

**Dipartimento di Scienze Politiche**

**Cattedra di Sociologia della Comunicazione**

**“The Following”:  
certezze ed evoluzioni del “tema del doppio”**

RELATORE:  
Prof. Michele Sorice

CANDIDATO:  
Ottavia Feltrin  
matr. 069992

Anno Accademico  
2014/2015

## Indice

Introduzione .....	3
Capitolo 1 AMPHITRUO, Plauto .....	5
Capitolo 2 I DUE GEMELLI VENEZIANI, Goldoni .....	9
Capitolo 3 WILLIAM WILSON, Poe .....	12
Capitolo 4 LO STRANO CASO DEL DOTTOR JEKYLL E DEL SIGNOR HYDE, Stevenson .....	15
Capitolo 5 IL RITRATTO DI DORIAN GRAY, Wilde .....	19
Capitolo 6 IL SOSIA, Dostoevskij .....	23
Capitolo 7 IL COMPAGNO SEGRETO, Conrad .....	27
Capitolo 8 L'UOMO DUPLICATO, Saramago .....	30
Capitolo 9 IL VISCONTE DIMEZZATO, Calvino .....	33
Capitolo 10 IL FU MATTIA PASCAL e UNO, NESSUNO E CENTOMILA, Pirandello .....	36
Capitolo 11 MEDIA, PLACE & MOBILITY, Moores .....	40
Conclusione .....	46
Bibliografia .....	47
Sitografia .....	47
English Summary .....	48

## Introduzione

"The Following", episodio 1x1. Ryan è a colloquio con Joe in carcere: Joe vuole scrivere un libro su loro due e Ryan gli chiede cosa deve aspettarsi.

*"Sarà una collaborazione. Lo scriveremo insieme, Ryan. [...]"*

*"Pensavo di andare sul tradizionale, questa volta. Sai, cattivo contro l'eroe, bene contro male. Mi serve un protagonista forte, così che il lettore possa davvero vedere un imperfetto, un uomo distrutto che è in cerca di redenzione. E quello sei tu, sei tu il mio eroe imperfetto."*

Cerchiamo di capire meglio. Ryan Hardy è un ex agente modello dell'FBI. Un uomo che viveva per il suo lavoro, che si gettava su un caso e non mollava finché non l'aveva risolto. Un giorno gli viene affidato un caso di un serial killer a cui vengono attribuiti gli omicidi di due giovani donne. Ryan nota subito, analizzando i fascicoli, che non si trova di fronte ad un assassino qualunque: c'è un disegno preciso dietro ogni omicidio. Analizzando, poi, più a fondo, le foto delle scene del crimine, tanto macabre quanto brutali, nota come, messe a confronto, narrino una storia. Contatta, quindi, diversi professori universitari per capire se esiste una corrente o un movimento letterario al quale quegli omicidi possano essere ispirati e viene indirizzato ad un professore di letteratura americana, Joe Carroll, esperto di Edgar Allan Poe. Ryan intuisce fin dal primo incontro che Carroll è più di quel che appare: dietro il professore carismatico e disponibile intravede un uomo malvagio. Comincia a sospettare di lui, probabilmente ne parla ai suoi superiori ma non ha prove, e quindi decide di tenere sotto controllo, per quanto gli sia possibile, Carroll. Una sera, seguendo un'intuizione, si trova sul luogo del delitto pochi istanti dopo che è avvenuto; si accorge subito che una delle due ragazze a terra è ancora viva: cerca di calmarla dicendole che i soccorsi stanno per arrivare, ma proprio mentre è chino su di lei il killer lo aggredisce e lo pugnala al petto. Poco dopo arrivano i federali e l'uomo viene arrestato.

Si tratta proprio di Joe Carroll: è lui il serial killer.

Ryan subisce un intervento in cui gli viene installato un peace-maker poiché il coltello gli ha perforato un ventricolo. Per questo motivo viene dichiarato inabile al servizio e congedato. Per Ryan, però, quell'indagine è stata massacrante non dal punto di vista fisico, ma psicologico. Conoscere Joe Carroll lo ha completamente devastato perché si è reso conto di quanto loro due siano uguali: perfezionisti che amano il loro lavoro, circondati entrambi dalla morte; si trovano solo a guardarla da due prospettive diverse, opposte ma separate da una linea sottile.

