



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*L'estraneo e il familiare. Il doppio come  
dispositivo narrativo nei racconti di  
James Hogg e Joseph Conrad*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando/a  
Mirella Bordonali  
n° matricola 1199621 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024



*Ai miei fratelli,  
Sean/Sofia ed Elohann, e a Miri,  
nella speranza che possano crescere  
in armonia con la propria Ombra.*



# Indice

Introduzione .....	7
Capitolo I: Teoria e storia del doppio .....	11
1.1. Il doppio come dispositivo letterario .....	12
1.2. Doppelgänger: il doppio nel Romanticismo .....	16
1.3. Il passaggio alla contemporaneità .....	21
1.4. Il contributo della psicanalisi .....	24
Capitolo II: James Hogg e il tema del doppio in <i>Strange Letter of a Lunatic</i> .....	33
2.1. La tradizione del narratore .....	33
2.2. <i>Strange Letter of a Lunatic</i> : doppio demoniaco o allucinatorio? .....	35
Capitolo III: Joseph Conrad e il tema del doppio in <i>The Secret Sharer</i> .....	47
3.1. Lo specchio del mare .....	47
3.2. <i>The Secret Sharer</i> : proiezione e integrazione del sé .....	49
Bibliografia .....	59
Ringraziamenti .....	61



## Introduzione

La presente tesi ha per oggetto lo studio del tema letterario del doppio in ambito europeo, con particolare attenzione alla declinazione di sosia, e nello specifico al suo utilizzo come dispositivo narrativo nei racconti brevi *Strange Letter of a Lunatic* (1830), dell'autore scozzese James Hogg, e *The Secret Sharer* (1909), dello scrittore inglese Joseph Conrad.

Gli obiettivi posti nell'elaborato sono quelli di ripercorrere brevemente le fasi della storia del doppio in letteratura, evidenziare le teorie psicanalitiche utili in questo ambito alla critica letteraria, e infine confrontare le raffigurazioni del doppio nei due racconti sopracitati con altre articolazioni del tema, presenti in una serie di esempi scelti e cronologicamente ordinati dall'epoca classica fino ai primi del Novecento, al fine di rilevarne le somiglianze e le differenze.

L'analisi viene dunque svolta con modalità comparatistiche, riportando una serie di casi letterari su modello del saggio *L'altro e lo stesso* (2012) di Massimo Fusillo, che fungono come corpus in cui inscrivere le opere di Hogg e di Conrad. Inoltre, vengono valutati, dove possibile, gli aspetti psicanalitici che si ricollegano al tema del doppio; sono infatti rilevanti per l'indagine il saggio *Der Doppelgänger* (1914) di Otto Rank, in relazione al doppio come meccanismo di difesa del narcisismo primario, il trattato *Das Unheimliche* (1919) di Sigmund Freud, riguardo al sentimento perturbante che accompagna la presenza del doppio, e le teorie di Carl Gustav Jung sull'"Ombra" come parte di sé che racchiude tutto ciò che viene rimosso e represso.

Il primo capitolo si occupa di tracciare dei limiti al tema indagato e di fornire gli strumenti di confronto e analisi per i capitoli successivi. Nello specifico, nel primo paragrafo vengono riportati alcuni esempi di doppio preromantico, spaziando dall'epoca classica al barocco italiano, nei quali si può notare il legame con un agire divino e una connotazione meno inquietante rispetto agli esempi romantici, oggetto del secondo

paragrafo. Durante il Romanticismo, periodo di fioritura della produzione letteraria sul doppio, con predilezione per le forme inquietanti e di natura soprannaturale, si vede al centro dell'indagine qui condotta la comparsa del termine *Doppelgänger*, ad opera dell'autore Jean Paul Richter, diffusosi prima in Germania e poi nel resto d'Europa. Gli esempi letterari trattati in questa parte spaziano quindi tra fine Settecento e metà Ottocento circa, periodo in cui il rifiuto della razionalità illuminista ha permesso un ritorno a temi legati al folklore e l'esplorazione delle proprie paure. Il terzo paragrafo prosegue con qualche esempio di fine Ottocento, in cui il tema del doppio prende aspetti più affini al pensiero positivista e all'epoca moderna, visibili da un lato in chiari riferimenti al progresso scientifico e tecnologico e dall'altro in un tentativo esasperato di rinnegare gli stessi. Il quarto paragrafo riporta invece il pensiero degli psicanalisti che più hanno contribuito a fondare le basi per una critica del doppio: Otto Rank, che nel suo saggio *Der Doppelgänger* osserva il fenomeno in questione da un punto di vista estetico; Sigmund Freud, considerato il padre della disciplina psicanalitica, il quale scrive il suo *Das Unheimliche* dopo aver preso in considerazione il lavoro del suo allievo; infine Carl Gustav Jung, psichiatra svizzero la cui attività coincide in un primo momento con quella freudiana per poi distaccarsene, di cui qui è rilevante la teoria sull'Ombra.

Il secondo capitolo dell'elaborato prende in esame il racconto breve *Strange Letter of a Lunatic* di Hogg, in cui il protagonista James Beatman, finito in manicomio dopo un duello con il proprio *Doppelgänger*, scrive all'autore, data la fama di questi come raccoglitore di storie insolite, con una richiesta di chiarimenti sulla vicenda accadutagli. Il doppio in questione si colloca a metà tra l'azione demoniaca, fortemente suggerita nell'incipit e nel finale, e la malattia mentale, con esito allucinatorio. Il tema indagato, pur inscrivendosi nel corpus romantico per l'aspetto demoniaco e per la morale ambigua di questo sosia, presenta la novità dell'incertezza non risolta sulla sua natura.

Il terzo capitolo infine prende in esame il racconto *The Secret Sharer* di Conrad. L'anonimo protagonista di questa storia, giovane e insicuro capitano di una nave anch'essa senza nome, si trova nella situazione di dover nascondere nella propria cabina il marinaio Leggat, in fuga dalla nave *Sephora* di cui era primo ufficiale, per aver ucciso un uomo insubordinato durante una tempesta. I due giovani non sono simili fisicamente,



ma il protagonista sente subito Leggat come proprio doppio per via della loro affinità caratteriale, e la sua presenza, sconosciuta a tutto il resto dell'equipaggio, provoca un senso di sdoppiamento nel capitano, quando questo svolge i suoi doveri sulla nave. Dopo pochi giorni, tuttavia, Leggat chiede di essere lasciato sull'isola più vicina, e per fare ciò il protagonista esegue una manovra difficile e pericolosa che lo rende stimato tra il suo equipaggio. In questo racconto il tema del doppio si presenta in una forma innovativa rispetto alla tradizione, ma conserva in ogni caso il carattere persecutorio e tratti inquietante caratteristico di questa figura.

Facendo un bilancio finale, si può affermare che gli obiettivi posti all'inizio di questo elaborato sono stati raggiunti agevolmente, con particolare riguardo all'osservazione della figura del doppio all'interno dei due racconti presi in esame: in *Strange Letter of a Lunatic* si trova un sosia demoniaco, forma che recupera una tradizione legata al folklore intriso di religiosità rifacendosi alla dottrina calvinista e collegandosi quindi ad un tipo di doppio intrinsecamente legato al rapporto dicotomico tra bene e male, di cui il tema rappresenta quest'ultimo aspetto, anche in relazione ad una morale contrastante con quella del protagonista; in *The Secret Sharer* si vede invece un doppio "amico", quindi in linea con il pensiero del personaggio principale, e distaccato dall'attribuzione di elemento demoniaco, nonostante l'accusa di omicidio. In un certo qual modo mantiene tuttavia il ruolo di persecutore normalmente riscontrato in questa figura, rientrando dunque in una modalità più tradizionale di rappresentazione.

Si può inoltre riscontrare, nonostante la formulazione più tarda delle teorie utilizzate rispetto ai racconti qui trattati, che la critica psicanalitica riesce a inquadrare bene sia il doppio James Beatman sia Leggat, pur essendo due *Doppelgänger* di natura diversa. In entrambi i casi si trovano elementi che riescono a connotarli come ombre junghiane, anche se in periodi diversi della loro integrazione con il soggetto corrispondente: il primo sarebbe infatti un'ombra che racchiude il represso del vero James Beatman, mentre il secondo rappresenterebbe un'ombra in fase di integrazione. Anche le teorie di Otto Rank sono state utili, in particolar modo quella riguardo all'ostacolo che questi doppi rappresentano, ed è stato possibile constatare che in entrambi i racconti il sentimento di inquietudine in relazione alla comparsa dei sosia è ben presente, con un richiamo quindi anche al *Das Unheimliche* di Freud.

Per la resa ottimale dell'effetto inquietante, sia Hogg nel 1830 sia Conrad nel 1909 hanno voluto utilizzare la tecnica della focalizzazione interna, facendo narrare la storia al protagonista in prima persona e lasciando quindi in dubbio l'affidabilità di quanto riportato: questo permette ai due autori di non esprimersi sull'esistenza del soprannaturale, anche se è noto che, mentre il primo ne accettava l'esistenza e voleva conciliare questo elemento con una visione più scientifica, il secondo lo ha utilizzato solo in modo molto limitato per trarne un effetto di instabilità e incertezza.

Per concludere, si può quindi affermare che, in un quadro cronologico in cui il tema del doppio si è modificato con l'evolversi della società e del pensiero, troviamo la sua massima sperimentazione nel periodo romantico: da opera degli dèi, prima come immagine o come trasformazione degli stessi e poi come miracolo, questo tema diventa lentamente espressione dell'incertezza e dell'interiorità dell'anima umana, arrivando con la psicanalisi a dar voce all'inconscio. È lecito quindi confermarne la natura antropologica e multiforme, che continuerà quindi ad arricchirsi di letture con il progredire della storia umana.

## Capitolo I

### Teoria e storia del doppio

Parlare di “doppio” in letteratura è una questione complessa, essendo questo un tema riscontrato in ogni tempo e cultura e profondamente intrecciato con le concezioni religiose, sia nel senso metafisico e soprannaturale sia nei riti e nei costumi dei popoli; proprio per questo lo si può vedere spesso nel folklore, sotto forma di ombre o riflessi, entrambe declinazioni fortemente legate al concetto di anima umana. In epoca moderna, lo troviamo poi in ambito psichiatrico con i disturbi dissociativi,<sup>1</sup> soprattutto come tentativo di spiegare scientificamente dei casi di “possessione demoniaca”, e in psicanalisi come una forma di “ritorno del represso”, collegato sia alle teorie freudiane sul narcisismo primario, periodo della vita psichica del bambino in cui si delinea la propria immagine di sé, sia in quelle junghiane sull’ombra. È inoltre un tema dai molteplici aspetti, che può declinarsi e intrecciarsi con altri temi e motivi quali lo specchio, il ritratto, i gemelli, il sosia e così via.

La domanda da cui partire è dunque la seguente: cosa intendiamo noi per “doppio”? Seguendo come modello il saggio di Massimo Fusillo *L’altro e lo Stesso* (2012),<sup>2</sup> questo lavoro non tiene conto di tutti i casi di «personaggi speculari» (ossia coppie di personaggi in cui l’opposizione caratteriale serve a creare un duo bilanciato) e «personaggi complementari» (ovvero coppie di personaggi i cui caratteri in qualche modo si completano a vicenda),<sup>3</sup> insieme ai motivi dell’anima gemella, della reincarnazione, del robot umanoide e del clone in senso fantascientifico. Non è preso in

---

1 In questo testo non ci soffermeremo sugli aspetti psichiatrici del doppio, ma vedremo comunque un paio di esempi in cui questo tema viene declinato in forme che ne richiamano l’aspetto psicopatologico.

2 M. Fusillo, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.

3 Ivi, p. 28.

esame neanche il tema dei gemelli, sebbene siano analizzati un paio di esempi in cui una “somialianza gemellare” è di fondamentale importanza. Da un punto di vista geografico, la tesi si concentra sull’area europea, escludendo la letteratura russa che pur ha prodotto delle opere di notevole importanza e meriterebbe quindi uno studio a parte. Posti questi limiti, si intende fare un rapido excursus di opere contenenti il tema del doppio, ordinandole da un punto di vista diacronico: partendo infatti dall’epoca classica, ci si sofferma poi sul periodo romantico e si conclude con una prospettiva sulla modernità, prima di passare alle teorie psicanalitiche che hanno contribuito all’analisi di questo fenomeno. Nei capitoli successivi, invece, sono analizzati nel dettaglio due racconti che presentano, in modi molto diversi fra loro e a quasi un secolo di distanza l’uno dall’altro, il doppio in forma di sosia: *Strange Letter of a Lunatic (Strana lettera di un folle, 1830)* di James Hogg<sup>4</sup> e *The Secret Sharer (Il compagno segreto, 1909)* di Joseph Conrad.<sup>5</sup>

## Il doppio come dispositivo letterario

Nonostante le sostanziali differenze in ambito culturale rispetto a opere più vicine cronologicamente, possiamo trovare fin dall’epoca classica dei casi di doppio letterario. Nella mitologia, abbiamo ad esempio la storia di Narciso, giovane ragazzo che si innamora della propria immagine riflessa sull’acqua (mito che sarà importante per la formulazione delle teorie psicanalitiche freudiane sul “narcisismo”), conosciuta principalmente nella versione delle *Metamorfosi* di Ovidio; e nell’*Iliade* è esemplare il canto V, in cui Apollo crea un *eidolon*<sup>6</sup> (qui inteso come una copia in carne e ossa, e

---

4 J. Hogg, *Strange Letter of a Lunatic*, in «Fraser’s Magazine» vol. 2, 1830. Trad. it. *Strana lettera di un folle*, Roma, Salerno Editrice, 1995.

5 J. Conrad, *The Secret Sharer*, 1909, in *Twixt Land and Sea. Three Tales*, London, Dent, 1912. Trad. it. *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2018.

6 Termine greco *εἶδωλον*, ovvero immagine, forma.

quindi traducibile con “doppio”) dell’eroe troiano Enea per difenderlo dall’ira di Diomede.

Un doppio affine a quello del poema omerico appena citato è quello dell’*Elena* di Euripide, tragedia greca messa in scena per la prima volta nel 412 a.C., in cui Elena di Troia non è altro che un’immagine<sup>7</sup> creata dalla dea Era della vera Elena, rimasta invece in Egitto. Nel corso dell’opera, le due sosie non si incontrano mai, ma la sofferenza e la tensione per le azioni del doppio sono ben visibili nella protagonista, grazie anche all’incontro con due personaggi che hanno sofferto direttamente per le azioni dell’“altra Elena”: Teucro nel prologo e successivamente il marito Menelao, in una scena che di fatto segna un secondo prologo con la dissoluzione della falsa Elena. Entrambi sono incontri che enfatizzano l’atmosfera mortifera e incerta che circonda la donna a causa delle vicende della sua copia, trasmettendo un senso di ironia tragica. In questo contesto, la figura del doppio si pone non solo come elemento drammatico, ma anche come indicatore di due pulsioni contrastanti, una positiva e l’altra negativa: la fedeltà e l’amore per il marito dell’Elena originale contro un eros distruttivo del suo fantasma.

