**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Tesi di Laurea

# Il tema del doppio nella letteratura del XIX secolo.
# Origini folkloriche, motivi narrativi, risvolti psicoanalitici.

Relatore

Professore Luigi Marfè

Laureanda

Alessi Francesca

n° matricola 2096939

Anno accademico 2024/2025

*A mio fratello Maurizio*

# Indice

**Introduzione** 9

**Capitolo**

***Der Doppelgänger* – il doppio**

Etimologia e significato del termine 17

Otto Rank e il doppio 19

*Das Unheimliche* - il perturbante 22

Ombre e riflessi: origine di una superstizione 26

Lo stadio dello specchio – Lacan e la costituzione dell'io 31

Narcisismo e sue implicazioni 33

**Capitolo II**

**Fëdor Dostoevskij: l'uomo e la realtà del male**

La narrativa di Dostoevskij 37

Il sosia 42

L'idiota 49

I fratelli Karamazov 57

**Capitolo III**

**Robert Louis Stevenson: il doppio e il peccato**

La narrativa di Stevenson 63

Il racconto fantastico dell'Ottocento 66

Il tema della follia 69

Markheim 71

The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde 79

**Capitolo IV**

**Guy de Maupassant: vedere l'invisibile**

La narrativa di Maupassant 89

Le Horla 94

**Capitolo V**

**Edgar Allan Poe: il doppio e l'immagine della follia**

La narrativa di Poe 107

William Wilson 109

**Capitolo VI**

**Un esempio novecentesco: Franz Kafka**

Lo scrittore e il padre 121

La Metamorfosi 123

**Conclusioni** 135

**Bibliografia** 147

*Allora il buon Medardo disse: - O Pamela, questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo. Se verrai con me, Pamela, imparerai a soffrire dei mali di ciascuno e a curare i tuoi curando i loro.*

Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*

# Introduzione

La duplicità sembra, a prima vista, rappresentare una stravaganza o un paradosso, ma a ben guardare emerge come contrassegno intrinsecamente caratterizzante la condizione umana; il tema del doppio è presente sia nelle superstizioni di carattere folklorico di antichissima origine, sia nella letteratura fin dagli esordi, anche se la sua popolarità e diffusione risale al periodo romantico, quando diventa ricorrente nelle opere di molti autori europei.

Nelle popolazioni più lontane nel tempo, e altresì distanti tra di loro, il concetto del doppio ha una diffusione capillare sia a livello antropologico sia religioso. Nell'antico Egitto il principio vitale denominato *Ka* non è altro che un doppio dell'essere fisico, al quale sopravvive dopo la morte; nell'epopea assira il sovrano *Gilgameš,* votato alla vita mondana ha un doppio, *Enkidu,* che è invece incline alla vita introspettiva; nella religione indiana quattro dèi assumono le fattezze di un unico personaggio, *Nala,* mentre in quella precolombiana una divinità, *Ometeotl*, porta nel suo nome il significato di duplicità, ovvero «due dèi».

Jean-Pierre Vernant osserva come nell'antichità classica esistessero due termini che definivano lo statuto dell'immagine nella cultura greca, *eidolon* ed *eikon*, che etimologicamente si ricollegano alla visione e alla somiglianza, e che possono essere utilizzati indistintamente per fare riferimento ad immagini naturali riflesse nell'acqua o nello specchio e a quelle create dall'uomo artificialmente. Tra i due termini esisterebbe all'origine una tensione espressa dal dualismo e, mentre il primo termine sarebbe una semplice copia dell'apparenza

sensibile che ricalca ciò che si vede, il secondo richiamerebbe una trasposizione dell'essenza:

> L'*eidolon*, in quanto simulacro, si rivolge soltanto allo sguardo, lo attira, lo affascina e gli fa dimenticare il modello a cui si sostituisce, al punto da prenderne il posto a guisa di doppio. […] L'*eidolon* […] si manifesta […] come «l'apparire» di qualcuno […]. In esso l'apparire è equivoco, sconcertante: implica un aspetto duplice e contraddittorio[1].

Il termine *eidolon*, dunque, si avvicina all'idea del doppio e Omero ne fa ricorso più volte nell'*Iliade*: è il *phasma*, l'apparizione soprannaturale, creato da Apollo che va a sostituire Enea in battaglia, mentre quest'ultimo è al sicuro nella rocca di Troia; è l'immagine onirica, *òneiros*, che appare in sogno ad Agamennone nelle vesti di Nestore, affinché chiami alle armi i guerrieri achei; è il fantasma, l'anima-ombra di un caro defunto, la *psychè*, che Achille piange e che riesce a vedere in tutta la sua corporeità, Patroclo, ma che si rivela in effetti una illusione, una lusinga, un inganno evocato dalla nostalgia[2].

Anche Euripide escogita lo stratagemma di un *eidolon*, simile in tutto e per tutto alla bella Elena: nella tragedia le due donne vivono parallelamente per anni, ognuna con la sua storia, e tutta la negatività del personaggio omerico risiede proprio nel doppio, mentre la figura di Elena ne esce completamente riscattata rivelandosi sposa fedele e innamorata che aspetta pazientemente in Egitto il ricongiungimento con il suo sposo Menelao.

Due secoli dopo, il tema del doppio ricompare nella «tragicommedia» plautina *Anfitrione*, acquisendo una definizione antonomastica dal nome del servo di Anfitrione, Sosia. I dialoghi e lo svolgersi della trama rivelano tutta la maestria comica di Plauto, ma non mancano momenti di riflessione e perplessità

---

[1] J. P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 70-76.

[2] Cfr. M. Bettini, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza, 1991, pp. 4-5.

nei quali ognuno può riconoscere la propria precarietà nella mutevolezza e instabilità del mondo, come nella scena iniziale, nella quale prende vita il dialogo tra Mercurio e Sosia e si trovano *in nuce* tutti i motivi della tradizione successiva del doppio, come la crisi d'identità, la perdita della razionalità, la follia, il sogno, la frammentazione del corpo e il motivo dello specchio:

> […] Di immortales, obsecro vostram fidem,
> Ubi ego perii? ubi inmutatus sum? Ubi ego formam perdidi?
> An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
> Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet?[3]

L'*Anfitrione* di Plauto continua ad ispirare rivisitazioni e adattamenti a riprova del successo dei temi trattati, quali l'adulterio, l'inganno e, in special modo, il doppio. Tra i rifacimenti più noti si può annoverare quello di Molière, che dà particolare rilievo a Sosia, vero fulcro comico dell'opera, impersonato dall'autore stesso nella prima rappresentazione del 1668, o quello di Kleist, che rende gli sdoppiamenti di Sosia e Anfitrione marcatamente perturbanti, e nel quale Sosia chiede a Mercurio di lasciargli essere la sua ombra per poter mantenere perlomeno una parvenza di se stesso:

> SOSIA – Almeno tollera che io sia la tua ombra che si allunga dietro la sedia dove mangi.
> MERCURIO – No, nemmeno la mia ombra nella sabbia. Va' via![4]

Massimo Fusillo individua tre momenti cruciali nella storia del doppio dall'antichità classica all'Ottocento, un ventaglio di tipologie che semplifica e

---

[3] «[…] Dèi immortali, m'appello a voi: dove mi sono perduto? Dove mi sono trasformato? Dove ho smarrito la mia figura? Mi sarei per caso lasciato laggiù per dimenticanza? Davvero costui possiede tutta la fisionomia che finora era mia». Plauto, *Anfitrione,* Milano, BUR Rizzoli, 2002, p. 145.

[4] H. von Kleist, *Anfitrione. Commedia secondo Molière*, da Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux, *Anfitrione, Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 268.

illustra come il tema si sia articolato nel tempo, pur rimanendo cruciale in letteratura. Il primo caso è quello dell'identità rubata, come nella vicenda del sosia plautino, in cui lo sdoppiamento è provocato da un'entità terza la quale si appropria dell'identità del personaggio con una certa violenza:

> È la situazione tipica dell'antichità classica, in cui il doppio non è mai frutto di patologie interiori, ma è sempre esteriorizzato e attribuito agli dèi[5].

Il secondo caso prevede una somiglianza perturbante e straordinaria di due personaggi distinti:

> È la situazione narrativa tipica dell'universo barocco, e della sua idea di realtà metaforica e proteiforme, in cui i confini tra io e mondo, tra verità e finzione, sono assolutamente labili[6].

Infine, la terza situazione narrativa è quella della duplicazione dell'io, che prevede la scissione della coscienza, il cui sdoppiamento ha cause presumibilmente allucinatorie, e nella quale si riscontrano due incarnazioni dello stesso personaggio:

> È la situazione tipica del romanticismo e del suo interesse per la follia e per ogni forma di patologia mentale: un interesse strettamente legato alle costruzioni sociali e culturali operate dalla psichiatria nascente[7].

Dunque, i fattori che contribuiscono alla diffusione di doppi, ma altresì di specchi, ombre e automi, sono spesso esterni al sistema letterario, e vanno ricercati nella filosofia coeva, nella ricerca medica e psichiatrica, e nell'interesse rinnovato per la dimensione magica e religiosa, oltre al tema della follia.

---

[5] M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 1998, p. 36.
[6] Ibidem.
[7] Ivi, p. 37.

Anche Fusillo, come già avevano fatto Freud e Rank, riconosce la supremazia di E.T.A. Hoffmann, nella cui opera il *topos* del doppio assume un ruolo centrale. I suoi racconti sono caratterizzati dalla presenza di una duplicità dell'esistenza che contraddistingue sia i personaggi sia la realtà circostante, la quale non appare mai univoca e definita, ma costituita da due dimensioni che sembrano opposte e inconciliabili, ma che invece sono in continuo dialogo tra loro. Hoffmann dà rilevanza alla sfera del soprannaturale e ne individua l'impronta pervasiva nell'esperienza umana; la figura del doppio mina i presupposti della rigidità dell'universo diventando il simbolo dell'assurdità dell'esistenza dell'uomo. Hoffmann è sicuramente lo scrittore che modernizza il tema del doppio, precorrendo le intuizioni della psicanalisi novecentesca, in particolare la crisi dell'identità dell'io, facendone il *leitmotiv* di tutta la sua produzione letteraria.

In *Der Sandmann*, il racconto preso in esame da Freud nella riflessione sul *Doppelgänger*, ci troviamo proiettati in un mondo simmetrico nel quale assistiamo ad un intrico di identificazioni: la voce narrante è portatrice di un malessere interiore che ha origine da una specularità paradigmatica, che nel racconto diventa principio di individuazione dei diversi personaggi. Hoffmann, infatti, ripartisce alcuni caratteri psicologici in figure doppie come fossero scissioni dello stesso personaggio: è doppia la coppia padre – Coppelius, ma anche Spallanzani – Coppola, così come Olimpia appare un doppio di Clara, mentre Sigismondo ricalca la figura di Lotario nella funzione di amico di Nataniele[8]. Il racconto è davvero *unheimliche*, un termine «mal traducibile» come lo definisce Francesco

[8] Cfr. G. Sasso, *Freud, Hoffmann e il Doppio. Il perturbante e l'analisi del Mago sabbiolino*, Rivista «Nuova Corrente», XLII, 116, 1995, pp. 223-282.

Orlando, che propone l'uso di «sinistro»[9], ovvero perturbante, perché i protagonisti eccedono il ruolo originario per rivelarsi tutt'altro da sé.

Nella scelta dell'argomento da trattare per questo mio lavoro ha sicuramente influito una mia personale inclinazione che parte da un vissuto privato, ovverosia l'inquietante incontro di un familiare con il proprio sosia; una certa predilezione per la letteratura che prevede lo sdoppiamento dei personaggi, sia in caratteri ambigui e quindi naturalmente doppi, sia in soggetti opposti, ma complementari all'interno del medesimo racconto; infine, la curiosità per l'essere umano, per le innumerevoli sfaccettature che lo rendono composito ed eterogeneo, così difficile da definire, da capire, da aiutare.

Nel trattare l'argomento, cercherò di dar conto sia della parte teorica sia di quella letteraria, in particolar modo facendo riferimento al lavoro di Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*[10], che rappresenta il punto di svolta nello studio psicanalitico sul tema e una lettura fondamentale per chi voglia cercare di capire le numerose sfumature e implicazioni ad esso legate; l'imprescindibile saggio di Fusillo *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, che analizza questo *topos* letterario in maniera esaustiva; l'ampio lavoro di Maurizio Bettini, che ne ha analizzato le declinazioni nei miti e nelle opere classiche; l'indispensabile pensiero di Lacan che tanto ha contribuito a continuare e rinnovare l'insegnamento di Freud.

Nell'analisi letteraria prenderò in esame esempi tra i più significativi del periodo romantico appartenenti alla letteratura europea, partendo da Dostoevskij, lo scrittore russo la cui opera è costellata da figure caratterizzate

---

[9] F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 198.

[10] Lo studio di Otto Rank *Der Doppelgänger* è apparso per la prima volta nel 1914 sulla rivista della Società Psicoanalitica di Vienna «Imago», fondata e diretta dallo stesso Rank. Nel 1925 venne pubblicato, in forma di libro, dalla Internationaler Psychoanalytischer Verlag, con alcune correzioni e integrazioni dell'autore.

dalla scissione dell'io, frammentato in figure che sono agli antipodi tra loro, ma al contempo complementari, per poi analizzare un autore scozzese, Robert Louis Stevenson, che ha saputo trattare la natura umana caricandola alternativamente di forze positive e negative, uno francese, Guy de Maupassant che nei suoi racconti ha esorcizzato le sue fobie e le sue nevrosi, un autore americano Edgar Allan Poe, il quale ha fatto della paura il soggetto privilegiato dei suoi racconti, per concludere con una diramazione novecentesca, Kafka, considerato tra i maestri del modernismo, che ha creato nelle sue opere un mondo parallelo improntato sull'assurdità.

# Capitolo I

# *Der Doppelgänger* – il doppio

## Etimologia e significato del termine

*Doppelgänger*[11] è un sostantivo tedesco composto da *doppel* che significa «doppio» e *Gänger* che deriva dalla voce verbale *gehen* «andare», dunque «che va», «che cammina accanto» e che viene solitamente tradotto in «sosia», «alter ego», «doppio». Il vocabolo è stato coniato da Jean Paul, che ne dava una definizione molto precisa: «persone che vedono sé stesse»[12].

Massimo Fusillo cerca di definire il termine, seppur consapevole dell'impossibilità di circoscrivere il campo tematico, per ricondurlo ad un significato univoco, perché il doppio rappresenta una costante comune a molte culture ricca sia di implicazioni antropologiche e psicologiche sia di innumerevoli varianti storiche:

> Si parla di doppio quando in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità del personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome[13].

---

[11] Dizionario Garzanti tedesco – italiano, lemma *doppelgänger*, Milano, Garzanti, 2001, p. 139.

[12] R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. I, p. 668.

[13] M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 24.

Nella trattazione letteraria esistono tuttavia altre declinazioni della rappresentazione del doppio come, per esempio, quella di *doppio latente* individuata da Robert Rogers in un saggio del 1970, nella cui categoria rientrano coppie provenienti da testi svariati, che descrivono due personaggi che presentano specularità e sdoppiamento. Queste unità ridotte a dualità investono personaggi quali Otello e Jago, Myskin e Rogožin, Marlowe e Kurtz solo per fare degli esempi celebri. Per Rogers i casi letterari di sdoppiamento o duplicazione del sé rappresentano l'esternazione visibile di inquietudini mentali vissute dagli scrittori[14].

Anche il filologo Lubomír Doležel[15] tenta di individuare un campo semantico che si presenta come un sistema di temi simili strutturato su opposizioni nel quale si trovano il tema di Orlando (Woolf), che include un solo individuo che però esiste in due o più mondi fittizi; il tema di Anfitrione, nel quale due identità distinte si rivelano omomorfi nel medesimo mondo fittizio; il tema del doppio, quando due incarnazioni alternative di un unico individuo coesistono in un unico mondo fittizio. Questo campo semantico si presenta come un triangolo che contiene zone intermedie, varianti, similarità e contrasti, come anche diverse modalità di scissione. In questo modo, il numero di variabili che si diramano da un unico tema di base è pressoché illimitato, anche se il soggetto rappresentato è costantemente l'identità sdoppiata[16].

---

[14] Cfr. B. Laghezza, *Una noia mortale. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzano (Pi), Felici, 2012, p. 41.

[15] Lubomír Doležel si è occupato di narratologia e semiotica letteraria; negli ultimi anni della sua attività sperimentò la semantica dei mondi possibili nella teoria della narrativa finzionale. Tra le sue opere tradotte in Italia *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, e *Poetica occidentale*: nella prima l'autore illustra l'uso che nei mondi possibili si fa della logica del reale e di logiche libere o contrastive; nella seconda indaga la poetica occidentale partendo dalla genesi della tradizione, Aristotele, fino alla poetica semiotica della scuola di Praga.

[16] Cfr. B. Laghezza, *Una noia mortale. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 45.

## Otto Rank e il doppio

Otto Rank, il quale faceva parte del cosiddetto comitato di Vienna che raccoglieva i più stretti discepoli di Freud, svolse un'azione importante nel favorire lo sviluppo e la diffusione della psicoanalisi, allargandone la tematica, originariamente legata all'ambito della medicina, ed estendendola all'arte, alla letteratura, al mondo del mito e alle tradizioni popolari. Con lo studio sul *Doppelgänger* egli si approccia al tema del doppio, trasformandolo in punto di partenza per un'indagine psicoanalitica.

Rank inizia la sua analisi partendo da un'opera cinematografica, *Der Student von Prag*, pilastro dell'espressionismo tedesco, realizzato nel 1913, anno precedente la pubblicazione dell'opera di Rank, tratta da un soggetto di Hanns Heinz Ewers che si era liberamente ispirato ad un racconto del 1814 di Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* considerato il capolavoro dello scrittore tedesco, che narra le vicende di un uomo, il quale vende la propria ombra al diavolo in cambio della ricchezza[17].

Rank suggerisce di mettere da parte le remore nei confronti di quella che di lì a poco sarebbe stata definita la settima arte dato che:

> […] la rappresentazione cinematografica, per tanti versi simile alla tecnica dei sogni, può esprimere in un linguaggio figurativo chiaro ed immediato, […] contenuti psicologici e relazioni che il poeta spesso non sa rendere con la parola[18].

---

[17] Dizionario enciclopedico *L'universale*, *La Letteratura*, Milano, Garzanti, 2003, p. 201.
[18] O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001, p. 11.

Un artista, del resto, mette sempre in luce la trama di un discorso che ci coinvolge e, come sosterrà Jacques Lacan, «anticipa sempre lo psicoanalista»[19]. Il cinema, che attraverso le immagini si rivela lo strumento ideale per aprire, scrutare e descrivere il mondo dell'inconscio, avrà modo di rappresentare nel tempo svariate versioni del tema del doppio, ispirandosi di volta in volta a romanzi o leggende, mantenendo tuttavia invariata la componente disturbante, ovvero perturbante, dell'argomento.

Fusillo sottolinea come, fin dai sui esordi nell'ultima decade dell'Ottocento, il cinema sperimenti già la tecnica del doppio, usata per la prima volta da registi del calibro di Georges Méliès in Francia (*La caverne maudite*, *Dedoublement cabalistique)*, e David Smith in Inghilterra (*The Ghost*); da questa fase aurorale fino ad oggi il tema del doppio è presente in tutti i suoi generi maggiori, dal neorealismo di Roberto Rossellini (*Il generale della Rovere*) alla comicità di Charlie Chaplin (*The great Dictator*) al dramma psicologico di Ingmar Bergmann (*Persona*), al noir di Alfred Hitchcock (*Vertigo*). Fusillo ha modo di spiegare:

> Questo rapporto privilegiato fra cinema e doppio si spiega innanzitutto con un ovvio motivo tecnico: la possibilità di visualizzare perfettamente lo sdoppiamento, affidando entrambi le parti allo stesso attore; una peculiarità esaltata già nel programma di sala dello *Studente di Praga* […] contrapponendola alla maggiore povertà di mezzi del teatro e, ovviamente, della letteratura. […] L'affinità tra film e sogno […] coinvolge sia i meccanismi della fruizione […] sia ancor prima la materia del significante: lo schermo trasmette al pubblico il «doppio» – o se si vuole, l'ombra, lo spettro, il riflesso, – di qualcosa avvenuto prima e altrove, con la stessa ricchezza percettiva del sogno […] del tutto opposta alla fisicità del teatro[20].

In anni più recenti, il cinema ha continuato a dare spessore a questo tema con opere come, tra le altre, *The Double* diretto da Richard Ayoade e liberamente

---

[19] R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 9.

[20] M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 154.

ispirato all'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij; *Enemy* di Denis Villeneuve, tratto dal romanzo *O homem duplicado* di José Saramago; *The Machinist* di Brad Anderson.

*Der Student von Prag* narra le vicende del giovane e squattrinato Balduin, il quale, per ottenere le grazie della contessina Margit, scende a patti con un mefistofelico personaggio, il dottor Scapinelli, il quale si appropria della sua effige riflessa nello specchio in cambio di una lauta somma di denaro. Questa decisione, tuttavia porterà il protagonista sulla strada della perdizione: perseguitato dal suo doppio che ha vita propria e gli impedisce di amare la contessina, si risolve ad ucciderlo, trovando però inevitabilmente egli stesso la morte.

Rank individua nella trama del film alcuni elementi costanti della letteratura precedente e parallela che confronterà alle relative tradizioni folcloriche, etnografiche e mitiche. Innanzitutto, egli evidenzia l'assunto principale, secondo cui l'uomo si deve quotidianamente confrontare con il proprio passato che si materializza nell'immagine riflessa di Balduin, e cercare di liberarsene potrebbe rivelarsi una scelta fatale. Il doppio, inoltre, si palesa nei momenti di intimità tra lo studente e la contessina, turbando i loro animi e interrompendone l'idillio. Rank ne evince che il protagonista sia in effetti incapace di amare:

> È la materializzazione del suo stesso io a ostacolare Balduin nell'amore per la donna, e ineluttabilmente lo segue quando si reca dall'amata, così Liduška [21] segue la contessa come un'ombra: ed entrambe i doppi si interpongono fra i protagonisti per separarli[22].

---

[21] Liduška è una ballerina da sempre innamorata di Balduin che si interpone nella relazione dello studente con Margit; Rank ne individua una sorta di doppio di Margit stessa.

[22] O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p.15.

La tecnica cinematografica si presta ad esprimere visivamente gli avvenimenti psichici, nello specifico la complessità del rapporto dell'uomo con il suo io; il cinema si presenta come «più percettivo» rispetto ad altre forme artistiche in virtù del coinvolgimento lungo un maggior numero di registri sensoriali. Come sottolinea Christian Metz, tuttavia, il film è come lo specchio, perché l'attività di percezione è reale, ma ciò che viene percepito «[…] non è l'oggetto reale, è la sua ombra, il suo doppio, la sua riproduzione, un nuovo tipo di specchio»[23].

## *Das Unheimliche* - il perturbante

È innegabile che il tema del doppio sia connotativo di sensazioni che tendono a turbare e destabilizzare. Freud, nel saggio *Das Unheimliche* del 1919, riprende le considerazioni dello psichiatra tedesco Ernst Jentsch che fu il primo ad introdurre in psicologia il concetto di perturbante. Freud stesso ne dà la definizione etimologica:

> 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[24].

La parola è preceduta dal prefisso «*un*» che sottintende una negazione; dunque, la traduzione corretta risulta «non familiare», «non abituale». Freud nota che, per esprimere il concetto di *Unheimliche*, la traduzione italiana si accontenta di parole che si possono definire circonlocuzioni, tra le quali, «inquietante»,

---

[23] C. Metz, *Cinema e Psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 48.

[24] S. Freud, *Il Perturbante*, Torino, Bollati Boringhieri in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1991, p. 271.

«lugubre», «sospetto», «ambiguo», oppure vere e proprie perifrasi come «oscuramente minaccioso» o «subdolamente maligno e ostile».

Per delimitare il significato di questo vocabolo tanto difficile da tradurre, Freud ricorda il pensiero di Jentsch, il quale sostiene che la modalità retorica presente in alcune opere letterarie, si fonda essenzialmente sull'espediente, da parte del romanziere, di porre il lettore di fronte a una sorta di paradosso cognitivo, nel quale egli si trova impossibilitato a decidere se alcuni personaggi della storia siano oggetti animati o inanimati, esseri viventi oppure cose senza vita, generando in questo modo una sensazione di disorientamento dovuto alla percezione di qualcosa di strano e inconsueto, inusuale e quindi nuovo rispetto al proprio vissuto. A questo proposito viene analizzato il racconto di E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann*[25], nel quale il protagonista interagisce con l'inquietante bambola meccanica Olympia.

Freud, tuttavia, a differenza di Jentsch, si concentra maggiormente sulle relazioni degli stimoli con l'inconscio: il perturbante avrebbe a che fare con qualcosa che è familiare alla vita psichica, ma che è reso estraneo dai processi di rimozione e si allaccerebbe ad un'impressione che fa riemergere dei complessi infantili negati dalla coscienza[26]. L'inattesa comparsa di un doppio sarebbe legata all'insorgenza di ciò che Freud definisce 'ritorno del superato,' quando alcune

---

[25] Anche Calvino nella introduzione al racconto *L'uomo della sabbia* di Hoffmann avrà a dire: «La scoperta dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica» I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 47.

[26] «Intendo dire che 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 predispongono a una scoperta: si percepirà come elemento perturbante ciò che può ricordare questa coazione interna a ripetere». S. Freud, *Il Perturbante*, cit., pp. 290-291.

credenze primordiali riemergerebbero, andando a minare la razionalità del soggetto:

> Dunque, il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in dèmoni[27].

Freud riconosce nel racconto di Hoffmann la nevrosi incipiente del protagonista e ne individua le radici in un trauma infantile che, tra le molteplici sfaccettature, presenta anche lo sdoppiamento della figura paterna; il motivo del sosia, in tutte le sue numerose declinazioni, è, a parere di Freud, tra quelli più perturbanti. Questo turbamento, secondo Freud, avrebbe due componenti: la prima legata al narcisismo infantile e all'idea che un doppio ci renda immortali; la seconda legata al timore che questo doppio, che ci assomiglia così tanto, sia in realtà persecutorio e miri sotto mentite spoglie ad ucciderci o a prendere il nostro posto.

Il contributo di Hoffmann appare fondamentale nella trattazione del tema del doppio tanto che Rank lo considera il maestro di questa tematica così pervasiva nelle sue opere. Ed egli passa al setaccio alcuni racconti e fiabe che presentano il doppio in una duplice accezione, sia come ombra, sia come riflesso o ritratto, sottolineando il modo in cui queste si contrappongano all'io come sue riproduzioni, ma rispetto al quale si sono svincolate rendendosi autonome. Oltre all'ombra e al riflesso, il doppio si presenta come sosia vero e proprio in carne ed ossa che si sostituisce al soggetto principale grazie alla sua somiglianza, andando a creare inevitabili equivoci. La presenza del doppio reca due variabili che sono costanti nei racconti citati da Rank, ovverosia l'ostacolare se non addirittura

---

[27] Ivi, p. 288.

l'impossibilitare il rapporto del protagonista con la sfera femminile e l'inevitabile tentativo di suicidio del protagonista dettato dallo scompenso di natura angosciante che si crea nell'io.

Egli individua nell'atteggiamento perturbato dell'io un delirio di persecuzione che diventa il fulcro del racconto e che sfocia in un vero e proprio sistema paranoico-ossessivo e va ad illustrare come questi tratti tipici siano comuni a molti scrittori della compagine romantica; la più parte degli autori che nelle loro opere hanno trattato il tema del doppio presentano una patologia mentale che si associa a comportamenti eccentrici, quali l'abuso di alcool o di oppiacei, o gli eccessi nella vita sessuale.

Hoffmann, ad esempio, oltre ad avere una madre isterica, soffriva di allucinazioni, fissazioni e manie, e i doppi o i fantasmi nei suoi romanzi, sembra non fossero frutto della sua fantasia ma la descrizione di soggetti che egli vedeva nella realtà a lui circostante. Anche Edgar Allan Poe ebbe una vita travagliata ed eccentrica e, oltre a presentare i tratti tipici dell'epilettico e dell'alcolizzato, soffriva di vere e proprie patologie ansiose e ossessioni. Come lui Guy de Maupassant, che eccedeva nel sesso e abusava di narcotici, Chamisso, la cui opera *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, è probabilmente un racconto autobiografico piuttosto che una invenzione dettata dalla fantasia[28]; infine, Fëdor Dostoevskij, vittima di una grave malattia nervosa, ossessionato dal gioco, dal sesso e costantemente in preda a crisi mistiche[29].

Rank individua una stretta affinità psicologica che emerge da tratti essenziali comuni:

---

[28] «Chamisso narra che tornando a casa verso mezzanotte, dopo una serata di bagordi, trova la sua camera occupata dal suo doppio, come Maupassant in *Lui*, Dostoevskij nel *Sosia*, Kipling e altri ancora […]» O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 53.

[29] Su questi aspetti si veda O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit.

> La predisposizione patologica a disturbi mentali e psichici favorisce la scissione della personalità, con una particolare accentuazione del complesso dell'io. Ne consegue un interesse abnorme per la propria persona […]. Le evidenti e profonde analogie nella natura e nei tratti caratteristici del tipo descritto spiegano, a livello psicologico, la predilezione dei nostri scrittori per questo tema e la creazione di personaggi simili tra loro fin nei minimi dettagli […][30].

Molti di questi scrittori presentano verosimilmente dei tratti di personalità di tipo narcisistico; tali personalità vanno incontro più facilmente nel corso degli anni a stati depressivi, malinconia, sentimenti di disperazione e perdita o affievolimento dello slancio vitale; spesso questi sintomi fanno parte di sindromi psichiatriche associate anche a comorbilità organiche, che costituiscono un rischio per morte prematura.

Ciononostante, è indubbio che gli aspetti essenziali ricorrenti nelle creazioni letterarie che hanno come tematica il doppio, a prescindere dalla sua raffigurazione, sembrano coinvolgere a livello emotivo non solo lo scrittore, ma anche noi lettori, rendendoci partecipi di un sentire collettivo che pone le sue radici su un terreno psicologico comune.

## Ombre e riflessi: origine di una superstizione

La parola ombra, dal latino «*umbra*», indica l'immagine scura proiettata da un corpo opaco esposto alla luce e, per estensione, l'oscurità o le tenebre. Nella cultura classica, *umbra* e *skia* sono sinonimi di spettro o fantasma e stanno a significare ciò che resta dell'individuo dopo la morte; nella psicologia junghiana,

[30] Ivi, p. 62.

l'ombra rappresenta il lato oscuro e inconscio della personalità umana, nello specifico tutti gli aspetti negativi di un individuo che sono repressi.

L'ombra è legata soprattutto ad una serie di superstizioni alle quali si sono ispirati molti degli autori trattati da Rank nel suo saggio. Nell'Ottocento e in special modo in epoca romantica, il recupero di tradizioni popolari e un crescente interesse per l'inconscio sono alla radice della ricca produzione di opere incentrate sul tema dell'ombra. Secondo una tradizione folclorica, la diminuzione o la mancanza dell'ombra sono foriere di morte, oppure rivelano la perdita dell'anima, o smascherano rapporti illeciti con le forze soprannaturali. Rank si sofferma sulla credenza che vede l'ombra legata ad uno spirito tutelare, il quale sarebbe in stretta relazione con il doppio: la credenza di un'ombra che sopravvive dopo la morte prevederebbe che un doppio sarebbe partorito contemporaneamente ad ogni bambino, e che nell'ora della morte ognuno vedrebbe la propria ombra come un ente a sé[31]. Ne è un esempio la favola dei fratelli Grimm *Comare Morte* che narra le vicende di un giovane medico la cui madrina, la Morte, gli fa dono di un'erba prodigiosa, ma lo ammonisce sul suo uso:

> Ora eccoti il regalo del battesimo. Farò di te un medico famoso. Quando sarai chiamato al letto di un infermo, ti apparirò ogni volta: se sono al capezzale del malato, puoi dir francamente che lo risanerai, poi gli dai un po' di quell'erba e guarirà; ma se sto ai piedi del letto, è mio, e tu devi dire che ogni rimedio è inutile, che nessun medico al mondo lo salverà. Ma guardati dall'usar l'erba contro la volontà mia: te ne potresti pentire[32].

Sono molte le opere che riprendono il motivo della perdita dell'ombra, la quale assume una forte valenza psicologica e rivela il legame che si crea tra il

---

[31] Su questi aspetti si veda, J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1990.

[32] J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*, Milano, Einaudi, 1951, p. 154.

tema dell'ombra e quello del doppio. È esemplare in questo senso la novella di Andersen[33] *L'ombra*, che narra la storia di un uomo che perde la sua ombra la quale, nel tempo, si rende autonoma facendo fortuna e frequentando il bel mondo; quando ritrova l'uomo diventa sua antagonista obbligandolo a servirla, ma visto il suo rifiuto lo fa uccidere:

> Sta a sentire, caro amico – disse l'ombra al filosofo, - ora sono giunto al massimo della felicità e della potenza e voglio fare qualcosa di speciale anche per te! Abiterai sempre con me su al castello […], ma dovrai lasciare che tutti ti chiamino ombra, e non dovrai mai dire di essere stato un uomo […]. – No, questo poi è troppo – disse il filosofo – Non voglio, non lo farò! […]. Io dirò tutto! Dirò che sono un uomo, e che tu non sei che un'ombra vestita! […] La sera, tutta la città fu illuminata a giorno, […]. Che nozze! […] Il filosofo non sentì nulla di tutto questo, perché l'avevano ucciso[34].

