigi ma anche del profondo distacco che ha inizio proprio con la loro convivenza.⁸¹

La famiglia di Kuno accoglie amorevolmente Jenö che viene subito guidato dal giovane barone all'interno della sfarzosa dimora della famiglia Blau, attraversando corridoi ricchi di dipinti degli antenati della famiglia fino a giungere nella sua stanza che da subito gli evoca sensazioni perturbanti; Jenö, infatti, dal momento del trasferimento nella casa dell'amico, inizia a percepire «[...] un senso di appagamento, come fossi appena tornato a casa dopo un lungo viaggio. [...] rassicurante senso di appartenenza, che continuò ancora per molti giorni».⁸²

Con il passare del tempo, come anticipato, il rapporto tra Jenö e Kuno inizia progressivamente a peggiorare e la prima occasione nella quale esso viene messo in discussione, in particolare da Jenö, riguarda una discussione sull'immortalità. Era frequente, in casa Blau, ospitare numerose personalità di spicco del tempo, tra cui prelati, scienziati e musicisti che durante le cene discutevano di numerosi e vari argomenti; una sera l'argomento dibattuto fu quello sulla vita e sulla morte e i commensali, un medico, il dottor Egony, un prelado, il monsignor Ciliani e un borgomastro, il signor Klotz, discutevano confrontando le loro opinioni, sotto l'attenta osservazione del barone Blau.

⁸⁰ Ivi, p. 89.

⁸¹ A. ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 262.

⁸² P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 94.

Jenö e Kuno spesso erano partecipi a tali discussioni e, dopo i consueti esercizi musicali, era abitudine che si ritrovassero a discutere di quanto avevano udito a tavola:

[...] Kuno aveva idee precise, arrivava a conclusioni perentorie. I suoi ragionamenti a volte mi sembravano molto strani, non li capivo, erano pervasi da una crudele esaltazione. A tratti ne ero quasi spaventato. Secondo lui, [...] tutto ciò che era stato un tempo diviso sarebbe tornato a ricongiungersi. Il passato ci avrebbe reso grandi. Solo dal passato poteva giungerci il riscatto del pedaggio della morte. [...] il passato si stava ridestando, come un'entità pensante, chiamava a raccolta gli eletti; e chi era tra questi doveva soltanto lasciarsi guidare senza timore; non era più la scelta tra bene e male, ma a questa si sostituiva il puro agire, il puro progredire lungo un cammino già segnato. Il comandamento [...] era quello di risalire alle origini, di giungere fino alle radici dell'albero della vita, fino agli dèi primigeni, per risvegliarli dal ghiaccio dov'erano sepolti, perché la nostra mortalità era proprio la conseguenza del loro sonno, e una volta ridestatisi, essi avrebbero provveduto a renderci simili a loro.⁸³

Il rapporto tra i due peggiora progressivamente e causa in Jenö una profonda crisi interiore:

Mi sentivo smarrito. Cominciavo a pensare che l'amicizia con Kuno avesse avuto la sua vera ragion d'essere solo tra le mura del Collegium Musicum. [...] Lì dentro eravamo uguali. Ma ora qualcosa era cambiato, Kuno non era più quello di un tempo. Già cominciava a prendere le distanze. [...] Aveva nei miei confronti un'aria di sufficienza, che si manifestava soprattutto alla presenza di estranei. [...] Oppure mi lasciava in disparte come se non esistessi.⁸⁴

Ed è in questo momento della narrazione che avviene da parte di Jenö l'analisi esplicita del rapporto con il giovane barone Blau, legame vittima di una dinamica di inconsapevole dipendenza, una delle principali caratteristiche dei rapporti inseriti in un

⁸³ Ivi, pp. 103-104.

⁸⁴ Ivi, p. 105.

contesto di sdoppiamento; come sosteneva Otto Rank, nel momento in cui l'uomo si rende conto di non essere più considerato in quanto singolo ma sempre in rapporto al suo doppio, teme di aver perso la propria identità, riconosce di non essere nulla senza il rapporto e la dipendenza con l'altro e ciò produce il mutamento dei sentimenti positivi provati inizialmente, che hanno consentito a entrambi di "non sentirsi soli", in emozioni negative e di rabbia e, oltre che una profonda crisi interiore, ciò produce un sentimento perturbante che causa il definitivo allontanamento tra i due. Jenö inizialmente cerca di colmare le proprie mancanze nel riconoscimento con Kuno e ciò produce un forte avvicinamento, anche a causa dello stesso contesto scolastico, dello stesso trattamento riservato ai due che credono davvero di aver abbattuto le grandi differenze che li caratterizzano ma, una volta usciti dal Collegium, Jenö si rende conto improvvisamente del gigantesco divario che li separa ed è questa presa di coscienza che dà inizio al declino:

Mi chiedevo se la nostra era vera amicizia. Ma che cosa significa mai questa parola? Per saperlo dovremmo conoscere la vera natura dell'io e il suo bisogno di sconfinare, di riconoscersi, di specchiarsi negli altri. Ma con Kuno non era così. Volevo riconoscermi in lui, ma ero costretto continuamente a confrontarmi. Era, il nostro, un rapporto dai contorni sfuggenti, dalle regole incomprensibili. Quando mi sembrava di essere giunto a conoscere ogni risvolto del suo carattere, al punto da sentirmi ammesso ai tetri rituali della sua corte, ecco che un'ultima porta mi restava inaccessibile, e a questa io potevo accostarmi solo per origliare. Provavo la netta sensazione che egli volesse servirsi di me. Eppure stavo al suo giuoco e, sordo a ogni richiamo della ragione, mi lasciavo coinvolgere sempre più. Senza che me ne avvedessi, ciò che aveva trovato il suo supremo compimento nella folgorazione iniziale, aveva già cominciato da tempo la sua corsa retrograda, il suo conto alla rovescia, o, se vogliamo usare un termine musicale: il suo canone inverso.⁸⁵

⁸⁵ Ivi, p. 107.

I parametri musicali non solo costituiscono l'intera ossatura del racconto ma determinano anche i rapporti interni alle vicende che si intrecciano nel testo, diventando strumenti di decodifica dei contesti narrativi; l'impegno e la dedizione che prevede la disciplina musicale caratterizzano anche la vita dei protagonisti di tutti e tre i livelli narrativi, irrimediabilmente segnati dalla sofferenza e arrivano a determinare anche la loro percezione della realtà. Il binomio musica-dolore è uno dei tratti più presenti nel romanzo e in particolare il suo substrato di tensione e sforzo quasi innaturale, coperto da un'apparente leggerezza e meraviglia.⁸⁶

Sono varie le circostanze nel testo che portano definitivamente all'esplosione del rapporto tra Kuno e Jenö, una sorta di *climax* ascendente di eventi nei quali quest'ultimo si rende conto «[...] che a Kuno Blau non si poteva dire impunemente di no».⁸⁷

La prima riguarda la richiesta da parte di Kuno di avere il violino di Jenö in cambio di un altro di uguale valore o di un compenso:

[...] A quella proposta non potei fare a meno di manifestare il mio sconcerto. Per me quel violino aveva un valore inestimabile. [...] Vedendo la mia faccia Kuno cercò di virare la cosa sullo scherzo. «Non avrai mica creduto che parlassi seriamente?» Ma era pallido, troppo pallido. Il mio no era stato per lui uno scacco intollerabile.⁸⁸

Un secondo episodio riguarda invece la caccia; Kuno propone all'amico di uscire per una battuta insieme ai suoi fedeli cani. L'attività in sé riscuoteva scarso successo in quanto i due amici era concentrati sulle loro conversazioni piuttosto che sull'attenzione a non spaventare la selvaggina e uno degli argomenti vagliati fu, ancora una volta, l'immortalità:

⁸⁶ A. ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 264.

⁸⁷ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., p. 107.

⁸⁸ *Ivi*, p. 108.