Ad avere il primato per aver messo in scena l’incontro tra due doppi è stato tuttavia il commediografo Plauto nella sua opera *Amphitruo* (fine III secolo a.C., Roma repubblicana), commedia basata sulla parodia mitologica. Qui non abbiamo più una copia creata da divinità: sono gli dèi in persona a tramutarsi in doppi di comuni mortali per ingannare gli esseri umani. Il dio Mercurio prende infatti le sembianze del servo di Anfitrione, Sosia,<sup>8</sup> per scacciare il vero Sosia dalla casa e permettere così a Giove, nei panni di Anfitrione stesso, di sedurre la moglie di costui, Alcmena. Gli scambi di battute prima tra i due doppi e poi fra gli altri personaggi, nonostante lo stile leggero utilizzato da Plauto, portano un continuo attacco all’identità dei singoli individui e alla loro sanità mentale, lasciando un’impronta perturbante tipicamente associata al tema del doppio.

Per Fusillo, infatti, entrambe le opere citate finora presentano una commistione di generi:

---

7 L’*εἰδωλον* utilizzato da Euripide, rispetto al doppio omerico di Enea, è invece inteso come “fantasma dotato di respiro” e “immagine ingannevole”.

8 È proprio da qui che ha origine il nostro termine “sosia” per indicare una persona che somiglia ad un’altra.

Anche l'Anfitrione di Plauto, come l'Elena di Euripide, appartiene infatti a una forma letteraria ibrida, ai confini fra comico e tragico (con un netto predominio del primo, comunque, così come in Euripide predomina il secondo). Questa ibridazione caratterizza spesso la letteratura sul doppio, tema sempre ricco di ambivalenze: da un lato può creare innumerevoli equivoci che suscitano il riso (alcune situazioni base si ritrovano nella comicità di tutti i tempi, da Plauto a Totò), dall'altro è frutto di un'angoscia primaria di fronte al non esserci (e il riso non è altro che un mezzo per scaricare questa angoscia).<sup>9</sup>

Spostandoci al periodo basso-medioevale, in più momenti, versioni e lingue<sup>10</sup> troviamo la leggenda di *Amis et Amile* ("Amico e Amelio"), in cui i giovani protagonisti sono sosia concepiti nella stessa ora e nati nello stesso giorno; anche i nomi si pronunciano in modo quasi uguale, rendendo lampante fin da subito la loro somiglianza. Questo fatto fuori dal comune permette ai due di potersi scambiare in alcune situazioni pericolose per aiutarsi a vicenda: ad esempio, Amis duella nelle vesti di Amile per dimostrarne l'innocenza dinnanzi all'accusa di aver sedotto la figlia del re, ma dopo aver vinto si ammala di lebbra per aver spergiurato. Amile viene in seguito informato da un angelo che l'unico modo per curare l'amico è lavarlo con il sangue dei propri figli, sacrificio che accetta anche se a malincuore, e così Amis guarisce. I due poi muoiono insieme in battaglia, e, secondo alcune versioni della storia, durante una notte le loro tombe si affiancano l'una all'altra. Osserviamo quindi che in questo racconto il tema del doppio getta un focus sull'amicizia tra i due, in qualche modo necessaria alla vita di entrambi, e che non suscita paura o angoscia né nel lettore né nei personaggi, nonostante la vicenda sia sicuramente toccata dall'elemento del divino.

Proseguiamo ora con il periodo barocco, momento artistico e letterario di forte sperimentazione in cui è molto marcato l'interesse per temi legati all'incertezza umana, (quali il labirinto, la metamorfosi e il riflesso), di cui abbiamo un esempio italiano: il

---

9 M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 83.

10 Fusillo nel suo saggio fa riferimento alla versione epica della *chanson de geste* (Ivi, pp. 84-186).

romanzo ligure di Giovanni Ambrogio Marini *Il Calloandro fedele* (1651-1653)<sup>11</sup>, ambientato in un mondo medievaleggiante ispirato ai romanzi cavallereschi. Proprio come nella leggenda di *Amis e Amile* appena vista, anche i due protagonisti di questa storia, Calloandro e Leonilda, sono nati nello stesso giorno, ora e minuto, e sono incredibilmente simili pur non essendo fratelli: vengono infatti spesso scambiati l'uno per l'altra, complice il fatto che entrambi sono frequentemente in armatura da cavaliere e che anche a viso scoperto presentano dei lineamenti particolarmente androgini. Nella vicenda i due si innamorano a prima vista l'uno dell'altra, ancor prima della rivelazione di Leonilda di essere in realtà una donna; questo non solo ci rimanda al mito di Narciso, in quanto i protagonisti fanno di una persona uguale a sé l'oggetto amato, ma gioca anche sulla presenza di una spinta erotica omosessuale.<sup>12</sup> Questa incredibile somiglianza verrà spiegata poi tramite un altro elemento che si collega al tema del doppio, ovvero la potenza delle immagini: la madre di Leonilda, infatti, avrebbe concepito la figlia, desiderando ardentemente di essere con l'uomo amato (che fatalità si rivela essere il padre di Calloandro) mentre ne guardava il ritratto. Citando Fusillo, «si tratta di una credenza molto antica e ricca di diramazioni»<sup>13</sup> in ambito greco e romano ma non solo, come vedremo in seguito parlando del saggio *Der Doppelgänger* di Otto Rank.

I casi di doppio visti fin qui, seppur qualcuno possa avere delle sfumature che possono lasciare inquieto il lettore, non virano mai ad un aspetto soprannaturale sinistro, ma rimangono sempre nella sfera del divino, del miracoloso e del meraviglioso: tutti aspetti che, come vedremo tra poco, con il passare del tempo e l'evolversi del pensiero occidentale si perderanno quasi del tutto.

---

11 G. A. Marini, *Il Calloandro Fedele*, Genova, Corvi, 1653.

12 Secondo le prime teorie freudiane, l'omosessualità (che all'epoca in cui scriveva lo psicanalista era considerata una patologia) deriverebbe da un superamento incompleto della fase narcisistica dell'infanzia.

13 M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 192.

## Doppelgänger: il doppio nel Romanticismo

Tra il 1795 e il 1796, in una temperie a cavallo tra Illuminismo e Romanticismo, si colloca il romanzo umoristico di Jean Paul Richter *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke; oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (*Quadri di fiori e di frutta e di spine, o Vita coniugale, morte e matrimonio dell'avvocato dei poveri F. St. Siebenkäs*, noto più semplicemente come *Siebenkäs*), in cui troviamo due parole tedesche, talmente simili che hanno finito per unirsi nel nostro vocabolario, che descrivono per la prima volta il fenomeno del doppio: *Doppelgänger* e *Doppeltgänger*, di cui originariamente solo la seconda forma faceva riferimento al sosia (l'autore stesso riportava che "è il nome delle persone che si vedono dall'esterno", e letteralmente vuol dire "colui che va due volte"),<sup>14</sup> mentre la prima faceva riferimento all'abbondante banchetto nuziale presentato in uno dei capitoli iniziali, giocando con i molti significati della parola *Gänger* (che in questo caso indica le portate). Il doppio nel romanzo si configura nel rapporto tra Siebenkäs e il suo amico-sosia Leibgeber (letteralmente "colui che dà il corpo"), che coinvolge uno scambio di nome e di persona dopo aver simulato la propria morte.

Anche se nella sua veste più semplice, il nuovo termine coniato da Jean Paul entrò in uso molto in fretta: lo troviamo infatti in autori come Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, particolarmente vicino all'opera di Jean Paul, ma anche in scrittori più lontani nello spazio e nel tempo grazie alla mediazione di Heinrich Heine<sup>15</sup> nella cultura europea del suo tempo. Un fattore che ha contribuito a questa diffusione consiste nella ritrovata attenzione al tema del doppio durante il Romanticismo, movimento caratterizzato da una crisi della soggettività e dalla ricerca di tutto quello che potesse suscitare il sentimento del "sublime", ovvero una commistione di meraviglia, terrore, fascinazione e melanconia di fronte a qualcosa di incomprensibile o di più grande

---

14 P. Fleming, *Doppelgänger/Doppeltgänger: A Word Effaced by its Double*, in «Cabinet», vol.14, 2004. L'articolo è leggibile al link <https://www.cabinetmagazine.org/issues/14/fleming.php>.

15 Di Heine citiamo la poesia *Quieta è la notte* (H. Heine, *Still ist die Nacht*, in «Die Heimkehr», 1828. Trad. it. *Il libro dei canti*, Torino, Einaudi, 1962) musicata poi da Franz Schubert con il titolo *Der Doppelgänger*.



dell'essere umano (come ad esempio la potenza della natura). Questo sentimento è affine, come vedremo più avanti parlando di psicanalisi, a quello dell'*unheimlich*, sensazione di angosciante turbamento e talvolta irrequietezza riscontrata in molti casi di comparsa di doppi letterari romantici. Grazie ad una maggior introspezione, i letterati ottocenteschi hanno potuto quindi esplorare paure e insicurezze relegate durante l'Illuminismo alla sfera dell'irrazionale, ambito che includeva tutto ciò che poteva essere ricondotto a credenze infantili, religiose e soprannaturali.

L'emergere di questo aspetto si lega anche ad un altro tema molto vicino a quello che stiamo indagando, ovvero quello della follia: la comparsa di una copia di sé, come abbiamo già visto parlando dell'*Anfitrione*, porta di conseguenza delle domande sulla propria identità (sia che essa sia simile fisicamente sia che lo sia psicologicamente) e, a meno che in un racconto non sia data per vera l'esistenza del soprannaturale,<sup>16</sup> sulla propria sanità mentale, turbandola nella maggior parte dei casi.

Quest'effetto è ottenibile anche in altri modi, come possiamo constatare leggendo il racconto *Der Sandmann* del già citato autore E.T.A. Hoffmann,<sup>17</sup> in cui non è il protagonista Nathanael a sdoppiarsi, ma la figura del temuto collaboratore di suo padre, l'avvocato Coppelius. Questi non solo viene identificato nell'infanzia di Nathanael con "l'uomo della sabbia", mostro che getta sabbia negli occhi dei bambini che non vogliono dormire fino a farglieli uscire dalle orbite, ma viene poi riconosciuto durante gli studi universitari del ragazzo nell'ottico ambulante Giuseppe Coppola, anche se il professor Spalanzani, figura autorevole nel circolo universitario, lo rassicura sul fatto che conosce l'uomo da tanti anni, quando ancora entrambi vivevano in Italia, per cui non può essere lui Coppelius. Il momento in cui Nathanael impazzisce definitivamente è quello in cui, molti mesi dopo, i due uomini si contendono violentemente la bambola meccanica Olimpia, fino ad allora ritenuta la figlia di Spalanzani dal giovane

---

16 Per una teoria del soprannaturale in letteratura, si veda F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

17 Nella sua produzione, Hoffmann gioca spesso con il tema del doppio al fine di produrre effetti di confusione e inquietudine. Lo vediamo ad esempio anche nella sua opera più famosa *Gli Elisir del Diavolo* (1815), in cui la vicenda gira attorno all'inizialmente inspiegabile somiglianza tra i due protagonisti.

protagonista (che si era addirittura innamorato di lei, dimenticando la fidanzata Clara). Tuttavia, il ragazzo non impazzisce per questa scoperta, ma per la conferma delle sue paure: il professore infatti si riferisce a Coppola come “Coppelius” e lascia intendere che gli occhi di Olimpia fossero stati rubati a Nathanael, come vediamo dalla seguente citazione:

Spalanzani si torceva per terra, le schegge di vetro lo avevano ferito al capo, al petto e alle braccia e il sangue sgorgava a fiumi. Riusci tuttavia a raccogliere le forze. «Vagli dietro, vagli dietro, che cosa te ne stai lì così? Coppelius, Coppelius m’ha rubato il mio automa migliore. Vent’anni ci ho lavorato. Con tutta la fatica che mi è costata. Ah, il congegno... parlava... camminava... mio... mio... gli occhi... gli occhi ti ha rubato. Disgraziato, maledetto, vagli dietro! Riportami Olimpia, eccoteli gli occhi!» Nathanael vide allora un paio di occhi insanguinati, posati sul pavimento, che lo fissavano, Spalanzani li afferrò con la mano sana e scagliandoglieli addosso lo colpì al petto. Fu allora che, con le sue grinfie di fuoco, la follia lo colse e gli entrò nell’anima dilaniandogli la mente e i pensieri.<sup>18</sup>

Dopo il ricovero in manicomio e una lunga convalescenza, il giovane e la fidanzata Clara, riappacificati, salgono sulla torre del municipio per vedere le montagne; ma lì Nathanael impazzisce di nuovo per aver visto tramite il suo binocolo tascabile il volto ravvicinato di Clara (momento che avrebbe ridestato nello studente il ricordo della perdita di Olimpia, che questi osservava dalla sua finestra con quello stesso binocolo, e di ciò che ne è seguito). Il racconto si conclude con Nathanael che, intravisto Coppelius fra la folla, si getta dalla torre e muore.

Da questo riassunto vediamo che la follia del protagonista è quindi legata alla duplice figura di Coppelius-Coppola e dalla paura infantile legata alla perdita degli occhi. I dubbi del protagonista qui non riguardano la propria identità, bensì quella dell’uomo malvagio della sua infanzia, sovrapposto sia con l’Uomo della Sabbia, sia con la figura dell’ottico italiano. Il tema del doppio viene così utilizzato per

---

18 E.T.A.Hoffmann, *Der Sandmann*, 1815, in «Nachtstücke», Berlin, In der Realschulbuchhandlung 1817. Trad. it. M.Galli (a cura di), *L’Uomo della Sabbia*, in «Notturmi», Roma, L’Orma Editore, 2013, p. 3.

destabilizzare il lettore, in concomitanza con la paura di Nathanael che lentamente si trasforma in pazzia.

Allontanandoci ora dal rapporto con la follia, passiamo ad una declinazione del doppio diversa e peculiare parlando del racconto *William Wilson* (1839)<sup>19</sup> di Edgar Allan Poe, autore che, come Hoffmann, ha sperimentato molto nella produzione di racconti dell'orrore. Il narratore è il protagonista stesso in punto di morte, che inizia il discorso attribuendosi lo pseudonimo "William Wilson". Per arrivare al momento presente, e svelare quindi al lettore come si sia ridotto in questo stato, inizia la storia raccontando i suoi anni da studente, periodo in cui incontra il suo sosia omonimo (diverso da lui solo per la voce, tenue e sussurrata). Questo secondo William Wilson sembra l'unico che riesca a tenere testa al protagonista, dal carattere prepotente, ma carismatico: lo smentisce, gli dà consigli e, più tardi, si dimostra addirittura protettivo nei suoi confronti. Il primo William ne diventa presto insofferente e decide di fargli uno scherzo: si dirige durante la notte al dormitorio del rivale, ma lì per la prima volta si rende veramente conto di quanto siano identici. L'angoscia che assale il protagonista guardandolo lo spinge a scappare e a lasciare l'istituto. Anni dopo, il doppio ricompare nella sua vita, intervenendo sempre in momenti in cui il giovane si dà a vizi e, in generale, ad attività ritenute immorali. Durante una festa in maschera, Wilson esplose definitivamente di rabbia per le continue intromissioni del suo *Doppelgänger*, sfidandolo a duello; sembra avere la meglio sul secondo William, ma al posto dell'avversario colpito trova invece uno specchio, con la sua immagine sanguinante riflessa. Le ultime parole del doppio, non più sussurrate, sono le seguenti: «Hai vinto e io ho perso. Ma d'ora in poi anche tu sarai morto – morto al Mondo, al Cielo e alla Speranza! Tu esisti in me – e, con la mia morte, guarda con questa immagine, che è la tua, come hai definitivamente ucciso te stesso».<sup>20</sup>

La funzione del doppio in questo racconto sembra dunque essere quella di coscienza del protagonista (o, in termini freudiani, di super-io); pur essendo un doppio

19 E. A. Poe, *William Wilson*, in «The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1840», 1839. Trad. it. *William Wilson* in «Poe. Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore», Roma, Newton Compton, 2013.