Anche Friedrich Nietzsche intitola un paragrafo della quarta parte dello *Zarathustra* all'ombra per rappresentare lo sdoppiamento del protagonista, e le assegna il ruolo di interlocutrice che rappresenta il riflesso simbolico del pensiero di chi la proietta:

> […] «Alt! Zarathustra! Aspetta un momento! Sono io, Zarathustra, io, la tua ombra!» Ma Zarathustra non si fermò ad aspettare […] «Dov'è la mia solitudine? […] La mia ombra mi chiama? Che importa la mia ombra! Mi corra pur dietro! Io - le sfuggirò[35].

Le superstizioni e i timori che riguardano l'ombra hanno origini antichissime; James George Frazer sottolinea come il primitivo spieghi i processi

---

[33] «Andersen, al di là della sua fortuna nella letteratura infantile, è uno dei grandi autori del racconto meraviglioso ottocentesco […] l'ombra che si stacca dal corpo è uno dei grandi temi dell'immaginazione fantastica, e qui si collega a uno degli aspetti essenziali della psicologia di Andersen: l'amaro pessimismo riguardo se stesso», I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento,* cit., p. 302.

[34] H. C. Andersen, *Fiabe*, Milano, Einaudi, 1954, pp. 294-295.

[35] F. W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Roma, Newton Compton, 1984, p. 223.

della natura inanimata, supponendo siano prodotti da esseri animati che agiscono nei fenomeni o dietro di essi; il primitivo altresì spiega i fenomeni legati alla vita e agli esseri viventi: all'interno di ogni uomo agirebbe un piccolo uomo, e all'interno di ogni animale un piccolo animale, ovverosia, in entrambi i casi, l'anima. Se dunque l'attività è legata alla presenza dell'anima e il riposo o l'estasi alla sua mancanza temporanea, la morte ne rappresenta l'assenza definitiva[36]. Questo comporta che, per difendersi dalla morte, l'uomo debba impedire che l'anima lasci il suo corpo, e nel corso del tempo i selvaggi hanno adottato precauzioni e stratagemmi affinché questo non avvenga, generando tabù, superstizioni e convinzioni ancora vive ai nostri giorni.

Le credenze legate all'ombra sono simili a quelle dell'immagine riflessa, nell'acqua o negli specchi. L'anima «riflesso», essendo esterna alla persona, sarebbe esposta agli stessi pericoli dell'anima «ombra», motivo per il quale alcune popolazioni non vogliono specchiarsi in uno stagno per timore che una bestia, ivi nascosta, li derubi del riflesso, causandone la morte. Frazer adduce a questa antica credenza il fatto che i Greci non usassero guardarsi in uno specchio d'acqua e che sognare questa evenienza fosse presagio di morte:

> Temevano che gli spiriti dell'acqua trascinassero sott'acqua il riflesso o l'anima della persona facendola in tal modo morire. È questa probabilmente l'origine della classica storia del bel Narciso che languì e morì per aver visto il suo riflesso nell'acqua[37].

Lo specchio custodirebbe le figure che vi si riflettono, e da qui nascerebbe la superstizione per la quale non si deve porre un defunto di fronte ad uno specchio, dando origine all'usanza di coprire o voltare lo specchio in sua presenza; così come guardarsi nello specchio di notte genererebbe la perdita della

---

[36] Cfr. J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, cit., p. 219.
[37] Ivi, p. 234.

propria anima e conseguentemente la morte, mentre la sua rottura rimane per molti foriera di sventura. Come le ombre e i riflessi anche i ritratti e le fotografie custodirebbero l'anima della persona, e in alcuni villaggi primitivi gli abitanti sono rimasti a lungo refrattari a farsi ritrarre perché convinti che una copia della faccia della persona porti con sé parte della sua vita.

Il mito di Narciso, dunque, ha un ruolo determinante sia nel *topos* del doppio sia nello sviluppo della psicoanalisi freudiana e lacaniana. Narciso è condannato a un amore impossibile, quello per la propria immagine che egli vede per la prima volta riflessa nell'acqua di uno stagno. Ovidio mette in guardia il bel giovane dal desiderare sé stesso, che è al contempo amante e oggetto amato, ma l'illusione che lo inganna provoca in lui grande godimento:

> Quid videat, nescit, sed quod videt, uritur illo
> Atque oculos idem, qui decipit, incitat error.
> Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
> Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes![38]

Nella passione umana c'è una fascinazione nei confronti della propria immagine e non a caso il narcisismo diventa un concetto centrale della psicoanalisi, perché rappresenta un elemento costitutivo della soggettività umana. Per Freud il narcisismo è legato al rapporto del soggetto con la propria immagine ideale e alla funzione che questa svolge nella formazione dell'io e nella successiva scelta del proprio oggetto libidico:

> L'uomo si è dimostrato […] incapace di rinunciare a un soddisfacimento di cui ha goduto nel passato. Non vuol essere privato della perfezione narcisistica della sua infanzia e se […] non è riuscito a serbarla negli anni dello sviluppo, si sforza di riconquistarla nella nuova forma di un ideale

[38] «Ignora ciò che vede, ma quel che vede l'infiamma e proprio l'illusione che l'inganna eccita i suoi occhi. Ingenuo, perché t'illudi d'afferrare un'immagine che fugge? Ciò che brami non esiste; ciò che ami, se ti volti, lo perdi!» Ovidio, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 120-121.

> dell'Io. Ciò che egli proietta avanti a sé come proprio ideale è il sostituto del narcisismo perduto dell'infanzia, di quell'epoca, cioè, in cui egli stesso era il proprio ideale[39].

Lacan riformula la teoria del narcisismo freudiano, dandone una personale interpretazione ed enuncia uno stadio evolutivo fondamentale nella crescita dell'uomo, quello dello specchio.

## Lo stadio dello specchio – Lacan e la costituzione dell'io

Lo specchio crea un doppio asimmetrico della realtà; il soggetto si pone di fronte a un furto della sua immagine e tende a guardarsi come se fosse un altro «ponendosi sulla soglia tra percezione e significazione»[40].

Lacan individua un breve periodo della fase evolutiva, che va dai sei agli otto mesi di vita, durante il quale avviene la costituzione dell'io: il bambino vede se stesso in un'immagine unitaria che differisce dalla frammentazione che costituisce ontologicamente l'uomo, quella *Spaltung* che è al cuore del soggetto: l'io non è pieno e totalizzante, bensì è contraddistinto da una schisi *ab origine*. Per questa ragione, quell'immagine che gli rimanda lo specchio è perfetta e costituisce un ideale che il soggetto cerca di raggiungere nel corso della sua vita, consapevole che essa è posta in un altrove inaccessibile, in un *aldilà:*

> L'Io umano è l'altro e in partenza il soggetto è più prossimo alla forma dell'altro che al sorgere della propria tendenza. Esso è all'origine collezione incoerente di desideri [corpo in frammenti] e la prima sintesi dell'ego è alter

---

[39] S. Freud, *Introduzione al narcisismo. Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p.50.

[40] R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. III, p. 2331.

> ego, è alienata. Il soggetto umano desiderante si costituisce attorno ad un centro che è l'altro in quanto gli dà la sua unità[41].

Il soggetto, dunque, riesce a superare quella condizione differenziale di *corp morcélé,* attraverso una parvenza di se stesso unitaria data da quell'immagine riflessa che rappresenta il mezzo attraverso cui egli raggiunge la certezza illusoria di essere un io, e non la parcellizzazione che rappresenta l'Altro da sé, da cui il termine di «fantasma del corpo disgregato»[42]. Lo stadio dello specchio è vissuto come una dialettica temporale che struttura la storia dell'individuo; l'immagine speculare è un'anticipazione del corpo come totalità che placa l'angoscia del corpo disgregato:

> La forma data dal corpo nello spazio immaginario del soggetto può essere definita *Gestalt*, nella misura in cui struttura l'Io, che esiste in funzione di tale immagine e dell'immaginario stesso[43].

Per Lacan, l'identificazione primitiva di questo stadio è la fonte di tutte le individuazioni successive del soggetto, e se da un lato il bambino beneficia di un'immagine di sé ideale che scardina quella di *corp morcélé*, dall'altro egli si renderà conto che non riuscirà mai a coincidere con quell'astrazione perché fondamentalmente illusoria.

Lo stadio dello specchio, inoltre, pone il bambino come oggetto dello sguardo dell'altro, che si specchia con lui in questa fase, solitamente la madre che lo tiene in braccio, e all'interno di quello sguardo materno egli può percepirsi mancante, sia rispetto all'immagine ideale riflessa, sia rispetto alla necessità di rivolgersi allo sguardo dell'altro che, riconoscendolo, determina quella alienazione che lo porta a dipendere dal desiderio materno; sarà quindi decisivo

---

[41] J. Lacan, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, Torino, Einaudi, 1985, p. 47.

[42] Cfr. J. M. Palmier, *Guida a Lacan. Il Simbolico e l'Immaginario*, Milano, BUR Rizzoli, 1975, p. 21.

[43] Ivi, p. 24.

per la sua formazione non tanto vedersi, ma essere riconosciuto e sapersi oggetto di uno sguardo, sentirsi visibile.

La seduzione nei confronti della propria immagine ideale è elemento fondante la passione umana; il narcisismo per Lacan va situato nell'ottica che permette di comprendere come il soggetto resti fissato ad un'immagine fascinatrice e alienante di se stesso, andando ad ipotizzare che attraverso lo stadio dello specchio si possa spiegare l'istinto di morte e l'aggressività: l'origine del gesto di Caino si troverebbe nel mito di Narciso perché il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'altro[44]. Nella misura in cui l'aspirazione ad essere come l'altro, nel quale si riconosce il proprio io ideale, diviene impossibile, scaturisce l'aggressività e l'odio. Il gesto di Caino altro non sarebbe che quello di rompere lo specchio che gli rimanderebbe una sembianza di sé irraggiungibile.

Le conseguenze, che sorgono dalle disfunzioni narcisistiche in queste fasi aurorali della vita dell'essere umano, sono alla base di nevrosi che, come abbiamo visto nell'analisi puntuale di Rank, caratterizzano alcuni autori che, tra l'altro, hanno fatto del *topos* del doppio una sorta di *fil rouge* della propria produzione letteraria.

## Narcisismo e sue implicazioni

La riflessione psicoanalitica suggerisce dunque che il motivo del doppio, oltre ad essere legato ad un significato animistico e di morte, è strettamente correlato al narcisismo[45]. Se ne può trovare ampio riscontro in letteratura, come

---

[44] «In breve, in nessun punto appare più chiaramente che il desiderio dell'uomo trova il suo senso nel desiderio dell'altro, non tanto perché l'altro detenga le chiavi dell'oggetto desiderato quanto perché il suo primo oggetto è di essere riconosciuto dall'altro». Ivi, p. 105.

[45] Cfr. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., pp. 87-88.

per esempio in *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde, nel quale il protagonista che ama il proprio ritratto e attraverso di esso il proprio io e la propria bellezza, è però incapace di amare chiunque al di fuori di sé:

> How sad it is! I shall grow old and horrible, and dreadful: but this picture will remain always young […]. If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old […]. For that I would give everything! […] I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose? […] If the picture could change, and I could be always what I am now![46]

Questo congelamento emotivo è comune ai protagonisti delle storie di doppi, il cui narcisismo li distacca inesorabilmente dal mondo, dando origine anche a comportamenti paranoici che, come spiega Freud, sfociano proprio da una componente fortemente narcisistica[47]. Il narcisista, inoltre, desidera l'eterna giovinezza per mantenere inalterata la sua bellezza e quell'immagine di sé che ama così tanto; dietro il timore di invecchiare si cela la paura della morte e, paradossalmente, l'aspirazione al suicidio, perché l'attesa e il pensiero ossessivo della propria fine è insopportabile:

> Si giunge così al singolare paradosso per cui il suicida cerca volontariamente la morte per liberarsi dall'intollerabile paura di morire[48].

E la paura di morire non deriverebbe semplicemente dall'innato istinto di sopravvivenza o dall'attaccamento alla vita dell'uomo, ma avrebbe radici nell'amore per la propria persona, e la soppressione del doppio persecutorio nelle opere letterarie rappresenterebbe la scorciatoia per la salvezza del protagonista:

---

[46] O. Wilde, *The picture of Dorian Gray*, Ottawa, East India, 2021, p. 31.
[47] Cfr. S. Freud, *Introduzione al narcisismo,* cit., p.1.
[48] O. Rank. *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 97.

> La frequente eliminazione del proprio doppio, attraverso cui il protagonista cerca una definitiva salvezza dalle persecuzioni del suo io, è in realtà un suicidio reso indolore dal fatto che è un altro io ad essere ucciso. […] Il suicida non è in grado di eliminare […] la paura di morire derivante dalla minaccia al suo narcisismo. […] Egli ricorre […] all'unica forma di liberazione possibile, ossia il suicidio, ma è in grado di attuarlo solo sul fantasma di un doppio temuto e odiato, perché egli ama e stima troppo il suo io per potergli nuocere o poterlo annientare[49].

Il significato del doppio quale personificazione dell'anima e la fede nella sua immortalità, ha infatti la prerogativa di scongiurare l'idea della morte, perché la sua presenza rappresenta una sorta di assicurazione contro la scomparsa dell'io.

Il narcisista necessita il continuo riconoscimento della sua superiorità e unicità da parte dell'altro significativo. Egli sfrutta il prossimo per nutrire e accrescere il proprio amore personale. Manca di naturalezza nei rapporti interpersonali, perché è alla continua ricerca di gratificazioni ed ogni relazione con l'altro è finalizzata ad ottenerle. Si contraddistingue per la sua arroganza, anche se spesso si rivela profondamente invidioso; ama esclusivamente se stesso e manca di empatia.

Giancarlo Dimaggio riporta che queste personalità nascondono la propria vera natura indossando una maschera complessa dietro la quale si cela un'esperienza di vuoto, annichilimento, fragilità, mancanza di senso, spegnimento, inconsistenza[50]. Non esitano ad interrompere le relazioni con gli altri qualora escano dal cono di luce del quale si sentono legittimamente investiti; quando ciò accade possono sviluppare comportamenti rabbiosi, rancorosi e crudeli rivelandosi incapaci di perdonare i presunti torti subiti.

---

[49] Ivi, p. 99.

[50] Cfr. G. Dimaggio, *L'illusione del narcisista. La malattia della grande vita*, Milano, Baldini Castoldi, 2016, p. 10.

Il narcisista si trova inevitabilmente circondato da un vuoto, emotivo ed esistenziale, che egli riempie con la rabbia e il disprezzo che lo contraddistinguono[51]. Questa reazione nei confronti del mondo e degli altri equivale a chiudersi in un bozzolo, nel quale tutto è attutito, ovattato, lontano e dunque indolore:

> Un mondo senza passato e al quale il futuro non appare, separato da una patina spessa e opaca […]. Azioni meccaniche, inanimate, ripetitive, pensieri che ritornano nella mente formando circuiti buoni per la distrazione […]. Quella forma di assenza di vita che si chiama noia, assurta a principale condizione dell'essere. Niente sfide, niente sconfitte, niente minacce. Solo la consapevolezza terribile di tanto in tanto che la vita scorra altrove[52].

Secondo Rank il narcisista percepisce il coinvolgimento libidico come una minaccia e per questo motivo vi si oppone, evitando così sia l'annientamento dell'io, sia il suo eventuale dissolvimento nell'amore sessuale, dando modo al narcisismo di riaffermarsi con rinnovata intensità:

> Ciò può verificarsi sia nella forma di un amore patologico per se stessi, come nel mito greco o in Oscar Wilde […], sia nella forma difensiva di una paura patologica, che spesso conduce alla follia paranoica, del proprio io personificato nell'ombra, nell'immagine riflessa o nel doppio persecutore. […] Così accade che il proprio doppio, personificazione dell'amore narcisistico, diventi il rivale nell'amore sessuale, oppure che sorto originariamente come difesa contro la temuta fine eterna, si ripresenti nella superstizione come messaggero di morte[53].

---

[51] Ibidem.
[52] Ivi, p. 22.
[53] O. Rank. *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., pp. 105-106.

# Capitolo II

# Fëdor Dostoevskij

# L'uomo e la realtà del male

## La narrativa di Dostoevskij

Dostoevskij è lo scrittore che più ha approfondito ed esasperato il motivo della doppiezza psicologica e della spaccatura tra l'essere e il sembrare dell'io; egli è incline alle situazioni estreme e la sua personale indagine sulla natura umana lo porta a scoprirne aspetti allucinanti e demoniaci. Nelle pagine dei suoi romanzi, ogni pensiero e ogni moto dell'animo tendono a risvegliare il loro opposto: l'ansia del sublime e il fascino per l'abiezione, l'orgoglio e l'umiltà, il desiderio di ferire e quello di autopunirsi, sono solo alcuni dei sentimenti contraddittori, che nei suoi romanzi trovano spazio complementandosi. È in questa temperie che i suoi eroi si trovano costantemente posti di fronte ad un *aut aut*, analizzando se stessi in modo assillante, crogiolandosi nello svelare le numerose sfaccettature alle quali è sottoposta la loro lacerata coscienza. La tensione determinata da questi conflitti di idee e dall'antitesi dei sentimenti coinvolti è in continuo crescendo e non è attraverso una disanima razionale che

si giunge alla sua soluzione, bensì mediante rivelazioni improvvise dettate dalla rinuncia o dall'ammutolire della coscienza stessa[54].

Rank riflettendo sulla personalità eccentrica e problematica di Dostoevskij riporta l'interpretazione che dell'autore russo ne dà Dmitrij Sergeevič Merežkovskj[55], il quale, sottolineando la centralità del tema del doppio nelle sue opere, afferma:

> In lui ogni coppia di personaggi, i più vivi e reali, tragicamente in lotta tra di loro, che a sé e agli altri sembrano creature uniche e intere, risultano poi essere le due metà di una terza persona sdoppiata. Metà che si cercano e si perseguitano come dei doppi. […] E in realtà che strano artista è costui, che con insaziabile curiosità fruga solo nelle malattie, nei bubboni più spaventosi e più vergognosi dell'animo umano…E che strani eroi sono questi "beati", indemoniati, pazzi, idioti, malati di mente?[56]

Tra i personaggi dei romanzi di Dostoevskij intercorre spesso un rapporto di «succubo-incubo», attraverso il quale il personaggio che svolge il ruolo di incubo assume un grande potere psicologico sul personaggio succubo. Questo si realizza nella misura in cui in una società dominata da determinati modelli, che l'individuo si sforza di imitare, si entra in concorrenza e competizione diventando in questo modo dei doppi l'uno dell'altro, perché spinti dalle medesime aspirazioni e comportamenti[57].

Erich Auerbach analizzando l'evoluzione del romanzo realista in Europa si sofferma su quello di matrice russa e sottolinea che, in special modo nei romanzi di Dostoevskij, i personaggi sembra conservino un'immediatezza di vita, una

---

[54] Su questi aspetti si veda M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, e L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.

[55] Merežkovskj Dmitrij Sergeevič (1865-1941). L'opera più conosciuta è un saggio su Tolstoj e su Dostoevskij, la cui interpretazione antitetica vedeva il primo come il poeta della carne e il secondo come quello dello spirito.

[56] O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 61.

[57] Cfr. G. Pacini, *Fëdor M. Dostoevskij*, Milano, Mondadori, 2002, p. 103.

sanguinità genuina, una veemenza raramente riscontrabili nella civiltà occidentale dell'Ottocento, lasciando nei lettori una forte impressione:

> [...] Sembra che il pendolo del loro carattere, delle loro azioni, dei loro pensieri e delle loro sensazioni, oscilli più ampiamente che nel resto d'Europa. [...] Specialmente in Dostoevskij, ma anche altrove, è portentoso il passaggio dall'amore all'odio, dall'umile abbandono alla brutalità, dall'amore appassionato per la verità al grossolano desiderio di godimento, dall'ingenuità fiduciosa al cinismo crudele[58].

Egli stesso riscontra come queste spinte emotive, questi cambiamenti repentini, questi eccessi che rasentano la mostruosità, avvengano in seno ad un'unica personalità, destabilizzando non poco il lettore con una sorta di rivelazione:

> Spessissimo questi cambiamenti avvengono nello stesso uomo quasi senza trapasso, con fluttuazioni violente e imprevedibili, e con ciò i personaggi si offrono interi, sicché nelle loro parole e nei loro atti si rivelano caotiche profondità dell'istinto, che certamente non erano ignorate nemmeno nei paesi occidentali, ma che in questi si rifuggiva dall'esprimere per freddezza scientifica, per senso della forma e del decoro[59].

In Dostoevskij, la vita travagliata, segnata dalla precoce morte della madre e il successivo alcolismo del padre, la condanna a morte poi commutata in lavori forzati in Siberia[60], la dipendenza dal gioco, l'assillo dei debiti, gli accessi di epilessia esacerbati dagli eventi funesti che costellavano la sua esistenza, hanno contribuito non poco alla creazione di personaggi morsi da continui conflitti interni: essi sono inclini ad un'autoanalisi volta a provare a se stessi la facoltà di

---

[58] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Milano, Einaudi, 1984, vol. II, p. 303.

[59] Ibidem.

[60] Il trauma della mancata fucilazione di Dostoevskij che era stato condannato a morte per attività sovversiva nel 1849, pena trasformata in detenzione solo all'ultimo istante davanti al plotone di esecuzione, è narrata con stile tragico ne *L'Idiota* dal principe Myškin alle figlie del generale Epančin.

agire liberamente, piuttosto che il desiderio di affermare una qualsiasi volontà o disegno superiore[61].

Anche Freud che, come abbiamo visto, si interessa alla letteratura soprattutto come prodotto dell'elaborazione mentale che fa seguito al vissuto di un autore, ha modo di occuparsi dello scrittore russo proprio in virtù dei riverberi personali riscontrabili nei protagonisti delle sue opere. Egli ne individua una forte pulsione distruttiva che veicola principalmente contro se stesso, e il quadro complesso della sua personalità peggiora in virtù della presenza di una nevrosi che lo psicologo attribuisce all'epilessia di tipo «affettivo» di cui Dostoevskij soffriva[62]; i blandi accessi della malattia risalivano all'infanzia, ma assunsero la forma epilettica solo dopo la terribile esperienza dell'assassinio del padre, quando l'autore aveva diciotto anni:

> Il rapporto innegabile tra il parricidio dei Fratelli Karamazov e il destino del padre di Dostoevskij è balzato agli occhi di parecchi biografi [...]. L'interpretazione psicoanalitica [...] è tentata di vedere in questo evento il trauma più intenso e, nella reazione di Dostoevskij a questo trauma, il perno della sua nevrosi[63].

Freud, nella sua analisi, rivela la disposizione bisessuale particolarmente forte dell'autore russo, il quale tentava di svincolarsi e difendersi dalla dipendenza di un padre eccessivamente duro, ma che in realtà serbava nella coscienza il senso di colpa originato dall'intenzione parricida, peso che andava ad inficiare altre due sfere nelle quali il confronto col padre è determinante, ovvero l'autorità statale e la fede in Dio. Freud non si esime dal sottolineare come il parricidio sia l'argomento principe in molte opere letterarie:

---

[61] Sugli aspetti biografici di Dostoevskij si veda L. P. Grossman, *Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1977.

[62] Cfr. S. Freud, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Torino, Boringhieri, 1976.

[63] Ivi, p. 71.

> Non è certo un caso che tre capolavori della letteratura di tutti i tempi trattino lo stesso tema, il parricidio: alludiamo all'*Edipo re* di Sofocle, all'*Amleto* di Shakespeare e ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. In tutte e tre le opere è messo a nudo anche il motivo del misfatto: la rivalità sessuale per il possesso della donna[64].

Altro grosso problema per Dostoevskij era quella che Freud indica come «febbre del giuoco»[65] e che ora viene definita ludopatia, che spingeva lo scrittore a giocare fin quando non avesse perso tutto ciò che aveva, infrangendo le vane promesse rese alla moglie che, ciclicamente, gettava nella miseria più nera. Dostoevskij era senza ombra di dubbio prigioniero del demone del gioco, ammaliato da una passione incondizionata e travolgente; egli dà una perfetta rappresentazione di questo percorso ne *Il giocatore*, opera in parte autobiografica del 1866, nella quale il protagonista Aleksej Ivanovič compie un cammino volto all'autodistruzione in una interminabile partita col Destino, dove mette in gioco le sue passioni, illudendosi di poter smettere secondo la sua volontà[66]. Nelle narrazioni dell'Ottocento e di primo Novecento il Male ha un rapporto simbiotico con il gioco d'azzardo, e spesso il personaggio negativo che vive oltre il limite, sprezzante delle norme, ha lo status del giocatore o, ancora peggio, del baro[67].

---

[64] Ivi, p. 79.

[65] Ivi, p. 83.

[66] «La storia di questo romanzo breve di Dostoevskij è molto nota […]. Nel luglio del 1865, per tacitare i creditori […], aveva venduto all'editore Stellòvskij per tremila rubli il diritto di pubblicare tutte le sue opere senza corrispondergli nessuna percentuale. […] Dostoevskij si impegnava a consegnargli un nuovo romanzo […] entro il 31 ottobre 1866. […] Mancava solo un mese alla fatale scadenza e lo scrittore disperava di avere il tempo materiale per scrivere il romanzo, […] decise di ricorrere all'aiuto di una stenografa, Anna Grigòr'evna Snìtkina. […] I due lavorarono insieme […] e per quella data il romanzo era pronto, […] e poté essere consegnato nel termine prescritto. […] Ma, nel frattempo, […] si erano reciprocamente innamorati» G. Pacini, *Fëdor M. Dostoevskij*, cit, p. 118-119.

[67] Cfr. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. II, p. 1025.

Anche René Girard sottolinea come l'infanzia dello scrittore fosse trascorsa sotto l'ombra di un padre che era stravagante nella condotta ma altrettanto austero nei princìpi, e che la letteratura si era rivelata essere l'unico mezzo di evasione per sfuggire alle tristi realtà della vita familiare. Quando il padre fu assassinato da alcuni servi che tiranneggiava come i figli, Dostoevskij si sentì sia sollevato da questa morte sia complice[68].

Questi temi così legati anche alla vita e alla personalità stessa dell'autore sono, come vedremo, ricorrenti nei suoi romanzi. I protagonisti delle sue opere sono caratterizzati da un elevato potere evocativo e sono dotati di una profonda introspezione psicologica: questi elementi fanno di Dostoevskij un filosofo oltre che un grande scrittore[69].

## Il sosia

Secondo romanzo di Dostoevskij è a tutti gli effetti uno studio psicologico di uno sdoppiamento di personalità, e, nonostante lo scrittore fosse soddisfatto della riuscita del personaggio Goljàdkin e della storia in sé[70], le critiche furono perlopiù negative, deludendo le aspettative dello scrittore; col tempo egli stesso

---

[68] René Girard, *Dostoevskij, Dal doppio all'unità*, Milano, SE, 1987, p. 46.

[69] «I nomi di Dostoevskij e di Kafka ci riportano ai due massimi esempi in cui l'autorità dello scrittore – cioè, il potere di trasmettere un messaggio inconfondibile attraverso a una speciale intonazione del linguaggio e a una speciale deformazione della figura umana e della situazioni – coincide con l'autorità del pensatore al livello più alto. Il che vuol anche dire che "l'uomo Dostoevskij" e "l'uomo Kafka" hanno cambiato l'immagine dell'uomo anche per chi non ha una particolare inclinazione per la filosofia che sta – più o meno esplicitamente – dietro quella rappresentazione», I. Calvino, *Una pietra sopra*, saggio *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1995, p. 186.

[70] «Vanità ed egoismo caratterizzano anche molti dei suoi personaggi, come il paranoico Goljàdkin […] cui il poeta ha attribuito molti tratti della propria personalità che ritroveremo nelle opere successive. Lo stesso Dostoevskij definì ripetutamente Goljàdkin una sua confessione». O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 61.

ne riconobbe i limiti ma anche la potenziale genialità. La versione del romanzo che oggi noi leggiamo è quella riveduta dall'autore, quindici anni dopo l'uscita della sua prima edizione[71].

Il romanzo narra le vicende di Jàkov Petròvič Goljàdkin[72], un impiegato statale oppresso dalla solitudine e apparentemente conscio della propria mediocrità, il quale tenta di costruire un'immagine di sé che stupisca i suoi conoscenti, un altro da sé che sia sicuro, ricco, affascinante. La sua salute mentale è minata da un lento declino verso la follia ed egli interpreta tutte le dolorose esperienze in chiave paranoica, considerandole come una vera persecuzione da parte dei suoi nemici. L'aggravarsi della sua malattia coincide col momento in cui viene cacciato, in quanto ospite non gradito, dalla festa di Klara Olsùfievna, la bella figlia di un suo benefattore, di cui è segretamente innamorato: egli, infatti, inizia a vedere e ad interagire con un suo sosia in carne ed ossa, un maligno e ipocrita duplicato che, dopo averlo portato al delirio, lo attira in un tranello e lo consegna definitivamente nelle mani del medico affinché lo porti al manicomio.

L'incipit del romanzo prevede unità di luogo e di tempo ben definite: le otto del mattino nell'appartamento del protagonista, al suo risveglio dopo un lungo riposo. Non a caso Goljàdkin stenta a prendere coscienza della realtà a lui circostante e una volta sveglio desidererebbe ritornare allo stato di sonno:

> Per un paio di minuti rimase però a giacere immobile nel letto come uno che non è ben sicuro se è desto o dorme ancora, se tutto ciò che gli succede

---

[71] La prima edizione del romanzo fu pubblicata nel 1846 sulla rivista «Otečestvennye Zapiski».

[72] Goljàdka in russo significa «pezzente», «poveraccio»; il protagonista che riflette perplesso dopo l'episodio del furto della pratica da parte del sosia, si esprime così parlando di se stesso: «Ma non ammetterò di lasciarmi sporcare come uno straccio. [...] Io non sono uno straccio; io, signor mio, non sono mica uno straccio» E ancora il narratore commenta: "se qualcuno avesse avuto voglia di trasformare Goljàdkin in uno straccio, l'avrebbe trasformato senza trovare resistenza e impunemente ne sarebbe venuto fuori uno straccio [...] un abietto sudicio straccio [...] uno straccio con ambizioni e con anima e sentimenti [...]» F. Dostoevskij, *Il sosia*, Milano, Garzanti, 2022, pp. 96-97.

> intorno è veglia e realtà o non piuttosto la continuazione delle disordinate visioni del sogno. [...] il signor Goljàdkin non poté ormai più in alcun modo dubitare di trovarsi non già in qualche regno favoloso, bensì nella città di Pietroburgo [...]. Fatta questa importante scoperta, il signor Goljàdkin chiuse convulsamente gli occhi come rimpiangendo il suo sogno di poco prima e desiderando di farlo tornare indietro per un momento[73].

Egli si dimostra refrattario ad affrontare la realtà e desidera protrarre il sonno, pur di non dover andare incontro ad una quotidianità che lo pone di fronte alla sua pochezza, al suo scarso spessore umano. Il sonno può essere inteso come abbassamento delle difese, che predispone il dormiente in una posizione di vulnerabilità, e, non a caso, da questo torpore mentale, da questo appannamento, vedrà la luce il sosia di Goljàdkin, un individuo che ostenta una sicurezza e una prosopopea che mancano al protagonista. Forse era nota a Dostoevskij la celebre acquaforte di Goya *Il sonno della ragione genera mostri* nella quale l'artista ci mette in guardia dal desiderio di allentare il controllo della ragione sul nostro operato, al fine di evitare il prevalere dei nostri istinti peggiori e delle nostre paure più recondite. Anche gli incipit di *La metamorfosi*[74] e di *Il processo*[75] di Franz Kafka sono ambientati nelle camere da letto dei due protagonisti, al risveglio del mattino, quando i loro peggiori incubi prendono purtroppo forma nella realtà.

Il medico di Goljàdkin, Krestjàn Ivànovič, gli consiglia un drastico cambiamento dello stile di vita, «[…] dico che voi avete bisogno d'una trasformazione radicale di tutta la vostra esistenza e in un certo senso di far violenza al vostro carattere»[76], che si rivela una proposta terapeutica che non tiene conto delle motivazioni più remote e profonde del malessere psicologico del

---

[73] F. Dostoevskij, *Il sosia*, cit., p. 1.

[74] «Una mattina, svegliandosi da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò nel suo letto trasformato in un insetto mostruoso». F. Kafka, *La Metamorfosi*, Milano, Rusconi, 2004, p. 3.

[75] «Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato. [..] "Chi è lei? "domandò K. alzandosi subito a sedere sul letto». F. Kafka, *Il processo*, Milano, Mondadori, 1971, p. 55.

[76] F. Dostoevskij, *Il sosia*, cit., p. 11.

protagonista, ma che è volta a sottolineare quanto Goljàdkin sia sbagliato per la società almeno quanto lo è per se stesso, esacerbando in lui la ritrosia e chiusura di fronte al mondo. Il colloquio si caratterizza per le mezze frasi senza senso e la continua e petulante ripetizione del nome e cognome del medico da parte di Goljàdkin, che sottolineano sia quanto il suo stato mentale sia confuso, sia la deferenza che ha nei confronti dei superiori: nelle conversazioni con i dirigenti o i colleghi di rango superiore al suo, la tendenza del protagonista è proprio quella di ripetere insistentemente in modo ossequioso il nome e cognome del suo interlocutore. Egli, infatti, che si ritiene una persona retta ed onesta ed è convinto di essere circondato da nemici che tramano contro di lui, si rivela, fin dagli esordi del racconto, una persona meschina che maltratta il suo domestico Petrùška, mentre è untuosamente deferente coi superiori.