La parola immortalità detta da un vecchio, [...] suonava come una contraddizione stridente: [...] Ma detta da un giovane, [...] quella parola assumeva un significato forte, rivelava una volontà invincibile. [...] Per me a evocare l'immortalità era stata sempre e solo la musica. La musica era una delle tante vie che portano alla conoscenza, una via ignota alla maggior parte degli uomini, ma che Kuno e io stavamo percorrendo da tempo. La musica preesisteva alla creazione del mondo e non si sarebbe estinta. Eppure era anche la più labile delle arti, quella che si dissolve nota dopo nota. Consacrare la propria vita alla ricerca della perfezione nella musica era per me l'unica strada per tentare di raggiungere l'ineffabile stato degli immortali.⁸⁹

Ancora una volta, musica, vita e morte si intrecciano e, non a caso, in un contesto che a breve farà esplodere in Kuno una rabbia furibonda che lo porterà a uccidere uno dei due bracci, nel bosco, perché incapace di riavere la preda appena cacciata. L'immortalità è un argomento già discusso e trattato nelle affollate cene in casa Blau ed è un concetto sul quale l'autore Maurensig si sofferma molto, ponendolo, in rapporto con la musica, come chiave di lettura del testo:

[...] la ferrea disciplina che la musica richiede e impone a chiunque intenda intraprenderne il percorso cambia completamente la percezione della realtà: lo scorrere del tempo, la concretezza del reale, i rapporti con le altre persone vengono modificati alla luce di quello che diventa a tutti gli effetti il parametro principale (e unico) attraverso cui misurare le cose. Le stesse riflessioni sull'immortalità [...] vengono poi ricondotte alla dimensione musicale e diventano parte integrante della specifica questione dell'origine del talento.⁹⁰

Jenö è ossessionato dalla possibilità di non essere ricordato e di cadere nell'oblio a

⁸⁹ Ivi, p. 109.

⁹⁰ A. ZAVA, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, cit., p. 266.

causa dell'assenza del padre, della morte della madre e della totale mancanza di un ramo familiare al quale si sente di appartenere; l'unico modo che egli crede sia utile per non essere dimenticati e vivere per sempre è, per l'appunto, la musica, l'unica cosa in grado di rimanere nel tempo e nello spazio indipendentemente dal corpo. Per Kuno invece è possibile raggiungere l'immortalità soltanto attraverso un ritorno al passato, al contatto con le proprie origini, di cui Jenö è totalmente sprovvisto ed è proprio questa la profonda differenza che, come anticipato, causa un mutamento di prospettiva nel rapporto: il "riconoscimento" lascia il posto al "confronto".

Per comprendere la centralità dell'argomento, si ritiene importante citare in un'altra occasione, sempre durante una cena in casa del barone, nella quale il borgomastro Klotz, il medico Egony e monsignor Ciliani tornarono sull'argomento dell'immortalità e, dopo una lunga discussione nella quale ognuno manifestava le proprie idee seguendo la propria posizione culturale, contrariamente al solito, il barone decise di intervenire:

L'immortalità, secondo lui, doveva essere intesa semplicemente come continuità, come memoria della schiatta. E portò proprio l'esempio delle antiche musiche che Kuno e io stavamo ritrovando. Nella storia della famiglia Blau, disse, c'erano stati parecchi valenti musicisti, e qualcosa di loro era sicuramente rimasto vivo e si era tramandato in generazione in generazione fino a culminare nell'eccezionale talento di suo figlio.⁹¹

Le parole del barone infastidirono Jenö che replicò involontariamente con parole molto dure, derivate da una sensazione di profondo disagio e rabbia: «Non era possibile, dicevo, che il talento fosse solo la somma di tanta mediocrità sparsa qua e là nel passato, il talento non veniva da lì, non era un'eredità del sangue, ma un dono dello spirito».⁹²

⁹¹ P. MAURENSIG, *Canone inverso*, cit., pp. 115-116.

⁹² Ivi, pp. 116-117.

Nei giorni seguenti, dopo un'accesa discussione con Kuno che accusava l'amico di aver sostenuto che il talento, a lui stesso donato, fosse un dono che soltanto pochi ricevono, Jenö decide di scusarsi con il barone Blau; l'uomo si mostra molto interessato alla vita del giovane, della sua famiglia e della sua passione per il violino: «Sembrò sinceramente addolorato per la recente morte di mia madre, e quando mi congedò [...] mi raccomandò anche di fare affidamento sul dono che avevo ricevuto».⁹³

L'ultima, potente e definitiva occasione di scontro tra i due amici avviene dopo che un importante compositore, Hans Benda, viene invitato al castello e quest'ultimo, sapendo della bravura dei due violinisti, porta con sé la sua ultima composizione, la *Sonata in mi minore*, per pianoforte e due violini. Si trattava di un pezzo complicato e per nulla soggetto a interpretazione e, come spesso accadeva, Kuno decide di riservare a se stesso la parte del primo violino; durante le prove, quest'ultimo manifesta però serie difficoltà nello svolgere un passaggio molto complesso, causando malcontento nel compositore e, in quel momento, Jenö compie l'azione che diventerà decisiva nella manifestazione della follia di Kuno:

Non saprei dire nemmeno adesso se fu per amicizia, per quel che restava della nostra amicizia, se fu cioè per il desiderio di aiutarlo; o se la mia fu insofferenza, orgoglio troppo a lungo represso, voglia di rivincita. Mentre Kuno si apprestava a tentare ancora una volta quell'insidioso passaggio, pensai di suggerirgli come avrebbe dovuto suonare, eseguendolo con diabolica facilità, e senza neppure guardare lo spartito. «Bravo» disse Benda nel sentire che alla sua musica veniva resa giustizia. «Molto bravo. Forse sarà meglio che vi scambiate le parti».⁹⁴

In quel momento Kuno cade a terra manifestando dei sintomi riconducibili a una crisi epilettica: «[...] steso sul pavimento, continuava a scalciare, in faccia era stravolto, con gli

⁹³ Ivi, p.119.

⁹⁴ Ivi, p. 121.

occhi rivoltati e dalla bocca contratta emetteva un pennacchio di bava».⁹⁵

Kuno viene messo a letto e in Jenö si fa strada un profondo senso di colpa, poiché teme di aver rovinato irrimediabilmente il rapporto.

La notte seguente Jenö sogna di andare verso la porta che Kuno gli aveva indicato al suo arrivo al castello e di dirigersi, senza avere la possibilità di fermarsi, verso un dipinto raffigurante un uomo in abiti seicenteschi che reggeva un misterioso oggetto; dopo aver squarciato la tela, l'ambientazione si spostava su una strada che avrebbe portato Jenö verso suo padre: «Era seduto sul ciglio della strada, e mi voltava le spalle. Nell'avvicinarmi mi accorgevo, ma senza sorprendermi, che aveva l'aspetto del barone Blau. [...] Raggiunsi mio padre, sbirciai oltre la sua spalla e vidi che reggeva sulle ginocchia il mio violino».⁹⁶

L'evento getta in Jenö un profondo turbamento, egli cerca di ricomporre quanto ha sognato per cercare di dargli un senso e improvvisamente ha un'illuminazione, in quanto ricorda di aver udito il barone Blau rievocare gli eventi della guerra che lo avevano portato anche nel suo paese natale:

In quel momento scattò in me qualcosa, come una molla incontenibile. Improvvisamente tutta una serie di labili indizi si solidificò in una convinzione inattaccabile. [...] Mi chiedevo se era mai possibile che la mia passione per la musica fosse stata solo un tramite del destino perché io potessi rintracciare il mio passato. Mi pareva un prodigio: il mio violino mi aveva condotto fin nella casa paterna. [...] Anch'io dunque avevo un padre, anch'io avevo una schiatta alle spalle, un posto sul ramo, seppure su quello dei bastardi, anch'io mi sarei salvato dall'oblio e dalla morte. Anche nelle mie vene scorreva il sangue dei Blau. E Kuno era mio fratello. Così si spiegava quindi l'attrazione che dal primo momento avevamo provato l'uno per l'altro, e che io avevo erroneamente attribuito alla comune passione per la musica. Ecco perché in lui

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Ivi, p. 122.

avevo creduto di vedere me stesso.⁹⁷

In seguito a tale rivelazione Jenö decide di lasciare il castello dei Blau ma prima di farlo, Kuno ordina a un uomo della servitù di condurre l'amico in una stanza al piano di sopra dove Jenö viene attratto da un dipinto molto simile a quello che gli era apparso nel sogno, raffigurante un uomo con in mano degli spartiti musicali e, a terra, il suo stesso violino. L'ultimo dialogo vede Kuno, ancora allettato e ignaro della verità, accusare il padre di Jenö di essere un ladro in quanto il violino in possesso del giovane apparteneva al padre.