20 Ivi, p. 87.

non malvagio, però, non perde il carattere inquietante e persecutorio tipico di questa figura. Inoltre, il finale del duello, con esito paradossale di omicidio-suicidio, è un luogo comune già legato a questa tematica, e che ritroveremo nel capitolo successivo analizzando il racconto *Strange Letter of a Lunatic* di Hogg.

Tornando ad una declinazione più tradizionale del doppio, non può mancare in questa rassegna di testi un esempio legato al tema dell'ombra, ovvero la fiaba di Hans Christian Andersen che si intitola, per l'appunto, *L'Ombra*.<sup>21</sup> Il protagonista, un filosofo proveniente dal nord, invita per scherzo la propria ombra ad entrare nella misteriosa casa di fronte a quella dove soggiorna, e si accorge il mattino seguente che questa è effettivamente scomparsa; ne rimane turbato, ma nel giro di pochi giorni gliene cresce un'altra e dimentica la faccenda. Anni dopo, la sua vecchia ombra lo va a trovare, con aspetto quasi umano: nella casa di fronte aveva incontrato la poesia, e ha imparato così tanto che ha potuto viaggiare e arricchirsi. Al contrario, l'uomo istruito si deprime ogni giorno di più, perché alle persone non interessa ciò che scrive riguardo alla verità, il bene e la bellezza. L'ombra gli propone così di viaggiare insieme, e il rapporto tra i due pian piano si inverte: il protagonista viene fatto passare per ombra della sua vecchia ombra, la quale escogita di sposare una principessa che si è innamorata di lei. L'uomo allora si indigna, minacciando di rivelare a tutti come stiano in realtà le cose, ma l'ombra lo precede, inventandosi che la propria ombra è impazzita, e lo fa arrestare e sopprimere. La funzione di questo doppio è legata almeno in parte alla superstizione, per cui la perdita dell'ombra può indicare l'inizio di una grave malattia o una morte imminente, e inoltre attribuisce alla letteratura il suo campo d'azione, identificando il luogo del distacco con la "casa della poesia" (in *Das Unheimliche*, anche Freud darà un certo rilievo alla letteratura nell'ambito di sperimentazione del "perturbante").

Un precedente narrativo di questa fiaba si può trovare in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Storia Straordinaria di Peter Schlemihl*, 1814) di Adalbert Von Chamisso, come suggerito da Andersen stesso all'interno della storia:

---

21 H. C. Andersen, *Skyggen*, in «Nye Eventyr», vol. II, n. I, 1847. Trad. it. *L'Ombra*, in «Fiabe», Torino, Einaudi, 2005, pp. 285-295.

La cosa lo irritò, ma non tanto perché quella era sparita, quanto perché sapeva di una storia di un uomo senz'ombra – tutti la conoscevano nei paesi freddi – e se ora fosse tornato a casa e avesse raccontato la sua storia, lo avrebbero accusato di plagio, come se ne avesse avuto bisogno!<sup>22</sup>

I “paesi freddi” qui citati sono facilmente ricollegabili alla Danimarca, in cui viveva Andersen, ma anche alla Germania, luogo di provenienza di Chamisso e del suo Peter Schlemihl. Per quest'ultimo, tuttavia, a differenza dello studioso, il finale della storia è positivo: anche se non riuscirà mai a recuperare la sua ombra, data al diavolo in cambio di ricchezze, non farà ulteriori scambi e imparerà ad essere felice con ciò che possiede.

## **Il passaggio alla contemporaneità**

Il sentimento romantico, che ha permesso progressivamente ai letterati di esplorare la propria interiorità, si trasforma con il passare degli anni in angoscia per il proprio ruolo sociale, sempre più incerto per via dell'esaltazione della scienza, incentivata dal pensiero positivista: in un mondo che avanza tecnologicamente con velocità sempre maggiore non c'è posto per gli artisti, che indagano l'animo umano in modo “non scientifico”. Questo aspetto si rispecchia in letteratura in diversi modi: con il tentativo di abbracciare il pensiero positivista con una produzione realistica e descrittiva, o al contrario con una presa di posizione contro la pretesa di verità e infallibilità scientifica. È in quest'ultima tipologia, più libera dalle restrizioni oggettive e razionali della scienza, che il tema del doppio in letteratura si declina in termini più interessanti per la nostra indagine.

Si prenda come esempio *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886)<sup>23</sup> di Robert Louis Stevenson, autore che utilizza in questa storia la comparsa di un doppio

<sup>22</sup> Ivi, p. 287.

<sup>23</sup> R. L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Longmans, Green, and Co., 1886. Trad. it. *Lo Strano Caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, Firenze, Giunti Editore, 2022.

anche con fine di critica al positivismo: il signor Hyde, lato oscuro e malvagio del protagonista, è infatti frutto di un esperimento che il dottor Jekyll stava conducendo. La storia viene condotta quasi interamente da un narratore esterno, amico del protagonista, ad eccezione dell'ultimo capitolo, il memoriale di Jekyll, in cui ci viene rivelato che il dottore stava indagando sulla dualità dell'uomo (in una visione simile alla coppia conscio-inconscio) e sulla possibilità di appagare i propri impulsi repressi, pur mantenendo le proprie maniere e la propria moralità; teoria che si rivelerà errata, in quanto il signor Hyde, con la propria personalità perversa, prenderà sempre di più il sopravvento sul protagonista, spingendolo al suicidio come unica possibilità di fermarlo. La particolarità di questo doppio è quella di risiedere all'interno del protagonista, in una forma molto simile ad un disturbo dell'identità: il dottor Jekyll, infatti, non vedrà mai il suo *Doppelgänger*, se non attraverso il proprio riflesso; e anche quando Hyde si manifesta nel mondo, cambia completamente il suo aspetto fisico, diventando orrendo e ripugnante.

Degli stessi anni dell'opera appena vista è anche il racconto *Le Horla* (1886-1887)<sup>24</sup> di Guy de Maupassant, scrittore francese il cui stile vede una giovinezza di impianto naturalista, per poi virare ad un ultimo periodo dall'approccio meno oggettivo e con evidenti riferimenti al soprannaturale, come nel caso del racconto preso ad esempio. Qui il protagonista, tornato da un viaggio, scrive in forma diaristica di sentirsi osservato, e poco tempo dopo anche seguito per le strade. Pensando che la causa possa essere una malattia, decide di fare una lunga vacanza (momento in cui, tra l'altro, si interrompe la narrazione); dopo essere tornato a casa sembra stare meglio, ma ben presto ricomincia ad avere gli stessi sintomi, e addirittura ad avere disturbi del sonno. Cominciano poco dopo ad accadere anche strani fenomeni, giustificati in un primo momento con dei possibili episodi di sonnambulismo, ma rivalutati in seguito come eventi soprannaturali. Il protagonista si convince quindi di essere perseguitato da un'entità che gli sta risucchiando la vita dal corpo e, ormai esasperato, per liberarsene, dà fuoco alla casa, senza badare alla servitù rimasta dentro. Subito si rende conto, però,

---

24 Delle versioni esistenti noi vediamo quella del 1887 (G. de Maupassant, *Le Horla*, Parigi, Paul Ollendorff, 1887. Trad. it. *Le Horla*, in «Le Horla e altri racconti dell'orrore», Roma, Newton Compton, 1994).

che quella presenza non lo avrebbe mai abbandonato: l'unico modo per essere libero è dunque uccidersi. Similmente a *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, anche in questo racconto la configurazione del doppio ricorda quella di una malattia mentale a carattere allucinatorio, come ad esempio la schizofrenia, e si manifesta come un'entità persecutoria e parassitaria. Sembra che Maupassant abbia preso ispirazione dalla propria esperienza, in quanto, malato di sifilide, negli ultimi anni soffriva di allucinazioni piuttosto simili a quelle descritte in questo racconto.

Come ultimo esempio si può considerare un romanzo di Oscar Wilde, ovvero *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1890).<sup>25</sup> La storia ruota attorno a Dorian, giovane bellissimo che, sedotto dalle idee e dai discorsi di Lord Henry Wotton sull'importanza della giovinezza e della bellezza, arriva ad ingelosirsi del proprio ritratto (dipinto dall'amico Basil) desiderando che l'immagine invecchi al posto suo. Dopo del tempo e una storia d'amore finita in tragedia, Dorian si rende conto di non provare emozioni, ed è allora che si accorge che il proprio ritratto ha cominciato a cambiare lineamenti. Trascorrono così diciotto anni in cui Dorian conduce una vita smodata, rimasto sempre giovane e bello, mentre tutti gli effetti delle sue trasgressioni si accumulavano visivamente nel suo ritratto. Le cose cominciano a cambiare quando, durante una lite, uccide l'amico Basil; da quel momento comincia a temere che qualcuno lo venga a cercare e che si scopra la verità su di lui e sul quadro. Alla fine, paranoico ed esasperato, decide di lacerare il suo ritratto. Quest'azione fa sì che la sua immagine nel quadro torni giovane e bella, mentre il protagonista, ora vecchio e brutto, cade a terra e muore. La configurazione del doppio in questa storia ha molto a che fare con alcune credenze sulle immagini, nello specifico sul presunto potere di catturare l'anima delle persone, e anche se non si tratta di un *Doppelgänger* in carne e ossa assume comunque una connotazione inquietante e persecutoria, quantomeno nella fase finale di paranoia del protagonista.

Gli esempi esplorati fin qui sono solo alcuni dei molti casi in cui il tema del doppio è stato trattato nei secoli, sia durante i periodi presi in esame sia in quelli su cui non ci soffermeremo: per motivi di eccessiva ampiezza della questione poniamo qui il nostro

---

25 O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in «Lippincott's Monthly Magazine», 1890. Trad. it. *Il Ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2019.

limite temporale, fermandoci quindi agli ultimi anni dell'Ottocento, assicurando però che il *topos* da noi indagato è riscontrabile anche nella letteratura contemporanea, talvolta in forme simili a quelle del passato e talvolta in nuove sfumature che riflettono maggiormente i cambiamenti sociali dell'epoca.

## **Il contributo della psicanalisi**

Anche se qualche ipotesi sul significato del doppio era già stata formulata da alcuni psicologi e psichiatri nell'Ottocento, il primo ad aver affrontato direttamente la questione da un punto di vista analitico-scientifico, prendendo come esempi proprio dei casi letterari, è stato lo psicanalista viennese Otto Rank, all'epoca giovane allievo di Sigmund Freud, nel suo saggio *Der Doppelgänger* (1914).<sup>26</sup> Partendo dall'analisi di alcune opere significative, e dopo aver accennato alle nevrosi degli autori romantici che hanno incluso il *topos* del doppio nella loro produzione,<sup>27</sup> Rank si occupa di studiare questo tema anche dal punto di vista delle credenze folkloristiche sull'ombra, validando le teorie secondo cui da queste superstizioni si sia sviluppata la fede in uno spirito tutelare, ovvero un doppio protettore che accompagna la persona durante la vita e che permane dopo la morte corporea; da questa convinzione si sarebbero poi formate delle credenze contrarie, secondo cui chi vede il proprio doppio è destinato a morire. Sia in questo caso sia in quello di superstizioni riguardanti il proprio riflesso e le immagini di sé (come foto o ritratti) vediamo molto chiaramente un legame con il concetto di anima, intesa come una parte immortale e imprescindibile di noi stessi: nel saggio troviamo infatti numerosi esempi tratti da diverse culture<sup>28</sup> in cui danneggiare uno specchio o

---

26 O. Rank, *Der Doppelgänger*, in «Imago», vol. 3, pp. 97-164. Trad. it. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1994.

27 Rank aveva teorizzato la stretta relazione tra artista e nevrosi nel suo precedente saggio *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie*, Hugo Heller, Vienna Lipsia, 1907 (Trad. it. *L'artista. Approccio ad una Psicologia Sessuale*, Sugarco, Milano, 1978)

28 Viene citato soprattutto l'antropologo Frazer, ma anche Rochholz, Nagelein e Pradel.



pestore un'ombra è proibito o nefasto, perché equivarrebbe a danneggiare il corpo fisico. Accanto a ciò, però, troviamo anche superstizioni che riguardano la “capacità di fecondare” di ombre e riflessi, analogamente al racconto *Il Calloandro fedele* trattato precedentemente, in cui la madre di Leonilda rimane incinta guardando il ritratto del suo amato. Abbiamo quindi una funzione dell'immagine legata alla libido, pulsione vitale e erotica, e una legata alla morte, sia nel tentativo di sfuggirvi sia nella sua realizzazione. Diventa ora importante la leggenda di Narciso già accennata in precedenza: per Rank, in questa storia vediamo realizzate insieme la funzione libidica e quella mortifera del doppio (in questo caso un riflesso sull'acqua), in quanto il giovane bellissimo muore di crepacuore per l'impossibilità di stare insieme al proprio riflesso, unico oggetto del suo amore.

Per proseguire nel nostro discorso è ora necessario fare una piccola parentesi su alcune teorie che Sigmund Freud aveva formulato fino a quel momento, partendo dal saggio *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (*Totem e Tabù: somiglianze tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*), pubblicato nel 1913. In questo libro vengono accomunati il pensiero infantile e il pensiero delle “culture primitive”, spiegando così la presenza di paure e fantasie nei bambini riscontrate anche in credenze antiche o proprie di culture percepite come meno avanzate. Viene anche riscontrata un'ambivalenza dei tabù, aspetto notato nel saggio di Rank con l'identificazione delle due tendenze contrapposte nelle leggende su ombre e specchi.

L'altra teoria freudiana importante in questo caso è quella sul “narcisismo”, nome ripreso proprio dal mito di Narciso. Freud aveva infatti definito “narcisismo primario” uno stadio infantile necessario e comune a tutti gli esseri umani in cui la libido del bambino viene riversata su sé stesso, in un periodo a metà tra lo stato fusionale con la madre e la presa di coscienza del proprio corpo (e quindi della propria autonomia), di solito coincidente con il riconoscimento del proprio riflesso;<sup>29</sup> definisce invece “narcisismo secondario” il caso in cui la libido torna a concentrarsi sul sé in età adulta,

---

29 Sarà poi Jaques Lacan nel 1936 a teorizzare una “fase dello specchio” nel saggio *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*.

creando uno stato patologico in cui è compromesso il rapporto con gli altri. Da queste premesse, Rank deduce quanto segue:

È stato il narcisismo primario che, sentendosi particolarmente minacciato dall'annullamento inevitabile dell'io, ha creato, come prima rappresentazione dell'anima, un'immagine del tutto simile all'io corporeo, un vero e proprio Doppio, per potere negare il pensiero della morte attraverso uno sdoppiamento dell'io sotto forma di ombra o di riflesso.<sup>30</sup>

La creazione di un doppio sarebbe quindi in primo luogo un meccanismo di difesa dalla morte, uno spirito tutelare in tutto simile a quelli del folklore, e solo in un secondo momento tornerebbe in forma persecutoria e inquietante. Rank identifica questo ritorno, nei testi presi in analisi, con la comparsa di un interesse amoroso fuori dal sé oppure con la repulsione di se stessi e del proprio passato. Conclude infatti così il suo saggio:

Succede così che il Doppio, personificazione dell'amore narcisistico, diventi un rivale nell'amore sessuale e, sorto inizialmente come difesa da una fine eterna molto temuta, ricompaia nelle superstizioni come messaggero di morte.<sup>31</sup>

Visto il lavoro del suo allievo, anche Freud si interessò alla tematica del doppio e pubblicò nel 1919 il saggio *Das Unheimliche*,<sup>32</sup> in cui affronta la problematica della sensazione, già indagata da molti filosofi tedeschi di fine Ottocento, che accompagna un riemergere di ciò che è stato represso nell'inconscio, caso che riguarda anche la ricomparsa del doppio come dispositivo difensivo del narcisismo primario (fase che, nell'adulto, dovrebbe essere stata superata e rimossa).