Il vero *coup de théâtre* è l'entrata in scena del suo doppio, che avviene in un momento di particolare fragilità emotiva di Goljàdkin perché egli è appena stato cacciato dalla festa di Klara che lo ha umiliato di fronte a tutti gli ospiti. Questo primo incontro con il sosia avviene sul ponte Izmailovskij – in cirillico russo Благовещенский мост – ovvero il Ponte dell'Annunciazione che attraversa il fiume Neva a San Pietroburgo; dunque, un luogo il cui nome è un indizio dell'imminente novità che sta per sconvolgere la vita del protagonista:

> Il signor Goljàdkin adesso aveva l'aria di chi vuole nascondersi, di chi vuole sfuggire a se stesso. Sì! Era effettivamente così. Diremo di più: non soltanto il signor Goljàdkin desiderava ora sfuggire a se stesso, ma addirittura annientarsi, non essere, trasformarsi in polvere [...]. "Eh, eh! Ma cos'è che mi succede?" ripeté [...] angoscia e non angoscia, paura e non paura… per le vene gli corse un tremito febbrile. Il momento era intollerabilmente spiacevole[77].

[77] Ivi, pp. 48–50.

L'imbattersi con il passante che si rivelerà essere il suo sosia lo turba e lo spaventa: Goljàdkin junior, come viene definito il sosia[78], si rivela ben presto ciò che il vero Goljàdkin aspira essere: riesce nei rapporti sociali, è ambizioso, ma anche ipocrita ed arrivista, ostenta sicurezza e possiede una buona dose di aggressività e astuzia che gli permettono di surclassarlo senza provare rimorso né vergogna. Egli è l'opposto del vero Goljàdkin, che è timido, maldestro e caratterizzato da una sincerità quasi patologica.

Ma se il suo doppio si materializza davanti a lui dopo l'imbarazzante figura a casa di Klara, Goljàdkin aveva già desiderato essere sostituito, di sparire, quando aveva incontrato in calesse un suo superiore:

> Inchinarsi o no? Reagire o no? Ammettere che sono io o no? [...] o far finta di non essere io, di essere qualcun altro che mi assomiglia in modo strabiliante, e fare come se niente fosse? Appunto, non sono io, non sono io e basta![79]

Dunque, il sosia è in un certo senso evocato da Goljàdkin, che desidera svincolarsi da se stesso e dalla realtà circostante, lasciando ogni dovere morale, civile e lavorativo; non sembra essere schiacciato dalla comunità o dall'essere un umile impiegato vessato dai superiori, bensì appare oppresso dalla sua incapacità di adeguarsi al grado di conformismo e alla cattiveria che la società richiede a chi ne vuole essere parte.

L'incontro tra i due avviene proprio dopo il fallimento amoroso di Goljàdkin con la sua amata, quando lo smarrimento travolge il protagonista, lo mette in balia delle sue fobie, ne evidenzia la fragilità e mette in crisi le fondamenta del suo mondo; come abbiamo avuto modo di vedere nella riflessione di Rank, il doppio appare sempre quando il soggetto vuole abbracciare

---

[78] A seconda delle traduzioni la differenza viene scandita da "Goljàdkin numero uno" e "Goljàdkin numero due" oppure "Goljàdkin maggiore" e "Goljàdkin minore".

[79] Ivi, p. 7.

la donna amata, ovverosia quando si avvicina alla realizzazione dei suoi desideri. Goljàdkin, che individua nel doppio il suo principale nemico in ambito lavorativo, lo vede vincente anche nei confronti di Klara che sembra cedergli; la vera catastrofe è legata, in questo romanzo come in altri incentrati sul tema del doppio, a una donna, la quale confida a Goljàdkin di essere stata la vittima di un uomo indegno, riferendosi al suo sosia. Ma l'epilogo e l'internamento del protagonista avviene proprio in casa di Klara, dove gli viene tesa la trappola finale.

Il racconto non chiarisce fino in fondo se il sosia sia reale o semplicemente frutto della fantasia del protagonista. In ufficio, infatti, i colleghi sembrano prendere con *nonchalance* la presenza di un individuo che non solo è uguale a Goljàdkin, ma che è anche suo omonimo e proviene dal suo stesso paese, mentre il suo domestico Petrùška rimane perplesso e basito di fronte alle strane richieste del suo padrone che gli parla "dell'altro Goljàdkin", come quando viene incaricato di recapitargli una lettera:

> "Chiedi l'indirizzo e porti a quell'indirizzo questa lettera, capisci?" "Sì, capisco." "Se là…sì, porterai la lettera là, e la darai a un signore che si chiama Goljàdkin…Cos'hai da ridere, furfante?" "E di che dovrei ridere io? A me che me ne importa? A me niente. C'è poco da ridere per noi…"[80].

Questa confusione destabilizzante, che tende a confondere la realtà con la fantasia, rende conto dell'inabissarsi della follia e del suo scompaginare il mondo circostante perché, se inizialmente il sosia è poco più di una sensazione spiacevole e perturbante, diventa poi una consapevolezza, una presenza via via più concreta e ingombrante, che acquisisce vita propria. La follia paranoide del protagonista prende corpo anche negli incubi angoscianti che lo vedono

[80] Ivi, p. 109.

attorniato da innumerevoli suoi sosia che saltano fuori da ogni dove, in mezzo ai quali ormai non può più riconoscere il vero io, che gli sfugge in continuazione.

Goljàdkin, infine, è sopraffatto dagli eventi che lo pongono di fronte alla sua inettitudine e il dramma si compie attraverso la sua definitiva espulsione dalla società, nella quale, sembra dirci l'autore, solo le persone che si adeguano al cinismo che la caratterizza riescono a collocarsi e distinguersi. Goljàdkin, nonostante la sua pedissequa sottomissione ai superiori, rimane neutralizzato dal sistema burocratico e schiacciato dalla gerarchia sociale; si ritrova emarginato perché continuamente tormentato da un disperato bisogno di comprensione e di affetto. In fondo, egli ammira il suo sosia, che rappresenta un ideale irraggiungibile a cui assomigliare: da un lato, il doppio opera contro di lui e lo condanna al fallimento; dall'altro, realizza i desideri più reconditi che Goljàdkin non riuscirebbe a concretizzare, come il sedurre Klara. Inizialmente cerca di tendergli la mano, offrendogli ospitalità e benevolenza, per poi scoprire di avere aperto il suo cuore ad un opportunista, al nemico più spietato e crudele con il quale fare i conti: se stesso.

Fino alla fine spera in un epilogo salvifico che lo riscatti dalla sua pusillanimità e lo ricollochi al suo posto nel mondo. Per fare questo deve raggiungere un tacito accordo con il proprio io interiore che lo strappi dalle maglie della follia. Goljàdkin però non riesce nell'intento e rimane mancante sia di un'identità sociale sia umana.

Come osserva René Girard l'apparizione del doppio non fa che materializzare in lui il senso di persecuzione, anche se nel suo intimo vorrebbe trovare una mediazione che lo metta in pace con se stesso:

> Goljàdkin, a volte, crede possibile fare la pace con il proprio doppio; l'entusiasmo, allora, lo esalta; egli immagina l'esistenza che condurrebbe se lo spirito intrigante e la sagacia di quell'essere malefico fossero al suo

> servizio invece di venire mobilitati contro di lui. Medita di fondersi con quel doppio, di essere un tutt'uno con lui, di ritrovare, insomma, l'unità perduta[81].

L'allucinazione di Goljàdkin nasce dall'orgoglio di credersi uno, ma nella realtà egli si divide in un individuo disprezzabile e in un osservatore che lo disprezza, egli diventa:

> Altro anche per se stesso. Il fallimento lo costringe a prendere, contro se stesso, il partito dell'Altro, che gli rivela la sua nullità. I rapporti con gli altri sono dunque caratterizzati da una duplice ambivalenza[82].

Come evidenzia Rank i racconti sul doppio rivelano una serie di motivi coincidenti che troviamo anche nel romanzo di Dostoevskij: l'immagine speculare del doppio ha un grado elevato di somiglianza fin nei minimi dettagli, dalla voce, al nome di battesimo e all'abbigliamento. Il doppio incrocia il proprio destino con il protagonista con il solo scopo di ostacolarne il cammino, e la catastrofe è di norma scatenata nel rapporto con l'amata, per poi concludersi con il suicidio o, come nel caso di Goljàdkin, con l'internamento in una struttura psichiatrica. Goljàdkin vive un vero e proprio delirio di persecuzione di cui egli è, allo stesso tempo, la vittima e il carnefice.

## L'idiota

Nel 1868 Dostoevskij scrisse, in una lettera indirizzata al poeta Majkov, di volere scrivere un romanzo [83] che si prefiggeva di raffigurare un uomo pienamente buono. L'aggettivo usato dallo scrittore è *prekrasny*, che significa «bellezza splendente» e l'uomo che la incarna è il principe Lev Nikolaevič

---

[81] R. Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 16.
[82] Ivi, p. 40.
[83] La prima edizione del romanzo fu pubblicata nel 1869.

Myškin[84], il protagonista de *L'idiota*[85], il cui antagonista e *alter ego* è Parfën Rogožin. Per la figura del principe, Dostoevskij si ispira all'idea evangelica dell'incarnazione del buono e del bello, che vede la sua realizzazione concreta in Gesù. L'autore ha sempre messo al centro del suo pensiero la figura di Cristo con la quale i personaggi dei suoi romanzi si misurano costantemente; il modello di Myškin è più romantico che cristiano e vede la sua rappresentazione icastica nel *Cristo nel sepolcro* di Hans Holbein, immagine angosciante e destabilizzante, dove la morte di Cristo è reale e sembra preannunciare l'assenza di Dio: egli è isolato dal Padre e dagli uomini e risulta incapace di riscattarli[86]. Altro modello per Myškin è il *Don Chisciotte*, antecedente letterario di uomo buono compiuto che, a differenza del principe, è buono perché è anche comico: li accomuna la loro separatezza dal mondo, il loro parlare da stranieri una lingua non compresa senza intendere la lingua parlata dal mondo.

Idiota è un'accentuazione di «stupido» e vuole indicare incapacità di comprendere o di fare, inadeguatezza mentale; nel linguaggio psichiatrico indica uno stato patologico di grave insufficienza mentale. Il termine deriva dal greco e indica sia «privazione» sia «straordinario» e «diverso dagli altri» e queste accezioni rimangono nel latino *idiota*. L'etimologia dimostra che il concetto di idiota rappresenta un'estensione dell'idea di privatezza come esclusione e separazione dalla comunità. L'idiota in questo senso è massimamente privato, immerso nella propria realtà che si discosta da quella dei suoi simili. Il campo

---

[84] Il nome rimanda alle qualità del protagonista: *lev* significa «leone», mentre *myška* «topino» seguito dalla desinenza *in* che indica il genitivo e quindi «di topino», entrambi allegorie attribuibili al principe in quanto il leone è simbolo di regalità e forza, mentre il topo di umiltà, timidezza e fragilità.

[85] Prima di questo romanzo lo scrittore pubblica *Delitto e castigo*, romanzo nel quale prende forma il delitto ideologico del giovane Raskol'nikov che ha insito nel nome la pluralità dell'individuo – la parola da cui deriva, *raskol,* significa infatti scisma. Dostoevskij delinea una figura che incarna la conflittualità dell'individuo in perenne tensione tra gli opposti che permeano le profondità più recondite dell'animo umano.

[86] Cfr. R. Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., pp. 59-61.

semantico dell'idiozia si sovrappone a quello dell'ignoranza, ma si allarga fino a quello della follia, in quanto l'idiota, che manca di un sapere mondano, può però essere portatore di un sapere sovra mondano perché la sua idiozia costituisce o provoca anche uno sguardo diverso che spoglia la realtà sociale di ogni apparenza e la mostra con occhi nuovi carichi di ingenuità[87].

Myškin è la figura che più rappresenta l'idea della diversità rispetto al mondo terreno e alle regole che lo governano, e anche in virtù dell'epilessia che scandisce la sua vita fin dall'infanzia, egli vive sospeso tra la cruda realtà e un universo tutto suo dove eclissarsi e riprendere fiato.

L'incipit del racconto avviene all'alba di una nebbiosa giornata autunnale, all'interno di un treno i cui passeggeri sono stanchi e assonnati: ci troviamo nuovamente in una situazione di risveglio in cui si realizza una sospensione temporale che fa sì che le difese siano allentate. Due giovani viaggiatori, seduti davanti al medesimo finestrino, muoiono inspiegabilmente dalla voglia di fare conoscenza l'uno dell'altro; hanno delle caratteristiche che li rendono opposti, e forse per questo finiscono per attaccare discorso:

> Uno dei due – piccolo, sui ventisette anni, capelli ricci e quasi neri, occhietti grigi pieni di fuoco – aveva il naso largo, gli zigomi sporgenti e le labbra sottili, piegate in una smorfia, gli trasformavano in un ghigno cattivo quello che voleva essere un sorriso. Un tipo che avrebbe fatto una cattiva impressione a chiunque […]. Avvolto in una calda pelliccia d'agnello, non aveva preso il freddo della notte, mentre il suo compagno stava sentendo nella schiena tutto il rigore dell'autunno russo […]. Anche lui era giovane, tra i ventisei e i ventisette anni, alto poco più della media, capelli folti e biondissimi, guance infossate, pizzo quasi bianco. Aveva gli occhi grandi, celesti, fissi: uno sguardo dolce […]. Il suo viso era delicato, quasi livido tanto era pallido, ma malgrado tutto sprigionava simpatia[88].

---

[87] Cfr. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. II, p. 1098.
[88] F. Dostoevskij, *L'idiota*, 1999, Roma, Newton Compton, pp. 23-24.

Il primo, Parfën Rogožin, ha fisionomia e tratti somatici duri e volgari che gli conferiscono un aspetto tormentato e maligno, mentre il secondo, il principe Myškin, appare fin da subito una figura dai tratti angelicati, gentile e benevola.

Il dialogo tra i due delinea fin da subito la discrepanza che li distingue: Rogožin è cresciuto con un padre avaro e collerico sempre pronto a picchiarlo[89], e ha sviluppato una personalità inquieta e sanguigna; anche lui, come il padre, crede nel potere del denaro e grazie all'eredità che gli spetta dopo la sua morte, conta di conquistare la bella Nastas'ja Filippovna di cui è follemente innamorato; il principe invece è afflitto da «una strana malattia nervosa, epilessia o ballo di san Vito, accompagnata da tremiti e convulsioni»[90] dalla quale non è riuscito a guarire nonostante una lunga degenza in una clinica svizzera, è umile e sincero. Tra i due nasce immediatamente una attrazione reciproca che unirà i loro destini indissolubilmente:

> Principe, non so perché ma mi sei riuscito simpatico. Forse perché ti ho incontrato in un momento come questo […]. Vieni a trovarmi, principe. Ti toglieremo queste scarpe vecchie, avrai una bella pelliccia di martora […]. E andremo insieme da Nastas'ja Filippovna. Verrai? Spero di sì! […] Verrò con grande piacere e vi sono tanto, tanto grato della vostra simpatia. Oggi stesso, se mi riesce, sarò da voi. Francamente vi dico che mi siete piaciuto molto, specialmente per quella storia dei brillanti. Anche prima vi avevo trovato simpatico, nonostante la vostra aria cupa[91].

Tra di loro si interpone una figura subdola, Lebedev[92], uno dei numerosi personaggi meschini che compongono un corollario di umanità varia che

---

[89] «Credetemi, principe, se non scappavo, mi ammazzava di certo. […] Il babbo mi afferrò, mi portò in una stanza, del secondo piano, chiuse la porta, e per un'ora buona me ne dette di santa ragione, battendomi come un tappeto» Ivi, pp. 27-30.

[90] Ivi, p. 24.

[91] Ivi, p. 31.

[92] «Lebedev è uno dei molti personaggi minori, grotteschi, e, tuttavia, ben individualizzati, di cui Dostoevskij circonda i suoi protagonisti. Creature della città, accorrono al minimo sentore di violenza o di scandalo e fungono contemporaneamente da pubblico e da coro. […] Lebedev corre

interagisce con i protagonisti e contribuisce a mettere ancor più in risalto la purezza del principe Myškin, che è portatore dell'idea di bellezza e bontà assoluta.

Il perno di questo primo colloquio ruota attorno a due motivi ricorrenti del romanzo, l'epilessia di Myškin e la figura femminile, amata in seguito da entrambi i protagonisti; anche in questo caso ci troviamo di fronte alle reali difficoltà dei soggetti maschili nei confronti della donna oggetto di desiderio, la cui presenza crea un corto circuito che mette in crisi la loro identità e la loro facoltà di agire coerentemente. Ambedue si innamorano di Nastas'ja al primo sguardo: Rogožin si sente «come trapassato da una punta di fuoco»[93] vedendola uscire da un magazzino e salire in carrozza, mentre il principe rimane stregato dalla sua bellezza osservandola ritratta in una fotografia.

Myškin, infatti, ha una sensibilità rara che gli permette di leggere nell'animo degli altri tanto da capirne le inclinazioni e le sofferenze; sin da questo primo incontro con Rogožin egli intuisce fin dove la passionalità del giovane possa spingerlo, tanto da prevedere le sue azioni future, così come individua la sofferenza e la sorte della donna guardando la profondità del suo bellissimo sguardo:

> "Non so come spiegarmi», rispose il principe. «Mi sembrò in preda a una passione morbosa. […] Sì, la sposerebbe; ma dopo una settimana sarebbe capace di sgozzarla. […] Bellissima donna […]. E scommetto che anche la sua sorte non deve essere comune. Fisionomia allegra, ma di chi ha molto sofferto, non è così? Lo dicono gli occhi e questi due punti sugli zigomi […]. Ma è buona poi? Ah, se fosse buona tutto sarebbe salvo»"[94].

---

avanti e indietro, attirandosi le ricompense o il disprezzo dei ricchi e dei potenti. Lui e la sua tribù vivono come parassiti che si siano installati nella criniera del leone. L'unica ricchezza di Lebedev è un vasto repertorio di pettegolezzi […]». G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1995, p. 151.

[93] Ivi, p. 29.

[94] Ivi, pp. 45-48.

Nessuno di loro riesce ad instaurare una relazione con la donna amata: sono inadeguati, incapaci. Myškin è intento a scrutare l'animo altrui per individuarne le sfumature, ha una innata vocazione ad immedesimarsi nel prossimo e il suo spirito empatico entra facilmente in comunione con gli altri. Questo però lo distoglie da se stesso e dal bisogno di sentirsi amato. È cresciuto in una struttura ospedaliera, attorniato da persone malate, e fa della sua stessa malattia uno scudo con il quale proteggersi da relazioni che potrebbero ferirlo nella sua vulnerabilità, e che lo costringerebbero ad un coinvolgimento più empirico e meno platonico, ad una condizione maschile e virile che poco gli si addice. Si occupa degli altri, ma omette, più o meno consciamente, di prendersi cura di se stesso. Si definisce malato e impossibilitato a sposarsi[95], tanto che la malattia appare quasi un pretesto per evitare un cambiamento che lo metterebbe di fronte ad una nuova realtà della quale perderebbe il controllo.

Rogožin è cresciuto in un ambiente nel quale il denaro ha un ruolo fondamentale e il desiderio che lo veicola verso Nastas'ja appare come un bisogno di possesso e fin dagli esordi è impostato come una relazione di tipo mercantile, nella quale l'amore della donna è barattato con gioielli o denaro. Intuisce fin da subito che Myškin è dotato di qualità umane di cui lui deficita, mentre il principe sembra attratto da quella asprezza e da quella quota di mascolinità che a lui mancano.

I due protagonisti dimostrano delle modalità opposte nell'approcciarsi alle relazioni amorose; da un lato Rogožin è in preda a una passione che lo coinvolge anima e corpo; dall'altro Myškin è la personificazione della purezza e della castità. Quest'ultimo desidera la felicità di Nastas'ja ed è pronto a rinunciare a lei perché, come egli stesso afferma più volte, «non l'amo per amore ma per pietà»[96],

---

[95] «Io? ...Io non posso sposarmi, sono malato» Ivi, p. 48.
[96] Ivi, p. 186.

e allo stesso tempo è legato fraternamente all'amico-rivale «perché ti voglio bene, molto bene»[97] e lo redarguisce dallo sposare la donna intuendo che la loro sarebbe un'unione tragicamente infelice. Rogožin, invece, è in continuo conflitto tra opposti sentimenti sia nei confronti del principe, che tenterà di uccidere, sia di Nastas'ja, che invece finirà con l'ammazzare, e passa dall'amore all'odio in maniera repentina:

> Quando non ci sei io sento di odiarti, Lev Nikolaevič. Durante questi tre mesi che non t'ho visto, ci sono stati momenti in cui, parola d'onore, ti avrei avvelenato. Adesso, in meno di mezz'ora, ecco che l'odio è svanito e che anche io torno a volerti bene. […] Io persi il lume della ragione, e la picchiai senza pietà. […] Che la ucciderò? […] Ma se mi sposa, capisci, lo fa proprio perché è convinta che io debba toglierle la vita. È possibile, principe, che proprio tu non ci sia ancora arrivato?[98]

L'ambiguità dei protagonisti li pone costantemente in bilico tra il lasciarsi andare alle emozioni agendo di conseguenza, e la riflessione che frena i loro impulsi; come sottolinea André Gide, riflettendo sulla dualità che anima i personaggi delle opere dostoevskiane, «mai l'eroe è più vicino all'amore di quando ha appena esagerato il suo odio, e mai più vicino all'odio di quando ha sentito eccessivamente l'amore»[99].

L'amore, infatti, assume innumerevoli sfaccettature nel romanzo: è quello compassionevole e al contempo asessuato di Myškin, e quello possessivo, sensuale e violento di Rogožin. Le protagoniste, a loro volta, sono contraddistinte da modalità opposte di amare: mentre Aglaja prova un amore ingenuo ma reale e tangibile per il principe, Nastas'ja lo ama di un amore astratto e idealizzato; tra loro nasce una diatriba che vedrà Myškin cedere in favore di Nastas'ja, per pietà.

---

[97] Ibidem.
[98] Ivi, pp. 186-192.
[99] A. Gide, *Dostoevskij*, Milano, Medusa, 2013, p. 104.

La conflittualità tra Myškin e Rogožin, nata dalla contesa per la donna amata, si scioglie definitivamente al termine del romanzo, quando le due identità, che sono l'una la metà dell'altra, si trovano riunite accanto al cadavere di Nastas'ja, la donna che non sono stati in grado né di amare né di salvare; entrambi vittime di un definitivo deterioramento cerebrale, la loro sorte segnata dal medesimo destino di pazzia:

> Quando, dopo molte ore, la porta venne aperta […] trovarono l'assassino completamente fuori di sé e in preda alla febbre. Il principe si era seduto accanto a lui e rispondeva ai suoi sussulti e alle sue grida con delle carezze sulla testa e sulle guance. […] Ma non capiva nulla di quello che gli domandavano, né riconosceva le persone che gli si stringevano intorno. E se lo stesso Schneider fosse arrivato in quel momento dalla Svizzera […] avrebbe allargato le braccia desolato e […] avrebbe esclamato: «Idiota!»[100].

La vicinanza dei due protagonisti, presente nell'incipit, conclude il romanzo; è una vicinanza determinante, poiché Myškin e Rogožin sono aspetti di quella che Dostoevskij aveva ideato come un'unica e più complessa figura[101]. È un uso del doppio più sofisticato di quello di Goljàdkin nel *Sosia*, ma i due sono comunque l'uno il doppio dell'altro. Sono presenti gli elementi che costantemente ritornano nella trattazione del doppio, la difficoltà di amare e il suicidio-omicidio. George Steiner evidenzia che la separazione di Myškin da Rogožin può essere seguita, nelle sue diverse fasi, negli abbozzi del romanzo, e spiega come la duplicità diventi l'elemento che dà modo di riflettere sul pensiero di Dostoevskij:

> Myškin è una figura composita […]. Ma il suo rapporto con Rogožin è inequivocabile. Rogožin è il peccato originale di Myškin […] i due sono destinati ad essere eternamente compagni. Entrano nel romanzo insieme e insieme lo abbandonano colpiti da una comune rovina. Nel tentativo di Rogožin di uccidere Myškin avvertiamo l'amarezza stridente del suicidio. La loro inestricabile vicinanza è una parabola dostoevskiana sulla necessità

---

[100] F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 507.
[101] Cfr., L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit.

della presenza del male alle porte della conoscenza. Quando gli viene sottratto Rogožin, Myškin sprofonda definitivamente nell'idiozia. Senza l'oscurità, come potremmo comprendere la natura della luce?[102]

## I fratelli Karamazov

Nel suo ultimo romanzo[103], il più complesso e ambizioso, Dostoevskij riprende i temi che più lo assillano, ovvero la fede, l'immortalità, la sofferenza, l'esistenza del male che spinge verso la trasgressione, la violazione della legge e della morale. Attraverso la storia dei fratelli e del loro spregevole padre, Fëdor Pavlovič Karamazov, lo scrittore narra la vicenda di un parricidio portato a compimento da uno dei figli, ma, in realtà, inconsciamente desiderato da tutti loro; essi sono diversi ma possono essere visti come differenti sfaccettature di un singolo prisma, sdoppiamenti di un unico individuo, che nutre nel suo io un corollario di emozioni e impulsi in contraddizione tra loro.

Aleksej[104], il minore, è, nella premessa dell'autore, l'eroe protagonista della biografia nella quale tutti gli altri personaggi fanno da corollario; è un giovane che colpisce per la perfezione morale, la bontà d'animo, lo spirito di abnegazione, la disposizione al perdono e l'accoglienza dei più sventurati; sceglie la vita monacale del convento e diventa il prediletto dello *starec* Zosima, il padre in

---

[102] G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 150.

[103] Il romanzo viene pubblicato a puntate sul «Messaggero russo» dal gennaio del 1879 al novembre 1880

[104] Nel maggio del 1878 Dostoevskij perde il figlio Aleksej di anni tre, deceduto in seguito ad un attacco epilettico. Probabilmente è a lui che l'autore fa riferimento nel racconto della madre inconsolabile che rivolge le preghiere allo *starec* Zosima: «Abbiamo tanto sentito parlare di te. Ho seppellito il mio figlioletto e sono partita in pellegrinaggio. […] Mi tormento per il mio bambino, padre, […] e non riesco a levarmelo dalla testa. È come se mi stesse sempre davanti agli occhi, non mi lascia mai. Mi ha prosciugato l'anima. […] Sappi anche tu, madre, che il tuo piccino adesso è certamente presso il trono di Dio, egli è lieto e felice, e prega Nostro Signore per te». F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Padova, Crescere, 2021, pp. 65-66.

odore di santità, che prevede la sciagura che colpirà i Karamazov. Il nome Aleksej deriva dal greco *Aléxĭos* e significa «difendere», «proteggere», e nell'antroponimia tradizionale tale nome designa una persona tranquilla, modesta e paziente, attenta alle esigenze del prossimo, molto attaccata alla famiglia[105]. È l'unico dei fratelli che spinge alla riconciliazione Dimitrij e il padre, e riesce ad instaurare un rapporto affettuoso ed empatico sia con lui, sia coi fratelli.

Il maggiore, Dimitrij, è un uomo passionale e irascibile, ma al contempo generoso e sincero; la diatriba che anima il romanzo nasce tra lui e il padre sia per questioni di denaro, sia perché i due si contendono l'amore della stessa donna, la strozzina Agraféna Aleksandrovna, detta Grušen'ka, nonostante Dimitrij sia ufficialmente fidanzato con Katerina Ivanovna, della quale però è segretamente innamorato anche il fratello Ivan, il secondogenito. Questi è un raffinato intellettuale, ateo, che spesso disquisisce con grande acume su questioni filosofiche: profondamente ferito dall'assurdità del mondo, tende ad abbandonarsi all'immoralismo e all'indifferenza etica, per sfuggire ai dilemmi e alle angosce della vita, scevro da pentimenti e rimorsi. Il servo Smerdjakov, figlio di Fëdor Pavlovič Karamazov[106] e di Lizaveta Smerdjaščaja[107], una giovane mentecatta morta nel darlo alla luce, è un giovane «straordinariamente misantropo e taciturno» che disprezza le donne, è affetto da epilessia e viene soprannominato *Asina di Balaam* da Fëdor Pavlovič; affabulato dai discorsi anticlericali e nichilistici di Ivan, diviene l'autore materiale del parricidio.

---

[105] Cfr. L. Torresin, *Il nome Aleksej nella poetica dostoevskiana tra simboli e incarnazioni letterarie*, in «il Nome nel testo», n. XV, ottobre 2013, pp. 395-396.

[106] Il testo non dà per certa la paternità a Fëdor Pavlovič, ma sia il comportamento dello stesso con il giovane, sia quello dei servi Marfa e Grigorij, sia l'odio che Smerdjakov nutre nei suoi confronti, spingono a considerarlo un Karamazov illegittimo.

[107] Smerdjaščaja significa «puzzolente»; lo stesso Smerdjakov nasce in una «casetta del bagno situata in giardino» e viene salvato *in extremis* da Marfa e Grigorij che lo allevano come un figlio.

Ci troviamo di fronte ad un eterogeneo ventaglio di caratteri, antitetici ma complementari tra loro. Aleksej è l'incarnazione emblematica di integrità e candore religioso, bellezza corporea e coraggio salvifico, e grazie alla sua magnanimità è amato da tutti i personaggi del romanzo. Dimitrij e Ivan gli affidano i pensieri più reconditi, le afflizioni, i desideri e le paure; si rivolgono a lui come confidente perché lo reputano la personificazione umana delle loro coscienze: si spogliano del proprio io, aprono i loro cuori, come davanti ad uno specchio, con la certezza di trovare, nella sua immagine e nelle sue parole rincuoranti, ristoro e risoluzione. Egli, con la sua capacità di purificare il prossimo, è un personaggio cristologico, come Myškin, ed è l'unico fratello a non desiderare la morte del padre, anche se non biasima chi lo ha fatto. Il padre, d'altro canto, sembra amarlo e riconosce in lui una figura angelica[108], mentre, nonostante in perpetuo conflitto con Dimitrij, in realtà chi teme veramente è Ivan.

Dimitrij è colui che si rivolta contro la figura paterna: ha aggredito sia Fëdor Pavlovič, che in molti aspetti gli è simile, e lo ha minacciato di morte, sia Grigorij, che è il suo padre putativo perché è colui che lo ha cresciuto. Agisce d'impulso, e ucciderebbe istintivamente, tanto che sarà lui ad essere accusato del parricidio e ne diventerà il capro espiatorio.

Ivan, invece, è complementare a Smerdjakov: inizialmente il loro rapporto è colloquiale e piacevole, ma ben presto Ivan riesce a intravedere la vera natura del servo, che è arrogante, supponente e ha uno sconfinato amor proprio, fino a provare un forte senso di repulsione nei suoi confronti:

> C'era infatti qualcosa di sorprendente nella illogicità e incoerenza di alcuni suoi desideri, accidentalmente traditi e sempre vagamente espressi. Smerdjakov non faceva altro che fare domande […] quale fosse il suo scopo, però, non lo spiegava, e di solito, nel momento culminante dei suoi interrogatori, si zittiva all'improvviso […]. Ma ciò che aveva esasperato

[108] Fëdor chiama il figlio minore «angelo mio», «dolcissimo Aleksej».

> definitivamente Ivan Fëdorovič e gli aveva instillato una tale repulsione nei confronti di Smerdjakov, era stata quella ripugnante e particolare familiarità che Smerdjakov aveva cominciato a ostentare verso di lui e che aumentava con il passar del tempo. […] Parlava sempre con un tono che sottolineava una specie di accordo fra di loro, un qualcosa di segreto, qualcosa che era stato pronunciato da entrambi solo una volta, noto solo a loro due, ed estraneo alla comprensione dei mortali che brulicavano loro intorno[109].

Ivan, in realtà, vede se stesso in Smerdjakov, e i discorsi e i ragionamenti del servo altro non sono che elaborazioni del pensiero di Ivan, che è colui che teorizza il parricidio, e ne trova la legittimazione, mentre Smerdjakov è il braccio che lo realizza:

> I quattro fratelli sono complici dell'assassinio del padre, ma il più colpevole di tutti è Ivan, perché è da lui che proviene l'ispirazione omicida. Il bastardo Smerdjakov è il doppio di Ivan: lo ammira e lo odia appassionatamente. Uccidere il padre al posto di Ivan significa mettere in pratica i ragionamenti audaci di questo maestro di rivolta, significa anticipare i suoi desideri più segreti, significa superarlo nella via che egli stesso ha indicato[110].

Smerdjakov non è l'unico doppio di Ivan: in preda al delirio dovuto alla febbre cerebrale, egli, infatti, si trova a tu per tu con se stesso e la sua coscienza, che è impersonificata dal diavolo, un doppio di tipo allucinatorio:

> Si trattava di un certo signore, o, per meglio dire, di un gentiluomo russo di un genere particolare, non più giovane, […] con una leggera brizzolatura sui capelli scuri […], e la barbetta a punta. […]. Ivan Fëdorovič taceva incollerito e non voleva dare inizio alla conversazione. L'ospite aspettava e stava seduto esattamente come un parassita appena sceso dalla camera assegnatagli per fare compagnia al padrone di casa per il tè. […] «Ascolta […]. In questo momento sto delirando […] farnetica quanto vuoi, mi è indifferente! […] A volte non ti vedo e non riesco nemmeno a sentire la tua voce […], ma indovino sempre quello che vai blaterando, perché *sono io, proprio io che parlo e non tu*! […] Tu sei una menzogna, tu sei la mia malattia, sei un fantasma. È solo che non so come distruggerti. […] Imprecando contro di te, impreco

---

[109] F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 354-355.
[110] R. Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 105.

contro me stesso! […] Tu sei me, soltanto con un muso diverso. Tu dici esattamente quello che io sto pensando»[111].