Dopo l'addio al castello di Hofstain, Jenö cade in una profonda crisi, dovuta anche alla trasformazione che il concetto di musica subisce con lo sviluppo della Seconda guerra mondiale: «Ma ormai la musica a Vienna erano le marce militari: per strada, alla radio, non si sentiva altro che il rullare dei tamburi e lo squillo degli ottoni. In tanto marziale clangore, mi chiedevo, che ruolo avrebbe avuto il mio violino?». ⁹⁸

Crisi che culmina nella predominanza del frastuono e del rumore della guerra che annulla ogni possibilità di ritorno alla musica e che, durante un concerto dell'amata Sophie Hirschbaum, famosissima violinista, esplose in tutta la sua potenza:

E fu durante il secondo movimento, nel bel mezzo dell'Andante, che alle mie spalle quella sensazione prese corpo in qualcosa che assomigliava al suono lontano di un coro a bocca chiusa, a un mormorio che piano piano cresceva. [...] Quel mormorio si faceva sempre più forte, ritmato dal battito dei piedi, finché diventò un boato intollerabile, e il concerto, a un cenno del direttore, si interruppe. ⁹⁹

⁹⁷ Ivi, pp. 123-124.

⁹⁸ Ivi, p. 129.

⁹⁹ Ivi, p. 133.

Jenö racconta infine di essersi separato dal suo violino, confiscatogli da un funzionario del castello Blau; quest'ultimo gli mostrò un documento risalente al 1698 nel quale veniva rivendicato l'acquisto da parte di un antenato, Johann Blau: «Non dissi nulla. Guardai per l'ultima volta il mio violino prima di chiudere la custodia. [...] per me era tutto perduto».¹⁰⁰

Il musicista termina la sua narrazione dicendo di essersi arruolato nel marzo del 1939, per poi tornare a essere piuttosto vago riguardo il rapporto con l'amico: «Di Kuno Blau non seppi più nulla. Quanto a Sophie, dopo essere sopravvissuta al campo di Treblinka, era stata stroncata dalla tisi in un sanatorio svizzero. E io la seguii. Così come avevo giurato che avrei fatto nella vita, feci anche nella morte».¹⁰¹

Dopo alcune ricerche a Vienna, nessuna delle informazioni fornite da Jenö sembra vera: né l'esistenza del Collegium Musicum, né la presenza di una violinista di nome Sophie Hirschbaum e tantomeno l'esistenza di un musicista ambulante di nome Jenö Varga.

Alla fine del testo, quindi, l'incertezza sulla reale esistenza dei luoghi e personaggi causa una sensazione di straniamento sia nei lettori che nello scrittore stesso. Nulla è più certo e per cercare di comprendere la vicenda fino in fondo, quest'ultimo decide di visitare Nagyret, città natale del violinista, per cercare informazioni che potessero fugare i suoi dubbi. Giunto in città nessuno sembra conoscere Jenö Varga, fino a quando viene raggiunto dal parroco del paese; l'uomo dice di conoscerlo, e parla dell'uomo come se fosse morto, causando nello scrittore un ulteriore sentimento perturbante e di incertezza:

Lo seguii oltre il cancello, in mezzo alle tombe, finché lui non si arrestò davanti a una lapide [...] Lessi, inciso sulla pietra, il nome di Jenö Varga e le date di nascita e di

¹⁰⁰ Ivi, p. 135.

¹⁰¹ Ivi, p. 136.

morte: 1919-1947.

«Non è la persona che sto cercando» dissi al parroco. «Ho parlato con Jenö Varga pochi giorni fa a Vienna. Questo è senz'altro un omonimo.»

«Pochi giorni fa?» Il parroco sembrava turbato. «E di che cosa gli ha parlato?»

Gli raccontai in breve la storia.

[...] «Sembri proprio che lei abbia parlato con Jenö» disse. «Senonché io stesso ho assistito alla sua sepoltura quarant'anni fa. E laggiù, venga a vedere, c'è la tomba di sua madre, morta di parto a trentasette anni.»

[...] «Ma lei è proprio sicuro di aver...». Lo interruppi. «Non sono più sicuro di niente».¹⁰²

Sulla strada del ritorno lo scrittore ha un grave incidente d'auto e, risvegliatosi in ospedale dopo due giorni, si rende conto di avere tutti i suoi effetti personali eccetto il quaderno degli appunti nel quale aveva scritto il racconto del misterioso Jenö:

Ma li avevo veramente scritti quegli appunti? Avevo veramente incontrato Jenö Varga? Avevo visto davvero la sua tomba a Nagyret? Non osai più indagare. Preferii pensare che, dopo l'incidente, realtà e sogno si fossero sovrapposti in maniera tale che non era possibile distinguerli.¹⁰³

L'epilogo torna al primo livello narrativo, quello che apre il romanzo e che riguarda il misterioso acquirente del violino che finalmente si rivela: si tratta di Gustav Blau, il misterioso zio di Kuno scomparso senza lasciare traccia. Egli rivela di essere fuggito a causa dell'amore provato per la moglie del fratello, la madre di Kuno:

Fuggii dall'altro capo del mondo, dopo aver giurato di non ritornare finché lei non fosse rimasta in vita. Ma non potevo immaginare che quella lettera spedita a mia madre, in cui le comunicavo la decisione e il motivo della mia partenza, potesse arrivare

¹⁰² Ivi, p. 140.

¹⁰³ Ivi, p. 141.

con tanto ritardo [...].

[...] Mi sembra buffo che ora, tra le storiche lapidi di tutti i componenti la dinastia dei Blau giaccia anche una pietra che già porta il mio nome. Ho detto di tutti i Blau. In realtà uno ne manca. Ma presto anche lui ci raggiungerà. Porto ancora in tasca la lettera ricevuta or non è molto dall'istituto MARIAHILF di Vienna, dove mio nipote ha passato gli ultimi tormentati anni della sua vita [...].¹⁰⁴

Il nipote a cui si riferisce Gustav è Kuno, ricoverato in un ospedale psichiatrico viennese fino alla sua morte. Lo zio è riuscito a riappropriarsi del violino dopo che, a seguito della confisca realmente avvenuta nei confronti di Jenö, l'oggetto è stato restituito alla famiglia Blau ed essendo morto l'ultimo componente della stirpe, il violino è stato messo in vendita all'asta così come tutto il resto dei beni. Attraverso la lettera spedita dall'ospedale, si comprende che il protagonista del secondo livello narrativo, il musicista di strada, non era Jenö bensì Kuno che, in preda a una crisi di schizofrenia era convinto di essere il fratello, realmente morto nel 1947:

Soggetto tipicamente schizoide con delirio di onnipotenza (frequenti i cenni all'immortalità), nel corso del tempo cominciò a manifestare segni sempre più frequenti di sdoppiamento, fino a raggiungere uno stato pressoché costante di personalità alternata, scissa in due parti ben definite: la prima remissiva, caratterizzata da astenia, difficoltà di deambulazione, afasia e perdita della memoria. La seconda dominante, pletorica, logorroica, con spiccate attitudini musicali, che si presentava sotto il nome di Jenö. Il violino sembrava essere il punto in comune, il trait d'union delle due, pur distinte personalità, seppure in maniera molto diversa: nella prima, di nome Kuno, come mero senso di proprietà, con attaccamento a volte feticistico; in quella invece rispondente al nome di Jenö, come reale mezzo di espressione (il soggetto si rivelava un violinista di grande talento). Negli ultimi mesi questo secondo stato ha finito per prendere il sopravvento, sovrastando fino ad annullare del tutto il primo, in un irreversibile delirio che è durato fino alla morte avvenuta, per arresto cardiaco, il 18

¹⁰⁴ Ivi, pp. 147-148.

*dicembre del 1985.*¹⁰⁵

Al di là della struttura del testo, sicuramente originale e innovativa, il tema che sottende l'intreccio delle esistenze di Kuno e Jenö riguarda il loro rapporto di forte dipendenza e attrazione, all'inizio inspiegabile, che regge l'ossatura narrativa del terzo livello; il legame di sangue che viene svelato soltanto alla fine del racconto è il misterioso e silenzioso collante che non consente ai due violinisti di vivere l'uno senza l'altro, quello che fa credere all'uno di non poter vivere senza l'altro, come se i due fratelli, che anche se non sono gemelli si somigliano molto, rappresentassero, per lo meno all'inizio del loro rapporto quando lo scambio era prevalentemente positivo, un equilibrio cosmico, un'ancestrale unità iniziale; attraverso il legame di sangue si vuole in qualche modo determinare una sorta di ereditarietà, come è stato sottolineato anche in casi precedenti, di caratteristiche personali, siano esse positive o negative. Nel caso dei due protagonisti in questione, ciò che viene tramandato a livello ereditario è una straordinaria abilità musicale che è motivo sia di avvicinamento che di brusco distacco di Jenö e Kuno. La ricerca costante dell'uno di prevalere sull'altro è sintomo della perdita di quell'armonia ed equilibrio iniziali che vengono stravolti dalla scoperta della provenienza dell'oggetto mediatore del violino che pone i due violinisti in una feroce competizione e che spingono i due giovani a una ricerca esasperata della propria autentica identità.