È bene soffermarci, esattamente come fece lo psicanalista nel primo capitolo del suo testo, sul problema del significato del termine *unheimlich* (parola già presa in analisi

---

30 O. Rank, *Der Doppelgänger*, cit., p. 101.

31 Ivi, p. 103.

32 S. Freud, *Das Unheimliche*, in «Imago», vol. 5, no. 5-6, pp. 297-324. Trad. it. *Il Perturbante*, Roma, Theoria, 1990.

dallo psichiatra tedesco Ernst Jentsch e associata ad una «mancanza di orientamento»<sup>33</sup> e sulla sua traduzione italiana, nel tentativo di individuarne una il più corretta possibile. Partendo dal suo opposto *heimlich*, Freud denota che questa parola (oltre ad avere il significato di “familiare”, “intimo”, “domestico”, “confortevole”) può anche coincidere con il suo contrario nel significato di “nascosto”, “segreto”: infatti, mentre *unheimlich* è antitetico nelle prime definizioni, non lo è nelle ultime due. *Unheimlich* sarebbe quindi qualcosa di non familiare, di non confortevole, ma sarebbe anche qualcosa di nascosto; o meglio, è «tutto ciò che sarebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato».<sup>34</sup>

Nella nostra lingua, questa voce ha come traduzione più accreditata quella di “perturbante”<sup>35</sup>, sebbene si trovi anche “inquietante estraneità” (come traduzione dal francese *inquiétante étrangeté*)<sup>36</sup> e, più recentemente, “spaesante”,<sup>37</sup> termine che personalmente non ritengo adatto perché, oltre ad essere fuorviante per via del suo utilizzo primario in ambito antropologico ed etnografico, riporterebbe solo l’aspetto identificato da Jentsch di “mancanza di orientamento”. Una traduzione molto efficace potrebbe essere semplicemente “inquietante”; mi trovo infatti d’accordo con quanto affermato da Rodolfo Reichmann nel suo saggio *Il doppio nevrotico*:

Il termine italiano *perturbante* ha un diverso spessore rispetto all’originale tedesco. Ne restano scoperte alcune dimensioni: una è quella della doppiezza del termine (*heimlich/unheimlich*), l’altra è l’aspetto del “familiare, noto, consueto” e del suo

---

33 E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», vol. 8, no. 22, pp. 195-98 e vol. 8, no. 23, pp. 203-05. Trad. it. G. Goggi (a cura di), *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in A.A. V.V., «La Narrazione Fantastica», Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

34 Ivi, p. 23, in cui l’autore si rifà alla definizione di *unheimlich* di Schelling.

35 Si trova nella traduzione ufficiale italiana delle opere di Freud (S. Freud, *Opere*, vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1984).

36 La traduzione ufficiale francese delle opere in tedesco è quella del 1933, a cura di M. Bonaparte.

37 Si veda S. Capodivacca, *Aperture sullo Spaesante*, in S. Freud «Lo Spaesante» Milano, Mimesis, 2023, pp. 11-18 per le ragioni della traduttrice riguardo questa sua scelta lessicale.

opposto. [...] C'è però un altro vocabolo italiano, "inquietante", che forse ancor più risponde alle nostre esigenze. Infatti, anche se non è riutilizzabile nella sua traduzione tedesca che suona diversamente, in fondo possiede tutte e tre le caratteristiche che abbiamo esaminato: la perturbazione (dato che l'inquietudine è uno stato di "ansioso turbamento", come denota il Devoto) per l'*unheimlich*, la doppiezza (quieto e inquieto) per l'*heimlich/unheimlich*, la familiarità per l'*heimlich* (di cui la quiete è un rappresentante per via dello "stato di tranquillità", come ancora nota il Devoto).

[...] Anche nel significato di quiete c'è la stessa ambivalenza [che Freud denota nel termine *heimlich*], forse non casuale, e che si inserisce in modo centrale nel tema del Doppio. Là dove la quiete è appunto "assenza di turbamento" e "stato di tranquillità", essa è, sempre nelle parole del Devoto, anche "la morte, sentita come pace definitiva per lo spirito".<sup>38</sup>

Ho scelto dunque di riferirmi all'*unheimlich* come "inquietante" nel resto dell'elaborato, consapevole del fatto che, in ogni caso, la percezione di questo sentimento rimane soggettiva, e quindi lo è anche la sua interpretazione.

Dopo aver affrontato il problema linguistico, Freud prosegue nel suo saggio con l'analisi del racconto *Der Sandman* di E.T.A. Hoffmann (di cui abbiamo già parlato in relazione alla follia), indagando come a generare l'inquietudine nel protagonista e nel lettore siano la figura di Coppelius, sovrapposta nelle paure infantili di Nathanael all'Uomo della Sabbia, e il suo quasi omonimo Coppola, l'ottico italiano in cui Nathanael rivede Coppelius. L'angoscia è collegata quindi a questa figura plausibilmente sovranaturale e al terrore di perdere gli occhi che essa scatuisce. Per lo psicanalista, la paura che si danneggino i bulbi oculari è riscontrata nei sogni e in molte culture e corrisponderebbe alla paura dell'evirazione (definita anche "complesso di castrazione"). Sarebbe dunque questo l'elemento più importante per l'ottenimento dell'effetto inquietante nella storia, il «ridestarsi di un'antica angoscia infantile»,<sup>39</sup> e non

---

38 R. Reichmann, *Il Doppio Nevrotico*, in E. Funari (a cura di), «Il Doppio. Tra Patologia e Necessità», Milano, Raffaello Cortina, 1986, pp. 133-134.

39 S. Freud, *Das Unheimliche*, cit., p. 40.

la presenza di un automa, incarnato dalla bambola Olimpia, come invece aveva teorizzato Jentsch.

Freud si occupa poi di validare la teoria di Rank secondo cui il doppio coinciderebbe con un meccanismo di difesa dalla morte attuato nella fase del narcisismo primario, e prosegue presentando altri due fattori che, secondo lo psicanalista, possono contribuire a suscitare un sentimento di inquietudine: il meccanismo della “coazione a ripetere” e il principio dell’“onnipotenza dei pensieri”. Il primo deriva dal metodo con cui i bambini riescono a rielaborare le proprie esperienze (e quindi ad imparare) tramite la ripetizione di parole e eventi, anche attraverso il gioco, e si ripresenta nell’adulto in forma inquietante quando vengono accomunate tra di loro una serie di coincidenze, totalmente casuali o addirittura rese possibili dalla persona stessa senza che se ne renda conto. Il secondo, anch’esso riscontrabile nell’infanzia e nelle culture “primitive”, è il principio secondo cui si attribuisce ai processi psichici una potenza sovranaturale, rendendo così possibile la formazione di un sistema magico basato su di essi; ne troviamo un esempio nelle superstizioni sul malocchio, ma anche nei sistemi magico-filosofici tipici delle correnti esoteriche contemporanee, in cui fonte della magia è l’intenzionalità.

Da queste osservazioni, Freud deduce quindi che la sensazione dell’inquietante è data da un rimosso che ritorna, e che «non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione».<sup>40</sup> Ne deduce anche, però, che quanto appena citato non è bastevole a delimitare i fattori per la comparsa di questo fenomeno: certi esempi che possono essere angoscianti nella realtà perdono questo aspetto nelle fiabe, e viceversa qualcosa di ordinario può diventare estremamente disturbante, se inserito in un’ambientazione letteraria.

Per Freud vanno quindi distinti due tipi di inquietante, uno sperimentabile nella realtà e l’altro immaginabile quando leggiamo o ascoltiamo storie; il primo tipo non è molto frequente, e le condizioni per la sua comparsa sono delimitate a poche circostanze, mentre il secondo tipo si trova nella letteratura di impianto realistico,

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 57. Da qui sono sorte contestazioni al titolo “inquietante estraneità” (cfr. nota 27), da sostituire per qualcuno con “inquietante familiarità”.

ovvero quei casi in cui l'ambientazione ha un aspetto estremamente simile alla vita reale. Qui l'autore avrebbe ampio spazio di manovra per rappresentare situazioni che non ci capiterebbero mai normalmente, consentendo anche a fattori diversi da quelli presi in considerazione di suscitare inquietudine; ma il saggio si conclude con queste considerazioni, non essendo ambito della psicanalisi una critica di tipo estetico.

I due saggi che abbiamo visto finora, per quanto derivanti da una mentalità positivista ed essendo figli di una visione del mondo storicamente connotata, ci forniscono comunque degli strumenti utili per lo studio del tema del doppio, qualora volessimo osservarlo nei motivi della sua comparsa.

Prima di passare all'analisi dei testi scelti, però, vorrei citare un ultimo psicanalista le cui teorie ci possono risultare utili: Carl Gustav Jung, psichiatra svizzero e collaboratore di Freud finché alcune divergenze di opinioni non l'hanno allontanato dalla sua cerchia. Nello specifico, è interessante lo studio sul concetto psicanalitico di "Ombra", aspetto che Jung ha indagato in quasi tutta la sua copiosa produzione e che ha quindi subito numerose rivalutazioni da parte dello stesso nel corso degli anni.

Inizialmente la "parte ombra", presente in ogni essere umano, aveva un'accezione molto simile a quella di "inconscio" introdotta da Freud, e consisteva quindi in una parte dell'individuo in cui si conservano le pulsioni istintive e in cui si riversa tutto ciò che è stato rimosso, manifestabile tramite i sogni; molto presto, però, il termine arrivò a racchiudere in sé anche tutti gli aspetti negativi o sgraditi alla persona, e che non vengono quindi riconosciuti né accettati dalla stessa e, in certi casi, dalla società. Per citare direttamente Jung, infatti, «la figura dell'Ombra personifica tutto ciò che il soggetto non riconosce e che purtuttavia, in maniera diretta o indiretta, instancabilmente lo perseguita: per esempio tratti del carattere poco apprezzabili o altre tendenze incompatibili». <sup>41</sup> Tra questi elementi, in cui è evidente una dicotomia bene-male tra l'io e la sua ombra, si aggiunge però un'altra serie di istanze: viene represso anche tutto ciò che è stato screditato durante l'educazione del bambino, inclusi aspetti che non sono di per sé negativi. Per Jung, si può intravedere la propria parte ombra negli scatti d'ira, nell'invidia e nelle "antipatie a pelle", e in generale in tutte le azioni ritenute irrazionali,

---

41 C. G. Jung, *Gli Archetipi e l'Inconscio Collettivo*, in «Opere», Vol.9/1, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 276.

sconsiderate e fuori dal nostro controllo. È in questo frangente che la teoria junghiana ci dà delle informazioni in più sul Doppio: per lo psicanalista, infatti, è indispensabile il contatto con la propria parte ombra (in terapia o mediante autoanalisi) per l'individuazione completa del sé. Questo evento genera la comparsa dell'*unheimlich* freudiano, in quanto si dovrebbero affrontare in primis le paure che vanno a minare la propria autorevolezza e le proprie capacità nel tentativo di capire e integrare un "sé Altro". Jung infatti scrive:

L'incontro con sé stessi significa anzitutto l'incontro con la propria Ombra. L'Ombra è, in verità, come una gola montana, una porta angusta la cui stretta non è risparmiata a chiunque discenda alla profonda sorgente. Ma dobbiamo imparare a conoscere noi stessi per sapere chi siamo, poiché inaspettatamente al di là della porta si spalanca una illimitata distesa, piena di inaudita indeterminatezza, priva in apparenza di interno e di esterno, di alto e di basso, di qua e di là, di mio e di tuo, di buono e di cattivo. È il mondo dell'acqua, in cui è sospesa, fluttua ogni vita, dove comincia il regno del "simpatico", l'anima di tutto ciò che è vivo, dove io sono inseparabilmente questo e quello, dove io sperimento in me l'altro e l'altro-da-me sperimenta me stesso.<sup>42</sup>

Per ulteriori chiarimenti sul concetto di Ombra e per una lettura più addentro al problema psicanalitico rimando direttamente al capitolo due del volume *Aion: Ricerche sul Simbolismo del Sé*.<sup>43</sup>

Siamo partiti cercando di tracciare i limiti della nostra analisi, per poi vagliare una serie di racconti lungo l'asse temporale, individuando dei periodi più produttivi per la tematica del doppio e cercando di volta in volta di capire come questa si configuri in essi. Abbiamo poi visto le teorie psicanalitiche che più hanno influenzato lo studio di questo tema, delle quali cercheremo di valutare la pertinenza nell'analisi dei testi che ci accingiamo ad affrontare nei prossimi capitoli.

---

42 Ivi, p. 20.

43 Id., *Aion: Ricerche sul Simbolismo del Sé*, in «Opere», vol.9/2, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.





## Capitolo II

### James Hogg e il tema del doppio in *Strange Letter of a Lunatic*

#### La tradizione del narratore

Nato nel 1770 nella valle di Ettrick (in Scozia) da una famiglia contadina, James Hogg fu uno degli autori più attivi nel quadro letterario scozzese di inizio Ottocento: la sua produzione spazia da ballate, canzoni e altre forme poetiche, che riprendono temi tradizionali della sua infanzia, a racconti in prosa, in veste sia di romanzi sia di storie brevi, e ad articoli e miscellanea sul mondo agricolo e pastorale.

Data la situazione economica familiare che non gli permise di ricevere un'istruzione oltre ai suoi sei anni, Hogg si trovò costretto a lavorare fin da molto giovane come pastore, attività che comunque gli consentì, durante i tempi morti, di poter imparare da solo a leggere e scrivere (non a caso uno dei suoi nomi di penna divenne "Il Pastore di Ettrick"). Dall'apprendimento autonomo e dall'influenza di alcuni familiari, cantori di mestiere, verso i suoi trent'anni cominciò una prolifica attività di scrittura poetica e la sua fama locale crebbe molto. Una spinta verso il mondo editoriale, al di fuori della pubblicazione a proprie spese, la ricevette tuttavia solo nel 1807, grazie al collega e amico Walter Scott, conosciuto qualche anno prima quando questi si era recato ad Ettrick per raccogliere e trasporre in forma scritta le canzoni popolari della zona, ancora fortemente legata alle tradizioni orali: Hogg lo assistette in questo lavoro, e Scott in cambio lo aiutò a pubblicare *The Mountain Bard*, raccolta di ballate originali del giovane autore.

Spostatosi a Edimburgo pochi anni dopo, conobbe William Blackwood e lo aiutò a fondare la rivista *Blackwood's Edinburgh Magazine*, in cui continuò a collaborare e alla quale rimase sempre leale, nonostante vari casi di mancato pagamento dei propri lavori. Per il bisogno di un'entrata stabile, Hogg cercò anche l'appoggio di altri editori e riviste

a Londra, tra cui ricordiamo il *Fraser's Magazine* in cui, a partire dal 1830, vennero pubblicate alcune delle storie brevi dell'autore scozzese (tra le quali *Strange Letter of a Lunatic*, che analizzeremo nel prossimo paragrafo).