Secondo Girard l'allucinazione del diavolo è un aggravamento delle turbe psicopatologiche generate dall'orgoglio, ed egli si palesa come la caricatura di ciò che di peggio c'è in noi stessi. Se il doppio rappresenta l'origine di tutti gli sdoppiamenti, il diavolo lo è di tutte le possessioni e le manifestazioni demoniache. Dunque, tra il diavolo e il doppio sussiste un rapporto di analogia, senza soluzione di continuità[112].

Rank evidenzia come il prorompere della pazzia è legato alla persecuzione da parte del doppio, e che il soggetto viene, quasi sempre, indotto al suicidio[113]. Egli, inoltre, sottolinea che la figura persecutoria spesso rappresenta il padre o il suo sostituto, il fratello per esempio, e che i poeti che sono stati affascinati dal tema del doppio hanno dovuto in genere «lottare personalmente con il complesso del fratello»; questo li ha portati a trattare ripetutamente il motivo della rivalità tra fratelli, che ha origine nella rivalità per l'amore della madre[114].

Ne *I fratelli Karamazov*, ritroviamo quelle caratteristiche che ricorrono nella trattazione del doppio: il rapporto con la donna non è né cristallino, né univoco, e l'incontro fa deflagrare reazioni incontrollate da parte di uno o più soggetti che la desiderano simultaneamente[115]. La compresenza di doppi scatena l'impulso suicida-omicida, e innesca nei soggetti la pazzia. Questa sembra andare di pari passo con l'epilessia, malattia che crea una sorta di bolla, dentro la quale il

---

[111] F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 837-841.

[112] R. Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., pp. 105-106.

[113] «Anche dove non si arrivi all'insuperabile esattezza clinica di Dostoevskij, risulta comunque chiaro che si è in presenza di manie paranoiche di persecuzione e di autolesionismo provocate nel protagonista dal suo doppio». O. Rank. *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 93.

[114] Cfr. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 94.

[115] Nel romanzo Katerina Ivanovna è contesa dai fratelli maggiori, mentre Grušen'ka dal padre e Dimitrij. Le due donne sono inoltre in competizione tra loro, così come ne *L'idiota* Aglaja è in competizione con Nastas'ja.

soggetto che ne è affetto si isola dal mondo; nello specifico, Smerdjakov simula un attacco per portare a compimento il suo proposito, e, grazie a questa patologia, si crea un vero e proprio alibi.

Dostoevskij, considerato il creatore del romanzo polifonico, popola i suoi romanzi di eroi che si muovono in un mondo dove si intersecano numerosi piani, dove convivono pentiti e impenitenti, dannati e salvati, peccatori e giusti. Questa pluralità di piani coesiste, e i cambiamenti avvengono nello spazio e non nel tempo. Michail Bachtin, analizzando il romanzo polifonico di Dostoevskij, evidenzia come questa sua inclinazione alla compresenza, lo porti a drammatizzare nello spazio anche le contraddizioni interiori dello sviluppo di un uomo «facendo conversare gli eroi con il loro sosia, con il diavolo, con il loro *alter ego*, con la loro caricatura […]»[116]. Ogni antinomia presente in un solo uomo, diventa il pretesto per dare vita a due uomini, con lo scopo di drammatizzare ed estendere la contraddizione stessa. Questa capacità gli ha permesso «di vedere il vario e il molteplice là dove gli altri vedevano l'unico e l'identico. Là dove gli altri vedevano un solo pensiero, egli ha saputo trovare e sondare due pensieri, uno sdoppiamento»[117], dando vita a un mondo complesso e composito[118].

---

[116] M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 41.

[117] Ivi, p. 44.

[118] «È questa particolare facoltà di ascoltare e di intendere tutte le voci insieme e contemporaneamente – una facoltà eguale si può trovare solo in Dante – che ha permesso la creazione del romanzo polifonico. L'obiettiva complessità, contraddittorietà e plurivocità dell'epoca di Dostoevskij, […] la profondissima partecipazione, biografica e interiore, all'obiettiva pluralità di piani della vita e, infine, la facoltà di vedere il mondo nella categoria dell'interazione e della coesistenza, tutto ciò ha formato il terreno sul quale è sorto il romanzo polifonico di Dostoevskij». Ivi, p. 45.

# Capitolo III

# Robert Louis Stevenson

# Il doppio e il peccato

## La narrativa di Stevenson

Lo scrittore scozzese, che pare avesse un carattere ribelle, era in perenne conflitto con il padre e il puritanesimo borghese del suo ambiente; malato di tubercolosi, viaggiò a lungo in Europa e America, per poi stabilirsi definitivamente nelle isole Samoa, dove visse in comunione con le popolazioni indigene che difese più volte dalle prepotenze dei bianchi. Il soggiorno in quei luoghi gli permise di infondere un'atmosfera leggendaria non solo a elementi pittoreschi, ma anche alle più umili circostanze della vita, e il connubio tra il lucido stile aderente alle cose e l'eccezionalità delle cose significate è il tratto più rilevante delle sue novelle[119].

Autore estremamente versatile, ha affrontato i generi letterari più diversi, dalla poesia al romanzo di avventure, dal romanzo storico alla novella esotica; la sua fortuna, tuttavia, non può essere attribuita solo all'uso virtuosistico del mezzo espressivo, perché il nucleo della sua opera è soprattutto morale. Stevenson ha saputo sfruttare la libertà discorsiva che gli consentiva il racconto fantastico e il romanzo d'avventura, per esprimere idee, problemi e conflitti che ha proiettato in contesti insoliti e impensati[120]. Nonostante l'innegabile fascino

---

[119] Cfr. M. Praz, *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*, Milano, Bur, 1992, pp. 206-207.
[120] Su questi aspetti si veda F. Savater, *Il mio Stevenson*, Firenze, Passigli, 2019.

della sua narrativa, Stevenson non ha ricevuto il giusto merito dalla critica, forse a causa della svalutazione attuata ad opera di Frank Raymond Leavis che in *The great tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (La grande tradizione) del 1948, relega Stevenson fra gli epigoni degenerati di Walter Scott.

Antonio Brilli nell'introduzione del Meridiano dedicato all'autore scozzese ne sottolinea la godibilità di lettura, la capacità produttiva e la sagacia con la quale tesse i suoi racconti, doti che derivano in parte dal suo trascorso di lettore onnivoro e insaziabile:

> La descrizione stevensoniana ha la rara capacità di saper cogliere il residuo significativo d'una fisionomia o d'un paesaggio mantenendone intatta la potenzialità evocativa. Talora la componente manieristica gli fornisce materiali descrittivi precostituiti, miniature ambientali leziose e perfette; talora, tuttavia proprio da quei fondali sorge la netta percezione che nella realtà c'è sempre qualcosa che eccede la sua resa pedissequa, che produce effetti di senso…che incarna l'avventura e si fa segno del destino, sia che si tratti del vento velenoso che spira dalla residencia di Olalla o della pania malefica delle dune scozzesi. Il suo mondo è, per così dire, di una normalità stregata[121].

Stevenson nutre un interesse particolare per la psicologia e, nello specifico, per la psicologia del doppio e le sue interazioni con la tematica del *Doppelgänger*. Ne sono un esempio il racconto *The Pavillon on the Links* (Il Padiglione sulle dune)[122] e il romanzo *The Master of Ballantrae* (Il Master di Ballantrae)[123] nei quali si possono leggere i segni della romanzesca scissione della personalità realizzata nella sua interezza ne *The strange case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde) del 1886. Brilli nell'analisi della

---

[121] R. L. Stevenson, *Romanzi Racconti e Saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 1982, introduzione, p. XIV.

[122] Il racconto fa parte della raccolta *The New Arabian Nights* (Le Nuove Mille e una notte) e apparve sul «Cornhill Magazine» nel settembre del 1880.

[123] Il romanzo apparve a puntate nello «Scribner's Magazine» dal novembre 1888 all'ottobre 1889.

complessità nell'opera di Stevenson, evidenzia alcune tematiche e ricorrenze, tra le quali spicca la predilezione per il *topos* del doppio:

> I contributi che invia alla «Society for Psychical Research» hanno per oggetto una sorta di autoanalisi che si esplica nel dialogo fra due componenti della sua mente, fra un «se stesso» e un «altro da sé», fra le voci dell'incubo e del desiderio, irrazionali e amorali, e la coscienza che le rimuove. […] La valenza narrativa di queste ricerche si fonde in Stevenson con una conoscenza di prima mano di tutta una tradizione romantica del «doppio», dai racconti di Hoffmann, […] di E. A. Poe e a quelli di J. Sheridan Le Fanu […]. La terza componente […] è profondamente radicata nella memoria delle leggende edimburghesi nelle quali un'esistenza doppia rinvia alla duplice visione calvinistica dell'uomo. […] Un impulso decisivo ad approfondire la complessa tematica del «doppio», a sondarne la complessa problematica, fino a mettere in crisi lo statuto del soggetto, viene a Stevenson dalla lettura della prima traduzione francese di *Delitto e castigo* di Dostoevskij. Markheim è un vero e proprio condensato di quella lettura, rappresenta magistralmente la rottura dell'integrità e definitezza dell'uomo e la nascita di un rapporto dialogico dell'uomo con se stesso[124].

Stevenson ammette che i sogni, soprattutto gli incubi della sua infanzia, hanno giocato un ruolo importante nella creazione delle sue opere e nel tratteggiare le fisionomie dei caratteri che le popolano; nei suoi sogni l'autore si trova spesso a faccia a faccia con se stesso, ed essi appaiono l'espressione di un eterno conflitto tra le sue due personalità, quella dell'osservatore, che non cessa di analizzarsi, e quella del sognatore che sembra improvvisamente dotato di una sconcertante autonomia. Attraverso lo studio dei suoi sogni, Stevenson ha scoperto e analizzato i due aspetti solidali e al contempo conflittuali della sua personalità[125]:

> Il n'est guère surprenant que cette lutte entre «le moi» et «the other fellow[126]» soit constamment reprise, mise en scène et représentée dans les récits

---

[124] R. L. Stevenson, *Romanzi Racconti e Saggi*, cit., introduzione, pp. XXXI-XXXII.

[125] Su questi aspetti si veda G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Parigi, Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.

[126] «I have called the one person myself, and the other *the other fellow*», Ivi, cit., *A chapter on dreams*, R. L. Stevenson.

fantastiques de Stevenson et cela d'autant plus certains d'entre eux, doivent directement leur origine à cet extraordinaire conflit vécu analysé, et, réécrit, par l'auteur. Le thème du double revêt donc dans son œuvre un caractère obsessionnel: à travers lui se donne à voir, à l'intérieur d'un même individu, la lutte fantastique qui oppose l'être conscient et l'être des profondeurs, l'être de la postulation vers le bien et l'être de la souillure, le double, l'autre qui est en soi, étant bien l'incarnation même de la folie et du péché[127].

## Il racconto fantastico dell'Ottocento

Il racconto fantastico è una produzione che caratterizza la letteratura ottocentesca e, sebbene nasca in seno al Romanticismo tedesco, le sue radici poggiano nel cosiddetto romanzo gotico inglese, che aveva esplorato un ampio repertorio di motivi, quali il dolore, il terrore e il pericolo, che, come aveva teorizzato Edmund Burke, potevano essere fonte di diletto, «una sorta di delizioso orrore, una sorta di tranquillità venata di terrore»[128]. Burke riconosceva che alcuni generi letterari si prestavano a suscitare un senso di piacevole orrore, citando ad esempio il *Paradise Lost* di John Milton o le tragedie shakespeariane.

L'immaginario del romanzo gotico prevedeva:

> […] un gusto antiquario ed estetistico per […] lo sfondo storico, lo stile e l'ornamentazione del tardo Medioevo e del Rinascimento […]; un gusto ambiguamente *illuminato* per le manifestazioni del sovrannaturale […]; un'attrazione affascinata per il mistero della malvagità umana […]; una preferenza retorica per lo stile e le ambientazioni elevate e sublimi[129].

---

[127] Ivi, p. 217.

[128] «Pain and terror are capable of producing delight; this delight was not pleasurable, but a sort of delighted horror, a sort of tranquillity tinged with terror». A. Sanders, *The short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 341.

[129] R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 99.

Il racconto fantastico nasce in Germania con l'intento di rappresentare la realtà del mondo interiore e dell'immaginazione dandole pari dignità che a quella del mondo oggettivo e dei sensi. Il maggior teorico del genere, Tzvetan Todorov, sottolinea come il fantastico preveda che il lettore partecipi e si integri nel mondo dei personaggi, così da avvertire la medesima esitazione e incertezza provata dai protagonisti, immedesimandosi al punto che questa esitazione sia essa stessa rappresentata diventando uno dei temi del racconto; deve inoltre assumere un atteggiamento che rifiuti sia l'interpretazione allegorica sia quella poetica, poiché il fantastico implica la finzione[130].

I racconti fantastici si caratterizzano per alcuni procedimenti narrativi comuni, come la narrazione in prima persona con la presenza di destinatari espliciti, che facilitano l'immedesimazione del lettore nella trama; una notevole elasticità del linguaggio verso le sue forme e potenzialità più creative; il coinvolgimento del lettore attraverso la sorpresa, il terrore o l'umorismo; la presenza costante di passaggi di soglia o di frontiera che prevedono spostamenti e confronti tra culture diverse; l'ellissi che aumenta la sensazione di incertezza e sorpresa nel lettore; il dettaglio o caso singolare con conseguente diversa gerarchizzazione degli elementi costitutivi del mondo narrativo[131]. Le tematiche comuni al racconto fantastico prevedono l'ambientazione notturna, che accentua la percezione del pericolo e aumenta la sensazione di insicurezza e la paura; la vita dei morti, sotto una prospettiva filosofica e in seno a nuove sperimentazioni pseudoscientifiche; l'individuo e la sua autoaffermazione; la follia indagata non solo sotto l'aspetto mentale della percezione, ma anche vista come esperienza a suo modo conoscitiva; l'apparizione dell'alieno spesso inteso come palesamento

---

[130] Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica,* Milano, Garzanti, 1983, pp. 34-65.
[131] Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 75-84.

dell'inconscio; e infine il tema del doppio, interiorizzato e collegato con la vita della coscienza e sue relative proiezioni e fissazioni[132].

Nei racconti fantastici il lettore è partecipativamente attivo nei confronti del testo: il racconto punta a coinvolgerlo e a portarlo dentro un mondo a lui familiare[133], pacifico per poi attivare i meccanismi della sorpresa, tesa al suo disorientamento, a fare percepire una forte sensazione di paura[134]:

> La più antica e più forte emozione dell'umanità è la paura, e il più antico e più forte tipo di paura è la paura dell'ignoto. Pochi psicologi negheranno questo fatto e la verità da loro ammessa stabilisce per sempre la genuinità del racconto perturbante dell'orrore come forma letteraria[135].

Italo Calvino nell'introduzione alla raccolta *Racconti fantastici dell'Ottocento*, definisce il racconto fantastico tra i più significativi per noi in quanto parla della nostra interiorità e della simbologia collettiva:

> Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. […] Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo, come elementi del colore dell'epoca[136].

La preoccupazione suscitata dal malessere sociale e spirituale di fine Ottocento, anche in virtù di una sfiducia nella dottrina cristiana tradizionale, portò a riscoprire l'interesse verso altre religioni e alternative scientifiche alla religione stessa, che condusse a un revival delle stravaganze gotiche. Anche il

---

[132] Ivi, pp. 85-95.

[133] Ciò che è familiare e che successivamente si rivela spaventoso, è, come visto, *Unheimlich*, ovvero perturbante.

[134] Cfr., R. Ceserani, *Il fantastico* cit.

[135] R. Ceserani, *Il fantastico* cit., p. 79, H. P. Lovecraft, *Supernatural horror in Literature*.

[136] I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p. 7.

pensiero post-darwiniano, affascinato dall'idea di regresso, più che di fiducioso progresso, riportò in auge la prospettiva del ritorno dell'umanità alla condizione bestiale.

Calvino distingue due tipologie di fantastico: quello «visionario» e quello «quotidiano». Con il primo si riferisce a quei racconti, che appartengono ai primi decenni del XIX secolo, nei quali si creano delle apparizioni spettacolari, visionarie, che mettono in primo piano una suggestione visiva. Con il secondo, invece, si riferisce ai racconti nei quali il soprannaturale resta invisibile, che dunque si «sente» più di quanto si possa «vedere»; è quindi un racconto fantastico mentale, psicologico, astratto, dunque quotidiano, e che arriva fino all'alba del Novecento.

## Il tema della follia

Nella seconda metà del diciottesimo secolo sussiste un acceso dibattito sulla follia che verte su temi quali lo studio delle allucinazioni, l'esplorazione dell'universo onirico e la stranezza di alcune forme particolari di aberrazione, in un'epoca che si rivela estremamente sensibile nei confronti delle manifestazioni dell'immaginario. Alcuni comportamenti mentali disturbati, sebbene studiati con metodi scientifici, non sono ancora stati del tutto spogliati da quell'apparato magico che li caratterizza.

Anche in seguito agli studi dello psichiatra francese Jacques-Joseph Moreau[137], che sperimentava gli effetti delle droghe, in special modo dell'hashish, sul sistema nervoso centrale, il legame tra letteratura fantastica e pazzia risulta

[137] Su questi aspetti si veda, J.J. Moreau de Tours (1804-1884), *Du Hachisch et de l'Aliénation mentale*, Parigi, Fortin e Masson, 1845.

strettissimo, e tra l'autore letterario e i suoi eroi sembra sussistere una separazione minima, ambigua, difficilmente percettibile da parte del lettore. Diventano famose le lezioni che il neurologo francese Jean Martin Charcot (1825-1893) tiene presso l'ospizio parigino della Salpêtrière, le quali vertono su argomenti quali l'ipnotismo e l'isteria, alle quali partecipano, tra gli altri, anche Guy de Maupassant e Sigmund Freud.

Altre suggestioni nascono in seno alle nuove teorie darwiniane nelle quali le immagini arcaiche di mostruosità animale sono la rappresentazione fantastica e moderna del doppio, l'ospite insolito e familiare che ogni individuo porta con sé, simbolo degli impulsi primitivi, dell'onnipotenza dell'istinto, della forza insopprimibile delle pulsioni.

Lo studio dei rapporti tra l'evoluzione della letteratura fantastica e le ricerche intraprese nel campo della follia e dei fenomeni psichici, rivelano la convergenza di questi due approcci contrastanti al mondo dell'immaginazione e della fantasia. Questo non significa che si possano dedurre sistematicamente dalle notizie in campo scientifico dei fatti ineccepibili che gli scrittori narrano nelle loro storie, perché la letteratura fantastica non può essere vista come la semplice trascrizione delle scoperte e delle ipotesi degli specialisti della malattia mentale o dell'isteria.

Alcuni autori, tra i quali Stevenson e Maupassant, tuttavia, hanno rivisitato e ampliato i temi fantastici del doppio, dandogli un significato nuovo dimostrando la felice alleanza tra gli studi sulla follia e la letteratura. Su questa congiunzione ricercata, si basano i riflessi individuali e fedeli delle inquietudini e delle suggestioni suscitate all'epoca da tutti i fenomeni legati alla follia; si tratta

di riflessi singolari e fedeli delle angosce e del fascino ispirati all'epoca da tutti i fenomeni legati alle sconcertanti attività della vita psichica[138].

In Stevenson, in particolare, i personaggi sembrano interrogarsi sia sul significato ontologico della loro duplicità sia sulla natura del loro peccato; i loro dubbi diventano parte fondamentale del racconto e rimandano alla riflessione originaria dell'autore sul rapporto tra l'essere e il suo doppio; la poetica della follia assume la forma di parabola che tenta di imporre, all'apparente anarchia di immagini oniriche che giungono dall'inconscio, un ordine e un senso, diventando un'allegoria che fa convergere tutti i riflessi del racconto verso un'immagine unica che ne esaurisce tutti i significati:

> L'écriture fantastique fondée sur l'allégorie témoigne donc, en dernière analyse, des rapports étroits qui, dans l'œuvre de Stevenson, unissent et opposent l'être des profondeurs et l'être de la conscience, l'écrivain fantastique et son double[139].

## Markheim

Il racconto narra la storia di Markheim[140], un ladruncolo che per riuscire nell'intento di derubare un antiquario, si rende protagonista del suo omicidio; in questa sospensione temporale, nella quale egli cerca di riordinare le idee, incontra se stesso, un'evenienza che mette in discussione le sue certezze.

---

[138] Su tutti gli aspetti riguardanti la follia e le affinità con la letteratura fantastica si veda G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit.

[139] Ivi, p. 222.

[140] R. L. Stevenson, *Markheim*, Novara, Leone, 2013, testo originale a fronte, traduzione italiana di Luigi Marfè

Secondo Clotilde De Stasio, in *Markheim*, che era un racconto di Natale destinato al numero natalizio della rivista «The Broken Shaft» del 1885, Stevenson si era ispirato a *Delitto e castigo* del 1866 di Dostoevskij, narrando appunto una vicenda di un delitto che cerca in se stesso la propria giustificazione, e nel quale è trattato in maniera ortodossa il tema del *Doppelgänger* [141].

L'incipit del racconto definisce l'unità di luogo, un negozio di antiquariato, e di tempo, il giorno di Natale. L'antiquario suggerisce uno specchio come regalo da offrire alla futura sposa di Markheim, ma questo si inorridisce davanti a una simile proposta. L'oggetto, per il giovane, è «dannato registro di anni e peccati e follie», una sorta di «coscienza portatile»[142].

Abbiamo visto come lo specchio sia un elemento perturbante, legato anche alla sfera della morte nella superstizione folklorica, e sia intimamente legato alla nozione di identità nella psicoanalisi lacaniana. La letteratura ha ampiamente tematizzato tutte le potenzialità del fenomeno in forme ambivalenti, sia in modalità riproduttive positive, di trasparenza e mimetiche, sia in modalità intrusive, usandolo come momento di passaggio dal reale al fantastico. Il tema dello specchio nella letteratura dell'Ottocento si focalizza proprio sulle sue potenzialità fantastiche: è il mezzo opaco attraverso il quale evocare realtà altre e terrificanti, è legato ai turbamenti dell'io e al doppio, è ciò che rimanda alla frammentazione dell'identità e allo sgretolamento della memoria, è il luogo soglia di passaggio[143].

---

[141] Cfr. C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Roma, Laterza, 1991, p. 44.

[142] «This damned reminder of years and sins and follies – this hand-conscience!» R. L. Stevenson, *Markheim*, Novara, Leone, 2013, p. 12.

[143] Hoffmann riprende l'idea dell'ombra di Chamisso per scrivere *Storia del riflesso perduto*; nel *William Wilson* di Poe l'alter ego è scambiato per uno specchio; il protagonista di *Le Horla* di Maupassant non ha più l'immagine allo specchio; in *Attraverso lo specchio* Lewis Carroll lo rende soglia dell'immaginario di un mondo capovolto.

Markheim, dopo aver ammazzato l'antiquario, si ritrova attorniato da specchi che lo fissano e studiano ogni suo movimento:

> In many rich mirrors, […] he saw his face repeated and repeated, as it were in army of spies; his own eyes met and detected him; and the sound of his own steps, lightly as they fell, vexed the surrounding quiet[144].

Il suo piano gli appare improvvisamente pieno di falle, e il lavorio incessante della sua mente gli prospetta uno scenario terribile, di prigione e morte. Afflitto da struggenti rimpianti su come avrebbe dovuto agire, il personaggio si sente in trappola, circondato da fantomatici ficcanaso che origliano e lo spiano, nonostante sappia con certezza che la casa sia vuota, ed egli sia solo con il morto a terra. Consapevole che deve racimolare in fretta quanto più gli sia possibile, vince la sua riluttanza e si avvicina al cadavere dell'antiquario per sottrargli le chiavi; alla vista di quell'uomo morto che lui stesso ha ucciso, non prova alcun rimorso né pentimento, perché sente che quella era stata una vita sprecata:

> At best he felt a gleam of pity for one who had been endowed in vain with all those faculties that can make the world a garden of enchantment, one who had lived and who was now dead. But of penitence, no, not a tremor[145].

Prese le chiavi, Markheim entra in casa dell'uomo, ma sembra avvertire i passi di un'altra persona; inoltre, il ticchettio della pioggia, colpi, sospiri, cigolii di porte, tintinnii di monete, un coro di bambini accompagnati da un pianoforte, finanche l'impressione che il cadavere si sia alzato, creano un tramestio di rumori che lo perseguitano, facendogli gelare il sangue, e dandogli la sensazione di essere contornato da presenze minacciose e misteriose. Ma quando sembra ormai tranquillo perché ha raggiunto il luogo dove pensa siano custoditi i denari, si

---

[144] R. L. Stevenson, *Markheim*, cit., p. 20.
[145] Ivi, p. 32.

accorge che qualcuno sta realmente salendo le scale. Assalito dal terrore si aspetta il peggio, ma un volto fa capolino dalla porta, sorride e poi la richiude, spaventandolo a morte:

> But when a face was thrust into the aperture, glanced round the room, looked at him, nodded and smiled as if in friendly recognition, and then withdrew again, and the door closed behind it, his fear broke loose from his control in a hoarse cry. At the sound of this the visitant returned. «Did you call me?» he asked pleasantly, and with that he entered the room and closed the door behind him[146].

Quel volto gli appare in qualche modo familiare e addirittura somigliante[147]. Tra i due si instaura una conversazione ambigua che vede, da una parte lo sconosciuto che sembra conoscere Markheim e vuole offrirgli il suo aiuto, dall'altra Markheim, riluttante e sospettoso:

> «You know me?» cried the murderer. The visitor smiled. «You have long been a favourite of mine,» he said, «and I have long observed and often sought to help you.» «What are you?» cried Markheim: «The devil?» «What I may be» returned the other «cannot affect the service I propose to render you.» «[…] No never; not by you! You don't know me yet […]» «I know you […] I know you to the soul.»[148]

L'individuo è familiare ma demoniaco: è calzante il termine *unheimlich*, ovvero «non familiare», «perturbante»; in effetti questo personaggio si rivela particolarmente inquietante, anche se rassomigliante al protagonista: chiude l'uscio dietro di sé e, tra quattro pareti, in una sorta di *hortus conclusus* dello spirito, avviene un dialogo serrato, che ha tutte le caratteristiche di una confessione. Markheim, in una bolla temporale e spaziale, si trova a tu per tu con se stesso, con la sua coscienza, consapevole si tratti di qualcosa che «non

---

[146] Ivi, p. 44.
[147] «And yet the creature had a strange air of the commonplace […]» Ibidem.
[148] Ivi, p. 46.

appartiene né alla terra, né a Dio»[149]. Ed è proprio lui a tenere le redini del discorso: non vuole essere giudicato per le sue azioni, afferma che gli uomini indossano una maschera, dietro la quale si trova la vera essenza, e che anche lui ha agito suo malgrado, vittima delle circostanze:

> And yet you would propose to judge me by my acts! […] But can you not look within? Can you not understand that evil is hateful to me? Can you not see within me the clear writing of conscience […]? Can you not read me for a thing […] the unwilling sinner?[150]

È evidente che Markheim stia parlando con se stesso perché desidera discolparsi, trovare delle attenuanti per il suo comportamento deplorevole, e nessuno più del suo interlocutore, che altri non è che il suo doppio, dovrebbe essere in grado di capirlo. Ma questi, disinteressato alle questioni morali accampate da Markheim, cerca di aiutarlo a concludere il suo piano e a farla franca, anche se desidera qualcosa in cambio, rivelando tratti mefistofelici: insidiare le vittime con astuzia, tentarle offrendo i suoi servigi, pretendere anima, eterna dedizione e rinuncia divina. Markheim si trova nel mezzo di un dilemma, conteso tra il pentimento e il proponimento di porre fine alle sue azioni malvagie da un lato, e dal desiderio di godersi la vita nel peccato, dall'altro.

Il contesto sembra richiamare il *Doctor Faustus*[151] del 1604 di Christopher Marlowe, nel quale Faustus, inorgoglito dalla sua sapienza e sazio delle soddisfazioni troppo limitate che poteva derivarne, si dedica anima e corpo alla

---

[149] «[…] there lay in his bosom the conviction that this thing was not of the earth and not of God» Ivi, p. 44.

[150] Ivi, p. 48.

[151] Del *Doctor Faustus* esistono due differenti lezioni: l'in-quarto del 1604 e quello del 1616. Marlowe si ispirò ad una "biografia", *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Dr. John Faustus*, scritta da un anonimo studioso inglese che aveva tradotto a sua volta l'anonima *Historia von Doktor Fausten* pubblicata a Francoforte nel 1587, in cui si narravano le mirabolanti vicende di un certo Johann Faust, mago e astrologo tedesco effettivamente vissuto tra il 1480 e il 1540. Cfr. C. Marlowe, *Doctor Faustus*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1970, introduzione di Attilio Baldini, p. 5.

negromanzia, cercando di trascendere i limiti posti alla sua natura di comune mortale. Nell'approcciarsi a Mefistofele egli tentenna perché è soggetto a un conflitto interiore che si manifesta esteriormente nei consigli e nelle esortazioni dell'Angelo buono e dell'Angelo cattivo:

> Good angel: Sweet Faustus, leave that execrable art.
> Faustus: Contrition, prayer, repentance – what of these?
> Good angel: O they are means to bring thee unto heaven.
> Bad angel: Rather illusions, fruits of lunacy, that make men foolish that do trust them most.
> Good angel: Sweet Faustus, think of heaven, and heavenly things.
> Bad angel: No Faustus, think of honour and of wealth[152].

Stevenson realizza il conflitto interiore che affligge Markheim, facendolo interloquire con l'altro da sé, il suo lato subdolo, esecrabile e sadico. Ma il protagonista sembra irremovibile, refrattario alle lusinghe del suo interlocutore, che gli palesa una riconciliazione con Dio in punto di morte, salvo spassarsela senza remore fino a quel momento. Markheim, tuttavia, non intende continuare a peccare, e chiede se davvero il crimine di cui si è macchiato sia «così empio da seccare le stesse sorgenti del bene»[153]. È una domanda retorica che pone a se stesso, perché la verità si trova già dentro di lui, nella sua coscienza. La risposta che riceve, però, è spiazzante poiché il suo doppio definisce omicidi tutti i peccati, senza distinzione di sorta, e anche la vita stessa altro non è che una guerra che vede gli uni contro gli altri:

> Murder is to me no special category […] all sins are murder, even all life is war […]. I follow sins beyond the moment of their acting; I find in all that the last consequence is death; […] The bad man is dear to me; […] And it is not

---

[152] C. Marlowe, *Doctor Faustus*, cit., p. 38.

[153] «And is this crime of murder indeed so impious as to dry up the very springs of good?» R. L. Stevenson, *Markheim*, cit., p. 52.

> because you have killed a dealer, but because you are Markheim, that I offered to forward your escape[154].

Markheim confessa che è stato indotto al crimine a causa della povertà, ma ha deciso di smettere per diventare un uomo onesto. La sua è una confessione attraverso la quale traspare il pentimento e il rammarico di non aver tenuto fede ai sogni di bambino, e nonostante l'altro lo incalzi ricordandogli i frequenti fallimenti e le probabili ricadute future, il protagonista sembra non desistere; il suo sincero pentimento lo induce ad auto assolversi, riconoscendo che nessuno può ritenersi immune dal peccato:

> It is true […] I have in some degree complied with evil. But it is so with all: the very saints […] grow less dainty, and take on the tone of their surroundings. […] It is true […] and I see clearly what remains for me by way of duty. I thank you for these lessons from my soul; my eyes are opened, and I behold myself at last for what I am[155].

Allo squillo del campanello, che prelude l'arrivo della domestica, e che, in senso metaforico, risveglia e scuote Markheim, il visitatore cerca una volta in più di convincerlo a portare il suo crimine a buon fine, ma quest'ultimo è pronto a fare un passo indietro, con la matura consapevolezza che ogni tentativo non è immune da ricadute, bensì con il convincimento che, nonostante il suo amore per il bene possa essere «condannato alla sterilità», l'odio per il male è concreto e lo saprà tesaurizzare:

> If my life be an ill thing, I can lay it down. […] My love of good is damned to barrenness; it may, and let it be! But I have still my hatred of evil; and from that to your galling disappointment, you shall see that I can draw both energy and courage[156].

---

[154] Ivi, pp. 52-54.
[155] Ivi, pp. 58-60.
[156] Ivi, p. 62.

E a queste parole così toccanti, il doppio di Markheim ha una trasfigurazione: anziché sentirsi sconfitto e adirarsi, le sue fattezze si addolciscono e un'espressione di compiuta soddisfazione e vittoria si disegna sul suo volto, mentre si dilegua, lasciando Markheim davanti alla sua scelta di confessare e prendersi carico delle sue responsabilità.

Il finale conferma che l'incontro e il dialogo sono avvenuti in seno alla coscienza di Markheim, assumendo i contorni di un monologo interiore, con risvolti didascalici: il campanello che squilla lo riporta alla realtà e lo pone di fronte al misfatto, che decide di rivendicare per poter riprendere in mano la sua vita e ricominciarla con una consapevolezza nuova. Markheim ha dovuto trovare dentro di sé il coraggio di guardare se stesso in quello specchio che inizialmente aborriva, e questo gli ha permesso di vedere oltre, incontrare un altro da sé che lo ha aiutato a spogliarsi dell'ipocrisia pretestuosa che veicolava le sue azioni, e lo ha spinto verso il riscatto morale. Il suo è un percorso che si svolge dal basso verso l'alto, e attraversa la crisi fino ad arrivare alla soglia fatidica.