Pur non trattando un legame gemellare vero e proprio, questo romanzo tratta nel dettaglio tutti i sentimenti che anche solo un legame di fratellanza può determinare, legame che anche se inconsapevole e celato, trova il modo di manifestarsi nella sua incontrollabile potenza.

¹⁰⁵ Ivi, p. 149.

III.3. Il Prezzo della meraviglia: l'inganno dei gemelli in *The Prestige*

Questo lavoro, come gli altri film di Christopher Nolan¹⁰⁶, condensa temi, spunti, significati a una prima visione celati allo spettatore, che può cominciare a coglierli soltanto a una prima rilettura dell'opera; *The Prestige*¹⁰⁷ nasconde un significato metanarrativo, che si concentra sui temi della finzione, della rappresentazione e della capacità di “osservare attentamente”, frase che viene ripetuta come un mantra durante tutta la pellicola.

Il film è ambientato nella Londra di fine Ottocento, momento nel quale, grazie alle straordinarie innovazioni derivate dalle rivoluzioni scientifica e industriale che avevano infuso nella società un dilagante senso di progresso e innovazione, la scienza e la tecnologia si stavano avvicinando a temi fino a quel momento considerati pura fantascienza.

La trama si basa sul racconto della vita di due illusionisti, Robert Angier (Hugh Jackman) e Alfred Borden (Christian Bale), sul modo in cui la loro amicizia viene distrutta e ridotta alla mera volontà di prevaricazione feroce di uno nei confronti dell'altro a qualsiasi costo. Il fatto che un rapporto di amicizia inizialmente florido poi si deteriori inesorabilmente, a partire da una causa scatenante fino a scomparire e diventare invece un antagonismo spietato che porta coloro che ne sono protagonisti a lottare con qualsiasi mezzo per vincere sull'altro, è un *topos* ormai ben consolidato nella dinamica del doppio; come nei casi precedentemente analizzati, c'è sempre bisogno di un mezzo, un “oggetto-mediatore” che diventa l'unico filtro possibile attraverso il quale leggere la realtà e la dinamica di conflitto: il violino per Kuno e Jenö, la porta chiusa della casa all'angolo per Spencer

¹⁰⁶ Nato il 30 luglio 1970 a Londra, collabora con il fratello Jonathan per le sceneggiature dei suoi film.

¹⁰⁷ Il film, del 2006, è tratto dall'omonimo romanzo di Christopher Priest.

Brydon; spazi ideali o concreti, nei quali i sentimenti e gli stati d'animo perdono i loro contorni netti e dove la volontà di danneggiare l'altro a qualsiasi costo prende il sopravvento. Nella dinamica tra Angier e Borden, il mezzo sarà la magia.

Il film è strutturato seguendo la volontà del regista di elaborare una riflessione su cosa significhi raccontare storie e fare cinema in generale; la base del racconto è infatti l'inganno. Allo spettatore vengono forniti i fili della narrazione che gli consentono di comporre la trama del film e di comprendere il "prestigio" che assume nella storia un duplice significato: «[...] da una parte illusione provocata con trucchi ingegnosi, dall'altra indice di considerazione sociale di cui beneficia il singolo in funzione della posizione che ricopre, del potere di cui dispone». ¹⁰⁸

Secondo alcune interpretazioni, il film basa la sua struttura su un paradosso, quello "del mentitore", che ha le sue origini nell'antichità e che produce un cortocircuito logico-linguistico in grado di mettere in discussione la veridicità del reale:

[...] esso consiste nell'apparentemente innocuo predicato "io sto mentendo". Frase che non può essere vera (nel qual caso sarebbe menzogna e dunque vera). Come molte cose semplici, il paradosso del mentitore rivela abissi insondabili: costituisce una dimostrazione, per assurdo, che le strutture linguistiche non sono specchio fedele dei loro referenti, e che non si può garantire attraverso il linguaggio la veridicità di un enunciato [...]. [...] concetti che possono tornare utili per decrittare l'ultimo lavoro di Christopher Nolan, [...] da sempre a suo agio con paradossi e dispercezioni [...]. Con *The Prestige* compie un passo ulteriore, raccontando la storia di due mentitori per professione [...].[...] ambientando il film nella Londra vittoriana e positivista (poco avvezza dunque all'ambiguità), dove esplose di colpo il cancro della finzione e dell'inganno, Nolan porta il tutto su un piano archetipico ed astratto: l'inganno regola tal punto le azioni degli uomini che la realtà stessa scompare e la finzione, da semplice

¹⁰⁸ ANTONIO CIANCI, *The Prestige: spiegazione del finale del film di Christopher Nolan*, in «Cinematographe.it», 13 giugno 2019, <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/the-prestige-spiegazione-finale/> (data di ultima consultazione 22 maggio 2024).

strumento di lavoro dei protagonisti, si espande esponenzialmente, assorbendo la loro vita privata e sentimentale. [...] Ogni enunciato è ribaltato sistematicamente, fino ad instillare nello spettatore l'ossessione del sospetto: se molto di quanto visto è falso, allora può esserlo tutto. [...] si potrebbe, infatti, essere controllati a propria volta, cosa che accade puntualmente in un vortice continuo di colpi di scena, di richiami, simmetrie e giochi di specchi che si riflettono coerentemente in una struttura formale disgregata, dissolta, ingannevole, come l'universo che sottende.¹⁰⁹

Il prologo e l'epilogo sono costituiti da un monologo di una voce fuori campo, quella di Mr. Cutter (Michael Caine), l'*ingénieur* e il *deus ex machina* che rappresenta il regista nella storia e che ha un punto di vista privilegiato dal quale riesce a ottenere un distacco dalle trame intricate della narrazione nolaniana; l'uomo descrive alla figlia di Borden la struttura di un numero di magia; entrambi gli illusionisti e anche la pellicola stessa ricalcano tale schema, poiché ogni passaggio verbale è simmetrico alla struttura del film:

Ogni numero di magia è composto da tre parti o atti. La prima parte è chiamata "la promessa". L'illusionista vi mostra qualcosa di ordinario: un mazzo di carte, un uccellino o un uomo. Vi mostra questo oggetto. Magari vi chiede di ispezionarlo, di controllare se sia davvero reale, se sia inalterato, normale. Ma ovviamente... è probabile che non lo sia. Il secondo atto è chiamato "la svolta". L'illusionista prende quel qualcosa di ordinario e lo trasforma in qualcosa di straordinario. Ora, voi state cercando il segreto ma non lo troverete perché, in realtà, non state davvero guardando. Voi non volete saperlo, voi volete essere ingannati. Ma ancora non applaudite, perché far sparire qualcosa non è sufficiente, bisogna anche farla riapparire. Ecco perché ogni numero di magia ha un terzo atto, la parte più ardua, la parte che chiamiamo "il prestigio".¹¹⁰

I tre atti del prestigio richiamano in maniera simbolica quelli cinematografici:

¹⁰⁹ UMBERTO LEDDA, *The Prestige: appunti per una sociologia della dispercezione*, in «Effettonotte online», <https://www.ffettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200701/200701id00.htm> (data di ultima consultazione 22 maggio 2024).

¹¹⁰ *The Prestige*, regia di Christopher Nolan, 2006, 00:01:04.