La particolarità dello stile di Hogg sta senza dubbio nel tentativo di far coesistere visioni diverse e inconciliabili all'interno dello stesso testo, senza dare un giudizio su quale teoria sia giusta e quale no: lo scrittore, infatti, pur avendo a cuore le tradizioni folkloristiche del proprio paese e pur essendo cresciuto in un ambiente calvinista, aveva anche una fascinazione verso le nuove teorie scientifiche e l'avanzamento tecnologico. Citando le parole di Ian Duncan nella sua introduzione all'*Edinburgh Companion*, «nessun altro autore del periodo Romantico era più in accordo con le scoperte e le discussioni all'avanguardia, perfino eterodosse, che circolavano nell'Edimburgo post-Illuminista»,<sup>44</sup> specialmente con quelle in ambito ottico e psichiatrico.<sup>45</sup>

Sebbene durante la sua vita fosse famoso soprattutto per la poesia, in età contemporanea il lavoro di Hogg è stato preso in considerazione a partire dalla riscoperta, da parte di André Gide nel 1944, del romanzo sperimentale *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*,<sup>46</sup> pubblicato anonimamente nel 1824. Quest'opera dalla struttura complessa presenta il doppio nei caratteri demoniaci tipici della tradizione calvinista della Scozia meridionale, pur lasciandone in dubbio la vera natura con l'allusione ad una malattia psichica di tipo allucinatorio.

Nonostante dalla critica di Gide siano state date a questo testo molte attenzioni, non ci fu altrettanto entusiasmo per il resto della produzione di Hogg, su cui troviamo pochi studi e tutti in lingua inglese; è per questo motivo, insieme alla speranza di dare un contributo originale, che la decisione sul testo da analizzare per questo elaborato è ricaduta sulla quasi sconosciuta *Strange Letter of a Lunatic*, che sembra riprendere il

44 I. Duncan, *Introduction: Hogg and his Worlds*, in I. Duncan, D. S. Mack, *The Edinburgh Companion to James Hogg* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 8.

45 È assai probabile che Hogg conoscesse la storia di Mary Reynolds, caso clinico ora riconosciuto come disturbo dissociativo dell'identità, ma all'epoca riportato dal dottore scozzese Robert Macnish nel suo libro *The Philosophy of Sleep* (1830) come una strana forma di sonnambulismo.

46 J. Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner written by Himself, with a Detail of Curious Traditional Fact, and other Evidence, by the Editor*, Edinburgh, Longman, 1824.

tema del doppio nella forma del romanzo sopra citato, ma su cui la critica si è poco soffermata.

### ***Strange Letter of a Lunatic: doppio demoniaco o allucinatorio?***

Di questo racconto breve sappiamo che fu pubblicato nel 1830 per la rivista *Fraser's Magazine*,<sup>47</sup> probabilmente nel secondo volume uscito verso la fine dell'anno, in un momento della vita di Hogg caratterizzato da una situazione economica difficile. Non abbiamo notizie su come il racconto sia stato accolto dal pubblico, mentre sappiamo che il precedente romanzo dalla tematica simile, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, venne aspramente criticato da chi ha visto al suo interno un giudizio negativo nei confronti del calvinismo.<sup>48</sup> Dato ciò e dato il fatto che il romanzo venne pubblicato in forma anonima e guardato con imbarazzo da Hogg stesso, è plausibile pensare che la scrittura di *Strange Letter of a Lunatic*, che non include riferimenti diretti al calvinismo e non andava quindi a toccare una parte sensibile dei lettori, sia il tentativo di recuperare un soggetto caro all'autore, per farlo rientrare in una forma letteraria in cui si sentiva più sicuro e più vicino alle proprie tradizioni.

Il racconto si articola in tre parti: la prima, che occupa la quasi totalità del testo, consiste in una lettera da parte del protagonista James Beatman all'autore James Hogg, in cui viene delineata la vicenda inquietante accadutagli; la seconda parte è un breve intermezzo dell'autore stesso, in cui Hogg dice di aver chiesto chiarimenti ad un testimone dell'accaduto; infine, l'ultima parte è una sintetica lettera di risposta da parte di questo testimone, che però non riuscirà a decretare quale sia la vera natura

---

47 Per un elenco di racconti brevi di Hogg pubblicati dalla rivista si rimanda al link <https://edinburghuniversitypress.com/book-contributions-to-fraser-s-magazine-for-town-and-country.html>, pagina di riferimento del libro a cura di M. Coyer, *James Hogg. Contributions to Fraser's Magazine for Town and Country* previsto in stampa per il 2025.

48 La critica era piuttosto rivolta all'estremismo religioso di certi gruppi. Per approfondire la questione si vedano M. Fusillo, *L'Altro e lo Stesso. Teoria e Storia del Doppio*, cit., pp.130-144 e F. Orlando, *Il Soprannaturale Letterario. Storia, Logica e Forme*, cit., pp.137-146.

dell'episodio raccontato. In tutta la storia, infatti, rimarrà sempre il dubbio sull'effettiva esistenza del doppio del protagonista.

Dopo un'iniziale richiesta del protagonista a Hogg, destinatario della sua lettera per la sua fama di essere «nato per raccogliere tutte le storie romantiche e fantastiche [della Scozia]»,<sup>49</sup> comincia la narrazione in prima persona su come sia cominciata la persecuzione da parte del suo doppio:

[...] I perceived a strange looking figure of an old man watching all my motions, as if anxious to introduce himself to me, yet still kept at the same distance. I beckoned him, on which he came waddling briskly up, and taking an elegant gold snuff-box, set with jewels, from his pocket, he offered me a pinch. I accepted of it most readily, and then without speaking a word, he took his box again, thrust it into his pocket, and went away chuckling and laughing in perfect ecstasy.<sup>50</sup>

Ancora prima di vedere gli effetti di questa scena, ci troviamo di fronte ad alcuni elementi del folklore che segnalano la possibile presenza di un elemento soprannaturale nella storia: il vecchio zoppicante è una tipica rappresentazione del diavolo nell'immaginario scozzese, e il cenno del protagonista per farlo avvicinare è affine alle credenze per cui gli spiriti malvagi e demoniaci avrebbero bisogno del permesso della persona per poterla possedere; l'aver accettato la presa di tabacco da fiuto è, infine, la stretta di mano per suggellare un patto con il diavolo.<sup>51</sup>

---

49 J. Hogg, *Strana Lettera di un Folle*, cit., p. 27.

50 «[...]mi accorsi che un vecchio dall'aria strana spiava tutte le mie mosse come se volesse fare la mia conoscenza, però si teneva a distanza. A un mio cenno corse verso di me zoppicando e, tirata fuori un'elegante tabacchiera d'oro tempestata di pietre preziose, mi offrì una presa. Accettai subito e lui senza una parola riprese la scatola, se la cacciò in tasca e s'allontanò ridendo e sghignazzando al settimo cielo». *Ibidem*.

51 A sostegno di questa lettura si veda M. Rullo, *Introduzione*, in J. Hogg, *Strana Lettera di un Folle*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 12-13.

Da un altro punto di vista, tuttavia, l'elemento del tabacco ci fornisce l'aggancio per una spiegazione scientifica della vicenda, dato che il protagonista si lamenta subito della sensazione di stordimento che la sostanza gli ha provocato:

“[...] I wish I may be well enough! I feel very queer since I took that snuff of his.”  
I stood there I do not know how long, like one who had been knocked on the head, until I thought I saw the body peering at me [...]. I hastened to him; but on going up, I found myself standing there. Yes, sir, myself. My own likeness in every respect. I was turned to a rigid statue at once, but the unaccountable being went down the hill convulsed with laughter.<sup>52</sup>

Nonostante la sicurezza del protagonista di trovarsi di fronte ad un sosia, umano o demoniaco che sia, il suo malessere può suggerire al lettore che questa visione sia, in realtà, provocata dall'assunzione del tabacco, ipotizzandone la contaminazione con altre sostanze in grado di alterare la percezione. Questa presa di posizione razionale, tuttavia, viene messa in discussione nella scena successiva, in cui il gentiluomo, riunitosi in una taverna con un gruppo di amici, si ritrova faccia a faccia con il suo doppio, che afferma di chiamarsi James Beatman.

Questa dichiarazione infastidisce il protagonista, che rivendica quel nome come la propria identità (si noti che, nel testo, è in questo punto che leggiamo il suo nome per la prima volta). Alle persone attorno, tuttavia, non sembra importare, e la serata prosegue tra musica e alcool finché “il gentiluomo a capotavola” (che era stato precedentemente identificato come il *Doppelgänger* di Beatman) chiede il conto. Con grande stupore dei presenti, il cameriere riferisce che il conto è stato pagato dal James Beatman narratore, il quale nega il fatto senza essere ascoltato, e anzi viene rimproverato da un contadino che afferma di averlo visto uscire dalla sala per ben due volte. Tutti i presenti si

---

52 «“[...] se solo stessi meglio! Da quand'ho preso quel tabacco mi sento tutto strano”. Rimasi là non so quanto tempo, come uno che ha preso una botta in testa, finché mi sembrò di vedere lo stesso tizio che mi spiava [...]. Corsi da quella parte ma ci trovai me stesso. Sì signore, me stesso. Il mio preciso ritratto. Restai di sasso ma quell'enigmatico essere si allontanò giù per la collina, sganasciandosi dalle risate». Ivi, p. 28.

ritrovano d'accordo con la conclusione che Beatman sia ubriaco e non ricordi l'accaduto.

La sequenza appena riassunta fa affiorare nel lettore alcune domande. Innanzitutto, perché gli amici del protagonista non notano la presenza di due Beatman identici? Una possibile risposta può essere trovata concentrandosi sull'interpretazione dell'uso di "gentiluomo a capotavola" che abbiamo segnalato poco prima: in una lettura clinica, è possibile che Beatman abbia interagito normalmente con i presenti vivendo una forma di dissociazione, e proiettando quindi quanto accaduto su una persona esterna, completamente estranea alla sua vita. Dovremmo dunque supporre uno stato psichico alterato prima dell'entrata in taverna, e ritornerebbe quindi ad essere valida l'ipotesi sul tabacco della scena iniziale.

Un'altra domanda che sorge spontanea è il perché Beatman non abbia controllato se i soldi necessari al pagamento del conto siano effettivamente spariti dalle sue tasche oppure no. È possibile che abbia pagato veramente il conto in un momento di annebbiamento dato dall'alcool e non se lo ricordi, e che abbia troppa paura di controllare i fatti. Due indizi che sembrano indicare questa probabilità sono il fatto che il protagonista non nega di essere uscito due volte (e non tenta nemmeno di spiegarne il motivo) e l'affermazione di stupore «è proprio da voi!» fatta dai suoi amici alla notizia del pagamento già avvenuto.

La narrazione continua con la scena del mattino seguente, in cui Beatman, avendo perso la diligenza che voleva prendere, riceve indietro dei soldi, a suo avviso mai pagati, per il mancato trasporto. Decide dunque di arrivare a destinazione con un battello e si dirige al molo, dove incontra di nuovo il suo sosia, apparentemente lì per le sue stesse motivazioni:

I was stupified, bamboozled, dumbfounded! And could do nothing but stand and gape, for I had lost my place in the coach, got my money again, which I never paid—had taken my passage in the Morning Star of Alloa, and proposed posting it to Stirling to meet Mr Walker. [...]

I took my seat on one of the sofas in the elegant cabin of the Morning Star—Mr Beatman secundus placed himself right over against me. I looked at him—he at

me. I grinned—he did the same; but I thought there was a sly leer in his eye which I could not attain, though I was conscious of having been master of it once.<sup>53</sup>

In queste righe si può notare il tentativo di Beatman di aggrapparsi alla propria identità in un gioco speculare con il proprio doppio, diverso da lui solo per lo sguardo, comunque appartenuto al protagonista quando era più giovane. Questo dettaglio permette di considerare questo *Doppelgänger*, da un punto di vista psicologico, come una manifestazione del suo passato, probabilmente non conforme agli ideali e alle aspettative del presente: possiamo quindi paragonarlo ad un'Ombra in senso junghiano, sia nel caso in cui si tratti di un'allucinazione che nel caso di una persecuzione di tipo soprannaturale.

La scena prosegue con una sorta di battibecco tra i due, che lascia però intendere sempre di più il carattere allucinatorio del secondo Beatman. L'indizio più ovvio si trova nel fatto che il capitano della nave, interrotto lo scoppio d'ira del protagonista verso il suo sosia, non si accorge della presenza di due persone identiche (anzi, non sembra nemmeno vedere una persona seduta di fronte a lui). Un indizio più sottile, quasi impercettibile, si trova invece in un'affermazione di Beatman durante il battibecco: alla richiesta del doppio di fare a metà del conto della sera prima, il protagonista risponde con un ripetuto: «Con tutto il cuore, signore! con tutto il cuore, signore!».<sup>54</sup> A prima vista può sembrare una ripetizione erronea, non corretta prima della pubblicazione; potrebbe essere invece un segno intenzionale, che ci mette in guardia sul fatto che il gioco speculare in cui è inscritta la disputa tra i due è in realtà un monologo.

---

53 «Ero frastornato, confuso, stordito! Non potei far altro che starmene là a bocca aperta perché *io* avevo perso la diligenza, *io* avevo avuto indietro i soldi mai pagati e *io* avevo preso un posto sul *Morning Star* per Alloa, pensando poi di Raggiungere Stirling in carrozza e incontrare il signor Walker. [...] Sedetti su uno dei sofà nell'elegante cabina del *Morning Star*... Beatman *secundus* si piazzò di fronte a me. Io guardai lui... lui me. Sogghignai... fece lo stesso, ma c'era un che di losco e astuto nei suoi occhi che non mi riuscì d'imitare, anche se ero consapevole di esserne stato perfettamente capace un tempo». Ivi, p. 33.

54 Trascrizione dall'originale inglese. La traduzione italiana, volendo rendere scorrevole il testo, riporta invece: «Con tutto il cuore, signore, con tutto il cuore!» (Ivi, p. 34).

La storia prosegue con un altro incidente, in cui Beatman perde l'equilibrio e finisce addosso a delle signore, e per la vergogna ricomincia a bere fino all'arrivo. Al momento di chiedere il conto per il gruppo con cui sta, però, si ripete la stessa scena dell'inizio del racconto: tutto risulta pagato da lui, anche se non se ne ricorda (e di nuovo non controlla se effettivamente gli manchino dei soldi).

Oltre a questo, una volta sceso a terra, il protagonista viene chiamato dal capitano con la richiesta di porgere delle scuse ad una ragazza, e, pensando si tratti di una delle signore che aveva travolto per sbaglio poco prima, accetta; la fanciulla però si rivela essere una sconosciuta, e l'accusa in questione ben più grave di una caduta. Beatman viene arrestato per molte ore, facendolo arrivare in ritardo al suo appuntamento con il signor Walker. Arrivato finalmente a destinazione, però, trova che il signor Walker è partito per le Highlands «dopo aver aspettato ventiquattr'ore un suo amico, un tipo strano che si era messo nei pasticci con una bella ragazza dalle parti di Alloa ma che alla fine era arrivato».<sup>55</sup>

Dopo due giorni, Beatman riesce a raggiungere il luogo di soggiorno del suo amico, dove per primo incontra il proprio doppio; prima che il protagonista possa sparargli per la rabbia, viene mandato a chiamare dal signor Walker nella stanza accanto. Subito accusa l'uomo di averlo lasciato indietro, ma questi lo assicura che non può trattarsi di un errore di persona; i ragionamenti del signor Walker e del signor Watten, altro gentiluomo inglese lì presente, non fanno altro che irritare il protagonista.