È come se Ryan, guardandolo, si vedesse allo specchio: Joe rappresenta la sua parte malvagia, quello che lui potrebbe diventare se attraversasse quella linea. Nel momento in cui lo capisce, lo rifiuta: comincia a bere, fuggendo dalla realtà e allontanando chiunque gli voglia stare accanto. Ma, dopo nove anni, l'FBI chiede la sua consulenza perché Joe Carroll è ritornato a colpire. A quel punto Ryan è costretto a confrontarsi con la realtà, che constata essere uguale a come l'ha lasciata nove anni prima.

Ryan Hardy è l'esempio, per quanto non reale, di come, ancora oggi, il "tema del doppio" sia attuale. E di come, soprattutto, tramite l'analisi della sua evoluzione, si possa capire la relativa evoluzione nella società.

Quello che voglio sostenere, in questa tesi, è che, nonostante i cambiamenti avvenuti negli ultimi anni, il "tema del doppio" non ha perso i suoi connotati più caratteristici, ossia presentare, di uno stesso soggetto, una parte cattiva e una buona.

La mia analisi inizia con Plauto, il primo grande autore a trattare il tema del doppio, per poi passare ad altri scrittori ritenuti significativi per il loro approccio al tema: Carlo

Goldoni, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Fëdor Dostoevskij, Joseph Conrad, José Saramago, Italo Calvino e Luigi Pirandello. Nell'ultima parte, infine, mi concentro sullo sviluppo del tema in relazione alla nascita dei media grazie al contributo di Shaun Moores, esperto del settore.

## Capitolo 1 AMPHITRUO, Plauto

Il "tema del doppio" ricorre molte volte nella letteratura greca e latina.

È un tema molto caro e, in un certo senso, attuale per gli autori dell'epoca. Esso è, infatti, strettamente connesso con lo speculum.

Lo speculum, ossia lo specchio, era concepito come un oggetto dotato di poteri magici: si pensava che fosse in grado di catturare la figura di chi si specchiava e di astrarla dal corpo fisico. Alla luce di questa credenza, risulta logico l'ulteriore legame del tema del doppio con la magia, in particolare con la magia di trasformazione. La presenza di un doppio, uguale in tutto e per tutto ad un altro personaggio sulla scena, senza una spiegazione naturale/logica del fatto, era interpretato come il frutto di un atto magico o divino. Inoltre il tema del doppio è spesso legato al tema della morte. Questo legame è dovuto a due credenze: l'esistenza, nell'aldilà, dei simulacra, immagini dei morti che riproducevano le fattezze del defunto, e il rito del funerale gentilizio. Durante la cerimonia era infatti uso portare in processione le immagini degli antenati che riproducevano fedelmente il volto del defunto, e che, spesso, erano indossate da persone somiglianti al defunto stesso. Capitava, anche, che venisse ingaggiato un attore per impersonare il defunto<sup>1</sup>.

Vari autori, greci e latini, hanno affrontato questo tema nelle loro opere. Basti pensare a "Elena" di Euripide, "Menaechme" e "Bacchide" di Plauto, "Le metamorfosi" di Ovidio. È, però, "Amphitruo" di Plauto che meglio racconta e descrive il doppio come l'esito di un intervento divino, di quello che allora era considerato magia. Ed è in particolare attorno al personaggio di Sosia che si sviluppa l'intera vicenda.

L'opera racconta il ritorno a Tebe, dopo una guerra contro i Teleboi, del generale Anfitrione e del suo servo Sosia. Durante la loro assenza Giove è arrivato a Tebe per conquistare la bella Alcmena, moglie di Anfitrione, sotto le sembianze del marito. Mercurio, suo figlio, impersona Sosia. L'inizio vede Sosia sulla scena, inviato da Anfitrione per annunciare alla moglie il suo ritorno.

Sosia, appena sbarcato dalla nave, recandosi a casa del suo padrone, si trova di fronte ad un uomo che dice di chiamarsi Sosia e di essere lui il vero schiavo di Anfitrione. All'inizio lo scambio di battute tra Sosia e Mercurio è quasi "impari": Mercurio afferma di essere Sosia, di essere a guardia della casa dei suoi padroni e di voler picchiare lo schiavo che, sostenendo di avere per padrone Anfitrione, lo sta prendendo in giro, mentre Sosia, non vedendo bene l'uomo che gli sta davanti, reagisce alle accuse in modo spiritoso, cercando di ridere della situazione. Vedendo, però, che l'uomo lo percuote e lo colpisce innervosito dal suo atteggiamento, comincia ad avere dei dubbi. Gli pone allora delle domande, riguardanti la battaglia appena conclusa, che solo lui poteva sapere. Quando sente le risposte, pronte e corrette, che gli vengono date, osserva bene l'uomo dinanzi a lui. E si accorge che sono identici:

*Mercurio: Quando io non vorrò più essere Sosia, tu sii pure Sosia; ora, mentre lo sono io, riceverai percosse se non andrai via da qui.*

*Sosia: Certo, per Polluce, quando lo guardo e vedo il mio aspetto e vedo sottinteso che io sono tale e quale, spesso mi sono guardato allo specchio, è simile a me. Nello stesso modo ha il cappello e il vestito: è tanto simile a me quanto lo sono io; le*

---

1 Gaetano De Bernardis, Andrea Sorci, *Roma Antica: letteratura e dintorni*, Palermo, G.B. Palumbo & C. Editore, 2009, p. 2-3

*gambe, i piedi, l'altezza, il taglio di capelli, gli occhi, il naso, la bocca, le guance, il mento, la barba, il collo: cosa devo dire? Se ha anche la schiena piena di cicatrici non c'è nulla di uguale più uguale a me di questo. Ma, se ci penso, io sono uguale a me come sono sempre stato. Conosco il mio padrone, conosco casa nostra, la testa mi funziona e pure i sensi. Non starò a sentire quello che dice. Busserò alla porta.*<sup>2</sup>

Sosia è confuso e si allontana facendosi mille domande:

*O dei immortali, prego la vostra protezione. Quando io sono morto? Quando sono diventato un altro? Quando ho perso il mio aspetto? Forse io mi sono abbandonato là e che me ne sia dimenticato? Infatti questo di certo possiede tutta la mia immagine che un tempo era mia. Da vivo accade ciò che mai qualcuno mi farà da morto. Andrò al porto e dirò al mio padrone come stanno le cose. Sempre che anche lui non mi riconosca più! Ah, volesse Giove farmi questa grazia: così oggi, calvo, con la testa rasata, potrei mettermi il cappello da liberto!*<sup>3</sup>

L'aver incontrato una persona che afferma di essere lui il vero Sosia, getta lo schiavo ad una sola conclusione: che è morto e non se ne è accorto. Privare una persona del nome e dell'aspetto corrisponde a privarla della sua identità, che equivale ad espellerla dal mondo<sup>4</sup>. Sosia diventa un uomo senza nome, un uomo che ha perso se stesso. Se ne torna malinconico al porto, chiedendosi se ci sarà ancora un padrone ad aspettarlo. Ma, nonostante questo, riesce a vedere la situazione in chiave ottimistica: se dovesse realmente non essere Sosia, non sarebbe neanche più uno schiavo. La battuta finale, infatti, ricorda al pubblico che si tratta, pur sempre, di una commedia. Nonostante i critici letterari, gli storici e gli studiosi di letteratura latina si siano sempre concentrati, in maniera particolare, sul personaggio di Sosia, non bisogna dimenticare che anche il suo padrone, Anfitrione, (che, tra l'altro, da il nome all'opera) subisce la stessa sorte del suo servo: anche lui si trova di fronte ad un uomo con le stesse sue sembianze. Purtroppo di questa parte ci sono giunte solo alcune battute che nel complesso non riescono a descrivere il momento esatto di incontro tra Anfitrione e Giove. Possediamo solo la reazione di Anfitrione che minaccia vendetta dopo essere stato accusato di essere un impostore da Mercurio, che lo caccia per questo di casa mentre Alcmene sta partorendo:

*Povero me, sono finito. Che cosa posso fare, io, se difensori e amici mi abbandonano? Accidenti! Non sia mai detto che questo qui, chiunque sia, mi prenda impunemente per il bavero. Andrò subito dal re a dirgli cosa è successo. Oggi farò vendetta, tremenda vendetta di quello stregone della Tessaglia che ha sconvolto le teste a casa mia. Ma dove s'è cacciato? Ma certo, ma sicuro, lui è entrato in casa da mia moglie. Ce n'è uno, a Tebe, più sfortunato di me? E adesso che fare? Tutti mi voltano le spalle e mi sfottono come gli pare. È deciso: mi precipito dentro e il primo che mi capita, servo o serva, moglie o amante, padre o nonno che sia, io lo faccio fuori sul momento. Nemmeno Giove e tutti gli dei, anche se lo volessero, potrebbero impedirmi di fare quel che ho deciso. Avanti, in casa, subito!*<sup>5</sup>

Confrontando questa reazione con quella di Sosia risulta evidente come siano una il contrario dell'altra: se Sosia dubita di se stesso e si chiede se sia morto senza essersene accorto, Anfitrione si sente offeso e tradito dagli amici, e soprattutto dalla

<sup>2</sup> Tito Maccio Plauto, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002, Atto I, vv. 438-449