[...] l'introduzione al mondo/personaggi (spesso denominata proprio 'la promessa'); lo scontro o conflitto principale che trasforma la situazione di normalità in una situazione di disequilibrio (quindi una 'svolta' in tutti i sensi); la risoluzione finale, volta a dare una risposta al disequilibrio dell'atto precedente. Da una parte è una sorta di lettera d'amore di Nolan all'illusione cinematografica, al suo carattere magico, ultraterreno, al compromesso che lo spettatore si trova a compiere una volta che, entrato in sala, sospende la cognizione del reale. Dall'altra è un primo indizio a 'guardare attentamente'[...].¹¹¹

Lo spettatore viene invitato a osservare attentamente per tutta la durata della rappresentazione, che il regista ha impostato come fosse anch'essa un numero di magia: «La maggior parte delle volte dinanzi a un gioco di prestigio, lo stupore più grande avviene quando si impara che il trucco era davanti ai nostri occhi, e per qualche motivo non ci siamo curati di riconoscerlo, perché in realtà, come dice Cutter, vogliamo essere ingannati».¹¹² Lo spettatore, anche se posto davanti all'evidenza, non sta realmente prestando attenzione a ciò che accade perché vuole essere ingannato; la capacità del regista di mostrare e omettere alcuni particolari e informazioni è analoga a quella dei due illusionisti di nascondere i loro trucchi di magia, con la differenza che Nolan non si attiene ai tre atti ma preferisce lasciare indizi sparsi, che solo un ottimo osservatore è in grado di cogliere e che rivelano e anticipano parti fondamentali della vicenda: i capelli della prima inquadratura che svelano il meccanismo della macchina di Tesla, il tutto rimarcato da un *VoiceOver* che invita lo spettatore a osservare attentamente, le dita di Borden che improvvisamente riprendono a sanguinare dopo diversi giorni dall'incidente, il fatto che la moglie di Borden, Sarah

¹¹¹ SCIMMIA SUPREMA, *The Prestige – Spiegazione, Analisi e Significato del film di Nolan*, in «LaScimmiaPensa», 20 aprile 2020, <https://www.lascimmiapensa.com/2020/04/20/the-prestige-spiegazione-analisi-significato-nolan/> (data di ultima consultazione 22 maggio 2024).

¹¹² *Ibidem*.

(Rebecca Hall), decida di togliersi la vita a causa dei comportamenti inspiegabili di suo marito, i dubbi di Olivia, la sua assistente, per gli stessi motivi, la presenza di Mr. Fallon, silenzioso aiutante di Borden e i due momenti che anticipano il finale, lo spettacolo dell'illusionista cinese e il trucco con i due uccellini. Tutti questi indizi dovrebbero suscitare nello spettatore dei dubbi riguardo quello che sta guardando ma egli è troppo concentrato su altro, sulla vicenda che viene abilmente messa in risalto dal regista e che, come un gioco di prestigio ben riuscito, riesce a sconvolgere soltanto nel finale.

I livelli temporali del film sono privi di linearità, «[...] sono decostruiti in una composizione analogica che invece di seguire i nessi di causa ed effetto si affida alla narrazione di enunciati che via via prendono la parola per visualizzare le zone d'ombra della storia: una struttura brancolante, costruita in modo da sembrare quasi casuale». ¹¹³ Le scene sono giustapposte e non legate da consequenzialità, gli eventi contenuti nei diari dei due illusionisti, i ricordi, il reale ordine degli eventi sono mescolati in favore di una struttura ellittica «[...] con una netta preferenza per la parcellizzazione del sapere attraverso l'eliminazione dei raccordi logici». ¹¹⁴ Nolan spezza le affermazioni in modo da renderle ingannevoli e abusando del principio ordinatore della realtà; quando l'assistente di Angier, Olivia (Scarlett Johansson), va da Borden a chiedere di lavorare per lui, la scena è riprodotta due volte: nella prima, che manca di alcuni elementi, il dialogo tra i due ha un senso; la seconda, integrata con le parti mancanti, significa l'opposto. ¹¹⁵

Il tema del doppio è ripreso continuamente, a livello strutturale ma anche tematico poiché tutta la vicenda, narrata partendo dalla fine mentre Borden si trova in prigione per l'omicidio del rivale, sarà orientata allo svelamento del trucco più famoso dell'illusionista,

¹¹³ U. LEDDA, *The Prestige: appunti per una sociologia della dispercezione*, cit.,

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

il trasporto umano, che sarà uno dei motivi principali di distruzione del rapporto con Angier e che egli sarà in grado di mettere in scena grazie all'aiuto di un gemello. Tutti tenteranno, compreso un avvocato che si recherà da Borden dopo il processo per conto di un giovane appassionato di illusionismo, Lord Caldlow che alla fine si scoprirà essere Angier, di persuadere il mago per acquistare il suo trucco più famoso. L'avvocato consegna inoltre a Borden il diario di Angier, nel quale vengono raccontati anche i giorni passati in Colorado, sulle tracce di Nikola Tesla (David Bowie) e della sua macchina per riuscire nel prestigio. La presenza di due diari, quello di Borden e quello di Angier, risulta l'ennesimo ausilio del tema del doppio per esprimere la specularità delle azioni dei due che, anche attraverso la lettura delle pagine l'uno dell'altro, saranno legati per tutto il film da un rapporto di interdipendenza e scambio costante.

Parallelamente alla lettura di Borden, come si è detto, viene mostrata la lettura di Angier, per la quale è necessaria una parola chiave che aiuti a comprendere quanto è contenuto nel diario sottratto da Olivia; ci vorranno mesi per decifrare quanto contenuto tra quelle pagine ma Angier sostiene che la sua «[...] passione è all'altezza del compito».¹¹⁶

L'ossessione di scoprire i segreti dietro il numero del trasporto umano da parte di Angier è da subito molto chiara; egli si reca a Colorado Springs per capire come Borden era in grado di trasportare se stesso da una parte all'altra del palcoscenico e in particolare vuole parlare con Nikola Tesla, colui che avrebbe aiutato il nemico nell'impresa. L'ambiente americano viene da subito descritto come innovativo, la scienza è progredita consentendo a tutte le case di avere l'elettricità e notevoli migliorie a livello tecnico; lo scienziato è l'unico

¹¹⁶ *The Prestige*, cit., 00:08:19.

personaggio realmente esistito, ed è colui che inserisce l'elemento fantascientifico, mescolando così magia e scienza e riuscendo a rendere possibile ciò che prima non lo era.

Il racconto, intrecciato dalla lettura dei due diari, vede all'inizio Angier e Borden molto legati da un rapporto di amicizia e lavorativo, essendo entrambi due promettenti illusionisti e lavorando come aiutanti di un illusionista più esperto, Milton: «[...] due giovani che non volevano fare del male a nessuno».¹¹⁷

Una discussione tra Mr. Cutter, Angier e Borden, anticipa il punto di rottura tra i due illusionisti; Borden si lamenta del fatto che i trucchi di Milton siano ormai superati e sostiene che sia necessario migliorare lo spettacolo per fare cose sempre più grandi ma Cutter sostiene che tali trucchi, una volta trovati, vengano venduti accumulando ricchezza. Borden a questo punto rivela di avere un trucco in grado di lasciare tutti a bocca aperta:

CUTTER: «Immagino che voi ce l'abbiate un trucco del genere»

BORDEN: «Infatti è così»

CUTTER: «Perché non lo vendete a me?»

BORDEN: «No, nessun altro può eseguirlo»

ANGIER: «Ogni trucco può essere riprodotto»

BORDEN: «Sbagliato»

CUTTER: «Se il Signor Borden ha inventato davvero il suo capolavoro magari soltanto li è capace di farlo, Milton è un grande uomo di spettacolo ma Borden ha ragione, non si sporca le mani [...]».¹¹⁸

Cutter consiglia ai due giovani di recarsi a uno spettacolo di un illusionista cinese che compie un numero nel quale fa apparire dal nulla una boccia contenente dei pesci rossi; dice che chi dei due riuscirà a capire il trucco avrà in premio la condivisione del palco con

¹¹⁷ Ivi, 00:11:51.

¹¹⁸ Ivi, 00:14:12.

il miglior agente teatrale di Londra. I due si apprestano a osservare il numero, restando sbalorditi ma l'indizio davvero rilevante, per gli spettatori e i protagonisti stessi, verrà fornito al di fuori del numero: Angier e Borden vedono l'illusionista uscire dal teatro e, osservando la sua postura e le gambe storte, Borden si rende conto che il trucco sta proprio lì, nel deformare la propria camminata e, in generale la propria vita, in favore dello spettacolo: «[...] Quello è il suo trucco, è questa la sua esibizione, ecco perché nessuno capisce il suo metodo, totale devozione alla sua arte, assoluta abnegazione. Sai una cosa? È l'unico modo per fuggire da tutto questo».¹¹⁹ Il fatto che sia stato Borden ad accorgersi del trucco non è un caso, in quanto anch'egli in prima persona ha sacrificato la propria vita in favore del proprio trucco, condividendo con il gemello una vita di totale abnegazione; ciò non viene colto ad una prima visione perché gli spettatori non possono immaginarlo fino alla fine del film, quando avverrà lo svelamento.

Un'altra importante serie di indizi per comprendere l'epilogo del film è fornita in un episodio poco successivo allo spettacolo del mago cinese e riguarda un trucco che ha a che fare con la scomparsa di un uccellino; un bambino che sta assistendo a uno degli spettacoli di Borden comincia a disperarsi e a piangere nel momento in cui l'uccellino scompare:

BAMBINO: «[...] l'ha ucciso!»