Numerosi nel racconto i riferimenti ad oggetti e rumori simbolici che appaiono come richiami della coscienza o segni premonitori: le voci e i passi che provengono dalla strada scandendo «i secondi in un intricato coro di ticchettii[157]» così come gli orologi che, uno dopo l'altro, iniziano a rintoccare l'ora, e il tintinnio dei calici che risuona "forte come una campana[158]» sono un monito al tempo che passa inesorabilmente; la candela il cui movimento riempie la stanza «di un silenzioso dondolio, come quello delle onde del mare[159]» dà la sensazione vertiginosa legata all'assassinio e alla conseguente nausea per il suo gesto; lunghe ombre ammiccanti, volti dei ritratti e degli idoli di porcellana che si muovono

[157] «[…] All these told out the seconds in an intricate chorus of tickings», Ivi, p. 18.
[158] «[…] Rang out loudly like a bell», Ivi, p. 24.
[159] «[…] With noiseless bustle and kept heaving like a sea», Ibidem.

«ondeggiando come immagini nell'acqua[160]» lo pongono sotto un cono di luce che non gli permette di sfuggire alla vergogna; gli innumerevoli specchi, che gli rimandano molteplici immagini di sé, lo collocano di fronte alla sua meschinità; infine i ventiquattro scalini che sono «ventiquattro agonie[161]», alludono ai ventiquattro giorni che precedono il Natale, simbolo di rinascita, e scandiscono l'Avvento ovvero il percorso di Markheim verso la redenzione finale.

Brilli mette in luce le modalità con le quali l'autore tratta il tema dello sdoppiamento:

> Nei migliori racconti sullo sdoppiamento della personalità, Stevenson sperimenta il principio secondo il quale tutto nella persona umana vive al confine del proprio contrario: la nobiltà d'animo vive al confine dell'abiezione, l'amore è ai limiti dell'odio e lo comprende. In questi termini si svolge la confessione di Markheim. […] Le situazioni di crisi come le confessioni e le parole dette in punto di morte infrangono l'integrità tragica dell'uomo e del suo destino e scoprono in lui la possibilità di un altro uomo e di un'altra esistenza[162].

## Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde - The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Con questo romanzo[163], Stevenson racconta la scissione dell'io, che avviene non solo nella mente e nel profondo dell'animo, ma anche nel corpo, facendo compiere al protagonista una vera e propria metamorfosi. Con il termine metamorfosi si indica letteralmente il cambiamento di forma, quel processo radicale di un essere che muta, si trasforma in un altro essere, o si assimila e si

---

[160] «[…] Changing and wavering like images in water», Ibidem.

[161] «[…] The four-and-twenty steps to the first floor were four-and-forty agonies», Ivi, p. 36.

[162] R. L. Stevenson, *Romanzi Racconti e Saggi*, cit., introduzione, p. XXXIII.

[163] Il romanzo fu pubblicato inizialmente nel dicembre del 1885 in una collana economica di racconti thriller, e successivamente nel 1886 in volume.

contamina con lui, dando vita a un qualcosa di ibrido; il termine, presente nel lessico scientifico, assume prevalentemente valenza soprannaturale in letteratura. Nel romanzo di Stevenson la trasformazione è frutto della sperimentazione scientifica del dottor Jekyll[164], che inventa una pozione, la quale provoca lo sdoppiamento della personalità, trasformandolo in un essere deforme e ripugnante, il signor Hyde, incarnazione del male assoluto. Se inizialmente il dottor Jekyll ha piena padronanza della sua invenzione e la usa a suo piacimento, a lungo andare la metamorfosi diventa incontrollabile, spingendolo al suicidio.

Hyde[165] è omofono di *hide*[166] che significa «nascondere», «celare», «tenere nascosto», e nella psicologia junghiana il signor Hyde rappresenta l'ombra del dottor Jekyll, ovvero la sua parte non riconosciuta e nascosta, che rivela tratti malvagi: secondo Carl Gustav Jung, l'ombra è totalmente inconscia e non integrata nella coscienza, e per questo motivo spesso prende il sopravvento e induce ad agire in modo inconsapevole, distruttivo e avverso[167]. La personalità in luce, quella che si mostra al mondo, è una maschera che si indossa nella quotidianità, dietro la quale si nascondono le parti che si ritengono incompatibili con la personalità cosciente, con la quale ci si presenta agli altri. L'ombra emerge solo in presenza della luce: esse sono complementari e si definiscono a vicenda perché sono le due facce della stessa medaglia. Secondo Jung è importante riconoscere e accettare la propria ombra, che identifica non solo come un angolo

---

[164] «Il romanzo è però soprattutto una testimonianza sconvolgente non solo dell'impatto delle teorie darwiniane sulla moralità vittoriana, ma anche del clima di sfiducia nella scienza e nell'uomo stesso che si venne creando in Inghilterra verso la fine del secolo, in concomitanza con una vasta crisi economica, politica, sociale.» C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., p. 41.

[165] Secondo Vladimir Nabokov Jekyll e Hyde sarebbero invece nomi di origine scandinava, Hyde deriverebbe dall'anglosassone *hyd*, che è il danese *hide*, «porto», mentre Jekyll deriverebbe dal danese *Jökulle*, che significa ghiacciolo.

[166] «To put or keep out of sight; make or keep secret», lemma *hide*, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*, Oxford, Oxford University Press, 1948.

[167] Cfr., M. Hyde, M. McGuinness, *Jung, per cominciare*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 90-96.

oscuro dell'anima, ma anche come archetipo che preesiste all'esistenza umana. L'io sano organizza e bilancia gli elementi consci ed inconsci della psiche.

Uno dei grandi temi caratteristici della modernità è quello dell'individualità borghese al centro della vita biologica e sociale, che ispira alcune delle forme e dei nuovi temi presenti nei prodotti immaginari dell'Ottocento; la letteratura, tuttavia, è anche il luogo delle contraddizioni e oltre all'individuo e alla sua affermazione, mette in scena la rappresentazione del suo fallimento. Ceserani sottolinea che da queste contraddittorietà traggono origine alcune delle ispirazioni più significative della narrativa del diciannovesimo secolo:

> È da qui che traggono origine, in tanta letteratura dell'Ottocento e particolarmente in quella di modo fantastico, sia le rappresentazioni dell'io che porta il proprio programma di autoaffermazione alle estreme conseguenze, e si trasforma nell'io monomaniacale, ossessivo, pazzo, sia le rappresentazioni dell'io diviso, sdoppiato in un proprio sosia, diviso in due nature e in due caratteri contrastanti: dottor Jekyll e Mister Hyde. Dal primo atteggiamento nasce il tema della follia […]. Dal secondo atteggiamento traggono origine le rappresentazioni dell'io diviso e alienato, che sono tema specifico della letteratura fantastica[168].

Le apparizioni di Hyde sono prevalentemente notturne: quando Enfield assiste al travolgimento della bambina da parte di Hyde, sono «le tre di una nera mattina d'inverno»; Utterson che sorveglia la sua porta per riuscire a vederlo in faccia, riesce nell'intento «in una bella notte tersa»; l'omicidio di Sir Danvers Carew, al quale assiste casualmente una domestica, avviene in una notte di plenilunio; l'episodio in cui Jekyll parla con Utterson dalla finestra, per poi trasfigurarsi e sparire, avviene al crepuscolo; infine il maggiordomo Poole si reca a chiedere aiuto a Utterson «una sera, dopo cena». È questa una conferma della schisi tra le due personalità del dottore: il lato perbene, conformista, rispettabile

[168] R. Ceserani, *Il Fantastico*, cit., pp. 89-90.

e perfettamente aderente alle norme sociali, trova riscontro nella vita diurna, mentre quello istintivo, scellerato e disumano si palesa nell'oscurità.

Jekyll e Hyde si distinguono l'uno dall'altro, non solo per il loro carattere agli antipodi, ognuno con una propria vita e volontà al di fuori dell'io, ma anche per la diversità fisica. Jekyll è alto e ben proporzionato, ha tratti regolari, in certo qual modo rassicuranti:

> And as he now sat on the opposite side of the fire – a large, well-made, smooth faced man of fifty, with something of a stylish cast perhaps, but every mark of capacity and kindness – you could see by his looks that he cherished for Mr. Utterson a sincere and warm affection[169].

Hyde rispecchia nel suo aspetto la malvagità e la bassezza del suo animo, e Mr. Enfield lo descrive così:

> He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary-looking man, and yet I really can name nothing out of the way[170].

Utterson, oltre a rilevare la deformità di Hyde, nota in lui degli aspetti animaleschi:

> He snarled aloud into a savage laugh […]. Hyde was pale and dwarfish; he gave the impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile, he had borne himself to the lawyer with a sort of murderous mixture of timidity and boldness, and he spoke with a husky, whispering and somewhat broken voice. […] But not all these together could explain the hitherto unknown disgust, loathing and fear with which Mr. Utterson regarded him[171].

---

[169] R. L. Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Milano, Demetra, 2023, p. 52.
[170] Ivi, p. 22.
[171] Ivi, p. 44.

Utterson, inoltre, è colpito dall'eccezionale rapidità di movimenti di Hyde, e mentre il maggiordomo Poole lo descrive come una «scimmia»[172], la stessa domestica che lo ha visto uccidere Carew parla di «furore scimmiesco»[173]. Secondo Clotilde De Stasio, questi aspetti ci riportano alle controversie suscitate dalla pubblicazione nel 1871 del saggio di Charles Darwin *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (*L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*) e l'insistenza di Stevenson nel sottolineare gli aspetti scimmieschi del personaggio, sembrano un espediente per entrare nel merito della controversia: il processo degenerativo – dall'uomo alla scimmia – innescato dallo stesso Jekyll, si rivela, infatti, inarrestabile[174].

Stevenson si esprime in questo modo a proposito della mescolanza tra elementi orrorosi e un loro possibile sfondo cognitivo:

> Ci sono momenti in cui la mente si rifiuta di accontentarsi dell'evoluzione e richiede una presentazione più forte dell'esperienza umana nel suo insieme. […] A volte questo sentimento è provocato dallo spirito della gioia, altre volte dallo spirito del terrore. Ci saranno, infatti, sempre delle ore in cui rifiuteremo di essere tacitati da quella parvenza di spiegazione che ha il nome di scienza, e pretenderemo invece una qualche palpitante immagine della nostra situazione umana, capace di rappresentare l'elemento incerto e inquietante in cui abbiamo dimora, e di soddisfare la ragione per mezzo dell'arte. La scienza scrive del mondo come se usasse il braccio freddo di una stella di mare; è tutto vero; ma cosa diviene quando lo si paragona con la realtà di cui si parla? Quando i cuori battono forte in aprile, e la morte colpisce, e le colline sobbalzano scosse dal movimento tellurico, e c'è una luminosità ammaliante su tutti gli oggetti davanti ai nostri occhi […], e la realtà romanzesca in persona è scesa ad abitare fra gli uomini? E allora noi ritorniamo ai vecchi miti e sentiamo il vecchio zampognaro dal piede caprino che guida la danza con la musica che è essa il fascino e il terrore delle cose[175].

---

[172] «[…] that masked thing like a monkey jumped […].» Ivi, p. 124.

[173] «[…] with ape-like fury». Ivi, p. 62.

[174] C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., pp. 42-43.

[175] R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 40, cit. R. L. Stevenson *Pan's pipes*, in *Virginibus, Puerisque, Familiar Studies of Men and Books*, London, Dent, 1925, pp. 108-109.

L'elegante casa del dottor Jekyll presenta delle peculiarità che si prestano a una duplice funzionalità: è provvista di due diverse entrate, quella principale che si trova in una piazza con eleganti edifici d'epoca, e una secondaria che ha sbocco su una stradina solitaria e silenziosa. I due ingressi comunicano attraverso un giardino interno che conduce al laboratorio, dove alloggia Hyde. Si tratta quindi della medesima casa, che ha però due uscite distinte, addirittura in strade diverse, presentando la medesima netta scissione del suo proprietario.

Vladimir Nabokov individua nella casa di Jekyll il simbolo del rapporto tra i due:

> Come Jekyll è un misto di bene e di male, così la sua abitazione è un simbolo molto chiaro, una rappresentazione molto precisa del rapporto tra Jekyll e Hyde. […] La lontana e dignitosa porta principale, rivolta a est, […] si apre sulla piazza. Ma in una via laterale, che corrisponde a un'altra facciata di questo stesso blocco di case, la cui geografia è curiosamente distorta e nascosta da un agglomerato di edifici e cortili, c'è la misteriosa porta secondaria di Hyde. Così nel composito palazzo di Jekyll, con il suo caldo e comodo vestibolo, ci sono corridoi che portano a Hyde, al vecchio teatro anatomico, divenuto laboratorio di Jekyll, dove non si pratica quasi più la dissezione ma si compiono esperimenti chimici. Stevenson ricorre a tutti gli accorgimenti, le immagini, le intonazioni, le forme verbali e anche le false piste possibili per costruire gradatamente un mondo nel quale la strana trasformazione che verrà descritta con le parole stesse di Jekyll avrà sul lettore l'impatto di una realtà soddisfacente e artistica[176].

Anche Francesco Orlando si sofferma sulle peculiarità della casa, che appare al lettore come il primo segno inquietante, il primo strappo nel tessuto dell'apparente normalità nella quale vive Jekyll: l'edificio, che ha un aspetto a dir poco assurdo, impraticabile e trascurato, spicca per la dissonanza con gli edifici vicini e con la grande e prospera strada di Londra, dove sorgono case e botteghe dalle vernici e dagli ottoni gaiamente lucenti[177]. Anche a parere di Orlando la

---

[176] V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982, p. 234.

[177] Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

discrepanza che sussiste tra le due abitazioni, è funzionale a sottolineare lo sdoppiamento del protagonista:

> Quanto alla duplicità di facciate e ingressi dell'edificio, non fa che corrispondere materialmente allo sdoppiamento dell'unico protagonista in personalità contrapposte. […] La descrizione […] del lato edilizio lurido, dove il bestiale Mr. Hyde s'interna come un animale nocivo nella sua tana, anticipa il ribrezzo del male messo a nudo nel fisico di lui. Un ribrezzo soprannaturale al cui insorgere non occorrono spazi di castello o di palazzo, né oscurità e isolamento notturno; ché anzi, […] il personaggio o metà di personaggio può nasconderlo col solo passare una porta, e il volto dell'edificio esibirlo in permanenza con impudicizia estrema[178].

La separazione costante degli aspetti ambivalenti e contraddittori, non permette una conciliazione tra di essi: questa ne consentirebbe l'accettazione e la successiva inclusione, portando a una conseguente risoluzione di se stessi in un'unità che contempli elementi distanti e opposti tra loro, ma uniti in un complesso armonico ed equilibrato.

Nella confessione finale, Jekyll premette che una certa doppiezza faceva parte della sua personalità fin dalla giovinezza, e che era abituato a nascondere le sregolatezze e i piaceri ai quali cedeva con regolarità, in virtù di un radicato rigore verso se stesso, di un imperativo morale che lo obbligava a un comportamento irreprensibile; a seguito delle ricerche scientifiche però, egli era giunto alla conclusione che la doppia natura della personalità appartiene a ogni essere vivente, e il suo desiderio era quello di riuscire a separarla in componenti distinte, perché percepiva come una maledizione questa unione incongrua di due esseri agli antipodi, che convivono nella medesima coscienza:

> Man is not truly one, but truly two. I say so, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. […] I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens. […] If each […] could be housed in separate

[178] Ivi, pp. 44-45.

> identities, life would be relieved of all that was unbearable: the unjust might go his way, […] and the just could walk steadfastly […] doing the things in which he found his pleasure, and no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of his extraneous evil[179].

Jekyll ha represso per troppo tempo la sua indole maligna, e non appena questa trova uno spiraglio, grazie alla droga che disinibisce tutti i freni, si appropria del suo io per dare libero sfogo alle pulsioni più abiette e spietate; la personalità di Hyde, infatti, prende il sopravvento, e il dottore perde il controllo sul suo io originario, per fondersi definitivamente con la parte peggiore, fino a cederle completamente le redini della sua vita.

Nell'osservazione junghiana la soppressione di alcuni aspetti della vera natura umana è causa di sofferenza emotiva, perché questi acquisiscono forza, dando origine a disturbi che, all'estremo, contribuiscono a formare nell'inconscio una personalità parziale relativamente autonoma; Jekyll che è, nella sua essenza, un moralista, custodisce gelosamente la sua immagine pubblica e maschera quell'altro io, che, tuttavia, si concretizza sempre più in un'entità mostruosa. Nietzsche, nelle sue riflessioni sulla moralità, mette in guardia l'uomo dal lottare contro la propria natura:

> Chi lotta con i mostri deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te[180].

Jekyll e Hyde sono le due facce della medesima persona: il racconto di Stevenson ci pone di fronte all'angosciosa frattura che avviene all'interno dell'io, al dilemma esistenziale che pone l'accento sulla solidità e coesione morale dell'individuo, che invece è frantumato in schegge, alla ricerca della pace

---

[179] R. L. Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cit., p. 168.

[180] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Scelta di frammenti postumi 1885-1886*, Milano, Mondadori, 1981, p. 72.

interiore che spesso si rivela un obiettivo irraggiungibile, sia perché questa non può germogliare che dall'equilibrio, la conciliazione e l'accettazione degli opposti che lo caratterizzano, sia in virtù di modelli sociali fallaci e illusori ai quali esso si sente di dover aderire, anche andando contro la propria natura.

Nel romanzo Stevenson effettua una audace variazione sul più antico degli scontri morali, quello tra Caino e Abele, perché il tema di fondo è la fascinazione invidiosa che il personaggio convenzionalmente buono prova nei confronti dei propri lati malvagi soppressi; in fondo Jekyll invidia la leggerezza e l'energia di Hyde, che invece lui ha sacrificato ipocritamente per farsi rispettare. Siamo migliori non nella misura in cui evitiamo del tutto il peggio, ma in quanto sappiamo cos'è il peggio, lo conosciamo e lo evitiamo coscientemente. L'apparente vantaggio di Hyde è che non proverà mai rimorso per aver perso la sua metà positiva, mentre Jekyll non riuscirà mai a dimenticare la tentazione, incarnata da Hyde. Ma è in questa inquietudine, che equivale a ciò che chiamiamo coscienza, che risiede ciò che ci fa preferire Jekyll al suo osceno rivale[181].

L'esperimento di scissione risulta infine una profanazione, perché Jekyll vuole dare un'esistenza autonoma agli istinti e alle pulsioni, che invece sono parte integrante della sua personalità: egli che vuole essere unico sia nel bene che nel male, diventa l'essere della scissione ontologica, e quelli che inizialmente possono sembrare i trionfi dell'artificiale sul reale sono invece il segno di una folle inversione di valori che lo rende un essere per sempre decaduto[182].

La storia di Jekyll e Hyde segna il culmine dell'indagine dell'autore sullo sdoppiamento della personalità, che ci obbliga a riconoscere non tanto che sotto

---

[181] Su questi aspetti si veda F. Savater, *Il mio Stevenson*, capitolo *Stevenson e la morale*, cit.
[182] Cfr. G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit.

la pelle d'un uomo ce ne sono due, quanto che due uomini sono la stessa persona[183].

Nel dialogo tra estetica ed etica Kierkegaard sottolinea l'importanza del votarsi ad una vita che poggia le proprie radici sul tesoro che l'individuo custodisce naturalmente al suo interno, e chi, attraverso la presa di coscienza, sceglie di aderire a se stesso, si voterà automaticamente ad un'esistenza etica:

> Se il mio figlioletto fosse adesso nell'età di potermi comprendere e fosse giunta la mia ultima ora, gli direi: non ti lascio né sostanze né titoli né onori; ma so dove giace un tesoro che ti può far più ricco di ogni cosa al mondo, […] questo tesoro è sepolto nel tuo interno, è un aut-aut che rende gli uomini più grandi degli angeli. […] L'uomo non diventa diverso da quello che era prima, diventa solo se stesso. […] La grandezza, infatti, non consiste nell'essere questo o quello, ma nell'essere se stesso, e questo ognuno lo può se lo vuole. […] Quando la personalità sceglie se stessa, sceglie se stessa eticamente […] tutta l'estetica ritorna alla sua relatività[184].

---

[183] Cfr., R. L. Stevenson, *Romanzi Racconti e Saggi*, a cura di Attilio Brilli, introduzione.
[184] S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 26-27.

# Capitolo IV

# Guy de Maupassant

# Vedere l'invisibile

## La narrativa di Maupassant

Così si esprime Tzvetan Todorov in relazione alla letteratura fantastica:

> In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. O il diavolo è un'illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontri di rado.
> Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l'esitazione provata da un essere, il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale[185].

Il XIX secolo è dominato dalla fede nell'infallibilità della scienza e del progresso: il mistero deve essere risolto con lo studio, e l'ignoto è sia una fonte di minacce, sia un'attrazione perturbante. L'assenza di spiegazioni diventa una barriera che la mente razionale si rifiuta di attraversare. Maupassant è erede di

---

[185] T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28.

questa cultura dell'occhio e della mente, che cerca di individuare i fenomeni e di trovarne una ragione: applicando allo studio di se stesso lo stesso approccio scientifico con cui lo scienziato analizza la natura, Maupassant sa scrutare le sue emozioni, registra dei fatti, e cerca di trovare negli sviluppi contemporanei della scienza, delle indicazioni per comprendere[186].

Attento alle nuove ipotesi di studio sulla realtà interiore dell'uomo, tanto da seguire le lezioni di Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière, egli non è tanto interessato al funzionamento mentale, piuttosto alle reazioni del soggetto come il riflesso condizionato o la paura, come ha modo di descrivere nel dialogo tra due marinai nel breve racconto *La peur* (La paura) del 1882:

> La peur ( et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux da la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne les frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril: cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur[187].

In questo racconto il narratore dopo aver ricordato due episodi inquietanti, quali la morte improvvisa di un amico nel deserto e una allucinazione notturna, evidenzia come la paura insorga quando un evento rimane misterioso perché non si riesce a darne una spiegazione razionale.

Lo scrittore è profondamente convinto che l'essere umano vive in un mondo pieno di mistero che non può sconfiggere a causa dell'insufficienza dei suoi sensi; così com'è strutturato può conoscere solo parte di ciò che lo circonda ed è

---

[186] Su questi aspetti si veda Antonio e Mario Fratangelo, *Guy de Maupassant. Scrittore moderno*, Firenze, Olschki, 1976.

[187] G. de Maupassant, *Contes de la Bécasse, La peur*, Parigi, Gallimard, 1979, pp. 20-21.

soggetto a forze ignote, minacciato da pericoli sconosciuti, vive sotto il segno della paura che non riesce in nessun modo a vincere[188]:

> Tout est mystère. Nous ne communiquons avec les choses que par nos misérables sens, incomplets, infirmes, si faibles qu'ils ont à peine la puissance de constater ce qui nous entoure. Tout est mystère. Songe à la musique, cet art divin, cet art qui bouleverse l'âme, l'emporte, la grise, l'affole, qu'est-ce donc? Rien[189].

Nei racconti di Maupassant si possono tracciare, in una linea ascendente, i prodromi della malattia mentale che lo porterà a tentare il suicidio e finire i suoi giorni in una clinica psichiatrica, affetto, tra l'altro, da crisi epilettiche, allucinazioni e demenza. Rank individua nel racconto *Le Horla* un impressionante caso di sdoppiamento della coscienza, il preludio espressivo dell'ossessione del doppio, una premonizione della follia che avrebbe colpito l'autore. In realtà Maupassant stesso, nell'affidare il manoscritto all'editore Ollendorf[190], aveva previsto che la critica avrebbe assimilato la sua persona al protagonista[191].

Maupassant è, a prescindere o forse proprio in virtù del suo stato psichico, attirato dal mondo dei cosiddetti "pazzi":

> Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans le nuage impénétrable de la démence[192].

---

[188] A. e M. Fratangelo, *Guy de Maupassant. Scrittore moderno*, cit., p. 162.

[189] Ivi, p. 161.

[190] «Con l'editore Ollendorf […] nel 1887, firma due contratti: uno relativo al romanzo *Pierre et Jean*, […] l'altro alla raccolta di racconti *Le Horla*, che uscirà solo in maggio. […] ma essendo piuttosto brevi […] Maupassant lavorerà intensamente alla stesura di un testo più lungo […] dandogli anche il titolo che sarà appunto, *Le Horla*. Con lo stesso titolo, nell'ottobre del 1886 aveva pubblicato un racconto, di gran lunga più breve». G. de Maupassant, *Le Horla*, Milano, BUR Rizzoli, 2013, Introduzione di Rita Stajano, pp. 5-6.

[191] «J'ai envoyé aujourd'hui à Paris le manuscrit du "*Horla*"; avant huit jours, vous verrez que tous les journaux publieront que je suis fou. À leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit, et je savais très bien, en écrivant cette nouvelle, ce que je faisais. C'est une œuvre d'imagination qui frappera le lecteur et lui fera passer plus d'un frisson dans le dos, car c'est étrange». G. de Maupassant, *Le Horla*, Barcellona, Folioplus, 2006, p. 108.

[192] G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 296.

Nei suoi racconti la follia ha un significato e una portata particolare perché egli non si limita a rappresentare dei casi clinici nei quali si comporta alla maniera di un osservatore esterno, sforzandosi di essere il più possibile obiettivo; al contrario descrive la follia dal punto di vista del pazzo, non da quello medico, e le vicende rimangono costantemente sospese dietro un alone di mistero, che non viene mai svelato. Paradossalmente l'ossessione dello scrittore per il tema dell'invisibile va di pari passo con la graduale scomparsa delle vecchie superstizioni e paure ancestrali, in virtù degli insegnamenti, degli esperimenti e delle rivelazioni della scienza contemporanea. Questa lenta evaporazione del soprannaturale lascia tuttavia il posto all'inspiegabile, e, nello scrittore, pone le radici di un sentimento di inquietudine e di angoscia diffusa, la terribile sensazione di essere subdolamente minacciati dall'invisibile e dall'ignoto[193].

La pazzia acquista un significato pregnante nei racconti di Maupassant: essa non entra nella finzione letteraria, avulsa dalla vita dello scrittore, ma ne è parte integrante, facendo della sua opera un'espressione di questo mondo. Se inizialmente l'uso delle droghe gli dà sollievo provocandogli un piacevole stato di euforia, col passare del tempo le sue facoltà razionali si indeboliscono, tanto che egli crede di sentire una presenza vicino a sé, un altro io[194].

In un racconto precedente dell'autore francese, *Lui?*[195], il protagonista spiega in una lettera all'amico Pierre, le ragioni che lo spingono a prendere moglie, raccontandogli l'evento che ha sconvolto il suo equilibrio mentale; questo accadimento è preceduto da un malessere generale, una forma di inerzia che gli impedisce di lavorare, accompagnata da tristezza, sensazione di solitudine, febbre, e si materializza attraverso un'allucinazione, ovverosia la percezione,

---

[193] Ivi, pp. 298-299.

[194] Su questi aspetti si veda il capitolo dedicato alla pazzia nella monografia di Antonio e Mario Fratangelo, *Guy de Maupassant. Scrittore moderno*, cit., pp. 148-151.

[195] Il racconto *Lui?* viene pubblicato nel luglio del 1883.

rivelatasi poi illusoria, di una persona che occupa la sua poltrona nella sua stanza volgendogli le spalle:

> […] lorsqu'en jetant les yeux devant moi, j'aperçus quelqu'un assis dans mon fauteuil, et qui se chauffait les pieds en me tournant le dos. Je n'eus pas peur […] une supposition très vraisemblable me traversa l'esprit; celle qu'un de mes amis était venu pour me voir. Je le voyais parfaitement […]. Je me demandais: qui est-ce? […] J'avançai la main pour lui toucher l'épaule!... Je rencontrai le bois du siège. Il n'avait plus personne. Le fauteuil était vide![196]

Si scatena nel protagonista una paura immotivata di se stesso, paura della paura, paura degli spasimi del suo spirito, paura del suo doppio. Egli, attraverso l'unione con una donna, per la quale non prova alcuna attrazione, cerca di sfuggire a questo sinistro e terrificante io. Confessa che vuole, o per meglio dire deve, sposarsi contro ogni sua convinzione, semplicemente perché non vuole più stare da solo, e la donna diventa in questo caso funzionale, in quanto antidoto alla presenza del doppio che lo perseguita:

> Je ne veux plus être seul la nuit. Je veux sentir un être près de moi, contre moi, un être qui peut parler, dire quelque chose, n'importe quoi. […] Je n'ai pas peur d'un danger […] des revenants, je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts. Eh bien j'ai peur de moi! J'ai peur de la peur. […] J'ai peur des murs, des meubles des objets familiers qui s'animent[197].

In questo breve racconto si trovano sia le premesse a *Le Horla*, sia gli elementi ricorrenti del doppio: il malessere che precede la visione del proprio *alter ego*, la necessità di confidare a qualcuno le proprie inquietudini e paure, la presenza femminile, che nel contesto non genera alcun sentimento, gli elementi perturbanti, ovverosia gli oggetti familiari che si animano.

---

[196] G. de Maupassant, *Lui ?*, 2015, Les édition de Londres, Livre électronique, pp. 115-116.
[197] Ivi, p. 78.

## Le Horla

Nella prima versione di *Le Horla* [198] del 1886, il dottor Marrande, specializzato in malattie mentali, riunisce, nello studio di un ospedale psichiatrico, alcuni eminenti colleghi per sottoporre loro il caso inquietante di un uomo di cui dubita l'oggettivo stato di follia. È il malato stesso a raccontare come lo strano morbo si sia insinuato nella sua vita e in quella dei suoi domestici: inizialmente si tratta di un'irrequietezza nervosa che degenera in collere improvvise, di un ritmo sonno-veglia gravemente compromesso da incubi angoscianti, e di un improvviso quanto immotivato dimagrimento. Il malato, inizialmente, ne attribuisce la causa alla vicinanza della sua bella casa alla Senna, e si appresta a partire per qualche mese, salvo poi rimanere al verificarsi di ulteriori spaventosi e inverosimili fenomeni:

> Ayant soif un soir, je bus un demi-verre d'eau et je remarquai que ma carafe, posée sur la commode en face de mon lit, était pleine jusqu'au bouchon de cristal. J'eus, pendant la nuit, un de ces réveils affreux […] je voulus boire de nouveau, je m'aperçus avec stupeur que ma carafe était vide. […] Ou bien on était entré dans ma chambre, ou bien j'étais somnambule[199].

Il malato escogita dei trucchi per riuscire a capire di non essere proprio lui a bere, chiudendosi a chiave nella stanza, avviluppando le caraffe e i cibi di mussola bianca e sporcandosi mani, baffi e bocca con la grafite: al mattino trova tutto immacolato, ma gli oggetti non sono più al loro posto e le caraffe di acqua e latte sono vuote:

---

[198] In realtà *Lettre d'un fou*, breve racconto in forma epistolare, apparso sulla rivista «Gil Blas» nel febbraio del 1885, firmata Maufrigneuse, anticipa il racconto *Le Horla*, in quanto riporta l'inquietante testimonianza indirizzata da un malato al proprio medico, anticipando i contenuti del successivo romanzo.

[199] G. de Maupassant, *Le Horla*, cit., p. 20.

> Or ma porte fermée avec une clef de sureté et mes volets cadenassés par prudence n'avaient pu laisser pénétrer personne. Alors je me posai cette redoutable question: qui donc était là, toutes les nuits, près de moi?[200]

I fenomeni si placano e ricominciano più volte nel corso del tempo e la presenza di quell'essere invisibile, che il malato battezza Horla[201], non lo lascia più, prendendogli la vita, finché un giorno lo vede davanti a sé, perché si frappone tra lui e lo specchio:

> Donc je faisais semblant de lire, pour le tromper […]. Certes, il était là. Mais où? Que faisait-il? Comment l'atteindre? […] On y voyait comme en plein jour…et je ne me vis pas dans ma glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans […]. Je voyais le grand verre, […] et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous. […] Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençais à m'apercevoir dans une brume au fond du miroir […] à travers une nappe d'eau. […] Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque […][202].

Il malato dà una sua spiegazione logica al fenomeno, adducendolo alla limitatezza e imperfezione del nostro organo visivo, l'occhio, che non può cogliere e registrare tutto ciò che accade, come, ad esempio, la venuta di un «Essere nuovo», con poteri sconosciuti, tra cui l'invisibilità, capace di moltiplicarsi e prendere il posto degli umani. Infine, per avvalorare la sua tesi, legge un frammento di un giornale, nel quale si legge di una epidemia che sta dilagando in sud America:

---

[200] Ivi, p. 22.

[201] «Numerose le interpretazioni elaborate riguardo al «nome» «Horla». Potrebbe, secondo alcuni, venire dal russo «oriol», che designa l'aquila; da «horsain», lo straniero dei dialetti normanni […]. Più credibili […] le ipotesi che legano il nome Horla alla natura incircoscrivibile dell'Essere: «hors-là» sarebbe allora tutto ciò che viene dall'esterno, una figura dell'*altro* sotto tutte le sue forme; un essere che sfugge al nostro linguaggio, inconoscibile, […] indicibile, che sfugge alle nostre percezioni ma di cui si avverte la presenza («hors» designa ciò che è esterno e «là» ciò che è vicino). Secondo Antonia Fonyi nella parola «Horla» è possibile vedere il nome della madre di Maupassant, "Laure"». G. de Maupassant, *Le Horla*, Milano, BUR Rizzoli, 2013, Introduzione di Rita Stajano, pp. 27-28.