Quella notte, Beatman ha un incubo in cui il vecchio che gli aveva offerto il tabacco gli dice che si è sostanzialmente sostituito a lui; e, la mattina seguente, subito si palesa al suo fianco il suo *Doppelgänger*, ma, mentre di solito è il Beatman narratore ad accusare l'altro di essere un sosia soprannaturale, questa volta i ruoli si rovesciano: il suo doppio lo accusa di essere il diavolo sotto mentite spoglie, cosa che turba parecchio il primo. I due si accordano per duellare al calar del sole, in modo da decretare chi sia il vero James Beatman. Trascorrono poi la giornata a caccia nella brughiera, dove il protagonista non riesce a catturare nemmeno un uccello:

---

55 Ivi, p. 40.



They would scarcely let me come in view of them; and, moreover, my dog seemed to be in a dream as well as myself. He would do nothing but stare about him like a crazed beast, as if constantly in a state of terror. [...] How could a person shoot game while in a state of uncertainty whether he was the devil or not?<sup>56</sup>

Tutti gli indizi che durante il racconto hanno fatto pensare ad un episodio psicotico vengono qui messi in dubbio, a partire dall'incubo: anche se per molti di noi lettori del ventesimo secolo i sogni sono chiaramente una rielaborazione dell'inconscio, in molte tradizioni religiose e folkloristiche il sogno è un tramite di comunicazione con il soprannaturale. In questa chiave di lettura, quindi, è possibile che il messaggio del vecchio fosse effettivamente una rivelazione sulla sua vera natura, e non semplicemente la manifestazione dell'angoscia del protagonista. Un altro elemento interessante è il comportamento degli uccelli, che si tengono a distanza, e del cane, terrorizzato: secondo l'immaginario comune, infatti, gli animali si spaventano apparentemente senza ragione in presenza di un'entità spettrale o demoniaca. Questi eventi sembrano quindi indicare una completa inversione di ruoli tra il doppio e il protagonista, ancora però legato alla propria identità.

Arriviamo ora alla fine degli eventi ricordati nella lettera. Beatman riceve la vincita di una scommessa fatta con il signor Watten, nonostante non abbia catturato niente durante la battuta di caccia, dopodiché carica le pistole e si dirige nel luogo del duello:

My enemy met me. We fired at six paces distance, and I fell. Rather a sure sign that I was the right James Beatman, but which of the I's it was that fell I never knew till this day, nor ever can.<sup>57</sup>

---

56 «Si lasciavano a malapena avvistare e, come se non bastasse, il mio cane sembrava stare in sogno come me. Non faceva che guardarsi intorno come una bestia impazzita, continuamente in preda al terrore. [...] Come poteva uno andare a caccia col dubbio di essere il diavolo?». Ivi, p. 45.

57 «Il mio nemico era là. Facemmo fuoco da sei passi di distanza e io caddi, segno abbastanza certo che ero io il vero James Beatman, ma quale io fu a cadere non l'ho mai saputo fino ad oggi né lo saprò mai». Ivi, p. 46.

Con quest'ultima affermazione sembra che il doppio, da entità demoniaca, sia stato rivalutato dal protagonista come parte di sé, e il dubbio cade ora su quale delle due parti sia sopravvissuta più che sulla vera natura di una o dell'altra.

La lettera di Beatman si conclude con un breve resoconto delle settimane passate in cura in un manicomio, dove l'unica informazione ottenuta è che secondo i medici si è «bevuto il cervello».<sup>58</sup> Vista la quantità di volte in cui, nella vicenda, si fa riferimento all'assunzione di alcool da parte del protagonista, questa spiegazione può in un primo momento risultare plausibile ai lettori.

Inizia ora la richiesta di chiarimenti da parte dell'autore, che si sofferma sul racconto per due motivi: il fatto che il protagonista sia rimasto indietro a Stirling, quando i suoi ospiti invece sostengono che sia andato con loro a pesca, e la ferita, prova del duello avvenuto. Essendo il signor Walker un conoscente di Hogg, decide di chiedere direttamente a lui cosa ricordi dell'accaduto.

La risposta del signor Walker è una breve lettera in cui afferma che non sa spiegarsi quanto avvenuto, ma cerca comunque di dare dei dati oggettivi: né lui né il signor Watten hanno mai visto due persone, e il signor Beatman era andato in calesse con loro dopo che lo avevano aspettato per molte ore; tuttavia «la notte dopo si presentò alla locanda una carrozza con lo stesso gentiluomo, almeno così credemmo, che mi rimproverò aspramente di averlo lasciato indietro».<sup>59</sup> Inoltre, l'albergatore l'ha visto urlare e arrabbiarsi da solo. La cosa più misteriosa, però, rimane il duello:

He was seen go by himself into the little dell at the head of the loch. I myself heard the two shots, yet there was no other man there that any person knew of, and still it was quite impossible that the pistol could have been fired by his own hand. The ball had struck him on the right side of the head, leaving a considerable fracture, cut the top of his right ear, and lodged in his shoulder; so that it must either have been fired at him while in a stooping posture, or from the air straight above him. Both the pistols were found discharged, and lying very near one another.<sup>60</sup>

---

58 Ivi, p. 47.

59 Ivi, p. 49.

La propensione a pensare che il protagonista abbia fatto tutto da solo, ancora suggerita dalla vicinanza delle pistole (che potrebbero essere entrambe di Beatman, dato che nel testo stesso afferma di aver caricato “le sue pistole”), viene però subito frenata dall’angolazione della ferita, impossibile da riprodurre sparandosi da soli; dando per buono il racconto della prima lettera, in cui Beatman non accenna ad essersi curvato in avanti, allora il colpo deve essere partito dall’alto. Questo fatto, non spiegabile razionalmente, induce a identificare il doppio con una creatura soprannaturale, e nello specifico quest’ultima parte prende quasi l’aspetto di una punizione divina. Anche partendo dall’assunzione che James Beatman, data la narrazione in prima persona incompleta e imprecisa, sia in realtà un narratore inaffidabile,<sup>61</sup> l’intervento di un testimone esterno ritenuto invece affidabile non fa che accentuare l’attenzione sull’origine misteriosa di questo colpo di pistola, senza riuscire a ricavarne una giustificazione logica.

La particolarità dello stile di Hogg sta esattamente in questo: per tutto il racconto troviamo indizi che fanno pensare più ad una patologia mentale del protagonista che ad una vera e propria persecuzione demoniaca, ma un solo elemento nel finale smentisce e mette in crisi questa teoria, destabilizzando il lettore e lasciandolo con una sensazione di vuoto inquietante. Per citare lo studio di Francesco Orlando su *Il Soprannaturale Letterario* siamo di fronte ad un tipo di soprannaturale detto dell’“incertezza”, inizialmente sul “se” questo esista o meno, e poi sul “che cosa” questo ci rappresenta.<sup>62</sup>

---

60 «L’hanno visto andare da solo nella valletta all’estremità del lago. Io stesso ho sentito i due colpi di pistola, anche se non c’era nessun altro con lui che si sapesse; eppure era impossibile che fosse stato proprio lui a sparare. La pallottola l’aveva colpito sul lato destro della testa lasciando una brutta frattura, aveva tagliato la punta dell’orecchio destro e gli si era conficcata nella spalla, perciò o gli avevano sparato mentre era curvo o dall’alto del cielo. Tutt’e due le pistole vennero ritrovate scariche, vicinissime una all’altra». Ivi, p. 50.

61 L’utilizzo della narrazione in prima persona è un modo molto efficace per rendere incerta la veridicità della storia, specialmente se, come in questo caso, siamo di fronte ad un presunto caso di soprannaturale.

62 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 89-120.

Proprio per la tendenza dell'autore scozzese a voler far coesistere la componente scientifica, ritenuta razionale, con quella popolare, ritenuta irrazionale, si può ritenere che la soluzione all'enigma stia nel mezzo: è infatti plausibile che la vicenda si apra e si concluda con l'intervento del soprannaturale, ma che il doppio di Beatman sia in realtà il frutto di una repressione morale del protagonista che ha potuto manifestarsi in forma dissociativa solo dopo ad un determinato evento, che coinciderebbe in questo caso con l'incontro demoniaco iniziale.

A supporto di questa ipotesi vediamo ora le circostanze in cui il doppio compare e con quali modalità. La prima entrata in scena del *Doppelgänger* avviene subito dopo l'incontro con il vecchio, e il protagonista si convince che siano la stessa persona; subito dopo, lo troviamo in taverna tra i conoscenti di Beatman, in un contesto in cui le persone gli parlano, scambiandolo per il loro amico. È, in tutta la storia, l'unico momento in cui vediamo interagire questo doppio con altre persone, e si tratta di una scena in cui, eccetto che per reclamare la propria identità e contestare il fatto di aver pagato il conto, non vediamo parlare il protagonista: come già riportato, sembra quasi di trovarsi davanti ad un episodio dissociativo, in cui chi compie l'azione si vede al contempo dall'esterno (qui estremizzato con la proiezione su qualcun altro). Volendo attenersi all'esistenza del soprannaturale, però, può anche essere letta come l'unico momento della storia in cui il doppio sia effettivamente manifesto; i dubbi iniziali sul perché nessuno si fa domande sulla presenza di due persone identiche possono essere giustificati con il fatto che le creature demoniache (e il popolo fatato, genericamente parlando) hanno il potere di ammaliare e ingannare le persone.

In tutte le altre scene, il doppio compare sempre quando Beatman è da solo, e non viene mai notato da chi si intromette nei loro litigi. Questo fatto potrebbe essere giustificato da una sorta di potere di rendersi invisibile, ma il dettaglio dello sguardo losco che caratterizza il sosia fa piuttosto pensare ad un fenomeno psicotico per il fatto che il protagonista lo riconosce come proprio della sua giovinezza. Abbiamo già notato la somiglianza con la teoria dell'Ombra di Jung in relazione a questo dettaglio, ma è doveroso citare anche Freud in quanto ci troviamo di fronte ad un ottimo esempio di *unheimlich* come represso che ritorna, un passato che si vuole escludere dalla propria quotidianità che invece riaffiora a perseguire la persona presente.

Tutte le successive apparizioni del doppio sarebbero quindi frutto di allucinazione, e lo strano episodio in cui il signor Walker afferma che Beatman era con lui mentre questo afferma di essere stato lasciato indietro è sempre spiegabile con un episodio dissociativo, in cui sarebbe tornato a Stirling la sera per poi ritornare con un mezzo pubblico nelle Highlands il giorno seguente, dimenticandosi l'accaduto e sentendo di essere stato sostituito con "l'altro se stesso" nel viaggio.

Il finale continua a suscitare perplessità, anche dando per vera l'azione di un'entità soprannaturale, perché non abbiamo abbastanza elementi per capire di che cosa si tratti: è il presunto demone dell'inizio della storia? È uno spirito della natura che ha voluto fare uno scherzo al protagonista, approfittando della sua follia? O è davvero una punizione divina, arrivata dall'alto per qualche peccato di cui non sappiamo? Potrebbe addirittura essere frutto di una proiezione mentale dello stesso Beatman, ripensando al principio psicanalitico di onnipotenza del pensiero. È così che, riprendendo la citazione fatta poc'anzi ad Orlando, l'elemento di incertezza sull'esistenza o meno del soprannaturale nella storia passa dal "se" al "che cosa".

Un altro aspetto peculiare in questo racconto è quello del rapporto tra la preziosa tabacchiera del vecchio e i numerosi episodi in cui il protagonista si trova ad intascare soldi che, secondo la sua narrazione, non gli spettano. Rivalutando l'ipotesi per cui l'aver accettato la presa di tabacco simboleggi la firma di un contratto, potrebbe trattarsi di un accordo per ottenere ricchezze, su modello del *Peter Schlemihl* di Chamisso, anche se in questo caso Beatman non scambia la propria ombra, ma la propria sanità mentale. Il continuo ripetersi di episodi simili in cui il protagonista arriva ad ottenere questo denaro, tramite conti magicamente già pagati e scommesse vinte, è inoltre un altro fattore per la crescita del sentimento inquietante durante la narrazione, secondo il principio identificato da Freud come "coazione a ripetere".

Ultimo, ma non meno importate, elemento su cui vorrei concentrarmi è il luogo comune del duello finale, con esito di omicidio-suicidio, che si iscrive perfettamente in quella che sarà la tradizione romantica e moderna del doppio: lo ritroviamo infatti, tra tanti esempi possibili, nel *William Wilson* di Poe, nel *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson e, anche se in una forma particolare, nel *Dorian Gray* di Wilde, come osservato nel capitolo precedente. In questo caso abbiamo un tentato omicidio-suicidio, in quanto il

protagonista sopravvive, ma in una condizione che possiamo tranquillamente definire di “morte sociale”.

## Capitolo III

### Joseph Conrad e il tema del doppio in *The Secret Sharer*

#### Lo specchio del mare

Joseph Conrad, pseudonimo di Józef Teodor Konrad Korzeniowski, nasce nel 1857 in una zona corrispondente all'attuale Ucraina, sotto il dominio zarista. Data la posizione indipendentista della famiglia, nobile e legata alla tradizione dell'ormai caduto regno di Polonia, non imparerà mai il russo: i suoi primi studi sono in lingua francese, fatto che gli permette di tentare di inserirsi nella vasta produzione letteraria dell'epoca, fino a che non preferirà scrivere in inglese, lingua che imparerà da adulto durante i vent'anni di impiego nella marina (inizialmente francese e in seguito britannica).<sup>63</sup>

Nel 1886, anno in cui riceve la cittadinanza inglese, scrive il suo primissimo racconto per un concorso letterario,<sup>64</sup> ma inizia la carriera di scrittore solo nel 1894, dopo aver lasciato la vita di mare. La sua esperienza giovanile è comunque determinante per quella letteraria: egli stesso dichiara che, terminata l'esperienza come capitano, il mare è diventato la sua «ispirazione»,<sup>65</sup> e molti suoi racconti sono ambientati su una nave e hanno per protagonista un ufficiale o un capitano, rifacendosi ad un codice

---

63 Per una lettura esaustiva sulla vita, le opere e il pensiero di Joseph Conrad, si vedano il saggio di J. Baines, *Joseph Conrad: biografia critica*, Milano, Mursia, 1967 e il libro di G. Mendicino, *Conrad. Una vita senza confini*, Roma-Bari, Laterza, 2024.

64 Il racconto in questione è *The Black Mate*, pubblicato successivamente nella rivista «London Magazine».

65 Si veda a riguardo F. Marengo, *La mitologia allo specchio della storia*, in J. Conrad, *Lo specchio del mare*, Genova, il melangolo, 1998, pp. 7-21.

marittimo che, come vedremo anche analizzando il racconto *The Secret Sharer*, non sempre è conciliabile con la legge della terraferma.