SARAH: «[...] guarda ora lo fa riapparire»

BAMBINO: «No, no l'ha ucciso»

BORDEN: «[...] guarda, lo vedi? È vivo! Sta bene!»

BAMBINO: «Ma dov'è il suo fratellino?»¹²⁰

¹¹⁹ Ivi, 00:16:40.

¹²⁰ Ivi, cit., 00:18:36.

Dopo lo spettacolo Borden riporta il canarino nella gabbietta e pronuncia una frase emblematica, «Oggi sei tu il fortunato»:¹²¹ tale frase è emblematica sia per quanto riguarda la sua vita, costantemente divisa tra lui e il gemello, senza sapere mai quale dei due avrebbe potuto vivere la propria ma anticipa anche la situazione che dovrà affrontare Angier che, a seguito della costruzione della macchina da parte di Tesla, non avrà mai la certezza di sapere se egli sarà l'uomo della vasca, destinato a morire annegato, o l'uomo del prestigio, destinato a riapparire sul palco e a prendere gli applausi del pubblico.

Il punto di rottura tra Borden e Angier è un evento traumatico: durante uno spettacolo, Borden ha il compito di legare Julia (Piper McCullough), collaboratrice e fidanzata di Angier, prima che la donna venga immersa in una vasca piena d'acqua dalla quale sarebbe dovuta uscire slegandosi i polsi; Borden compie un nodo del quale non ricorderà il procedimento, neanche in futuro quando gli verrà chiesto per quale motivo Julia non sia riuscita a slegarsi, morendo quindi annegata. Da questo momento in poi la lotta tra i due diventerà sanguinosa.

Per tutta la durata del film, il pubblico non sa se provare pena o rabbia sia nei confronti di Borden che di Angier, il giudizio rimane sospeso, ricalcando la volontà del regista, mentre la vita dei due illusionisti scorre sotto, senza che gli spettatori se ne rendano conto; c'è una linea sottile tra ciò che essi sono e come appaiono, caratteristica tipica degli illusionisti che sono «[...] Uomini che vivono camuffando semplici e qualche volta brutali verità per strabiliare, per incantare»,¹²² ma anche di tutti gli esseri umani.

Sia Angier che Borden decidono di intraprendere la loro carriera singolarmente, cambiando il proprio nome di scena in “Il Grande Danton” per quanto riguarda il primo e “Il

¹²¹ Ivi, 00:19:41.

¹²² Ivi, 00:22:43.

Professore” il secondo e in maniera speculare, entrambi cercano di portare numeri sempre più complessi e di attentare alla vita dell’altro, manomettendo i macchinari utilizzati durante gli spettacoli e nascondendosi tra la platea per assistere alla *débâcle*, come accade per esempio nel numero de “l’afferra proiettile” nel quale Angier si intromette facendo perdere a Borden due dita della mano o quando, durante le prime messe in scena del trasporto umano, Borden scopre che Angier si serve di un sosia e fa in modo che il trucco venga svelato.

La grande svolta nella rivalità tra i due riguarda il numero segreto di Borden, già citato all’inizio, un trucco che egli sosteneva di essere l’unico in grado di riprodurre: il trasporto umano. La possibilità di spostare la materia da una parte all’altra del palcoscenico, fino ad allora considerata impossibile, instilla in Angier l’ossessione di scoprire il trucco di Borden che assiste alla riproduzione del trucco moltissime volte cercando di capirne il funzionamento: «[...] Quell’uomo mi ha rubato la vita, io gli ruberò il trucco [...]»;¹²³ Cutter rivela ad Angier cosa si cela dietro il trucco del trasporto umano, ovvero l’ausilio di un sosia ma la verità, nonostante l’evidenza, è troppo semplice per essere accettata: Angier, come il pubblico e gli spettatori del film, vuole essere ingannato. Angier comincia comunque la ricerca di un sosia per iniziare a riprodurre lo stesso trucco del nemico, ingaggiando un attore alcolizzato in rovina. Non contento della resa mediante l’uso di un sosia, Angier decide di recarsi a un’esposizione tecnica di scienziati e ingegneri, dove la tecnica e gli esperimenti in ambito scientifico hanno portato a innovazioni che rendono possibili cose apparentemente impossibili, anche per incontrare Tesla per parlare della costruzione del macchinario che gli garantirà di portare in scena il trasporto umano in quanto l’illusionista è convinto che anche Borden, per il suo trucco si sia servito dell’aiuto dello scienziato serbo, cosa che in realtà si

¹²³ Ivi, 00:55:30.

rivelerà falsa.

L'ossessione di Angier nei confronti del trasporto umano supera ogni limite, egli perde completamente la ragione e soffoca qualsiasi altra emozione pur di riuscire nel suo intento: tra l'illusionista e la nuova assistente Olivia nasce una relazione che però di fronte alla sete di vittoria perde completamente importanza, Angier infatti chiede a Olivia di diventare l'assistente di Borden e di fingere essersene andata volontariamente per cercare di scoprire qualcosa di utile per la riuscita del numero, «[...] non mi importa di mia moglie, mi importa del suo segreto [...]».¹²⁴

Parallelamente Tesla continua a lavorare al macchinario chiesto da Angier ma non sembra giungere ai risultati sperati; dopo vari tentativi il macchinario non sembra funzionare in quanto l'oggetto posto sotto il flusso di corrente alternata non scompare, rimanendo immobile. Lo scienziato avvisa Angier della pericolosità del macchinario e soprattutto della sua ossessione, che non lo porterà a nulla di buono.

Per lo stesso motivo anche Cutter abbandona l'illusionista che si trova quindi a continuare la ricerca da solo: «[...] L'ossessione è un gioco che si fa da giovani [...]».¹²⁵

Nel frattempo, Borden vede il suo rapporto con Sarah deteriorarsi sempre di più, spesso durante il racconto la donna manifesta dei dubbi che riguardano la verità delle parole del compagno che in alcune occasioni sembra mentire:

BORDEN: «[...] io ti amo moltissimo»

SARAH: «Dillo ancora»

BORDEN: «Io ti amo»

SARAH: «Oggi no»

BORDEN: «Come?»

¹²⁴ Ivi, 1:12:00.

¹²⁵ Ivi, 1:17:29.

SARAH: «Beh certi giorni non è vero e oggi non è vero, forse oggi sei più innamorato della magia che di me [...] è bello per me poter capire la differenza perché i giorni in cui è vero sono importanti».¹²⁶

Sarah soffre moltissimo sia per la gelosia nei confronti di Olivia, con la quale uno dei due gemelli ha una relazione, sia per i continui segreti del marito: «[...] i segreti sono la mia vita, la nostra vita».¹²⁷ Durante una violenta discussione, Sarah rivela a Borden di aver capito il suo segreto, che però non viene palesato; la donna gli chiede se lui la ami e alla sua risposta negativa, esasperata dalla situazione di incertezza costante nella quale viveva, Sarah decide di togliersi la vita. Anche Olivia, dopo la morte di Sarah, affronta Borden esprimendo molti dubbi riguardo la loro relazione e Borden rivela che una parte di lui amava Sarah mentre l'altra ama lei; egli descrive due parti di sé, nonostante invece si tratti di due gemelli che, essendo sempre stati abituati a condividere un'unica esistenza, si sentono effettivamente due parti della stessa persona.

La lettura del diario da parte di Angier procede e scopre una parte dedicata proprio a lui: egli scopre infatti che Olivia ha soltanto eseguito un ordine quando gli ha consegnato il diario e Borden rivela che tale richiesta era una vera e propria prova d'amore da parte della donna, che l'intento era esattamente quello di confonderlo e di fargli perdere tempo; Angier scopre così che la parola chiave "Tesla", fornitagli da Borden, è la chiave del diario ma non del trucco, alimentando ancora di più la sua ossessione.

La macchina per il trasporto umano viene modificata e completata, i problemi iniziali derivavano dal fatto che l'oggetto non venisse effettivamente trasportato ma clonato: gli uomini di Edison, rivale di Tesla, distruggono il nascondiglio dello scienziato ma egli riesce

¹²⁶ Ivi, 00:29:58.

¹²⁷ Ivi, 1:19:45.

a consegnare la macchina ad Angier con la promessa di distruggerla, perché essa avrebbe causato soltanto miseria.