[202] G. de Maupassant, *Le Horla*, Barcellona, Folioplus, 2006, p. 26.

> Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelque temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages […] se prétendant poursuivis et mangés par des vampires invisibles […] qui ne boiraient […] que de l'eau, et quelques fois du lait![203]

Nella seconda versione del racconto, il protagonista annota sul suo diario, in data 8 maggio, alcune gioiose esternazioni riguardanti le bellezze della sua casa che si trova lungo la Senna, l'amore per la terra dove è cresciuto e vive, e narra il passaggio di un gruppo di imbarcazioni sul fiume, tra le quali spicca un tre alberi brasiliano particolarmente bianco e lucente, che ha salutato con tanto piacere. Egli è dunque presente all'arrivo di questa nave, che si rivelerà, come nel racconto precedente, ipotetica portatrice di sventura. Da quel giorno in poi inizia per lui un periodo di malattia e tristezza che lo spingono a interrogarsi su ciò che è invisibile ma che comunque influenza l'uomo:

> Tout ce que nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables? Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible![204]

Nei suoi peggiori incubi, sente la presenza di qualcuno sul suo petto che gli succhia la ninfa vitale per lasciarlo completamente spossato e sconvolto al risveglio. Anche in questa versione egli ha modo di assistere ai fenomeni di svuotamento delle caraffe colme d'acqua e dello spostamento di oggetti durante la notte.

Il protagonista si allontana più volte da casa per cercare di trovare ristoro al malessere che aumenta e alle notti insonni: visita un monaco a Mont Saint-Michel,

---

[203] Ivi, p. 29.
[204] Ivi, p. 33.

con il quale riflette sull'eventuale esistenza di esseri diversi dall'uomo; poi Parigi, dove sta in mezzo alla gente, e partecipa ad un esperimento di ipnotismo, rimanendone sconvolto[205]. Al suo rientro a casa i fenomeni ricominciano e la presenza di un'entità che lo terrorizza si fa sempre più concreta, aggravando la sua condizione mentale e fisica:

> Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir; mais quelqu'un veut pour moi; et j'obéis. […] Je suis perdu! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne![206]

Alla notizia di una strana epidemia che sta sconvolgendo Rio de Janeiro, egli si convince che sia giunto, lì come nel suo paese, un nuovo essere e con lui un nuovo mondo. E per porre fine a questa spirale di follia che ormai lo divora, in preda al delirio, decide di uccidere l'essere che sente vivergli dappresso, da lui soprannominato Horla, dando fuoco alla sua stessa casa. Ma questo non basta a dargli la pace e la tranquillità che da tanto tempo gli mancano:

> S'il n'était pas mort? ...seul peut-être le temps a prise sur l'Être Invisible et Redoutable. […] Non…non…sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort…Alors…alors…il va donc falloir que je me tue, moi…[207].

Le due versioni del racconto si caratterizzano per le diverse modalità con le quali viene narrata la vicenda, rimanendo la trama sostanzialmente simile: nella prima, più concisa, il racconto del malato è inserito in una cornice narrativa, il discorso introduttivo e finale del medico, che permette di prenderne le distanze,

---

[205] L'ipnotismo, di moda nella Parigi della seconda metà del XVIII secolo a opera del medico viennese Franz Anton Mesmer, era praticato solitamente dai ciarlatani; Charcot gli conferì una cauzione scientifica facendone un metodo di trattamento dell'isteria. Maupassant tratta il tema dell'ipnotismo in una nella novella del 1882, *Magnétisme*.

[206] Ivi, p. 55.

[207] Ivi, p. 68.

sia perché i fatti narrati sono lontani nel tempo, sia perché il malato li presenta con obiettività; nella seconda, più ricca di dettagli, occorrenze, incontri e intime riflessioni sugli strani accadimenti, il racconto si presenta come un diario[208], nel quale il protagonista annota ciò che succede attorno a sé, in un climax ascendente di tensione e coinvolgimento, nel quale il lettore è a contatto diretto con la crisi dell'io narrante. Il protagonista, in ambedue le versioni, tenta di trovare una risposta all'angoscia che lo assale. L'autore prende abilmente in considerazione i grandi schemi interpretativi del reale del XIX secolo: tutta una serie di argomentazioni, fondate sulla fisiologia e la patologia, sono utilizzate per rifiutare l'eventuale esistenza di un essere nuovo, mentre altre speculazioni scientifiche e filosofiche, sembrano invece confermarla; il narratore oscilla così, fino alla fine, tra una spiegazione che possa essere razionalmente accettabile e altre ragionevolmente probabili, senza decidersi[209].

In entrambi i racconti il protagonista soffre di stati angosciosi che lo affliggono, e che egli attribuisce ad una entità altra che lo perseguita, soprattutto di notte. Nel primo caso il protagonista cerca di sottrarsi al suo persecutore, facendosi ricoverare in una struttura ospedaliera, dove spera di capire quanto i suoi tormenti siano immaginari, e quanto concreti. Nel secondo caso, invece, il protagonista tenta invano di sopprimere quell'essere invisibile che lo ha condotto alla pazzia; tuttavia, non riesce a placare la sua inquietudine, e trova requie solo uccidendosi.

---

[208] «[…] lo stralcio di diario, forma atta a favorire una identificazione diretta fra protagonista e lettore e a rendere meglio il processo della coscienza individuale in tutte le sue pieghe e modificazioni. Chiuso nel suo solipsismo, l'autore del diario ignora l'evoluzione che avranno gli eventi, si limita a registrarli man mano che accadono, e a presentarli al lettore nel loro divenire insieme alle sue emozioni, ai suoi interrogativi, alle sue risposte». M. G. Longhi, *Introduzione a Maupassant*, Roma, Laterza, 1994, pp. 112-113.

[209] Cfr. M. G. Longhi, *Introduzione a Maupassant*, cit., pp. 114-115.

Gli elementi ricorrenti del tema del doppio sono presenti e comuni in entrambi i racconti: la presenza inquietante di un altro da sé, dal quale il protagonista si sente spiato, pervaso e dominato, prende il sopravvento sulla personalità del protagonista del primo racconto, che è ridotto alla stregua dell'ombra di se stesso:

> Il était fort maigre, d'une maigreur de cadavre, comme sont maigres certains fous que ronge une pensée, car la pensée malade dévore la chair du corps plus que la fièvre ou la phtisie[210].

Conduce ad un epilogo doloroso, ma quasi scontato, nel secondo racconto, in quanto la morte destinata al doppio ricade sulla persona reale, che si risolve per il suicidio. Il lento percorso che porta il protagonista alla follia è scandito dalla presunta presenza sempre più invasiva dell'essere invisibile. È significativo come nell'incipit dei racconti, il protagonista sottolinei lo stato di benessere psico-fisico nel quale si trova, e come questo venga totalmente ribaltato, quasi a sottolineare quanto sia illusorio l'equilibrio dell'individuo, che da un momento all'altro può cadere vittima delle sue stesse nevrosi. L'esordio del malessere, tuttavia, precede gli accadimenti perturbanti, e sembra avere origine da uno stato depressivo che assale il protagonista all'improvviso:

> Je fus pris tout à coup de malaises bizarres et inexplicables. Ce fut d'abord une sorte d'inquiétude nerveuse qui me tenait en éveil des nuits entières, une telle surexcitation que le moindre bruit me faisait tressaillir[211].

> 12-mai. – J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours: je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste[212].

Lo specchio, che ha un ruolo così pervasivo sia nella psicanalisi sia nel tema del doppio è l'elemento che funge da pietra d'inciampo nella vicenda, perché

---

[210] Ivi, p. 17.
[211] Ivi, p. 19 (première version).
[212] Ivi, p. 32 (deuxième version).

maschera il protagonista che non riesce più a vedere se stesso: lo specchio non gli rimanda più la sua immagine che egli cerca inutilmente di individuare. Smarrisce la sua fisionomia in virtù della perdita del proprio io del quale è stato depauperato; non vedendo niente nello specchio, è convinto che questo nulla appartenga all'essere invisibile, e non all'inconsistenza della sua persona che si è smarrita nei meandri della follia:

> Et je regardais cela avec des yeux affolés […] sentant bien pourtant qu'il était là […] lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet[213].

Goljàdkin stesso, nel romanzo *Il sosia* di Dostoevskij, al suo risveglio, corre verso lo specchio del comò, e trova conforto quando vede la sua immagine riflessa che gli dà la conferma della consistenza del suo essere, tanto da scambiare, successivamente, più volte il suo sosia per uno specchio. In *Le Horla*, il riflesso sembra aver preso vita propria, è scisso dall'entità che si riflette, diviene indipendente, libero di svincolarsi, agire e muoversi in autonomia.

L'acqua[214] è l'elemento indispensabile alla vita, dove la vita stessa ha la sua origine, e per la sua natura inarrestabile e inafferrabile ha una ricchezza mitopoietica, dove la tangibilità della materia che interessa tutti i sensi si coniuga con la vertigine di una metamorfosi incessante, cangiante e scorrevole[215]; l'acqua è al contempo materia riflettente, pronta a farsi specchio per restituire l'immagine del mondo, dunque, ideale sostegno dell'immaginario.

Gaston Bachelard che individua nell'acqua la forza naturale dalla quale sorge la *rêverie*, riconoscendo che nella sostanza dell'acqua vi è un tipo particolare

---

[213] Ivi, p. 64.

[214] Secondo Alberto Savinio, sono due i temi che dominano la vita e l'opera di Maupassant: la donna e l'acqua. Savinio evidenzia come l'autore francese usasse l'acqua per difendersi e salvarsi, forse come conseguenza della sifilide di cui era malato. Ma soprattutto, per Savinio, Maupassant desiderava lavarsi da una colpa, e sperava che l'acqua portasse via con sé quella oscura creatura che albergava dentro di lui, e che lo dominava ogni giorno di più.

[215] Cfr. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. I, p. 12.

d'intimità, più profonda rispetto a quella di altri elementi come il fuoco o la pietra, e che l'immaginazione legata a questo elemento è particolare in virtù del suo essere un elemento transitorio, che rappresenta la metamorfosi ontologica essenziale tra elementi:

> L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse, quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa morte horizontale[216].

*Voir et se montrer* sono i due termini della dialettica fra visione e visibile: le immagini che guardiamo sono anche quelle che ci guardano e dietro ogni superficie riflettente c'è qualcosa di perturbante che ci sta osservando. Sul potere riflettente dell'acqua, egli sostiene che questa ha naturalizzato la nostra immagine restituendole un po' di innocenza; gli specchi sono oggetti fin troppo civilizzati e geometrici, troppo materiali per adattarsi al sogno, mentre il riflesso dato dall'acqua ha una profondità naturale e dona al sogno la suggestione dell'infinito, perché il riflesso un po' vago, un po' sbiadito, tende a idealizzare l'immagine riflessa:

> Si l'on imagine Narcisse devant le miroir, la résistance de la glace et du métal oppose une barrière à ses entreprises. Contre elle, il heurte son front et ses poings; il ne trouve rien s'il en fait le tour. Le miroir emprisonne en lui un arrière-monde qui lui échappe, où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir, mais non point franchir. Au contraire, la fontaine est pour lui un chemin ouvert[217].

L'acqua però può assumere innumerevoli valenze e simbologie: è la tomba naturale delle ombre, sa accogliere le lacrime del mondo, è simbolo profondo

---

[216] G. Bachelard, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Parigi, Librairie José Corti, 1942, pp. 8-9.

[217] Ivi, p.p. 32-33.

della maternità e della donna, è elemento purificatore, ma sa essere corrosiva e può divenire ricettacolo di malefici.

Non sembra essere un caso che l'elemento equoreo sia portatore di quella che pare un'epidemia, ma che si rivela poi matrice di quell'ossessione che diventa persecutoria e allucinante. Secondo Wystan Hugh Auden il mare è il luogo, in letteratura, dove avvengono gli eventi decisivi, di scelta, di caduta e redenzione:

> Il mare o le grandi acque sono dunque il simbolo dell'indifferenziato flusso primordiale, della sostanza che diviene natura creata solo mediante l'imposizione di una forma o la sua unione con essa. Il mare è in effetti quel barbarico stato di indistinzione e disordine da cui è emersa la civiltà e nel quale è sempre possibile che essa ricada, ove non venga salvata dagli sforzi degli dèi e degli uomini. […] Di conseguenza, benché la nave come metafora dello stato o della società compaia precocemente, essa viene usata solo quando la società è in pericolo. La nave non dovrebbe trovarsi fuori del porto[218].

La casa del protagonista, che non a caso è bianca, a sottolineare la perfezione e la purezza dalle quali il protagonista è circondato prima di cadere nel baratro nero della follia, si trova, in entrambe le versioni, lungo la Senna. L'acqua sottratta dalle caraffe durante la notte ha lo scopo di dissetare e tenere in vita Horla, tanto quanto la sua privazione toglie sostanza al protagonista. Viene a mancare altresì una superficie che possa riverberare la sua immagine: il protagonista perde in questo modo la possibilità di vedersi, e rimane mutilo del proprio riflesso. Horla, o per meglio dire la follia, crea una falla attraverso la quale l'acqua viene meno, e con lei il se ne va quanto di vitale c'è nel protagonista per lasciar posto alla psicosi che lo divora.

Nel racconto *Sur l'eau*[219], un vecchio marinaio narra di una notte di nebbia trascorsa sulla Senna, inspiegabilmente bloccato nella sua barca in preda al

---

[218] W.H. Auden, *Gl'irati flutti*, Venezia, Arsenale, 1987, p. 26.

[219] *Sur l'eau*, pubblicato per la prima volta nel marzo del 1876 sul «Bulletin français» con il titolo *En canot*.

terrore, egli cerca invano di reprimere la paura ma capisce di essere dilaniato da due forze interiori che lo destabilizzano:

> J'essayai de me raisonner. Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour[220].

Nuovamente il protagonista di questo racconto si trova a tu per tu con la propria solitudine, e di fronte all'acqua che, sia per il buio della notte sia per la presenza della nebbia, non riflette la sua immagine, diventa preda delle sue paure più recondite; nello sforzo di reprimerle, percepisce chiaramente la fallacia del suo io che si rivela, per la prima volta in maniera così netta, nella sua natura ancipite.

Come sottolinea Rank, la vita e le sofferenze di Maupassant sono «commoventi e tragiche»: ebbe una madre malata d'isteria ed era fortemente predisposto all'infermità mentale; caratterizzato da una intensa vita sessuale, anche se non ebbe mai un corretto rapporto con la donna, abusò costantemente di narcotici, tanto da affermare che alcune delle sue opere furono scritte sotto l'influenza di tali sostanze. Soffriva di incubi e allucinazioni, era vittima di manie di persecuzione e lottava costantemente contro il «nemico interiore», una scissione di cui si rendeva conto:

> Perché io porto in me quella doppia vita che è al contempo la forza e la miseria dello scrittore. Scrivo perché sento, e soffro di tutto ciò che esiste, perché lo conosco fin troppo bene e soprattutto perché io, senza poterlo godere, lo vedo in me stesso, nello specchio dei miei pensieri[221].

---

[220] G. de Maupassant, *Contes choisis et la vie errante*, Torino, Lattes & C., 1982, conte *Sur l'eau*, pp. 80-81.

[221] O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 51.

Alberto Savinio, nella sua acuta riflessione sullo scrittore francese, evidenzia che Maupassant mal sopportava il padre, libertino, scialacquatore e frivolo, nutriva per lui un odio oscuro, che Freud avrebbe certamente identificato col complesso edipico, e se ne era allontanato per non diventare parricida[222]. Aveva un rapporto di tipo morboso con la madre, era sentimentalmente privo di amore, e, probabilmente, dietro questa anaffettività, celava la sua natura omosessuale. Savinio, inoltre, insiste sulla doppia identità di Maupassant, e parla di «inquilino nero» che a poco a poco lo domina interamente e lo abbatte[223].

Il racconto di Maupassant conduce il lettore dentro la natura complessa dell'io narrante, in un terreno instabile e tortuoso, dove si è sopraffatti dall'angoscia: la presenza del doppio è tangibile, cammina di pari passo con la follia, e l'epilogo conduce, una volta ancora, al suicidio del protagonista. Maupassant aveva tentato il suicidio come ultimo mezzo di uscita da un vivere che era diventato insostenibile[224], ma il tentativo era fallito ed egli si vide costretto ad abbandonarsi alla sorte, o per meglio dire, alla volontà dell'altro da sé.

Secondo Franca Zanelli Quarantini alla radice dei mali dello scrittore, c'è l'inconscia realizzazione forzata di un destino letterario che era stato già deciso in sue veci, dalla madre Laure e il suo amico d'infanzia Gustave Flaubert, che

---

[222] Cfr. A. Savinio, *Maupassant e «l'altro»*, Milano, Adelphi, 1975.

[223] «È con pieno diritto che Maupassant ora può dire di sé: *Est deus in nobis*. Esigente dio. Egli un primo tempo ispira, suggerisce, […] ma diventa sempre più esigente […] si sostituisce a poco a poco interamente nell'opera di Maupassant e i racconti […] come *Le Horla*, come *Sur l'eau*, come *Qui Sait?* è lui che li detta con autorità e prepotenza all'ammollito e obbediente Maupassant». Ivi, pp. 69-70.

[224] Savinio descrive l'epilogo della vita di Maupassant, ricoverato nella clinica del dottor Blanche a Passy, perseguitato da allucinazioni e delirio, inenarrabile: «Vuole che l'uscio della sua camera rimanga aperto notte e giorno, perché il diavolo se ne vada. […] Ascolta delle voci. Si pone presso il muro e parla sottovoce, poi tace e ascolta le risposte. […] Fissa il pavimento e vede brulicare degli insetti che lanciano a grande distanza getti di morfina. […] Gira carponi nella sua camera e lecca i muri. […] Albert Cahen viene a trovarlo […] Maupassant d'un tratto gli dice: "vattene via in fretta. Tra poco non sarò più io" […] Il 18 febbraio annuncia solennemente: Maupassant è morto».

rivedevano in lui Alfred le Poittevin, zio di Guy, fratello di Laure e amico prediletto di Flaubert:

> Maupassant […] ricorda Alfred; lo fa rivivere, agli occhi di Flaubert, che per questo lo ama. Ma accetta anche […] il contraccolpo di quella somiglianza: giovanissimo e senza esperienza letteraria, innamorato dell'acqua e dell'esercizio fisico – ben diverso, dunque, dal reclinato e malinconico poeta che fu Alfred –, egli si adatta al compromettente ruolo di "doppio" per restituire al maestro, in cambio della sua tutela intellettuale, l'illusione d'un *retour du tombeau* che coinvolge entrambi interamente[225].

La novella *Le Horla* sarebbe, secondo Zanelli Quarantini, in parte autobiografica, in quanto i luoghi degli accadimenti perturbanti descritti nel racconto, avverrebbero in un contesto noto all'autore, ossia Croisset, luogo flaubertiano per eccellenza; una volta accolta l'analogia tra i luoghi reali e quelli della finzione, la novella si aprirebbe su un *déjà-vu* che non sarebbe più innocente:

> Come se, installandosi nei luoghi del maestro con la mediazione d'un anonimo *je* narrante, il discepolo si eleggesse […] "erede" di Flaubert, assumendo il ruolo di padrone di uno spazio che […] si rivela *hanté*. Giorno dopo giorno […] il narratore sentirà l'altro muoverglisi intorno, come una presenza innocua ma invisibile, un compagno domestico, ma terrificante, perché senza apparenza. […] Ne Le Horla, a quel vuoto non si sostituisce nulla; ed il compagno "impercettibile" […] arriva a invaderlo fin nell'anima […] fino al ratto d'immagine che equivale all'ultima tappa d'una graduale confisca dell'identità. […] nulla impedisce di uscire dalla via indicata per leggere in Hors-là! Semplicemente un ordine, un invito ad abbandonare senza indugio la casa flaubertiana, dal narratore fatta sua arbitrariamente[226].

Il racconto fantastico in Maupassant diventa il riflesso del suo universo psichico; i personaggi dei suoi racconti hanno l'urgenza di condividere gli accadimenti che li disturbano, con la stesura di un diario, scrivendo una missiva ad un conoscente o narrando il racconto ad un amico. Esprimendo e

---

[225] F. Zanelli Quarantini, Stendhal, *Flaubert, Maupassant. Tre percorsi della memoria*, Firenze, Olschki, 1990, p. 93.

[226] Ivi, pp. 112-113.

scongiurando le loro inquietudini riescono a confrontarsi con l'ignoto e l'invisibile, con la speranza di tenere a bada l'ondata di paura che li travolge. Maupassant stesso, attraverso i personaggi perseguitati dall'invisibile, esprime ed esorcizza il mondo della follia, in una sorta di autoanalisi che lo possa aiutare a sopprimere quell'altro da sé che divora ferocemente il suo io che diventa giorno dopo giorno più fragile, inconsistente e malato, e che alla fine gli soccombe.

# Capitolo V
# Edgar Allan Poe
# Il doppio e l'immagine della follia

## La narrativa di Poe

Edgar Allan Poe ebbe un'infanzia infelice e travagliata: fu cresciuto da un ricco mercante che però non lo adottò mai legalmente, e con il quale ebbe un difficilissimo rapporto, che inasprì il trauma dell'abbandono del padre, della morte precoce della madre, la cui immagine si fissò ossessivamente nella sua memoria inconscia. Si diede all'alcool e al gioco fin dalla giovane età. Rank ne descrive il turbinoso e infausto decorso:

> Già durante l'infanzia fu preda di profonda malinconia […] incominciò a bere. Finì alcolizzato, e negli ultimi dieci anni della sua vita si diede all'oppio. […] sposò una cugina non ancora quattordicenne, che morì pochi anni dopo di tubercolosi. […] Poco dopo la morte della moglie ebbe il primo attacco di *delirium tremens* […] morì a soli trentasette anni, probabilmente per una crisi di *delirium tremens*. Oltre a presentare i tratti tipici dell'epilettico e dell'alcolizzato, Poe soffriva di stati patologici di ansia (temeva soprattutto di venir sepolto vivo) e di ossessioni nevrotiche […][227].

Scrittore di potente inventiva, fu sicuramente un creatore e un anticipatore di generi letterari inediti, e sebbene fosse sradicato dalla società americana del suo tempo, fu in realtà un interprete lucidissimo dei suoi incubi, negati o rimossi. Tra le ispirazioni della scrittura di Poe c'è un principio esagerativo o deformante,

---

[227] O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit., p. 49-50.

come egli stesso delinea in una lettera al direttore del «Southern Literary Messenger», nella quale sottolinea come il ridicolo doveva essere esasperato nel grottesco, lo spaventoso caricato nell'orribile, lo spiritoso esagerato nel burlesco e lo strano trasformato nello straordinario e nel mistico[228].

In Francia Poe viene considerato, inizialmente, come erede spirituale e continuatore di Hoffmann; tra i due autori viene sottolineata anche una certa somiglianza fisica, un certo grado di anormalità, idea influenzata dalla cosiddetta frenologia[229]. Lo stesso Charles Baudelaire, traduttore di molte opere di Poe, vi si riferisce nel ritratto che lui traccia dello scrittore americano, sottolineando che Poe era caratterizzato da una sorta di anormalità, di follia per eccesso di genio[230]:

> Poe avait un front vaste, dominateur où certaines protubérances trahissaient les facultés débordantes qu'elles sont chargées de représenter, – construction, comparaison, causalité[231].

La rappresentazione della follia assume caratteri molto diversi tra l'autore tedesco e Poe: mentre per Hoffmann l'arte è l'espressione poetica e dunque un po' ingenua della Germania romantica, Poe impone alla letteratura una concezione originale del delirio controllato lucidamente; se ad Hoffmann viene riconosciuta una spontaneità creatrice, Poe segue una logica implacabile, e aritmetica: egli infatti scrive volontariamente sotto l'influsso dell'alcool e della droga, provocando scientemente e sistematicamente il delirio e le allucinazioni che queste sostanze provocano sul suo intelletto. Barbey d'Aurevilly evidenzia che, non solo l'autore americano dosava l'oppio per riuscire a fare dei sogni utili

---

[228] Cfr. Introduzione di Sergio Perosa a *Racconti del terrore* di E. A. Poe, Mondadori, Milano, «1985, p. XVII.

[229] Teoria neuro psicosomatica, sviluppata nel secolo XIX da F.J. Galli, oggi superata, secondo cui a ogni funzione psichica corrispondevano particolari rilievi del cranio, in base ai quali potevano essere determinate le caratteristiche psichiche di un individuo. Il temine fu introdotto da J.C. Spurzheim (1810).

[230] Cfr., G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., pp. 50-51.

[231] Ivi, p. 51.

alla sua scrittura, ma era inoltre coscientemente e freddamente risoluto a raggiungere lo stato di follia:

> Il se donna des efforts pour obtenir les effets de l'épilepsie. Il entra et se vautra dans les névroses et il s'inocula cette maladie[232].

Secondo Teresa Campi, una delle suggestioni che più coinvolgono lo scrittore è la necessità di inventare un altro se stesso che possa mettersi al suo fianco, qualcuno che sia sempre vigile quando lui non lo è, autonomo o addirittura perverso, mentre il soggetto narrante non lo è, e viceversa; solo la mente limpida di uno scrittore può sommare elementi eterogenei e contraddittori in un unico individuo. Per lo scrittore l'essere uno, sia dentro se stessi sia fuori è una pura illusione[233]. Il racconto che più somiglia allo scrittore per assonanza di idee e descrizione di tratti personali è *William Wilson*.

**William Wilson**

Nell'incipit del racconto[234] il protagonista esplicita il desiderio di non fare comparire il suo vero nome, che a suo dire è stato fonte di infamia per la sua famiglia, scegliendo uno pseudonimo, William Wilson[235], un nome parlante, ridondante: Poe in questo modo attua una strategia espressiva condensando nel titolo alcuni nodi semantici. Quel nome, che è evidentemente una maschera lo

---

[232] Ivi, p. 53.

[233] Su questi aspetti del tema del doppio si veda Teresa Campi, *La vera storia di Edgar Allan Poe*, capitolo *Nome, pseudonimo e doppio*, Odoya, Perugia, 2020.

[234] Fu pubblicato per la prima volta a Filadelfia su «Graham's Magazine» nel 1839, e successivamente raccolto nel volume *Tales of the Grotesque and the Arabesque* nel 1840.

[235] William è la versione inglese di Willhelm, che è formato dalle parole *will*, «volontà» e *helm* «casco», «elmetto», dunque «elmo della volontà» o «protetto dalla volontà», mentre Wilson ne è una variante; quindi, l'unione dei due nomi risulta una ripetizione della «volontà» che ha forte rilievo tematico nel racconto.

accomuna al suo doppio, ed è costituito dalla radice *Will* ripetuta, fortemente significativa perché riferita a un personaggio che è il compendio della duplicità; William Wilson[236] rimane comunque un nome fittizio, dietro al quale si nascondono due studenti, ma che di fatto non è nessuno. Il protagonista prova fastidio per il proprio nome che si accentua, anzi si «raddoppia» sentendolo continuamente ripetere, a causa del suo omonimo:

> I had always felt aversion for my uncourtly patronymic […]. The words were venom in my ears; and when, upon the day of my arrival, a second William Wilson came to the academy, I felt angry with him for bearing the name, and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition, who would be constantly in my presence, and whose concerns […], must inevitably […] be often confounded with my own[237].

L'inizio del racconto è ricco di pathos, perché William Wilson, dichiarando di non voler raccontare la sua degradazione morale, fa un atto apologetico che mira, in un certo senso, a suscitare la compassione nel lettore. Egli prosegue raccontando della sua infanzia, della scuola, soffermandosi in particolare sulla sua descrizione architettonica, una casa vecchia e irregolare circondata da una invalicabile cinta muraria, nella quale risuona tutto il piacere letterario per

---

[236] William Wilson può essere decodificato come una sciarada: *Will-I-am, Will-son* «Sono Will, figlio di Will» che equivale a dire che il protagonista dichiara di aver generato egli stesso quella creatura misteriosa. Su questo aspetto si veda M. S. Mirto, G. Sale, *Intreccio di nomi. Studi di onomastica letteraria per Donatella Bremer*, Pisa, ETS, 2024.

[237] E. A. Poe, *William Wilson*, Milano, Leone, 2020, p. 32.

l'antifunzionale[238], oltre a sottolineare la metafora del labirinto[239] e quindi dello smarrimento, frequente nel tema del doppio:

> […] There was really no end to its windings […] to its incomprehensible subdivisions […]. From each room to every other there were to be found three or four steps either in ascent or discent. Then the lateral branches were innumerable […] our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those which we pondered upon infinity[240].

Fusillo, a questo proposito, ricorda la riscrittura in chiave logica del concetto freudiano di inconscio, operata da Ignacio Matte Blanco[241], il quale individua due modi di essere dell'uomo, compresenti e complementari: il modo omogeneo e indivisibile, tipico della logica simmetrica, ovvero dell'inconscio, che sente il mondo come una totalità senza distinzioni tra il sé e il non sé, estranea a ogni nozione di spazio e di tempo, e quello eterogeneo e dividente. La prima modalità spiega il carattere multidimensionale dei sogni dove le persone e le cose non hanno una collocazione spazio-temporale precisa[242]. La descrizione della scuola come luogo magico-onirico, nel quale appunto le coordinate spaziali scompaiono

---

[238] «L'americano Poe, nella generazione romantica, può rendere sinistro il tema senza sottintesi di storia: entro il collegio di William Wilson è sempre incerto in quale piano uno si trovi, non mancano mai scalini da una stanza all'altra, non bastano cinque anni a localizzare bene il proprio dormitorio». F Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, cit., p. 308.

[239] Significativo in questo senso il saggio di Calvino *La sfida al labirinto*, nel quale riflettendo sul ruolo della letteratura e sulle relazioni dell'uomo con se stesso, egli sottolinea la necessità di affrontare la complessità del reale rifiutando le visioni semplicistiche, affidandosi ad una mappa particolareggiata del labirinto, nonostante «c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo». I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 118.

[240] E. A. Poe, *William Wilson*, cit., p. 18.

[241] Ignacio Matte Blanco, psichiatra e psicoanalista cileno, la cui opera maggiore *L'inconscio come sistem*i *infiniti*, del 1975, propone un ripensamento sistematico dell'epistemologia psicoanalitica attraverso i risultati della logica matematica. Egli ritiene che ciascun atto psichico sia frutto di entrambe le funzioni, conscia e inconscia, le quali mettono capo a strutture logiche differenti ma unite all'interno del medesimo apparato psichico. Cfr. *La grande Enciclopedia Tematica. Filosofia*, Milano, Garzanti, 2003, vol. II, p. 706.

[242] Cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 257.

perché non esistono partizioni fra i livelli, lo fa apparire come una prospettiva sull'infinito.

E in questo dedalo intricato, che è una chiara proiezione dell'inconscio, William Wilson incontra il suo sosia. Fino ad allora tutto sembra scorrere senza inciampi, e anche il regime scolastico stringente, le rare uscite e gli ancor meno frequenti momenti di svago, lasciano un ricordo piacevole nel protagonista[243].

Secondo l'analisi di Giovanni Bottiroli, l'eroe del racconto ha bisogno della Legge, ovvero il mondo esterno, alla quale affidarsi, per poter godere successivamente del caos. Ordine e caos sono correlativi, interdipendenti e sarà dalla rottura con l'istituzione scolastica che esploderà il desiderio di trasgressione, fino ad allora represso:

> La funzione protettiva dell'*Accademy* verrà meno quando Wilson fuggirà. […] Dunque, l'istituzione e la Legge non sopprimono la "natura ardente, imperiosa, entusiasta" di Wilson […]. Dalla complicità con la legge si passa alla rottura solo quando il protagonista abbandona la scuola: e ciò avverrà non a causa della sua disposizione ribelle, bensì in rapporto a quella che poteremmo chiamare, utilizzando un'espressione di Poe […] una "incomprehensible subdivision"[244].

Inizialmente egli descrive il suo doppio come un omonimo, che tuttavia non gli è parente, e altresì come l'unico compagno in grado di competere con lui, sia negli studi sia nei giochi; egli, tuttavia, non si subordina alla volontà del protagonista, rivelando una personalità autonoma, impertinente, refrattaria alla sottomissione, ripetendo il cliché di comportamento tirannico che William Wilson aveva con i genitori:

---

[243] «Yet in fact, […] how little was there to remember! The morning's awakening, the nightly summons to bed, the connings […] these, […] were made to involve a wilderness of sensation, a world of rich incident, a universe of varied emotion, of excitement the most passionate and spirit-stirring. *Oh, le bon temps, que ce siècle de fer!*» E. A. Poe, *William Wilson*, cit., p. 22.

[244] R. Cagliero, *Fantastico Poe*, cap. *La logica del diviso* di Giovanni Bottiroli, Verona, Ombre Corte, 2004, p. 123.

> Weak-minded, and beset with constitutional infirmities akin to my own, my parents could do but little to check the evil propensities which distinguished me[245].

Il protagonista ammette con imbarazzo il fatto che l'omonimo gli tiene testa, anche se questo avviene in privato, e che nessun altro «per un'inspiegabile cecità»[246] sembra notare; la contesa tra i due è quotidiana, ma tra i loro caratteri c'è una certa congenialità, delle similitudini, degli intriganti poli di attrazione e al contempo di repulsione:

> I could not bring myself to hate him altogether. We had, to be sure, nearly every day a quarrel […] while there many points of strong congeniality in our tempers […]. It is very difficult, indeed, to define, or even to describe my real feelings towards him […] they formed a motley and heterogeneous admixture; – some petulant animosity, which was yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity. […] Wilson and myself were the most inseparable of companions[247].