Nonostante l'affinità con temi e impressioni ancora legate al romanticismo, Conrad non si definirà mai autore romantico, e verrà considerato dalla critica piuttosto come un precursore del modernismo. Possiamo trarre una dichiarazione di poetica (in cui notiamo un'affinità con alcune posizioni del decadentismo) dal suo saggio *Notes of Life and Letters*:

All creative art is magic, is evocation of the unseen in forms persuasive, enlightening, familiar and surprising, for the edification of mankind, pinned down by the conditions of its existence to the earnest consideration of the most insignificant tides of reality. [...] It is rescue work, this snatching of vanishing phases of turbulence, disguised in fair words, out of the native obscurity [...].<sup>66</sup>

Data la sua amicizia con l'autore Henry James, e date le impressioni dello stesso Conrad dalla lettura di *The Turn of the Screw*,<sup>67</sup> è plausibile pensare che fosse entrato in contatto anche con gli studi del fratello di questi, il filosofo e psicologo William James, e che sia quindi venuto a conoscenza del caso clinico di Ansel Bourne, paziente affetto da disturbo dissociativo dell'identità. Non sappiamo invece se fosse entrato in contatto, almeno per sentito dire, con le prime teorie di Freud sull'inconscio.

---

66 «Tutta l'arte creativa è magia, evocazione dell'invisibile in forme persuasive, illuminanti, familiari e sorprendenti, a edificazione del genere umano, sforzato, dalle condizioni della propria esistenza, a una diligente considerazione dei più insignificanti flussi e riflussi della realtà. [...] È opera di salvataggio, questo strappare evanescenti fasi del nostro tumulto, rivestite di belle parole, dalla oscurità nativa [...]». J. Conrad, *Notes of Life and Letters*, London, Dent, 1921. Trad. it. *Appunti di Vita e Letteratura*, Milano, Bompiani, 1950, p. 43.

67 J. Conrad, *Henry James. Una Valutazione*, in *Appunti di Vita e di Letteratura*, cit., pp. 41-56, in riferimento a H. James, *The Turn of the Screw*, in *Two Magics*, New York, MacMillan, 1898. Trad. it. *Il giro di vite*, Lavis, Bompiani, 2018.



## ***The Secret Sharer*: proiezione e integrazione del sé**

Pubblicato per la prima volta nel 1910 nella rivista *Harper's Magazine* e poi nel 1912 nella raccolta *Twixt Land and Sea*, *The Secret Sharer* è, tra i lavori di Conrad, quello che più esplicitamente utilizza il tema del doppio, distaccandosi dalla visione tradizionale di un *doppelgänger* malvagio (o protettore, nel caso del *William Wilson* di Poe), pur mantenendo degli aspetti tipici di questa figura, come avremo modo di constatare.

Sappiamo, dalle parole dell'autore stesso, che l'ispirazione per questo racconto viene da un fatto di cronaca, venuto alla luce attorno al 1885, ma che era già conosciuto nel mondo nautico del tempo. Per il resto, Conrad dichiara di non aver tratto spunto da esperienze personali, se non per le sensazioni provate in gioventù durante il suo primo comando.

La storia si articola in due capitoli (probabile lascito dalla prima pubblicazione a puntate) dalle «proporzioni perfettamente bilanciate»<sup>68</sup>: nel primo vediamo l'incontro e la complicità tra il capitano protagonista, che rimarrà anonimo per tutto il racconto, e il suo “doppio” Leggat, secondo ufficiale di un'altra nave, in fuga per aver ucciso un membro dell'equipaggio che, con il suo comportamento, stava mettendo in pericolo tutti gli altri; il capitolo si chiude con un *cliffhanger*,<sup>69</sup> con l'arrivo del primo ufficiale della *Sephora*, nave da cui proviene Leggat, alla ricerca di quest'ultimo. Il secondo capitolo riprende la narrazione da qui, linearmente, e si concentra sull'ansia e l'angoscia del capitano della nave nel tenere nascosto il suo compagno, finché questo non gli comunica di voler lasciare la nave e fuggire; la storia, dunque, segue la complicata manovra che il capitano effettua per avvicinarsi il più possibile alla terraferma e permettere al suo amico di fuggire agevolmente.

---

68 F. Giacobelli, *Nota del Curatore*, in J. Conrad, *Il Compagno Segreto*, cit., p. 16.

69 Espediente narrativo che consiste nella sospensione della scena in un momento di tensione, qui probabilmente utilizzato sempre in vista della pubblicazione a puntate per tenere viva la curiosità del lettore.

Il racconto inizia con una descrizione del paesaggio, in cui cogliamo subito che la narrazione è in prima persona e che la fabula e l'intreccio procedono parallelamente;<sup>70</sup> il capitano si trova a bordo della sua nave nel golfo del Siam, in attesa di partire, unico ad essere in coperta mentre il sole tramonta all'orizzonte. Questa solitudine non viene disdegnata, ma anzi è ricercata dal giovane protagonista, nel tentativo di entrare in comunione con la nave. Quando questo momento intimo viene interrotto, infatti, ci viene spiegato che è il suo primo incarico come capitano, affidatogli solo due settimane prima, e dunque non conosce né l'equipaggio né il veliero:

All these people had been together for eighteen months or so, and my position was that of the only stranger on board. [...] But what I felt most was my being a stranger to the ship; and if all the truth must be told, I was somewhat of a stranger to myself. [...] but I wondered how far I should turn out faithful to that ideal conception of one's own personality every man sets up for himself secretly.<sup>71</sup>

È proprio questo senso di estraneità e inquietudine che permette l'incontro con il proprio "doppio". Nella speranza di trarre giovamento dallo stare da solo in coperta, il protagonista dà l'ordine a tutti di andare a dormire, occupandosi personalmente di effettuare il primo turno di guardia. Questa trasgressione del codice marittimo in un certo senso ne provoca un'altra, in quanto il suo equipaggio non ha avuto modo di finire i vari compiti sul ponte. Il capitano infatti trova la scaletta ancora calata, e nel tentativo di tirarla a bordo si accorge che qualcosa (o meglio, qualcuno) è attaccato all'ultimo scalino:

---

70 Tecnica narrativa diversa da quella abituale di Conrad, che prediligeva solitamente l'utilizzo ripetuto dell'analessi attuata tramite un narratore esterno.

71 «Tutti quegli uomini erano insieme da diciotto mesi o giù di lì, e la mia posizione era quella dell'unico estraneo a bordo. [...] Ma ciò che sentivo di più era il fatto di essere estraneo alla nave; e, se devo dire la verità, ero, in certo qual modo, estraneo persino a me stesso. [...] mi chiedevo se mi sarei mostrato degno di quel concetto ideale della propria personalità che ogni uomo formula nel suo intimo». J. Conrad, *Il Compagno Segreto*, cit., pp. 61-63.

But I saw at once something elongated and pale floating very close to the ladder. Before I could form a guess, a faint flash of phosphorescent light, which seemed to issue suddenly from the naked body of a man, flickered in the sleeping water with the elusive, silent play of summer lightning in a night sky. With a gasp I saw revealed to my stare a pair of feet, the long legs, a broad livid back immersed right up to the neck in a greenish cadaverous glow. One hand, awash, clutched the bottom rung of the ladder. He was complete but for the head. A headless corpse!<sup>72</sup>

Questa prima apparizione spettrale e inquietante viene subito rimodulata: l'uomo in mare alza la testa, e subito il «verdastro bagliore cadaverico» diventa una «fosforescenza argentea», che lo fa assomigliare più ad una creatura del mare che ad un uomo morto.<sup>73</sup> Il capitano, recuperata la calma, cerca di capire come mai lo sconosciuto si trovi lì; dopo un iniziale esitazione, questo si presenta come Leggat, e decide di salire a bordo. Subito, tra i due si stabilisce un'intesa peculiare, e il nuovo arrivato racconta al capitano cosa gli è successo: era primo ufficiale di un'altra nave britannica, la *Sephora*, e durante una brutta tempesta ha ucciso un marinaio che stava mettendo in pericolo tutto l'equipaggio non facendo il proprio lavoro. Il suo capitano, impaurito e incapace di dare ordini sensati quando servivano, allora lo ha rinchiuso per settimane con lo scopo di portarlo a processo una volta sbarcati. Leggat tuttavia è riuscito a fuggire, simulando un suicidio e nuotando finché non ha trovato la nave dell'anonimo protagonista.

Il delitto commesso dal giovane non viene condannato dal suo ascoltatore, che anzi, sentendosi affine alla sua indole e al suo agire, lo giustifica. Decide quindi di proteggerlo, nascondendolo nella sua cabina, dove scopriamo che questo doppio non somiglia fisicamente al protagonista, se non per età e corporatura, ma la somiglianza

---

72 «Ma subito scorsi qualcosa di allungato e pallido galleggiare vicinissimo alla scaletta. Prima che fossi in grado di formulare un'ipotesi, un debole bagliore di luce fosforescente, che parve promanare a un tratto dal corpo nudo di un uomo, tremolò nell'acqua assopita con il guizzo elusivo e silente di una folgore estiva in un cielo notturno. Con un sussulto vidi delinearsi al mio sguardo fisso un paio di piedi, delle lunghe gambe, un'ampia schiena livida immersa fino al collo di un verdastro bagliore cadaverico. Una mano, a pelo d'acqua, stringeva l'ultimo tarozzo della biscaglina. Era tutto intero, tranne la testa. Un cadavere senza testa!». Ivi, pp. 69-71.

73 *Ibidem*.

nell'atteggiamento e la profonda solitudine bastano a far sì che il capitano lo riconosca come un altro se stesso.

La mattina seguente cominciano le difficoltà nel tenere nascosto Leggat, essendo la cabina molto piccola e dovendo il cambusiere entrare ogni giorno a portare la colazione. L'ansia e l'irrequietezza del capitano diventano subito particolarmente vive, ampliate dal senso di comunione provato nei confronti del suo nuovo coinquilino:

[...] the dual working of my mind distracted me almost to the point of insanity. I was constantly watching myself, my secret self, as dependent on my actions as my own personality [...]. It was very much like being mad, only it was worse, because one was aware of it.<sup>74</sup>

A complicare la situazione, sopraggiunge il capitano della *Sephora*, Archbold, alla ricerca del suo ex primo ufficiale. Il protagonista lo accoglie garbatamente, nonostante l'antipatia nata già dal racconto di Leggat su come non fosse riuscito a gestire la nave in tempesta e su come avesse trattato l'uomo in prigionia. Volendo che il suo doppio senta il loro discorso, il capitano si finge sordo, così da far alzare il tono di voce ad Archbold. Il racconto di come sono andati i fatti è incoerente e confuso rispetto alla versione data da Leggat, e non viene quindi preso in considerazione.

Il capitano cerca di giustificare indirettamente il fuggitivo, provando a dare la colpa della morte del marinaio all'onda che si è scagliata sulla nave, e cerca di far notare, indirettamente, che la manovra fatta da Leggat ha salvato la vita a tutto l'equipaggio; il capitano della *Sephora* però non cede, ritenendo la loro salvezza un miracolo divino. Confida poi che quell'uomo non gli è mai piaciuto, cosa che fa irritare il protagonista ancora di più in quanto si sente preso in causa direttamente:

I had become so connected in thoughts and impressions with the secret sharer of my cabin that I felt as if I, personally, were being given to understand that I, too,

---

74 «[...] il duplice lavoro della mente mi sconvolse quasi fino al punto di farmi uscir di senno. Continuavo senza posa a sorvegliare me stesso, il mio segreto io, che dipendeva dalle mie azioni quanto la mia stessa personalità [...]. Era come ammattire, ma peggio perché ne ero conscio». Ivi, p. 103.

was not the sort that would have done for the chief mate of a ship like the *Sephora*.<sup>75</sup>

Per via dell'atteggiamento del giovane capitano, cordiale e piuttosto disinteressato, Archbold comincia a mostrarsi diffidente nei suoi confronti, ma non si sbilancia mai nel porre domande dirette o accuse. Il protagonista, convinto che la diffidenza sia dovuta ad una sua somiglianza con Leggat, allora gli fa fare un giro di tutta la nave da cima a fondo (ad eccezione del bagno della sua cabina, dove si trova il suo ospite) con il pretesto di mostrargliene le qualità, in parte per una sorta di vendetta personale e in parte per dimostrare che non sta nascondendo nessuno a bordo. Quando Archbold (a disagio e di malumore) e il suo equipaggio tornano verso la *Sephora*, il capitano viene a sapere dal primo ufficiale che i marinai sono stati informati della storia del fuggitivo, evento che rende il rischio della situazione ancora più alto per il fatto che ora non potrà nemmeno introdurre Leggat agli altri con qualche scusa.

Poco dopo, finalmente la nave può partire, ma il capitano non riesce a vivere pienamente l'esperienza del suo primo comando per via del suo senso di sdoppiamento:

I was not wholly alone with my command; for there was that stranger in my cabin. Or, rather, I was not completely and wholly with her. Part of me was absent. That mental feeling of being in two places at once affected me physically as if the mood of secrecy had penetrated my very soul. [...] I had to make an effort of will to recall myself back (from the cabin) to the conditions of the moment.<sup>76</sup>

---

75 «Mi ero tanto immedesimato nei pensieri e nelle impressioni del mio segreto compagno di cabina, che ebbi la sensazione di sentirmi dire, personalmente, che anch'io non ero il tipo adatto a fungere da secondo a bordo di una nave come la *Sephora*». Ivi, p. 115.

76 «Non ero del tutto solo con la mia nave; ch   c'era quell'estraneo nella mia cabina. O meglio, non mi davo a lei interamente e con tutto me stesso. Parte di me era assente. Quella sensazione mentale di essere in due luoghi nello stesso tempo influiva su me fisicamente come se lo spirito del mistero mi fosse penetrato fino in fondo all'anima. [...] Dovevo compiere uno sforzo di volont   per ricondurmi (dalla cabina) alla situazione del momento». Ivi, p. 129.

Si sussegue una routine in cui di giorno il capitano cerca di mantenere le apparenze davanti ai suoi ufficiali, mentre Leggat rimane nascosto immobile nella sua cabina, e di notte i due si ritrovano a bisbigliare stesi sulla cuccetta. Tutto sembra andare più o meno bene, fino al quarto giorno di navigazione, quando il cambusiere decide di riportare nell'alloggio del protagonista una sua giacca; la paura di quest'ultimo che Leggat venga scoperto è palpabile, ma, non sentendo grida provenire dalla cabina, riesce a calmarci e si congeda appena può dai suoi ufficiali, con la scusa di stare poco bene. Il suo coinquilino è ancora lì, e prima che questo possa spiegargli come ha fatto a non farsi vedere dal cambusiere, il capitano inquieto si domanda se non si tratti di uno spirito che lo perseguita: «Può mai darsi, mi chiedi, che sia visibile soltanto ai miei occhi? Era come un'ossessione».77

Questo evento fa capire a entrambi che la situazione non può reggere ancora a lungo; così, dopo l'iniziale riluttanza da parte del protagonista all'idea di abbandonare il suo compagno, pianificano insieme una nuova rotta per far avvicinare la nave il più possibile alle isole del golfo. La manovra è pericolosa perché significa addentrarsi di notte tra scogli e secche, e il giovane al suo primo comando metterebbe quindi a rischio la sua carriera. Nonostante ciò, ordina con decisione il cambio di rotta, con la scusa di voler cercare vento da terra, lasciando inquieto e perplesso l'equipaggio.