Anche nel diario che Borden legge in carcere, quello che costituisce l'ossatura principale del racconto, vi è una parte dedicata a lui nella quale Angier prevede che egli si trovi in carcere a causa del suo assassinio; l'illusionista pensa che quindi il diario sia un falso. Nonostante le perplessità relative alla vera provenienza del diario e all'identità di Lord Caldlow, Borden decide comunque di descrivere i primi due atti del trucco del trasporto umano, "la promessa" e "la svolta" consegnandoli all'avvocato, con la promessa di rivelare "il prestigio" dopo aver visto la figlia per dirle addio.

Angier contatta nuovamente Cutter, ha bisogno del suo aiuto per gli ultimi cento spettacoli nei quali egli intende mostrare il vero trasporto umano ma gli chiede di non rimanere dietro le quinte, di assistere allo spettacolo davanti al palco e non come *ingénieur* perché nessuno può assistere al prestigio; l'illusionista assolda infatti servi di scena cechi per fare in modo che nessuno possa rivelare i suoi segreti.

Lo spettacolo si apre con un'ulteriore anticipazione di quello che però accadrà sotto al palco, senza che gli spettatori se ne rendano conto; Angier anticipa infatti che un uomo annegherà riferendosi alla morte del suo clone ogni volta che il numero verrà eseguito: «[...] durante i miei viaggi io ho visto il futuro e vi assicuro che è un futuro strano. Il mondo Signori e Signore è sul punto di scoprire nuove e terrificanti possibilità. Ciò a cui state per assistere non è magia, è pura scienza [...]».¹²⁸

A seguito della nuova fama di Angier, Borden e Fellon cercano in tutti i modi di capire come egli riesca nell'intento senza servirsi di un gemello, il macchinario lo fa infatti

¹²⁸ Ivi, 1:40:54.

scompare, facendolo riapparire dall'altra parte del palco; in uno degli spettacoli, Angier consente agli spettatori di avvicinarsi alla macchina per analizzarla da vicino e con questo pretesto, Borden ne approfitta per scendere sotto al palco, scena che viene ripresa dall'inizio del film e sintomo della volontà del regista di utilizzare una certa circolarità e ripresa costante di temi già anticipati. Sotto al palco Borden assiste all'esecuzione del numero e anche alla morte di quello che egli crede essere Angier, annegato in una vasca d'acqua uguale a quella nella quale è annegata Julia, durante il trasporto umano, nonostante i suoi tentativi di salvarlo.

Borden viene considerato responsabile per la morte di Angier e viene condannato a morte: in questo momento del racconto le sequenze temporali si allineano e le vicende dei due illusionisti procedono quasi parallelamente.

Lord Caldlow si reca in carcere con la figlia di Borden come richiesto da quest'ultimo e con grande stupore dell'illusionista e del pubblico stesso viene rivelata la sua vera identità: si tratta infatti di Angier.

A questo punto, la vicenda comincia ad assumere contorni nuovi e fino a questo momento celati: ciò che emerge è che l'ossessione di Angier di prevalere sul proprio rivale, diventa totalizzante: egli è disposto a sacrificare tutto, anche la vita. Grazie alla macchina di Tesla, egli viene clonato continuamente e decide di uccidere un altro se stesso, a morire tante volte annegato, durante ogni spettacolo, mostrando un attaccamento morboso all'esibizione e al palcoscenico; Angier continua quindi a proporre un «suicidio collettivo»¹²⁹ e la sua condanna è non sapere mai se sarebbe toccato a lui o alla copia avere la peggio, offrendo uno dei due in pasto al pubblico: «Voi siete Lord Caldlow?» “Si sono io, lo sono sempre

¹²⁹ A. CIANCI, *The Prestige: spiegazione del finale del film di Christopher Nolan*, cit.

stato”». ¹³⁰ Il film mente e sceglie di farlo attraverso Angier che è disposto a rappresentare una storia inverosimile, di aver cioè scoperto la duplicazione della materia, pur di non svelare il segreto dietro al numero, segreto che esiste ma del quale Nolan non vuole rendere partecipe lo spettatore: «[...] Nolan ha costruito un film antimagico, impegnato a demistificare le apparenze soprannaturali, per poi tuffarsi proprio nel soprannaturale più inquietante [...]». ¹³¹

Nonostante la volontà di Borden di rivelare l'ultimo atto del trasporto umano, Angier non si mostra più interessato, considerandosi vincitore e avendo raggiunto il suo scopo che, al di là di qualsiasi trucco, consisteva nel privare Borden della persona a lui più cara, come per lui era stata la moglie Julia.

L'ultimo incontro tra Borden e Fellon è particolarmente significativo, la vera identità dell'aiutante non è ancora stata rivelata ma è evidente la volontà di Nolan di caricare il momento di grande intensità: «[...] allora ognuno per la sua strada, ci separiamo. Solo che la mia non mi porterà lontano [...] ma ora tu devi vivere la tua vita capito? Devi vivere per tutti e due». ¹³²

Nell'ultima parte del film vengono alternate le scene che da una parte vedono Borden accompagnato al patibolo e dall'altra la distruzione della macchina di Tesla da parte di Angier e Borden che nel frattempo si sono ricongiunti e hanno deciso di eliminarla per fare in modo che non potesse più essere utilizzata; a una seconda visione questo momento, apparentemente irrilevante, nasconde invece il processo che porta alla “distruzione” di entrambi i segreti in grado di garantire la riuscita del trasporto umano: da una parte la macchina che Angier ha usato per clonare se stesso e dall'altra uno dei due gemelli Borden,

¹³⁰ *The Prestige*, cit., 1:49:49.

¹³¹ ALICE GRISA, *The Prestige: trama, spiegazione e teorie sul finale del film di Christopher Nolan*, in «Cultura pop», 10 marzo 2020, <https://cpop.it/articoli/the-prestige-trama-spiegazione-teorie-finale-del-film-christopher-nolan> (data di ultima consultazione 23 maggio 2024).

¹³² *The Prestige*, cit., 1:53:44.

entrambi indispensabili per la buona riuscita del numero. Prima di morire, Borden ripete alla guardia di osservare attentamente, per l'ultima volta; quando gli viene chiesto quali fossero le sue ultime parole egli pronuncia la frase «Abracadabra».¹³³ Oltre a essere pronunciata tra il secondo e il terzo atto di un trucco, nel momento quindi precedente al “prestigio”, tale frase assume una valenza ulteriore: le iniziali dei due protagonisti, Alfred Borden e Robert Angier, compongono “ABRA”, ossia l'inizio della parola.¹³⁴

La scena finale vede Cutter assumere nuovamente il ruolo di personaggio chiave, permettendo a Fellon di raggiungere il teatro nel quale raggiungere Angier; l'*ingénieur* di Borden spara e il primo particolare che viene messo in risalto sono le due dita mozzate, caratteristica fino a questo momento attribuita peculiarmente soltanto al Professore e le uniche in grado di determinare che apparentemente egli non si serviva di alcun sosia per il suo numero. Lentamente Fellon si manifesta, come è stato descritto anche nell'opera di James nella quale il doppio, dopo aver levato le mani dal viso, si mostra nella sua vera essenza; il dialogo successivo e conclusivo è quello che consente finalmente di comprendere la verità:

ANGIER: «Un fratello, un gemello, tu sei Fellon, lo sei sempre stato»

FELLON: «No, eravamo entrambi Fellon ed eravamo entrambi Borden»

ANGIER : «Tu eri quello che entrava nella porta o quello che veniva fuori?»

FELLON: «Facevamo a turno, il trucco era invertire le parti»

ANGIER: «Cutter lo sapeva [...] ma io gli dicevo che era troppo semplice, troppo facile...»

FELLON: «No, semplice forse ma non facile. Non c'è niente di facile in due uomini che si dividono una vita»

¹³³ Ivi, 1:58:09.

¹³⁴ FATIMA FASANO, “*The Prestige*” di Nolan. Spiegazione tra realtà, illusione e tempi, in «il chaos.com», <https://ilchaos.com/film-recensioni/the-prestige-di-christopher-nolan-tra-realta-e-illusione/> (data di ultima consultazione 23 maggio 2024).

ANGIER: «Allora Olivia e tua moglie...»

FELLON: «Ognuno amava una di loro, io amavo Sarah, lui amava Olivia, ognuno di noi aveva metà di una vita che per noi era sufficiente [...] per noi ma non per loro. Vedi il sacrificio Robert è il prezzo di un buon numero, ma tu cosa ne sai del sacrificio»

ANGIER: «Io ho fatto dei sacrifici»

FELLON: «No, non costa niente rubare il lavoro di un'altra persona»

ANGIER: «Costa tantissimo, ci voleva coraggio a entrare in quella macchina ogni sera senza sapere se sarei stato l'uomo nella vasca o l'uomo del prestigio [...]»