Lo svelamento delle similitudini tra i due sodali avviene a poco a poco, attraverso un crescendo molto studiato, degno della tecnica raffinata di Poe[248]: inizialmente il protagonista rileva l'omonimia e la medesima data di nascita, tanto che se fossero stati fratelli sarebbero gemelli, poi la somiglianza fisica, il medesimo abbigliamento e infine la voce, che da semplice fastidioso bisbiglio, finisce per essere uguale alla sua, tanto che «il timbro era identico; e il suo curioso sussurro divenne come un'eco del mio»[249], eco che spesso gli elargisce consigli, più o meno velatamente diretti o insinuati.

---

[245] E. A. Poe, *William Wilson*, cit., p. 12.

[246] «[…] our associates, by some unaccountable blindness, seemed not even to suspect it». Ivi, p. 26.

[247] Ivi, pp. 28-30.

[248] Cfr., M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 259.

[249] «[…] but then the key was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own*» E. A. Poe, *William Wilson*, cit p. 34.

Secondo Todorov non è possibile evincere se il doppio di William Wilson sia un essere umano in carne ed ossa, perché i due sono identici e la sola differenza importante, che forse potrebbe avere un significato allegorico, è proprio quella della voce, e in questo senso il doppio rappresenterebbe più da vicino l'idea di una coscienza che parla, consiglia e redarguisce[250].

Un singolo episodio di un banale litigio tuttavia lo stranisce, e gli provoca una sorta di memoria involontaria:

> I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which I first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy – wild, confused and thronging memories of a time when memory itself was yet unborn. I cannot better describe the sensation which oppressed me then by saying that I could with difficulty shake off the belief of my having been acquainted with the being who stood before me, at some epoch very long ago – some point of the past even infinitely remote[251].

In questo frangente avviene il primo vero riconoscimento, che sembra far risalire il loro legame a una fase prenatale, quando una parte dell'io non era ancora formata, e che crea un mancamento, un distacco dall'io cosciente che pone il protagonista a un livello estemporaneo, che gli mostra una scena del vissuto da una prospettiva straniante.

La svolta nel racconto avviene di notte, quando il protagonista va a spiare il suo doppio mentre riposa nel suo letto. Egli non dorme in una camerata come tutti gli altri studenti, ma in un bugigattolo, uno degli innumerevoli anfratti dell'enorme e bizzarro edificio: è come se il protagonista andasse a sondare un meandro del suo inconscio alla ricerca dell'altro da sé, o per meglio dire di se

---

[250] «[…] È difficile decidere se […] sia un essere umano […], o se l'autore ci proponga una parabola in cui il preteso doppio altro non sia che una parte della sua personalità, una sorta di incarnazione della sua coscienza», T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 75.

[251] E. A. Poe, *William Wilson*, cit., pp. 38-39.

stesso, per verificare quanto le sue sensazioni siano concrete o immaginarie. L'incontro è destabilizzante tanto da provocare una rottura insanabile nel suo io:

> I looked; – and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these, – these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague, in fancying they were not[252].

William Wilson incontra se stesso e questo provoca uno stato di terrore paralizzante, un corto circuito che innesca una crisi conoscitiva sulla realtà delle sue percezioni[253]. Lo svelamento dell'altro da sé ricorda la scena dell'*Anfitrione* quando Sosia giunge dal porto con la lampada in mano e avvicinandosi a Mercurio ne disvela la propria immagine, fatto che mette in dubbio ogni sua certezza, fino a ipotizzare di essersi dimenticato di se stesso in un altrove.

William Wilson cerca di autoconvincersi di aver preso un abbaglio, nutrendo il dubbio che la stravolta immagine notturna, diversa da quella diurna, sia effetto di un'imitazione, ma non riesce nell'intento, tanto da trascorrere nell'ozio i mesi successivi, in una sorta di apnea che lo sottrae ad una realtà così inquietante.

Da questo momento in poi avviene una rottura insanabile nel protagonista che dà inizio a un percorso di perdizione e dissolutezza nel quale dà il peggio di sé, in evenienze talmente abiette da non poter essere nemmeno narrate:

> I do not wish, however, to trace the course of my miserable profligacy here – a profligacy which set a defiance the laws, while it eluded the vigilance of

---

[252] Ivi, p. 42.

[253] «In preda a un turbamento allucinatorio, il narratore ha operato una simmetrizzazione: ha trasformato la somiglianza in identità, ha abolito i confini tra sé e non sé, tra altro e stesso». M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 261.

> the institution. Three years of folly, passed without profit, had but given me rooted habits of vice[…][254].

Ma il suo doppio ricompare ciclicamente, ponendolo davanti a se stesso, obbligandolo a confrontarsi con la propria coscienza, riuscendo a scuoterlo e a farlo tentennare, sebbene solamente sussurrando il suo nome all'orecchio:

> […] seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words «William Wilson!» in my ear. I grew perfectly sober in an instant[255].

Gli incontri traumatici avvengono ciclicamente, in luoghi diversi, ma sempre in tarda serata o durante la notte, e innescano un processo degenerativo che accentua gli eccessi nel vizio e nella depravazione. Il primo si verifica in una delle tante nottate di gozzovigli, al termine del triennio che il protagonista trascorre, senza profitto, a Eton: il suo sosia si presenta, vestito nello stesso modo, e nella luce fioca dell'alba, gli sussurra semplicemente il suo nome. Il secondo episodio avviene durante un incontro di gioco, nel quale il protagonista, che nel frattempo è diventato un abile e spregiudicato baro, sta spillando un sacco di soldi a un giovane parvenu, dopo averlo fatto bere smodatamente; l'arrivo del doppio, sempre abbigliato come il protagonista, e della stessa ragguardevole statura, irrompe magicamente sbugiardando il protagonista che, cacciato malamente, sprofonda nell'umiliazione più nera.

In entrambi i casi si ripetono delle evenienze simili che il narratore evidenzia turbato:

> […] I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. This the faint light enabled me to perceive;

---

[254] E. A. Poe, *William Wilson*, cit., p. 46.
[255] Ivi, p. 48.

> but the features of his face I could not distinguish […] whispered the words "William Wilson"[256].

> The wide, heavy folding doors of the apartment were all at once thrown open […] that extinguished, as if by magic, every candle in the room. […] a stranger […], about my own height, and closely muffled in a cloak. The darkness […] was not total […]. «Gentlemen,» he said, in a low, distinct , and never-to-be-forgotten whisper […]. «Please to examine the inner linings of the cuff […]»[257].

Nel lasciare rovinosamente la casa dove è stato smascherato, gli viene dato un mantello, uguale al suo, che però lui tiene già sul braccio; dato che nessun altro ne possiede uno, questo non può che appartenere al visitatore misterioso, coincidenza inquietante se si pensa all'unicità e alla preziosità di un capo stravagante disegnato personalmente dal protagonista. Si tratta di quello che i teorici del fantastico chiamano un *oggetto mediatore*, ovvero qualcosa che comporta l'attraversamento della soglia che divide naturale e soprannaturale, mettendo in crisi i dati di realtà dei personaggi e del lettore stesso. Secondo Ceserani l'*oggetto mediatore* che entra nel testo letterario, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà, e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé, il quale attesta una verità equivoca, inspiegabile e incredibile[258].

L'ultima drammatica apparizione avviene durante il carnevale romano, in cui il ballo in maschera diventa l'occasione per l'abietto protagonista di sedurre la moglie del suo ospite. Ma il suo doppio, che indossa ovviamente gli stessi abiti e una maschera che gli cela il viso, lo ferma e gli sussurra nuovamente il suo nome, innescando una violenta reazione in William Wilson, che si risolve a

---

[256] Ivi, p. 48.

[257] Ivi, p. 60.

[258] Su questo aspetto si veda R. Ceserani, *Il Fantastico*, cap. *Procedimenti formali e sistemi tematici del Fantastico*, cit.

sfidarlo a duello. Dopo averlo ucciso, si distrae per un attimo, e quando, volge nuovamente lo sguardo verso il suo doppio, si trova di fronte a una visione orrorifica:

> But what human language can adequately portray *that* astonishment. That horror which possessed me at the spectacle that presented to view? […] A large mirror – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it […] mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to me with a feeble and tottering gait. […] it was Wilson, who then stood there before me in the agonies of dissolution. […] It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I have fancied that I myself was speaking while he said: «*You have conquered, and I yield* […]. *In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself!*»[259]

William Wilson, dunque, confonde il doppio con uno specchio, mentre l'identità fisica tra i due è perfetta, compiuta in ogni minimo particolare. Il doppio rivela di essere parte della personalità del protagonista, e dal racconto si evince che ne rappresenta la coscienza, o per meglio dire, l'istanza autogiudicante che Freud chiamerà Super-io, il quale attraverso le sussurrate reprimende, che ne evidenziano la saggezza, l'apparente onnipresenza e onniscienza, e il linguaggio particolarmente elevato, usato nelle battute finali, rivela un certo grado di superiorità rispetto al protagonista, andando a calzare perfettamente il Super-io, in quanto introiezione della figura paterna[260]. Il sosia, infatti, compare sempre nei momenti di massima trasgressione del protagonista, l'ubriachezza blasfema, il barare delle carte, l'intrigo erotico, andandone a interrompere il momento di appagamento. Le evenienze, dunque, si ripetono nelle modalità già viste in Rank: il doppio è la figura del godimento e se da un lato si diletta a spese del soggetto, dall'altra può anche essere il perturbante dell'amore, cioè, apparire sempre nel

---

[259] E. A. Poe, *William Wilson*, cit., p. 76.
[260] Cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit.

momento in cui il soggetto vorrebbe baciare la donna che desidera[261]. Ma l'incontro con il proprio piacere è sempre funesto, perché il soggetto lo può raggiungere solo al prezzo della propria vita.

I numerosi elementi perturbanti, che rimangono inspiegabili sia per il protagonista che li vive in prima persona, sia per il lettore, tra i quali le coincidenze su nome e compleanno e sulle date di iscrizione e di abbandono della scuola, l'*oggetto mediatore*, l'imponente aumento di statura, rendono difficile decidere se questo doppio sia un essere umano in carne ed ossa, o se l'autore voglia proporre una parabola in cui il preteso doppio non sia altro che un aspetto della sua personalità, una sorta di incarnazione della coscienza.

Secondo Todorov, l'unica differenza importante sta nella voce, che rimane l'unico elemento che distingue il sosia dal protagonista; altrimenti egli si lascia identificare attraverso attributi esteriori che sono di difficile interpretazione, come il mantello, che evidenzia una coincidenza eccezionale, a meno che non si pensi che in effetti esista un unico mantello, e non due[262].

La funzione del doppio in William Wilson sembra essere preannunciata dal grosso muro di cinta della scuola, che delimita il raggio d'azione del protagonista, ponendogli un limite spaziale, ma soprattutto morale, e il quale metaforicamente ha i medesimi connotati di solennità e ammonizione del doppio. William Wilson, che appare fin da subito orgoglioso della propria unicità e del proprio potere sui compagni, non accetta il rapporto con l'alterità, non sa porre limiti ai propri desideri e non riesce o, per meglio dire, non vuole controllare le proprie pulsioni, e una volta uscito dalla scuola, dà libero sfogo ad ogni sua inclinazione perversa.

> Il rifiuto dell'istanza di autogiudizio e di controllo delle pulsioni lo porta a un'esistenza paranoica, dominata dall'allucinazione "simmetrizzante", che si

---

[261] Su questi aspetti si veda O. Rank, *Il Doppio. Uno studio psicoanalitico*, cit.
[262] Cfr. T, Todorov, *La letteratura fantastica*, cit, pp. 75-76.

esprime in una confessione in *articulo mortis* paradossalmente fredda, ricercata e controllata[263].

[263] M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 267.

# Capitolo VI

# Un esempio novecentesco: Franz Kafka

## Lo scrittore e il padre

Franz Kafka, figlio di un agiato commerciante ebreo, ebbe col padre[264] un rapporto tormentoso, in parte documentato dalla drammatica *Brief an den Vater* (Lettera al padre) del 1919. La vita affettiva instabile, i fidanzamenti finiti male, testimoniano l'angosciata ricerca di una stabilità sentimentale che non fu mai raggiunta. Impiegato in un'agenzia di assicurazioni, morì giovane di tubercolosi.

Appare determinante per Kafka il rapporto claustrofobico con il padre, che segnerà la sua vita fino alla fine dei suoi giorni, quando, seppur malato, gli scrive una lettera – che il padre non leggerà mai – esemplificativa di quanto i rapporti dell'individuo con i genitori siano fondanti per l'equilibrio e la serenità della vita:

> Liebster Vater, Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hatte Furcht vor Dir. Ich wuβte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als daβ ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. […] Du kannst ein Kind nur so behandeln, wie Du eben selbst geschaffen bist, mit Kraft, Lärm und Jähzorn, und in diesem Falle schein Dir das auch noch überdies deshalb sehr gut geeignet, weil Du einen kräftigen mutigen Jungen in mir aufziehen wolltest. […] Ich winselte einmal in der Nacht immerfort um Wasser, gewiβ nicht aus Durst, sondern wahrscheinlich teils, um zu ärgern, teils um mich zu unterhalten. Nachdem einige starke Drohungen nicht geholfen hatten,

[264] Il padre di Kafka si chiamava Herrmann, in italiano Armando, nome di origine germanica che deriva dalla parola *hari*, «esercito» o *hart* «ardito», e mann, «uomo», il significato è dunque «uomo ardito, forte.

nahmst Du mich aus dem Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und lieβest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehen[265].

La lettera è un condensato di tutto ciò che un padre non dovrebbe essere: la sua arroganza e prepotenza non fanno che alimentare la disistima e il senso di inadeguatezza del giovane che, nonostante gli sforzi fatti per emanciparsi, rimane invischiato in un'alienazione irreparabile. Tutta la sua produzione letteraria, i suoi pensieri e il suo sentire sono la trasposizione della sua vicenda umana, e la lettera è la testimonianza che nemmeno in età adulta egli sia riuscito a svincolarsi da questo rapporto malsano. Alla costante ricerca dell'approvazione paterna, egli ha tralasciato se stesso, poiché sempre rivolto verso un altro da sé, verso un ideale irraggiungibile perché poco aderente alla sua vera essenza: in questo *j'accuse*, l'interlocutore sembra non essere tanto il padre, il quale, per presunzione, non ne capirebbe il contenuto, quanto egli stesso, quella parte di sé così diversa, opprimente e giudicante, che lo scrittore avrebbe desiderato sopprimere, in quanto lo faceva sentire perennemente sbagliato[266].

Uno dei motivi ricorrenti della sua opera è infatti quello della colpa e della condanna. I suoi personaggi sono colpiti improvvisamente dalla rivelazione di una colpa apparentemente sconosciuta, subiscono il giudizio di forze oscure, misteriose e invincibili, sono definitivamente esclusi dalla possibilità di condurre una vita libera e felice, che intuiscono possibile e realizzata in un'altra dimensione, in una realtà a loro esclusa, da individui che ne sono all'altezza o che ne hanno pieno diritto.

Ligio al proprio lavoro di impiegato di giorno, Kafka si dedicava alla scrittura durante la notte, conducendo una doppia vita che gli permetteva di dormire solo poche ore; la casa paterna rappresentava un carcere, dove si sentiva

---

[265] F. Kafka, *Brief an den Vater*, Hofenberg Digital, Frankfurt, 1953, pp. 4-8.

[266] Su questi aspetti si veda l'introduzione a *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo*, a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1972.

come uno straniero, e non vedeva l'ora di ritirarsi nella sua stanza per dedicarsi a quello che più amava, la scrittura, che rappresentava l'unica via di fuga da una vita che lo opprimeva. Così come Gregor Samsa e Josef K., egli si affacciava alla finestra per contemplare ciò che intravedeva nel crepuscolo e affidava allo sguardo la sua fuga dall'esistenza, il suo desiderio di non vivere più. Afflitto da enormi sensi di colpa, sapeva vedersi dal di fuori e giudicarsi con grande meticolosità e freddezza, e tutte le accuse che rivolgeva verso gli altri o verso il padre si trasformavano in armi contro se stesso, tanto da vivere un costante conflitto interiore nel quale egli era il peggior nemico di se stesso. La sua personalità era scossa da innumerevoli istanze che non gli concedevano pace[267]:

> Non era un io: era un campo di battaglia sul quale si affrontavano degli avversari molteplici, tutti estratti da lui, tutti simili a lui, tutti fraterni, e disposti gli uni di fronte agli altri. […] scrisse che aveva due avversari. L'uno incalzava alle spalle sin dall'origine […]. Il secondo gli tagliava la strada davanti […]. E poi c'era il suo io che, […] conteneva in sé questi nemici. […][268].

## Die Verwandlung – La Metamorfosi

Il testo de *La Metamorfosi*[269] nasce dal profondo e indissolubile conflitto tra padre e figlio: un padre che vuole il figlio decorosamente inserito nella società borghese, attivo, e un figlio che sogna la propria libertà e realizzazione attraverso la scrittura. L'idea nasce nello scrittore in seguito ad un sonno tormentato, e in

---

[267] Su questi aspetti della personalità dello scrittore si veda P. Citati, *Kafka*, Milano, Mondadori, 2000.

[268] Ivi, p. 28.

[269] La prima edizione originale del racconto fu pubblicata nel 1915 dall'editore Kurt Wolff a Lipsia.

una lettera alla fidanzata Felice Bauer[270] palesa la sua curiosità di sapere come si sarebbe sentito se al suo risveglio si fosse trovato mutato in un insetto. Lo scrittore aveva orrore di molti animali, ma al tempo stesso sentiva che alcune bestie vivevano dentro di lui, e con terrore misto a desiderio attendeva che la bestia che lo abitava si rivelasse improvvisamente, ricoprendosi di peli o iniziando a squittire, come aveva letto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. L'animale che sentiva dentro di sé altri non era che la sua anima e corpo di scrittore, che egli liberava ogni notte nella sua stanza, obbedendo alla voce dell'ispirazione[271].

Kafka spesso desidera trasformare tutto il mondo in un sogno e immaginare un suo personaggio steso su di un letto sotto forma di un grosso coleottero, di un cervo volante o di un maggiolino, condizione che non appare allo scrittore come una discesa, ma come un'ascesa a un livello animale che gli permetterebbe una sorta di onnipotenza contemplativa, propria delle pietre o delle grandi creature animali-divine, «mentre una sciocca e nulla controfigura lo rappresenta nel mondo»[272].

Questo progetto si realizza concretamente ne *La Metamorfosi*[273], che nonostante tratti di un'inquietante quanto improbabile trasformazione di un uomo in un grande immondo insetto, narra gli esiti della successiva convivenza

---

[270] Lo scambio di lettere tra lo scrittore e Felice, durato per circa cinque anni, è monumentale; Felice riuscì a conservare tutte le lettere che Kafka le inviò, fino a quando furono acquistate dalla casa editrice Schocken Verlag nel 1955.

[271] «Sentiva un animale dentro di sé. Volta a volta, componendo le figure del proprio inconscio un bestiario non meno immenso di un bestiario medievale, avvertiva in sé un coleottero o un maggiolino in letargo, una talpa che scavava gallerie nel terreno, […] un insetto parassitario, che si nutriva del suo sangue, […] un cane che digrignava i denti contro chi lo disturbava […]» P. Citati, *Kafka*, cit., p. 59.

[272] Ivi, pp. 17-18.

[273] «Kafka avrebbe potuto intitolare il suo racconto *Die Metamorphose*, ma non lo fa, e anche nel racconto non ricorre mai alla densa parola di origine greca. Preferisce invece *Die Verwandlung*, che sicuramente allude a un cambiamento di forma, ma che mette al centro della sua area semantica soprattutto il movimento che modifica e che stravolge». F. Kafka, *Die Verwandlung*, (La Metamorfosi), Marsilio, Venezia, 2024, nota alla traduzione di Anita Raja, p. 147.

tra il mostruoso inquilino e gli altri membri della famiglia, improntati ad un grottesco *humour* nero che assume le fattezze di un incubo allucinante. Appare evidente che il racconto sia ancorato alla biografia dello scrittore, tanto da rivelare quale fosse il suo stato d'animo nei confronti del padre, la cui ombra incombente premeva sulle decisioni che riguardavano il suo futuro. Nel racconto egli traspone l'appartamento nel quale vive nella Niklasstrasse, in quello di Gregor Samsa; tutto corrisponde: l'armadio con i vestiti, la scrivania, il divano, la finestra, finanche la disposizione delle altre camere dell'appartamento, tanto che per un mese, il tempo che gli occorre per scrivere il racconto, la sua stanza diventa il teatro di una tragedia durata un inverno[274].

Il racconto inizia al risveglio del protagonista, il commesso viaggiatore Gregor Samsa[275], il quale si ritrova mutato in una orrenda ed enorme bestia[276]: il lettore si trova in *medias res*, a trasformazione avvenuta, senza sapere niente di quanto sia avvenuto prima né, tanto meno, del perché questo fatto inspiegabile si sia verificato. Il protagonista è in un luogo soglia, tra il sonno e la veglia, quando i livelli di difesa sono abbassati, e il proprio inconscio ha la possibilità di prevalere sulla parte razionale della ragione. Egli non appare meravigliato della sua nuova condizione, piuttosto quello che sembra preoccuparlo è il pensiero del ritardo al lavoro, del riuscire a prendere il treno successivo dato che ha perso quello del primo mattino, la reazione dei suoi familiari al suo eventuale assenteismo, il giudizio del suo titolare, e la cosa più sorprendente è proprio l'assenza di sorpresa davanti ad un accadimento così inaudito[277]:

---

[274] Su questi aspetti si veda P. Citati, *Kafka*, cit.

[275] Il nome Samsa ricalca lo stesso schema grafico di Kafka, cfr. P. Citati, *Kafka*, cit.

[276] Nel testo originale *Ungeziefer*, «parassita», «insetto infestante.»

[277] Questo spaesamento provocato da evenienze inferiori rispetto alla principale, che è l'assurdità della trasformazione, è la manifestazione quintessenziale del kafkiano.

> Ach Gott, […] was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. […] Der Teufel soll das alles holen! […]. Dies frühzeitige Aufstehen! […] macht einen ganz blödsinnig[278].

Ciò che divide materialmente Gregor dai suoi familiari e dal gerente della ditta per la quale lavora, il quale si è presentato in persona per accertarsi sulle reali intenzioni del giovane, è la porta della sua stanza, che lui è solito chiudere a chiave; si tratta di un luogo soglia, oltre il quale Gregor si sente legittimato a vivere quel poco di libertà che gli rimane dal lavoro, a modo suo, senza interferenze esterne. Oltre la porta c'è il mondo, con le sue convenzioni e con un modo univoco e altrettanto ipocrita di vedere e interpretare la realtà:

> […] Esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quello dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia […] dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire[279].

Nel caso di Gregor, tuttavia, la dimensione nella quale è avvenuta la più inquietante delle trasformazioni è paradossalmente quella dove il protagonista vuole rimanere, è per così dire lo spazio nel quale trova rifugio, a prescindere dalla sua forma esteriore; egli si ostina a non voler valicare la soglia che lo condurrebbe alla cosiddetta "dimensione quotidiana e familiare", dove, in teoria, dovrebbe trovare sollievo e sostegno, ma che invece rappresenta per lui una realtà soffocante dalla quale scappare.

Gregor sembra provare un certo ristoro nel suo nuovo stato, tanto da iniziare a sentirsi sgravato dalle responsabilità che lo costringono in un ruolo che non gli appartiene: egli, infatti, si è dovuto sobbarcare il sostentamento della

---

[278] F. Kafka, *Die Verwandlung*, cit., p. 8.
[279] R. Ceserani, *Il Fantastico*, cit., p. 80.

famiglia, che grazie a lui vive in una certa agiatezza, oltre al risanamento dei debiti accumulati dal padre in seguito ad un'impresa lavorativa finita male. È reticente ad uscire dalla sua stanza e in cuor suo spera che la visione del suo nuovo stato spaventi i suoi cari, così da potersi ritenere libero da ogni legame e dall'essere ciò che gli altri si aspettano che lui sia.

Gregor accetta le sue nuove sembianze come una parte di sé scomoda ma inevitabile, come una sorta di esilio meritato, di autopunizione masochista, nella quale crogiolarsi e distaccarsi da un'esistenza che lo vuole diverso dalla sua vera essenza; la metamorfosi sembra per lui un fatto ovvio e naturale, tanto che minimizza e cerca di dare ordine a ciò che gli è accaduto, così che l'abnorme e il terribile diventino il normale. La sua indole bestiale progredisce, i suoi sensi umani vanno scemando, ma egli si abitua e si adegua con abnegazione alla sua nuova natura. Egli è una creatura scissa che oscilla tra l'animale e l'uomo: oltre all'udito, che gli permette di ascoltare voci e rumori che provengono dalle altre stanze, non ha perduto completamente i sentimenti umani, e con il pensiero vaga in cerca di ricordi che appaiono tuttavia, sempre più sfumati:

> Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. Manchmal dachte er daran, beim nächsten Offnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen; in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffsstutzige Hausknecht, zwei drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe , flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte – sie alle erschienen untermischt mit Fremden oder schon Vergessenen, aber statt ihm und seiner Familie zu helfen, waren sie sämtlich unzugänglich, und er war froh, wenn sie verschwanden[280].

La sua nuova condizione gli diviene giorno dopo giorno più gradita, grazie anche alla leggerezza e all'agilità del suo nuovo corpo, tanto da non rimpiangere

[280] Ivi, pp. 106-108.

nulla della sua vita precedente. Citati fa notare che i presupposti dati dalla clausura nella stanza svuotata di ogni ricordo, privato della vista e della memoria, purificato dalle sensazioni legate al mondo umano, avrebbero permesso a Gregor, ovverosia a Kafka stesso, di raggiungere uno stato di felicità assoluta, propria del silenzio e della solitudine, diventando un insetto a tutti gli effetti:

> Cominciato sotto auspici atroci, sognato in una mattina d'angoscia, il racconto sarebbe finito radiosamente, nella pura glorificazione animale. Era il destino che Kafka sognava. Vivere in una cantina buia, vasta e chiusa, con una lampada, un tavolo e dei fogli di carta: in una tana, come un animale; senza vedere nessuno, senza parlare con nessuno, […]. Laggiù anche lui poteva dimenticare i pensieri degli uomini. Poteva scrivere per mesi interi, […] traendo la propria materia dall'oscurità del suo corpo: con la stessa sovrannaturale leggerezza con cui l'insetto sale vibrando felicemente lungo il soffitto della stanza[281].

I suoi cari, lo rifiutano, lo evitano, lo disprezzano. Il padre non esita ad usare le maniere forti pur di ricacciare il figlio fuori dalla vista altrui, dato che le sue fattezze si discostano così tanto dalla convenienza comune; egli non si pone mai la questione sul perché il proprio figlio sia ridotto in quelle condizioni; manca di qualsiasi sentimento nei suoi confronti, sia che si tratti di compassione, affetto, o empatia; la madre, pur mantenendo un certo grado di affettività, soggiace alle proprie emozioni, non riesce a far fronte al cambiamento se non nella misura in cui ella stessa si sente vittima delle circostanze avverse; nel distogliere lo sguardo da Gregor lo esclude definitivamente dalla sua vita. Grete è colei che inizialmente si fa carico dei bisogni mutati del fratello, ma ben presto passa dalla rassegnazione ad un odio manifesto.

Per tutti loro egli ha infranto un tacito accordo, è venuto meno ai suoi doveri di figlio e fratello devoto, e li ha posti in una condizione umiliante, in seguito alla

---

[281] P. Citati, *Kafka*, cit., p. 64.

quale sono costretti a rivedere le loro posizioni, rimettendosi in gioco. La metamorfosi che avviene nel protagonista è solamente la prima dei numerosi cambiamenti che prendono vita in seno alla famiglia: il padre ricomincia a lavorare e assume nuovamente il ruolo di capofamiglia; così faranno la sorella e la madre, ciascuna dedita ad una occupazione gratificante e remunerativa. Ognuno a suo modo ricomincia a vivere, a riprendere possesso di una propria identità, svincolata da quella di Gregor, tanto che l'imbestiamento di quest'ultimo si rivela paradossalmente positivo per gli altri membri della famiglia.

Come sottolinea Todorov, tutte queste fasi sembrano fare riferimento ad avvenimenti perfettamente plausibili, come se si stesse parlando di una frattura ad una clavicola, e non sicuramente alla metamorfosi in un essere immondo[282].

L'epilogo doloroso ma inevitabile, avviene quando una sera Gregor, attirato dalla musica che Grete suona al violino, esce dalla sua stanza. Nella sua vita di figlio represso e ubbidiente, Gregor non aveva mai saputo apprezzare la musica; ora, divenuto animale, scopre la sua aspirazione più profonda, la sua parte più sensibile, e nella sua condizione di insetto parassitario, ferito, sporco, coperto di polvere e di resti di cibo, sente un richiamo che lo conduce ad una meta che sta al di là della divisione tra l'umano e il bestiale.

Ma la sorella, inorridita alla sua vista al di fuori dal luogo che gli è concesso di occupare, ne decreta la condanna a morte:

> Liebe Eltern […] so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloβ: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen

[282] Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 174-175.

> […]. Wir müssen es loszuwerden suchen, […] es bringt euch noch beide um, ich sehe es kommen […]. Weg muβ er[283].

La morte per consunzione di Gregor assume il valore di un sacrificio. Grete che per prima rinnega il fratello, attraverso la sua morte sancisce la propria rinascita come donna, sbocciando in una ragazza bella e florida; il padre che, prima della trasformazione del figlio, appariva sfibrato, rifiorisce, riacquista quella vitalità perduta da tempo. Se Gregor aveva cercato, più o meno inconsciamente di uccidere il padre, prendendone il posto, ora questo se ne riappropria, decidendo consciamente di sbarazzarsi del figlio.

Gregor si rassegna al pensiero della propria morte, la ritiene giusta, ed è lui, nella sua inferiorità animale, l'unico a provare commozione nel pensare alla sua famiglia che ama ancora così tanto; non è tanto la trasformazione e la successiva morte di Gregor ad essere inquietante, quanto la mostruosità della realtà che lo circonda e il freddo distacco dei suoi cari.

Citati nell'incipit della monografia su Kafka lo descrive così:

> Tutte le persone che incontrarono Franz Kafka nella giovinezza o nella maturità ebbero l'impressione che lo circondasse una «parete di vetro». Stava là, dietro il vetro trasparentissimo, camminava con grazia, gestiva, parlava: sorrideva come un angelo meticoloso e leggero […]. Sembrava dire: «Sono come voi. Sono uno di voi, soffro e gioisco come voi fate». Ma quanto più partecipava al destino e alle sofferenze degli altri, tanto più si escludeva dal gioco […] egli non avrebbe mai potuto essere presente, che abitava lontano, molto lontano, in un mondo che non apparteneva nemmeno a lui[284].

La rappresentazione del doppio in Kafka è molto più sottile rispetto agli autori precedenti: egli stesso vive una doppia vita, quella di impiegato di giorno, e un'altra di letterato di notte, ma, come gli altri scrittori presi in esame, ha un difficile rapporto con il padre, che non apprezza la vocazione letteraria del figlio;

---

[283] F. Kafka, *Die Verwandlung*, cit. pp. 126-128.
[284] P. Citati, *Kafka*, cit., p. 7.

tra i due si traccia un discrimine preciso che rimane inconciliabile. Il contrasto padre-figlio si inserisce in quella precisa fase della cultura europea quando Freud teorizza il conflitto edipico. Kafka che non nutre alcuna ammirazione o curiosità nei confronti della psicologia, è però ricchissimo di concezioni psicologiche. Ciononostante, le similitudini tra le intuizioni di Freud e gli scritti di Kafka, sono numerose, e Theodor Adorno ne sottolinea alcune:

> La concezione kafkiana della gerarchia è quasi identica a quella di Freud […]. L'espressione *délire de toucher* appropriata […] per la sfera dei tabù e citata da Freud, coglie con precisione l'incantesimo sessuale che in Kafka spinge l'uno verso l'altro i personaggi […]. In Kafka si allude persino alla «tentazione» sospettata da Freud – quella dell'uccisione della figura paterna. […] Per capire meglio il rapporto tra l'esploratore dell'inconscio e l'autore delle parabole dell'impenetrabilità, si ricordi che Freud concepiva una scena archetipica come l'uccisione del padre nell'orda primitiva, […] o la vista del coito dei genitori […]. In simili eccentricità Kafka segue Freud con una fedeltà alla Eulenspiegel, fino all'assurdo. Egli strappa la psicoanalisi alla psicologia. […] La persona si trasforma da sostanza a un mero principio di organizzazione di impulsi somatici. In Freud come in Kafka, ciò che viene dall'anima non conta più; anzi, in fondo Kafka non ne ha quasi mai tenuto conto fin dall'inizio. Egli si distingue da Freud […] non per una più delicata spiritualità, bensì per uno scetticismo ancor più profondo, se possibile, nei confronti dell'io. […] Aderisce alla psicoanalisi nella misura in cui dimostra il carattere illusorio della cultura e dell'individuazione borghese[285].

La trasformazione letteraria di Gregor Samsa corrisponde probabilmente al desiderio dello scrittore di evadere dal proprio corpo e da un'esistenza che gli provoca ribrezzo. La metamorfosi va di pari passo con la volontà di cambiamento espresso all'ennesima potenza, alla necessità fisica e spirituale di uscire dalla propria identità per assumerne un'altra più leggera, priva della pesantezza dei doveri sociali, esistenziali e convenzionali.