Al momento dell'addio con Leggat, in una scena carica di tensione, il capitano gli lascia delle monete e il suo cappello, dopodiché va in coperta a sorvegliare e gestire la manovra di avvicinamento. Manda a chiamare il primo ufficiale, il quale, vista la pericolosa vicinanza con la costa, comincia a disperarsi piuttosto che ascoltare gli ordini. Assistiamo qui ad un atto di violenza da parte del capitano, in un certo senso speculare a quello di Leggat nella *Sephora*, anche se in questo caso non si conclude con un omicidio:

I caught his arm as he was raising it to batter his poor devoted head, and shook it violently. [...] I hadn't let go the mate's arm, and went on shaking it. «Ready about,

---

77 Ivi, p. 137. La traduzione italiana purtroppo non riesce a rendere l'originale «it was like being haunted», che oltre ad indicare un tumulto interno al protagonista, simboleggia il carattere persecutorio di solito attribuito alla presenza di un fantasma.

do you hear? You go forward» - shake - «and stop there» - shake - «and hold your noise» - shake - «and see these head-sheets properly overhauled» - shake, shake – shake.<sup>78</sup>

Arrivare il più vicino possibile alla terraferma, oltre che essere una «questione di coscienza», sembra essere diventato una sfida personale, una questione di orgoglio. All'improvviso, però, il protagonista si rende conto di non conoscere ancora bene la nave, e comincia a preoccuparsi del possibile fallimento della manovra in quanto non riesce a capire da che parte stia andando la corrente marina. Proprio in quel momento scorge in lontananza, grazie a un «guizzo fosforescente», il cappello bianco che aveva donato a Leggat: oltre ad essere il segno che il suo compagno è riuscito a calarsi in mare, il suo galleggiare in avanti dà il riferimento per la manovra da compiere per girare l'imbarcazione. Il racconto si chiude quindi con il raggiungimento dell'obiettivo iniziale, ovvero la comunione con la nave e la dimostrazione di essere un capitano capace.

Prima di proseguire con la nostra analisi, è bene chiarire alcuni aspetti legati all'intenzionalità dell'autore, che si scontrano con le possibili interpretazioni critiche di questo racconto. Innanzitutto, sappiamo dalle sue annotazioni che Conrad non apprezzava l'utilizzo dell'elemento soprannaturale, ed è quindi da escludere l'aspetto fantasmagorico di Leggat come un indizio della sua natura. L'attribuzione di elementi che richiamano il regno dei morti o del fantastico sarebbero quindi da adibire ad un aspetto stilistico fine ad ottenere una reazione da parte del lettore, immedesimatosi nel capitano grazie alla narrazione interna.<sup>79</sup>

---

78 «Gli afferrai il braccio mentre lo alzava per battersi quella povera testa zelante, e glielo scrollai con violenza. [...] Non avevo mollato il braccio del mio secondo e glielo andavo scrollando. «Pronti a girare, capito? Voi andate a prua» - scrollata - «e stateci» - scrollata - «e non fate chiasso» - scrollata - «e fate che quelle scotte dei fiocchi siano tesate a segno» - scrollata, scrollata – scrollata». Ivi, p. 159.

79 L'utilizzo di questo tipo di focalizzazione, insolito nell'opera di Conrad, e il conseguente richiamo a elementi soprannaturali è un omaggio diretto al già citato *The Turn of the Screw* dell'amico Henry James.

Un altro aspetto da tenere in considerazione è la costante tensione, quasi omoerotica, tra i due sosia: nonostante «la sua [di Conrad] ritrosia sul tema»,<sup>80</sup> è difficile non leggere nell'intimità instauratasi quasi istantaneamente tra il capitano e Leggat qualcosa di più della semplice comprensione reciproca. Non arriverei al punto da identificare questo tema come il punto focale del racconto, come invece sostiene Bruce Harkness nel suo articolo *The Secret of "The Secret Sharer" Bared*,<sup>81</sup> ma può comunque raffigurare un ottimo punto di riflessione, in relazione alla psicanalisi.

Una lettura in questo senso ci permette infatti di analizzare la figura di Leggat in vista delle teorie sul doppio come meccanismo di difesa del narcisismo primario: il doppio, essendo l'oggetto delle attenzioni del capitano, sembra frapporsi tra questo e la sua nave, che pur non essendo un essere umano viene denominata al femminile (utilizzando i pronomi *she*, *her* anziché *it*), in linea con le considerazioni di Otto Rank sulla comparsa del doppio come ostacolo per il raggiungimento dell'unità con la donna amata. Vediamo infatti l'ultima scena del racconto, in contrapposizione alla scena della partenza del veliero citata precedentemente:<sup>82</sup>

Already the ship was drawing ahead. And I was alone with her. Nothing! no one in the world should stand now between us, throwing a shadow on the way of silent knowledge and mute affection, the perfect communion of a seaman with his first command.<sup>83</sup>

L'effetto di ostacolo da parte del doppio in questo caso però non è intenzionale: per tutto il racconto infatti viene fatto notare come il capitano sia l'unico a sentirsi

---

80 G. Mendicino, *Conrad. Una vita senza confini*, cit., p. 138.

81 B. Harkness, *The Secret of "The Secret Sharer" Bared*, in «College English», vol. 27, no. 1, pp. 55-61.

82 Cfr. nota 76.

83 «La nave si portava di già avanti. E io ero solo con essa. Nulla! nessuno al mondo si sarebbe ora frapposto fra noi, a gettare ombra intralciando la silenziosa conoscenza e il mutuo affetto, la comunione perfetta fra un marinaio e la prima nave al suo comando». J. Conrad, *Il Compagno Segreto*, cit., p. 164.



impazzire, mentre Leggat sembra mantenere sempre una certa compostezza. È il capitano a percepirsi in due posti diversi in contemporanea e a voler sempre osservare il suo *Doppelgänger* morale, non prestando quindi tutte le attenzioni necessarie alla nave.

Per approfondirne il ruolo, bisogna allora cercare di indagare le circostanze della sua apparizione, tralasciando quelle già esplicitate dalla trama. Leggat entra nella storia in un momento di profonda solitudine del capitano, sia esterna sia interiore, quando questo è assalito dal dubbio di non essere all'altezza del proprio compito; e subito il nuovo arrivato viene riconosciuto come un doppio, anche se la somiglianza tra i due è ben poca (sono molti infatti i punti del testo in cui troviamo termini come "il mio doppio" e "l'altro me stesso" ad indicare il fuggiasco). A differenza del capitano, però, questo "altro sé" non dubita delle proprie capacità, anche se l'adempimento del proprio dovere l'ha portato ad uccidere un uomo; e questo crimine non viene condannato dal protagonista, che sente anzi che avrebbe fatto la stessa cosa nelle stesse circostanze. È dunque plausibile pensare che Leggat, oltre ad essere un amico in un momento difficile, sia in realtà una sorta di immagine speculare del capitano, un riflesso necessario affinché quest'ultimo possa indagare e ritrovare se stesso.

A supporto di questa ipotesi vediamo infatti come sia il protagonista che la nave che deve condurre non hanno nome, come se questo vuoto debba essere colmato da quello di Leggat e quello della *Sephora*; anche la violenza sul primo ufficiale sarebbe quindi parallela all'omicidio del marinaio sull'altra nave, benché le situazioni siano molto diverse tra loro. La persona offesa però è sempre un personaggio che, in una situazione di pericolo, si rifiuta di eseguire un comando, aggravando la situazione.

La piena giustificazione del crimine di Leggat da parte del capitano ci permette inoltre di constatare che il doppio in questo caso non si presenta come maligno, e anzi non viene nemmeno indicata una dicotomia tra bene e male nei due personaggi. La dualità che qui manca si può tuttavia riscontrare nel rapporto tra il mare, luogo principale dove si svolge l'azione, e la terra, luogo ripudiato dal protagonista. Romana Rutelli ne trae uno schema nel suo saggio *Il Desiderio del Diverso*<sup>84</sup> partendo dalla seguente citazione tratta da una delle scene iniziali del racconto:

---

84 R. Rutelli, *Il Desiderio del Diverso. Saggio sul Doppio*, Napoli, Liguori, 1984, p. 68.

And suddenly I rejoiced in the great security of the sea as compared with the unrest of the land, in my choice of that untempted life presenting no disquieting problems, invested with an elementary moral beauty by the absolute straightforwardness of its appeal and by the singleness of its purpose.<sup>85</sup>

Possiamo dunque dedurre che Leggat, arrivando da fuori bordo, sia uno di questi «inquietanti problemi», anche se la sua associazione con la terraferma è poco marcata e viene anzi più naturale paragonarlo ad un pesce per la sua spiccata abilità di nuotatore; sarebbe quindi più corretto definirlo una creatura ibrida, che incarna in sé la semplicità della vita di mare pur essendo inseguito da una sentenza terrena. Questo aspetto chiarisce anche l'atteggiamento tenuto dal capitano nei confronti di Archbold, il quale viene visto come pusillanime per il fatto che vuole consegnare alla legge di terra (in questo caso inadeguata) un buon marinaio che, compiendo il suo dovere, ha seguito perfettamente la legge del mare.

Tornando ad una possibile interpretazione del tema del doppio, da queste considerazioni possiamo dire che Leggat sembra avere il ruolo di una parte ombra già in fase di rielaborazione e integrazione: non ci sono l'opposizione e il contrasto tipici di questa figura, ma ne rimane in un certo qual modo l'aspetto persecutorio, esplicitato nella frase «it was like being haunted».<sup>86</sup> La completa maturità però avviene solo a rielaborazione ultimata: la fuga di Leggat e il suo conseguente distaccarsi dal protagonista diventano dunque condizione necessaria alla maturazione di quest'ultimo. È così che il cappello, donato al doppio per proteggerlo dai raggi del sole, diventa invece l'elemento necessario per la riuscita della manovra della nave, simboleggiando l'avvenuta rielaborazione psichica del capitano e il conseguente successo nella sua integrazione all'interno del sistema sociale della nave.

---

85 «E tutt'a un tratto, gioii della grande sicurezza del mare paragonata al travaglio della terraferma, della mia scelta di quella vita priva di tentazioni che non presentava inquietanti problemi, pervasa da un'elementare bellezza morale per l'assoluta franchezza del suo richiamo e per la schiettezza del suo scopo». J. Conrad, *Il Compagno Segreto*, cit., p. 67.

86 Cfr. nota 77.

## Bibliografia

- Baines, Jocelyn. 1967. *Joseph Conrad: biografia critica*, Milano, Mursia.
- Casarino, Cesare. 1997. *The Sublime of the Closet; Or, Joseph Conrad's Secret Sharing*, in «boundary» 2, vol. 24, no. 2, pp. 199-243.
- Centre du Romantisme Anglais. 1984. *Le Double Dans Le Romantisme Anglo-Americain*, n. 19, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II.
- Conrad, Joseph. 1906. *The Mirror of the Sea. Memories and Impressions*, London, Methuen & Co. Trad. it. *Lo specchio del mare*, Genova, il melangolo, 1998.
- Conrad, Joseph. 1909. *The Secret Sharer*, in *Twixt Land and Sea*, London, Dent, 1912. Trad. it. *Il Compagno Segreto*, Milano, Rizzoli, 2018.
- Conrad, Joseph. 1921. *Notes of Life and Letters*, London, Dent. Trad. it. *Appunti di Vita e Letteratura*, Milano, Bompiani, 1950.
- De Bernardis, G. - Sorci, A. 2009. *Percorsi interdisciplinari. Il Doppio*, in «Roma Antica. Letteratura e Dintorni», G.B. Palumbo Editore.
- Duncan, Ian - Mack, S. Douglas. 2012. *The Edinburgh Companion to James Hogg*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Evans, Meredith. 2003. *Persons Fall Apart: James Hogg's Transcendent Sinner*, in «NOVEL: A Forum on Fiction», vol. 36, no. 2, pp. 198-218.
- Fleming, Paul. 2004. *Doppelgänger/Doppeltgänger: a word effaced by its double*, in «Cabinet», vol.14.
- Freud, Sigmund. 1919. *Das Unheimliche*, in «Imago», vol. 5, no. 5-6, pp. 297-324. Trad. it. *Il Perturbante*, Roma, Theoria, 1990.
- Funari, Enzo. 1986. *Il doppio: tra patologia e necessità*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Fusillo, Massimo. 2012. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore.
- Gifford, Douglas. 1976. *James Hogg*, Edinburgh, The Ramsay Head Press.
- Harkness, Bruce. 1965. *The Secret of "The Secret Sharer" Bared*, in «College English», vol. 27, no. 1, pp. 55-61.

- Hoffmann, Charles G. 1962. *Point of View in "The Secret Sharer*, in «College English», vol. 23, no. 8, pp. 651-654.
- Hogg, James. 1830. *Strange Letter of a Lunatic*, in «Fraser's Magazine» vol. 2. Trad. it. *Strana Lettera di un Folle*, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Huges, Gillian. 2007. *James Hogg: A Life*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Johnson, Barbara-Garber, Marjorie. 1987. *Secret Sharing: Reading Conrad Psychoanalytically*, in «College English», vol. 49, no. 6, pp. 628-640.
- Jourde, Pierre – Tortonese, Paolo. 1984. *Visages du double: un theme litteraire*, Paris, Nathan.
- Leiter, Louis H. 1960. *Echo Structures: Conrad's The Secret Sharer*, in «Twentieth Century Literature», vol. 5, no. 4, pp. 159-175.
- Mendicino, Giuseppe. 2024. *Conrad: una vita senza confini*, Roma-Bari, Laterza.
- Plotz, John. 2010. *Review: The Whole Hogg*, in «NOVEL: A Forum on Fiction», vol. 43, no. 2, pp. 320-325.
- Porter, Williams Jr. 1964. *The Matter of Conscience in Conrad's The Secret Sharer*, in «PMLA», vol. 79, no. 5, pp. 626-630.
- Rank, Otto. 1914. *Der Doppelgänger*, in «Imago», vol. 3, pp. 97-164. Trad. it. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago, Sugarco, 1994.
- Roda, Vittorio. 2008. *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press.
- Rosenfield, Claire. 1963. *The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double*, in «Daedalus», vol. 92, no. 2, pp. 326-344.
- Rutelli, Romana. 1984. *Il Desiderio del Diverso: Saggio sul Doppio*, Napoli, Liguori.
- Stape, John Henry. 2006. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge University Press.
- Stape, John Henry. 2015. *The New Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge University Press.

## Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto mio padre, che mi ha aiutata in tutti i modi possibili sia in questo percorso di studi che nella vita.

Ringrazio la mia famiglia di scelta: Luca, Elena e Ludovica, che mi sono stati vicini nei momenti di crisi e nei momenti di gioia e hanno sempre creduto in me.

Ringrazio la mia migliore amica, Aurora, con la quale ho iniziato il percorso universitario e che mi ha sempre spronata ad uscire dalla mia zona di confort, per il meglio.

Ringrazio la dott.ssa Gianni e il dott. Zappari, che mi hanno seguita agli inizi del mio percorso terapeutico, e la dott.ssa Menegozzo e il dott. Busato, che continuano a farlo.

Ringrazio il mio relatore, il prof. Marfè, per la pazienza e la disponibilità dimostrata sia nel contesto di scrittura della tesi sia in aula, durante l'insegnamento di Teoria della Letteratura.

Ringrazio la prof.ssa Sturli per aver indirettamente fornito, durante l'insegnamento di Letterature Compare, alcuni degli strumenti critici necessari alla stesura di questa tesi.

Ringrazio il mio tutor aziendale, Manuel, per avermi insegnato tanto in sole due settimane di tirocinio.

Ringrazio infine tutti gli amici e le persone che mi hanno supportata, sia quelle che mi conoscono ancora come Mirella sia quelle che mi hanno incontrata come Myrica.