FELLON: «[...] tu hai percorso metà del mondo, hai speso una fortuna, hai fatto cose terribili [...] tutto per niente»

ANGIER: «[...] tu non hai mai capito perché lo facevo? Il pubblico conosce la verità, il mondo è semplice, miserabile, solido, del tutto reale ma se riuscivi a ingannarli anche solo per un secondo allora potevi sorprenderli e allora riuscivi a vedere qualcosa di molto speciale, davvero non lo sai? Era quello sguardo sui loro volti...».¹³⁵

Il significato è racchiuso qui: Borden, in virtù della semplicità sulla quale è costruito il mondo, per svolgere il suo trucco più famoso si è servito di un gemello che per tutta la durata del film viene nascosto da un travestimento apparentemente semplice, baffi, cappello e occhiali; la verità, la soluzione, è sempre stata sotto gli occhi degli spettatori che però non hanno osservato attentamente, per la loro volontà di essere stupiti. Egli non si è servito di macchine per il trasporto umano, di ingenti somme di denaro, ma unicamente della propria vita e di quella del fratello, dedicandole entrambe allo spettacolo e sacrificando la propria unicità, il proprio amore, la propria intera esistenza, incarnando un vero e proprio atto di fede nei confronti della magia, un voto irrevocabile come l'illusionista cinese aveva deformato la propria camminata in funzione del suo trucco.

Sia Angier che Borden si servono del proprio doppio ed è anche a questo che Borden fa riferimento; il primo si è servito di un clone che ha ferocemente deciso di sacrificare, in

¹³⁵ *The Prestige*, cit., 1:58:40.

un'ottica di omicidio-suicidio tipica conseguenza della scomposizione dell'identità mentre l'altro ha un gemello che non è lui ma con il quale condivide l'esistenza. La differenza è sottile ma fondamentale.

La riflessione a questo punto viene estesa non soltanto alla vita dei due illusionisti ma più in generale a quella di tutti gli uomini: non ci sono né vincitori né vinti; entrambi hanno pagato a caro prezzo la propria devozione al palcoscenico e lo spettatore non è in grado di capire chi dei due abbia avuto la meglio, probabilmente perché entrambi sono stati sconfitti, per il fatto di aver perso la propria umanità inseguendo il successo da esibire spudoratamente all'avversario.

Il punto al quale Nolan vuole arrivare è quindi un interrogativo rivolto alla vita di ognuno, che viene intesa come un gioco di prestigio dove apparentemente vince chi in fondo rischia di più e chi ha meno scrupoli: vale veramente la pena? L'uomo è materia, solidità o anche anima? Fino a che punto si è disposti ad arrivare pur di avere una risposta?

III.4. Considerazioni finali

Il filo conduttore di questo lavoro, delle opere analizzate e dei personaggi che si sono susseguiti, ruota intorno al concetto di identità; quello che si è, quello che si pensa di essere o quello che si vorrebbe essere è un tema senza tempo che ha caratterizzato e continuerà a identificare la ricerca di senso in ogni essere umano. In tale contesto però, non ci si è limitati ad analizzare le inclinazioni personali dei singoli per la ricerca della propria identità ma si è ragionato utilizzando sempre uno specchio, quello del fratello o del gemello, nel quale

riflettersi per comprendere anche molte cose di sé; la presenza di un legame così forte e profondo ha determinato le scelte dei personaggi che riconoscendosi o, al contrario, allontanandosi dal loro legame di sangue hanno cercato di trovare il modo per emergere e per riconoscersi. Il modo di trovare risposte a queste domande è soggettivo e personale ma in ogni esempio riportato in questo lavoro si è cercato di descriverne qualche modalità: chi ha sacrificato la propria identità perché convinto di averne un'altra altrove, migliore, da scovare e catturare, chi ha cercato di strapparla violentemente all'altro perché convinto di non averne una o che la propria non avesse importanza, chi invece, per distruggere quella dell'altro, ha calpestato la sua.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SUL DOPPIO

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

BETTINI, MAURIZIO, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi Editore, 1992.

CESERANI, REMO, *Le radici storiche di un mondo narrativo in La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani Lucio Lugnani, Emanuela Scarano, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.

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

FREUD, SIGMUND, *Storia del movimento psicanalitico*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VII.

FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte la letteratura ed il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

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

GENETTE, GÉRARD, *Figure: retorica e strutturalismo*, trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969 (Paris 1966).

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

JENTSCH, ERNST, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Emanuela Scarano, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.

RANK, OTTO, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Milano, Sugarco Edizioni S.r.l., 1979 (Wien-Leipzig 1914).

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

SCHNEIDER, J.B., *Das Geschwisterproblem*, in «Geschl. u. Gesell», VIII, 1913.

VERNANT, JEAN-PIERRE, «*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.

ZAVA, ALBERTO, *Partitura di un mistero, tra talento e tecnica. Le dinamiche del sistema musicale di Canone inverso di Paolo Maurensig*, in «*L'umanesimo della parola*» *Studi di*

italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli, a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava,
Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023.

OPERE PRESE IN ESAME

EURIPIDE, *Elena*; i passi riportati sono tratti dal testo di Massimo Fusillo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* Modena, Mucchi editore, 2012, pp. 53-70.

JAMES, HENRY, *L'angolo bello*, trad. it. di Alide Cagidemetrio, Venezia, Marsilio Editori 2011 (New York 1908).

MAURENSIG, PAOLO, *Canone inverso*, Milano, Mondadori, S.p.A., 2015 (1996).

OMERO, *Iliade*; i passi riportati sono tratti dal testo di Massimo Fusillo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* Modena, Mucchi editore, 2012, pp. 47-52.

PLAUTO, *Anfitrione*; i passi riportati sono tratti dal testo di Massimo Fusillo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* Modena, Mucchi editore, 2012, pp. 71-89.

PLAUTO, *Menecmi*; i passi riportati sono tratti dal testo di Massimo Fusillo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* Modena, Mucchi editore, 2012, pp. 71-89.

POE, EDGAR ALLAN, *William Wilson*, in *Racconti*, introduzione di Gabriele Baldini, trad. it. di Gabriele Baldini e Luciana Pozzi, Milano, Garzanti Editore s.p.a., 1974 (Philadelphia 1839).

The Prestige, regia di Christopher Nolan, 2006.

WILDE, OSCAR, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di Loredana Baldinucci, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso Spa, 2004 (Philadelphia 1890).

SITOGRAFIA

AGOSTINI, MANUELA, *Il tema del doppio attraverso la teoresi psicanalitica: Sigmund Freud e il Perturbante*, in «State of mind», 13 gennaio 2017, <https://www.stateofmind.it/2017/01/perturbante-freud/#:~:text=e%20di%20inquietudine.,Secondo%20Freud%20il%20perturbante%20è%20qualcosa%20che%20prima%20era%20familiare,una%20parte%20è%20qualcosa%20di> (data di ultima consultazione 27 aprile 2024).

CIANCI, ANTONIO, *The Prestige: spiegazione del finale del film di Christopher Nolan*, in «Cinematographe.it», 13 giugno 2019, <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/the-prestige-spiegazione-finale/> (data di ultima consultazione 23 maggio 2024).

FASANO, FATIMA, *“The Prestige” di Nolan. Spiegazione tra realtà, illusione e tempi*, in «il chaos.com», <https://ilchaos.com/film-recensioni/the-prestige-di-christopher-nolan-tra-realta-e-illusione/> (data di ultima consultazione 23 maggio 2024).

GRISA, ALICE, *The Prestige: trama, spiegazione e teorie sul finale del film di Christopher Nolan*, in «Cultura pop», 10 marzo 2020, <https://cpop.it/articoli/the-prestige-trama-spiegazione-teorie-finale-del-film-christopher-nolan> (data di ultima consultazione 23 maggio 2024).

LEDDA, UMBERTO, *The Prestige: appunti per una sociologia della dispercezione*, in «Effettonotte online», <https://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200701/200701id00.htm> (data di ultima consultazione 22 maggio 2024).

SCIMMIA SUPREMA, *The Prestige – Spiegazione, Analisi e Significato del film di Nolan*, in «LaScimmiaPensa», 20 aprile 2020, <https://www.lascimmiapensa.com/2020/04/20/the-prestige-spiegazione-analisi-significato-nolan/> (data di ultima consultazione 22 maggio 2024).