Todorov sottolinea come, dal punto di vista letterario, *La Metamorfosi* parta dall'avvenimento soprannaturale per dargli via via un corso sempre più naturale;

---

[285] T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 267-269.

l'adattamento segue l'evento inesplicabile «ed esso caratterizza il passaggio dal soprannaturale al naturale»[286]. La metamorfosi, infatti, tratta di un avvenimento conturbante, impossibile, ma che nel paradosso finisce col diventare possibile. I racconti di Kafka sono la coincidenza di due generi apparentemente incompatibili, ovvero rientrano sia nella categoria del meraviglioso, nel quale l'esitazione è assente e vi è la presenza di elementi soprannaturali, e dello strano. Kafka supera con i suoi racconti il fantastico: l'avvenimento soprannaturale non provoca più esitazione poiché il mondo descritto è tutto bizzarro e anormale quanto l'avvenimento a cui fa da sfondo; egli tratta l'irrazionale come se facesse parte del gioco e tutto il suo mondo obbedisce a una legge onirica che non ha più nulla a che vedere con il reale[287].

Kafka con i suoi libri segna dunque uno sparti acque tra il fantastico e l'assurdo, che appartiene alla realtà, ne è il segno distintivo, come avrà modo di esprimere la letteratura successiva. In una lettera all'amico Oskar Pollak, che risale al 1904, quando entrambi hanno vent'anni, lo scrittore si esprime così sulla lettura:

> Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo? A essere felici, come scrivi tu? Dio mio, saremmo felici anche se non avessimo libri, e i libri che ci rendono felici potremmo eventualmente scriverceli da soli. Ma noi abbiamo bisogno di libri che ci travolgano come una disgrazia, come la morte di qualcuno che amiamo più di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, lontano da tutti, come un suicidio, un libro dev'essere l'ascia per il mare ghiacciato dentro di noi[288].

Kafka con queste parole sembra creare una voragine tra la letteratura intesa come una pratica edificante che ristora e accresce, e quella utile, che serve a dirci come stanno davvero le cose. Il mondo parallelo, creato dall'autore, nel quale

---

[286] T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 175.
[287] Su questi aspetti si veda T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit.
[288] F. Kafka, *Lettera a Oskar Pollak*, 1° gennaio 1901.

regna l'assurdo, non riproduce un duplicato in negativo della realtà, una dimensione distopica che spaventa e destabilizza, ma è la rappresentazione della realtà intesa come antagonista del reale, poiché la sua narrativa nasce dalla combinazione di realtà incongruenti.

# Conclusioni

Il tema del doppio, seppure, come visto, di origini antichissime e diversificato nello spazio e nel tempo, mantiene connotati costanti che ne caratterizzano una certa omogeneità, e l'elemento che sembra esserne la cifra distintiva è quello perturbante di derivazione psicologica, crisi dell'identità, insicurezza e instabilità emotiva, o di provenienza psichiatrica, follia, psicosi, isteria, nevrosi. Sebbene la schisi dell'individuo parta dall'io, questa ha a monte il vissuto personale e la costituzione dei rapporti affettivi con i propri familiari nei primi anni di vita, oltre, naturalmente, l'uso o l'abuso di sostanze che influiscono pesantemente sulla lettura razionale del reale e sulla percezione spaziotemporale. La letteratura ha attinto a piene mani dalla psicoanalisi che si è fatta via via più pervasiva nel corso del XIX secolo, andando ad influenzare non solo le tematiche ma anche le modalità di esposizione. Le scoperte freudiane hanno scosso le basi del sapere condiviso, evidenziando che l'uomo non è padrone nemmeno di se stesso e della propria coscienza, minando le sue presupposte certezze, ridicolizzando la sua presunta superiorità rispetto all'universo a lui circostante.

Non solo l'uomo percepisce la solitudine, l'inconsistenza e la precarietà del suo essere, egli, inoltre, vive una frattura in seno al proprio io, che lo pone costantemente nella tensione di volersi pensare e realizzare come unitario, ma

che in realtà deve quotidianamente confrontarsi con le divergenze della sua mente, composita e, per la maggior parte, misconosciuta[289].

Attraverso il tema del doppio emergono motivi di riflessione contingenti che toccano l'individuo e i suoi innumerevoli conflitti interni, le dissonanze con l'universo sociale al quale deve rapportarsi, le difficoltà nelle relazioni amorose, l'impossibilità di conformarsi a una realtà stringente. Ogni autore, ciascuno in maniera diversa, nel raccontare storie di sdoppiamenti, parla di se stesso esorcizzando in questo modo una paura, una conflittualità intrinseca o con un congiunto, una fissazione, un'idea inquietante, o semplicemente un dilemma che lo affligge.

Dostoevskij, nel mettere in scena l'uomo e il suo destino, ne scandaglia le profondità del suo animo e ne mette in luce la sconcertante ambiguità, sa cogliere l'ambivalenza che penetra in ogni piega della realtà, e va a toccare anche quei valori che sembrano assoluti, come rimarca Luigi Pareyson, analizzando il grado di ambiguità che investe tutta l'opera dostoevskiana:

> Oggi non c'è bene che non appaia come minato dall'ipocrisia, non più considerata, a sua volta, come un omaggio indiretto alla virtù; e la franchezza, sia pure quella del più dichiarato cinismo, sembra da sola riscattare il male. Fra i due termini s'è insinuata una sottile ambiguità: i limiti non sono più così netti, e ogni termine è legato al suo rovescio e tende ad assumerne le apparenze. La virtù ha un risvolto di fango e bruttura […]. La virtù diventa probabile solo se è descritta come nascente dall'equivoca e melmosa mescolanza di bene e male che s'impaluda nel cuore dell'uomo, o per lo meno come emergente dal fondo oscuro della coscienza, là ove agiscono le motivazioni più profonde, i conflitti nascosti, i desideri segreti e inconfessati. Lo smascheramento consiste […] nel mettere in luce la sorprendente ricchezza dei motivi più diversi, che, […] s'intrecciano in

[289] «L'io può quindi essere paragonato, nel suo rapporto con l'Es, al cavaliere che deve domare la prepotente forza del cavallo, con la differenza che il cavaliere cerca di farlo con mezzi propri, mentre l'Io lo fa con mezzi presi a prestito […], l'Io ha l'abitudine di trasformare in azione la volontà dell'Es come se si trattasse della volontà propria. […] L'Es è assolutamente amorale, l'Io si sforza di essere morale, il Super-io può diventare ipermorale, e quindi crudele quanto solo l'Es può esserlo.» S. Freud, *L'Io e l'Es*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 38-81.

> grovigli quanto mai disarmonici e discordi, al punto che all'anima bella, dopo averla proiettata in un'irraggiungibile sfera ideale, dobbiamo ormai sostituire l'uomo disposto a due livelli, l'uno cosciente e l'altro sotterraneo. Nessuno più di Dostoevskij ha operato in questa direzione […][290].

I personaggi dostoevskijani, che agiscono spesso per malvagità gratuita, per noia o per angoscia, per autodistruzione o per fierezza, svelano in questo modo la disarmonia e la dissociazione dell'animo umano, le cui vere inclinazioni sono celate nell'inconscio.

Attraverso il personaggio di Goljàdkin l'autore rappresenta non tanto un caso di follia, quanto un emblema dell'uomo in generale, la cui doppia personalità è da un lato proiettata verso un ideale di rettitudine e onestà, e dall'altro è portatrice di aspetti biechi e meschini, che egli cercherebbe di sopprimere attribuendoli ad un *alter ego*, nel vano tentativo di tacitare la sua essenza. La figura del principe Myškin spicca per bontà e pusillanimità, ma egli appare incompleto, inadatto a vivere nel mondo, e il suo contraltare, Rogožin, ne bilancia l'eccessiva sprovvedutezza; l'apparizione di Myškin è fugace proprio come quella di Cristo, di cui egli è il simbolo, ma quando ricade nelle tenebre della follia, trascina il suo doppio con sé. Nella famiglia Karamazov ogni personaggio nutre nel proprio io un'ambiguità altalenante tra il bene e il male, tanto che anche una figura positiva come quella di Aleksej non si presenta in termini di armonia e conciliazione: egli riconosce di essere dello stesso sangue dei fratelli, tanto da affermare di essere anch'egli un Karamazov e, forse, di non credere nemmeno in Dio[291]. Secondo Pareyson, Dostoevskij ha in realtà creato un unico personaggio, l'uomo visto nella sua duplicità:

> Dostoevskij in realtà dipinse un solo personaggio, cioè l'uomo, ma visto nella sua ambiguità, e quindi nelle più diverse forme che assumono in lui i rapporti fra gli opposti, o in termini di compresenza o tensione o confusione

---

[290] L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., pp. 144-146.
[291] F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 293.

> o mescolanza, o come radicalizzazione e lotta di estremi, o come alternanza e rimbalzo continuo dall'uno all'altro, o come reciproca vicinanza e mutua scambiabilità. Ciò dà luogo a un'enorme varietà di personaggi, riconducibile sempre, tuttavia, a quella natura costitutivamente doppia e bifronte, ancipite e bivalente dell'uomo, che si radica nella lotta fra bene e male presente nel suo cuore[292].

Dunque, i personaggi delle opere di Dostoevskij sembrano essere funzionali alla comprensione del mondo, e attraverso il loro agire e il loro pensare l'autore realizza una disanima della coscienza umana[293].

Stevenson crea realtà parallele in dialogo tra loro, probabilmente ispirandosi a forti impressioni legate alla sua infanzia[294], come egli stesso ha modo di affermare nel breve saggio autobiografico *Memoirs of Himself* del 1880:

> I was an only child, and it may be in consequence both intelligent and sickly. I have three powerful impressions of my childhood: my sufferings when I was sick, my delights in convalescence […], and the unnatural activity of my mind after I was in bed at night. […] I suffered […] from the most hideous nightmares, which would wake me screaming and in the extremest frenzy of terror[295].

Nella prefazione del memoriale, l'autore mette in evidenza la sua condizione solitaria dopo un periodo di malattia che lo ha profondamente cambiato, tanto da non riconoscersi più[296]. Markheim impara a conoscere se stesso e ad accettare le incongruenze che lo spingono a delinquere, solamente quando pone se stesso davanti ad uno specchio, guarda dritto dentro di sé e dialoga con il suo doppio, che lo pone di fronte alla realtà dei fatti. Anch'egli, così

---

[292] L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 162.

[293] Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., pp. 64-67.

[294] Cfr. C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., p. 4.

[295] R. L. Stevenson, *Memoirs of Himself*, Philadelphia, Private Distribution, 1912, pp. 16-17.

[296] «I may say I am altogether into another character […]. Indeed, I know myself no longer.» Ivi, p. 13.

come l'autore che lo ha creato[297], fatica a riconoscersi, è a disagio con se stesso, e sente prefigurarsi un cambiamento che lo condurrà all'accettazione di sé. Nella vicenda di Jekyll e Hyde, la scissione dell'io avviene plasticamente nella realtà del testo, ma qui è l'anima dannata a prevaricare sul perbenismo borghese del dottore, che rimane intrappolato mortalmente nei suoi stessi esperimenti. Se l'idea centrale dell'autore è di matrice onirica[298], sicuramente attraverso la duplicità del personaggio romanzesco, Stevenson esorcizza il peso di un padre la cui ambivalenza era motivo di malessere e disagio[299]. Entrambi hanno qualcosa da rimproverarsi o da dimenticare ma forse i contrasti e le divergenze nascono in due personalità ad un tempo diverse e simili, tanto che l'autore, l'anno prima della morte del padre scrive alla madre che il padre gli aveva dato «una buona dose di Hyde»[300] quella mattina.

Maupassant cerca una *ratio* laddove la pazzia ha già preso il sopravvento, e il profilo di Horla combacia con la sagoma della nevrosi che lo sta divorando. Il doppio è il *fil rouge* che unisce e caratterizza molti dei suoi racconti, ma, nel suo caso, più che rappresentare la duplicità come principio di individuazione della condizione umana, egli sembra voler dar voce alle sue ossessioni, in un processo di catarsi che lo possa liberare dall'angoscia. Anche lui lotta contro la volontà altrui che lo esige altro da sé, che gli impone un'identità che non gli appartiene, ma alla quale deve sottostare per riappacificarsi con se stesso, per trovare un compromesso che gli dia requie. Tuttavia, come avviene nella logica, questo

---

[297] «[…] I racconti rivelano il pencolare della psiche sull'orlo del delitto e della follia […]. Forse in questo Stevenson fu aiutato dalla sua morbosa sensibilità di invalido; si potrebbe anche aggiungere che Markheim, ambientato nello spazio claustrofobico di una bottega cittadina, […] sembra riflettere lo stato d'animo dello scrittore oppresso da un lato dalla forzata prigionia entro le pareti domestiche e dall'altro proteso in un desiderio di fuga verso luoghi aperti e lontani.» C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., pp. 45-46.

[298] Cfr. C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., p. 40.

[299] Cfr. C. De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, cit., p. 62.

[300] Ibidem.

compromesso lo allinea con il volere altrui, ma lo pone in forte squilibrio rispetto alle sue esigenze e al suo sentire. Secondo la logica lacaniana che "amare è dare ciò che non si ha a chi non è" e che sta alla base dell'instaurare i rapporti sulla mancanza, proprio perché si tende a cercare ciò che ci è mancato, dove non possiamo trovare che un vuoto esistenziale e affettivo, e a dare dove non ci è richiesto.

Nell'autore francese la follia intesa sia come fenomeno patologico sia come tema letterario, è molto presente e diventa a suo modo un'esperienza conoscitiva, che assume il valore pessimistico e tragico della discesa nel profondo dell'essere umano. Oltre il limite di questa conoscenza c'è lo strappo, la spaccatura, che nei casi estremi porta alla schizofrenia. Il tema del doppio acquista in questo senso un significato pregnante e produce immagini fortemente suggestive perché va a collegarsi a quello dell'automa, del fantasma, del visionario[301].

Edgar Allan Poe amplifica gli elementi perturbanti, con l'intento di destabilizzare il lettore, paralizzandolo in un'inquietudine voluta e cercata, ma che ha alla base un vissuto difficile dell'autore che, non trovando un equilibrio, rimane perennemente in balia del proprio malessere interiore, fucina della sua fantasia perturbante.

Secondo l'analisi di Bottiroli, l'elaborazione del tema del doppio nello scrittore americano, è prevalentemente di tipo "mentale" rispetto ad una tradizione precedente di tipo "emozionale"; in Poe la logica del doppio non è il risultato di un raddoppiamento bensì di una scissione, una divisione in seno ad un unico individuo. La logica del diviso non corrisponde infatti ad uno stile separativo, non vuol dire qualcosa che sta di fronte a qualcos'altro, bensì è una scissione congiuntiva, un legame paradossale che viene rafforzato da qualsiasi tentativo di separazione o lacerazione.

---

[301] Cfr. R. Ceserani, *Il Fantastico*, cit., p. 90.

Nello specifico del racconto, *William Wilson* non è la somiglianza tra i due omonimi a generare nel protagonista ansia e dispetto, quanto piuttosto la strategia di somiglianza, ovvero quei paradossi di eguaglianza o superiorità. I due sono separati in quanto occupano una posizione differente nello spazio, e la somiglianza che appare *Unheimlich*, ovvero perturbante, viene del tutto banalizzata, perché essi appartengono ad un registro separativo, e quindi sono facilmente distinguibili per differenze apparentemente sostanziali. Ma il racconto avviene attraverso la lettura degli eventi fatta dal protagonista, e il suo modo di guardare alla realtà è dettato dalla percezione più sottile e raffinata rispetto a quella dei suoi compagni, perché deriva da un diverso modo di guardare. In questo modo la duplicità e la scissione non riguardano solo il rapporto tra l'eroe e il sosia. Questi due personaggi sono due soggetti pieni, definiti dalla reciproca rivalità e dal tentativo di usurpazione del *Doppelgänger*. Se il doppio fosse solo un persecutore, una semplice incarnazione del Super-io, Poe avrebbe rischiato di scrivere uno di quei racconti che Vladimir Nabokov, in una frase divenuta celeberrima, avrebbe definito mortalmente noiosi. Poe invece mette in scena l'identità della scissione:

> La variazione di Poe consiste nell'aver messo in scena l'ambivalenza, l'odio verso di sé, verso la propria incapacità a coincidere con il proprio Io; e il lungo duello con un sosia parodico, scoronante, che detronizza l'Io e lo riporta al vuoto, alla fenditura, al dissidio, da cui il soggetto è costituito[302].

Kafka ha saputo creare delle maschere, delle combinazioni di realtà che possono esistere solo come soggetti letterari, proiettando nel mondo del possibile qualcosa che stride. Secondo il pensiero di Theodor Adorno Kafka rifugge da ogni possibile interpretazione perché in lui tutto è duro, determinato e staccato.

---

[302] R. Cagliero, *Fantastico Poe*, cap. *La logica del diviso* di Giovanni Bottiroli, cit. p. 132.

La prosa dello scrittore, non si rivela mediante l'espressione, bensì attraverso il suo rifiuto. È più corretto parlare di parabole di cui è stata sottratta la chiave:

> Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione. Ciascuna, insieme con la reazione «È così», impone la domanda: «Com'è che lo so già?», il déjà-vu viene spiegato in permanenza. Attraverso la violenza con cui Kafka esige l'interpretazione, egli abolisce la distanza estetica [...]. I suoi testi implicano che tra essi e la loro vittima non sussista una distanza stabile, e che essi investano la dimensione affettiva del lettore a un punto tale che questi tema che il racconto si avventi su di lui [...]. Una prima regola [...] potrebbe essere: prendere tutto alla lettera, non sovrapporre al testo concetti dall'alto[303].

*La Metamorfosi* rappresenta un incubo, ma Kafka prende alla lettera l'attività onirica, egli la depura solamente da ciò che potrebbe scostarsi dal sogno e dalla sua logica, cosicché ciò che scuote non è quello che è spaventoso, ma il fatto che è reso nella sua ovvietà perturbante. La trasformazione di un uomo in un insetto grande quanto un uomo, prevede una immaginazione libera da preconcetti, come lo sguardo di un bambino che non sa come debba essere il mondo. In questo senso si può vedere oltre ciò che leggiamo, e riconoscere nel padre di Gregor l'orco che egli ha sempre temuto, nello schifo per le croste di formaggio individuare una ignominiosa e preumana avidità delle stesse.

Secondo Freud, la psicoanalisi rivolge la sua attenzione agli "scarti del mondo dei fenomeni", intendendo la psichicità, i lapsus, i sogni e i sintomi nevrotici. Kafka fa arte con la spazzatura della realtà: egli cerca nella nevrosi la forza terapeutica, ovvero la forza della conoscenza:

> Le ferite che la società imprime a fuoco nel singolo […] sono lette come cifre della non verità sociale […]. Quella di Kafka è una potente capacità demolitrice. Egli lacera e abbatte la facciata che cela l'enormità del dolore. […] Nella demolizione […] egli non si attiene al soggetto […] bensì penetra sino alla dimensione materiale, sino al meramente esistente, il quale nel crollo più completo della coscienza che cede, che rinuncia sempre più a ogni

---

[303] T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., pp. 261-269.

> autoaffermazione, si esibisce nel fondo soggettivo. La fuga attraverso l'uomo verso il non-umano – è questa la via dell'epica kafkiana[304].

Forse possiamo dire che Gregor Samsa rappresenta l'alter-ego di Kafka, colui che ha accettato ed esibito disinvoltamente la sua diversità, a prescindere dall'ideale che gli altri desideravano che lui ricalcasse, mentre lo scrittore è rimasto esiliato in se stesso, trattenendo il fiato, come se non gli fosse stato concesso di afferrare ciò che non era come lui[305].

Sono significative, a mio parere, le similitudini tra gli scrittori presi in esame, ognuno dei quali ha trattato e sviluppato il tema del doppio in modalità diverse: hanno un rapporto conflittuale con il padre, probabilmente da desiderarne inconsciamente la morte, sono vittime di dipendenze invalidanti e devianti e non riescono a stabilire relazioni equilibrate con la donna. Questo li porta a sviluppare una doppia identità, nutrendo in seno un altro da sé, che sgomita per sopraffare quell'io che, per convenzione sociale e morale, ha più diritto di esistere.

La crisi dell'individuo nasce da un conflitto interno: egli non si sente un'entità completa, armonizzata, bensì diviso e separato da desideri e aspirazioni contrastanti, perché frutto di istanze provenienti dall'esterno, e da un Super-io esigente e giudicante. Queste crisi conducono ad un vuoto esistenziale, nel quale l'individuo si trova smarrito, incapace di decidere, paralizzato.

Nietzsche ha modo di esprimersi così:

> Siamo ignoti a noi medesimi, noi uomini della conoscenza, noi stessi a noi stessi. […] Noi restiamo necessariamente estranei a noi stessi… noi dobbiamo scambiarci con altri […].

---

[304] Ivi, p. 269.

[305] Su questi aspetti si veda T W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit.

> Noi non crediamo che uno possa diventare un altro se non lo è già, cioè se non ha in sé come accade piuttosto spesso, una pluralità di personaggi o almeno spunti di una pluralità di personaggi[306].

Nietzsche connette strettamente, e non in forma antinomica, identità e alterità, unità e molteplicità. L'identità non ha modo di definirsi se non nella sua relazione con l'altro, che non è qualcosa di totalmente scisso rispetto all'identità, ma una presenza che già c'è al suo interno.

La letteratura si è fatta portavoce di un sentire comune, e attraverso le storie sul doppio ha messo in scena le difficoltà che incontra l'individuo per trovare una stabilità che gli permetta di affrontare le incongruenze della quotidianità; se l'individuo si specchia in un mondo complesso e composito, è altrettanto vero che l'assurdità di questo si riflette nell'uomo.

La storia del doppio, come sottolinea Fusillo, nel Novecento sembra perdere di centralità, a causa di numerosi fattori. In primis la rivalità del cinema che ne esplora il t*opos*, e che ha dalla sua il fattore tecnico che ne permette una migliore rappresentazione; lo smontaggio teorico della psicoanalisi, che propone un modello triadico e in fondo molteplice della coscienza; lo sviluppo della narrativa, che scompone l'io in modo infinitesimale; il peso consistente della tradizione romantica, che caratterizza sin troppo questo tema e infine il suo dilagare nella paraletteratura[307]. Ciononostante, le diramazioni letterarie novecentesche sul tema sono innumerevoli, con modalità ed esiti diversi, basti pensare alle maschere di Pirandello e Svevo o i molteplici Proust che mettono in ombra la logica binaria del doppio. Tra le novità più significative, la neutralizzazione delle atmosfere perturbanti, e l'assunzione di toni più leggeri, finanche ironici o parodici.

---

[306] F. Nietzsche, frammenti da *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Roma, Newton Compton, 2018, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi, 1991.

[307] M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., pp. 318-319.

Giorgio Manganelli, in un racconto tratto da *Centuria*, narra le vicende di un uomo che, alla fermata dell'autobus, incontra se stesso. L'accadimento è raccontato come un evento naturale, che genera tuttalpiù un leggero stupore:

> Un signore privo di fantasia e amante della buona tavola, incontrò per la prima volta se stesso ad una fermata d'autobus. Si riconobbe immediatamente, e ne provò solo un blando stupore […] Ritenne opportuno non far mostra di essersi riconosciuto, dato che non erano mai stati presentati. […] Il se stesso […] gli confessò di essere innamorato e senza speranza, di una donna che in ogni caso era indegna del suo amore. […] Egli fu sconvolto dalla rivelazione, giacché non era innamorato […]; e tremò al pensiero che si fosse creata una scissione così grande, così profonda, da essere definitivamente insormontabile[308].

Se nell'analisi di Rank la figura femminile innesca sempre la contesa tra soggetto e doppio, in questo racconto del 1979, la donna sancisce una frattura tra il sé e l'altro: dato che l'io non è innamorato come lo è il suo sosia, la simmetria che li unisce si spezza, perché viene a mancare il presupposto di coincidenza delle due identità. Non è più la somiglianza a destabilizzare e spaventare il soggetto, piuttosto la diversità. L'io, un tempo perseguitato dalla figura perturbante del *Doppelgänger*, dismette i panni della vittima e inizia la ricerca ossessiva di un diverso se stesso che è destinato a non raggiungere mai[309].

La quotidianità ha abituato l'individuo ad una sovraesposizione in seno ad una società che non è una creatura omogenea, ma un insieme di palcoscenici in cui rappresentiamo noi stessi in modo diverso. Secondo il sociologo Erving Goffman l'individuo, che è composto da una molteplicità del sé che riesce a

---

[308] G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 123-124.

[309] Su questi aspetti si veda, B. Laghezza, *Una noia mortale, Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, cit.

cambiare in quanto prodotti non da una qualche attività psichica, ma dagli eventi e dagli scenari nei quali agisce[310].

Reiner Maria Rilke riflettendo sulla finitudine umana, sottolinea la consapevolezza che l'individuo accade soltanto una volta, ed è nel sentirsi come flusso, come relazione con l'altro che si può percepire la propria singolarità; la vita vera risiede nella profondità nell'anima, non va sprecata e va vissuta spiritualmente:

> Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten, *Ein* Mal jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nichtmehr. Und wir auch *ein* Mal. Nie wieder. Aber dieses *ein* Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal: *irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar[311].

---

[310] Su questi aspetti si veda E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1997.

[311] «Ma perché essere qui è molto, e perché pare che il tutto qui ha bisogno di noi, questo svanire che strano ci accade. A noi, i più svanenti. *Una* volta, ciascuno, solo *una* volta. *Una* volta, e non più. E noi anche *una* volta. Mai più. Ma questo esser stato *una* volta, seppur solo *una* volta: esser stato *terreno*, non sembra revocabile.» R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, Milano, Feltrinelli, 2006, *Die neunte Elegie*, (Nona elegia), p. 60.

# Bibliografia

## Testi Primari


Dostoevskij, Fëdor, *Il sosia*, traduzione di Pietro Zveteremich, 1966, Milano, Garzanti.

Dostoevskij, Fëdor, *Il giocatore*, 2005, Santarcangelo di Romagna, Rusconi.

Dostoevskij, Fëdor, *Delitto e castigo*, traduzione di Silvio Polledro, 1984, Milano, BUR Rizzoli.

Dostoevskij, Fëdor, *L'idiota*, traduzione di Federigo Verdinois, 1999, Roma, Newton Compton.

Dostoevskij, Fëdor, *I fratelli Karamazov*, a cura di Annarita Celentano, 2021, Padova, Crescere.

Kafka, Franz, *Die Verwandlung* (La metamorfosi), con traduzione a fronte di Anita Raja, 2024, Venezia, Marsilio.

Kafka, Franz, *Brief an den Vater*, 1953, Frankfurt, Hofenberg Digital.

Kafka, Franz, *Lettera al padre*, 1953, Milano, Mondadori.

Maupassant, Guy de, *Contes choisis et la vie errante*, 1982, Torino, Lattes & C.

Maupassant, Guy de, *Contes de la Bécasse*, 1979, Parigi, Gallimard.

Maupassant, Guy de, *Lui ?*, 2015, Les édition de Londres, Livre électronique.

Maupassant, Guy de, *Le Horla,* 2006, Barcelone, Folioplus.

Maupassant, Guy de, *L'Horla*, con traduzione a fronte di Sara Arena, 2013, Milano, BUR Rizzoli.

Poe, Edgar Allan, *Racconti del terrore*, 1985, Milano, Mondadori.

Poe, Edgar Allan, *William Wilson*, con traduzione a fronte di Luigi Marfè. 2020, Milano, Leone.

Stevenson, Robert Louis, *Memoirs of Himself*, 1912, Philadelphia, Private Distribution.

Stevenson, Robert Louis, *Markheim*, con traduzione a fronte di Luigi Marfè, 2013, Milano, Leone.

Stevenson, Robert Louis, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 2023. Milano, Demetra.

Stevenson, Robert Louis, *Romanzi Racconti e Saggi*, Meridiano a cura di Attilio Brilli, 1982, Milano, Mondadori.

## Saggi critici

Adorno, Theodor, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972.

Andersen, Hans Christian, *Fiabe*, 1954, Torino, Einaudi.

Auden, Wystan Hugh, *Gl'irati flutti*, 1987, Venezia, Arsenale.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, 1942, Parigi, Librairie José Corti.

Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, 1968, Torino, Einaudi.

Bettini, Maurizio, 1991, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza.

Cagliero, Roberto, *Fantastico Poe*, 2004, Verona, Ombre Corte.

Calvino, Italo, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, 1983, Milano, Mondadori.

Calvino, Italo, *Il visconte dimezzato*, 1993, Milano, Mondadori.

Calvino, Italo, *Una pietra sopra*, 1995, Milano, Mondadori.

Carotenuto, Aldo, *Freud. Il Perturbante*, 2002, Milano, Bompiani.

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, 2002, Bologna, Il Mulino.

Ceserani, Remo, Domenichelli, Mario, Fasano, Pino, *Dizionario dei temi letterari*, 2007, Torino, UTET, Voll. I, II, III

Citati, Pietro, *Kafka*, 2000, Milano, Mondadori.

De Stasio, Clotilde, *Introduzione a Stevenson*, 1991, Roma, Laterza.

Dimaggio, Giancarlo, *L'illusione del narcisista, La malattia della grande vita*, 2016, Milano, Baldini e Castoldi.

Doležel, Lubomír, *Poetica occidentale,* 1990, Torino, Einaudi.

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, 1999, Milano, Bompiani.

Fratangelo, Antonio e Mario, *Guy de Maupassant. Scrittore moderno*, 1976, Firenze, Olschki.

Frazer, James George, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, 1990, Torino, Bollati Boringhieri.

Freud, Sigmund, *Totem e Tabù*, 1982, Torino, Boringhieri.

Freud, Sigmund, *L'io e l'es*, 1976, Torino, Boringhieri.

Freud, Sigmund, *Introduzione al narcisismo. Inibizione, sintomo e angoscia*, 2012, Torino, Bollati Boringhieri.

Freud, Sigmund, *Il perturbante*, 1991, Torino, Bollati Boringhieri,

Freud, Sigmund, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij,* 1976, Torino, Boringhieri.

Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, 1998, Modena, Mucchi.

Gide, André, *Dostoevskij*, 2013, Milano, Medusa.

Girard, René, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, 1987, Milano, SE.

Grimm, Jacob e Wilhelm, *Le fiabe del focolare*, 1951, Torino, Einaudi.

Grossman, Leonid Petrovič, *Dostoevskij*, 1977, Milano, Garzanti.

Hoffmann, E.T.A. *L'uomo della sabbia e altri racconti,* 1997, Milano, Mondadori.

Hyde, Maggie, McGuinness, Michael, *Jung. Per cominciare*, 1992, Milano, Feltrinelli.

Kierkegaard, Sören, *Aut-aut*, 1975, Milano, Mondadori.

Lacan, Jacques, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, 1985, Torino, Einaudi.

Laghezza, Beatrice, *Una noia mortale. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, 2012, Pisa, Felici.

Longhi, Maria Giulia, *Introduzione a Maupassant*, 1994, Roma, Laterza.

Manganelli, Giorgio, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume,* 1979, Milano, Rizzoli.

Marlowe, Christopher, *Doctor Faustus*, 1970, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.

Metz, Christian, *Cinema e Psicanalisi. Il significante immaginario*, 1980, Venezia, Marsilio.

Nabokov, Vladimir, *Lezioni di letteratura*, 1982, Milano, Garzanti.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Così parlò Zarathustra*, 1984, Roma, Newton Compton.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Al di là del bene e del male*. *Scelta di frammenti postumi 1885-1886*, 1981, Milano, Mondadori.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Genealogia della morale*, 1992, Roma, Newton Compton.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, 1991, Milano. Adelphi.

Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1987, Torino, Einaudi.

Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1993, Torino, Einaudi.

Pacini, Gianlorenzo, *Fëdor M. Dostoevskij*, 2002, Milano, Mondadori.

Pareyson, Luigi, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, 1993, Torino, Einaudi.

Palmier, Jean-Michel, *Guida a Lacan. Il Simbolico e l'Immaginario*, 1975, Milano, Rizzoli.

Plauto, *Anfitrione*, 2002, Milano, BUR Rizzoli.

Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux. *Anfitrione, Variazioni sul mito*, a cura di Lucia Pasetti, 2007, Venezia, Marsilio.

Praz, Mario, *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*, 1992, Milano, BUR Rizzoli.

Quarantini Zanelli, Franca, *Stendhal, Flaubert, Maupassant. Tre percorsi della memoria*, in Quaderni di Francofonia, 1990, Firenze, Olschki.

Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, 2001, Milano, SE.

Rilke, Rainer Maria, *Elegie duinesi*, traduzione di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, testo originale a fronte, 2006, Milano Feltrinelli.

Salvatore, Rosamaria, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, 2011, Macerata, Quodlibet.

Sanders, Andrew, *The short Oxford history of English Literature*, 1994, Oxford, Oxford University Press.

Savater, Ferdinando, Il mio Stevenson, 2019, Firenze, Passigli.

Savinio, Alberto, *Maupassant e "l'altro"*, 1975, Milano, Adelphi.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, 1983, Milano, Garzanti.

Vernant, Jean-Pierre, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, 2010, Milano-Udine, Mimesis.

Wilde, Oscar, *The picture of Dorian Gray,* 2021, Ottawa, East India Publishing Company.

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare il professor Marfè per il suo indispensabile aiuto, la disponibilità e generosità.

Ringrazio Mattia Petricola per i preziosi suggerimenti.

Ringrazio i miei figli Davide e Lorenzo che mi hanno sempre supportato e incoraggiato.

Ringrazio chi mi ha saputo ascoltare e mi è stato vicino.

Ringrazio l'Università di Padova e i docenti tutti.

Grazie,

Francesca.