<sup>3</sup> Id, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002, Atto I, vv. 455-461

<sup>4</sup> Gaetano De Bernardis, Andrea Sorci, *Roma Antica: letteratura e dintorni*, Palermo, G.B. Palumbo & C. Editore, 2009

moglie, e minaccia di rivolgersi al re per avere vendetta e decide poi di entrare in casa con la forza. Molto probabilmente la diversità estrema delle reazioni è dovuta alla classe sociale a cui appartengono, ma in parte anche al loro carattere. Sosia è un servo che fa quello che gli viene ordinato, è obbediente e fedele ai suoi padroni, ma è un codardo, come si evince nelle scene iniziali quando ha paura di essere da solo, con quel buio, al porto, e anche quando si trova di fronte a Mercurio e ha paura di essere picchiato. È lui stesso, nella prima battuta, a ironizzare sulla sua codardia chiedendosi se esiste un tipo più coraggioso di lui. Anfitrione è un guerriero, un generale per la precisione, ed è un uomo coraggioso e spavaldo che combatte per difendere la propria gente e la sua città. È proprio Mercurio che, nel prologo, lo definisce generalissimo.

Ed è sempre Mercurio, poco prima di raccontare la trama, che presenta l'opera come una tragicommedia, poiché:

*Tutta quanta commedia, no, non mi pare giusto visto che c'entrano nientemeno che dei e regnanti. E allora? Dato che c'entra anche uno schiavo, farò che sia una tragicommedia.*<sup>6</sup>

La spiegazione fornita da Mercurio è inseribile nel contesto; poco prima, infatti, aveva affermato che Giove in persona avrebbe recitato la sua parte insieme alla compagnia di attori, e che anche lui lo seguiva in quanto suo figlio. La commedia era un genere basso, in cui i protagonisti erano servi, schiavi e persone comuni, mentre le tragedie erano un genere alto poiché i personaggi erano re e regine, imperatori e comandanti. Nonostante questo, però, la precisazione vale solo come una parte della spiegazione fornita da Mercurio nel prologo. Infatti tutte le opere a noi pervenute, che sono state attribuite a Plauto da Marco Terenzio Varrone, appartengono ad un unico genere teatrale: la *fabula palliata*<sup>7</sup>.

La *fabula palliata*, che prende il suo nome dal termine *pallium*, mantello di forma rettangolare indossato sopra la tunica, è una commedia romana tradotta o adattata dalla Nuova Commedia Greca. Sebbene anche Terenzio abbia prodotto commedie che sono state inserite in questo genere teatrale, è solo con Plauto che la *fabula palliata* non è più un semplice adattamento: Plauto inserisce le usanze e i vestiti romani, toponimi italiani e giochi di parole latini; inoltre vivacizza i dialoghi con il forte umorismo, la dizione agile e morbida e il buon umore.

L'"*Amphitruo*", inoltre, oltre ad essere una *fabula palliata*, è stata definita una dei primi esempi di "commedia degli equivoci".

Caratteristica del teatro latino, la commedia degli equivoci è un genere di commedia in cui tutta la vicenda rappresentata nasce in seguito ad un equivoco iniziale, che porta, come dice il nome, a continui equivoci tra i personaggi presenti sulla scena. Gli equivoci creano una serie di situazioni comiche che si sommano una sull'altra, amplificando il divertimento tra il pubblico. Nell'ultimo atto, poi, uno degli attori interviene per spiegare il perché di tutti gli equivoci sorti nella commedia.

Quest'attore, nella maggior parte dei casi, è colui che, all'inizio della rappresentazione, ha provocato l'equivoco iniziale. Rientra in questa maggioranza "Amphitruo" poiché è Giove, nelle ultime battute, a spiegare l'accaduto ad Anfitrione:

*Animo, Anfitrione. Sono qui per dare aiuto a te e ai tuoi cari. Non hai nulla da temere. Aruspici e indovini lasciali perdere. Ciò che è stato e ciò che sarà, te lo dirò io, e*

5 Tito Maccio Plauto, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002, Atto IV, vv. 1039-1052

6 Id, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002, Prologo, vv. 59-63

7 Maurizio Bettini, *Limina: letteratura e antropologia di Roma antica. Dalle origini all'età dei Gracchi*, Milano, La Nuova Italia, 2009, p. 134-138

*meglio di loro, poiché sono Giove. Punto primo: ho usato il corpo di Alcmena e con l'amplesso l'ho resa gravida di un figlio. Anche tu l'avevi messa incinta, nell'atto di partire per la guerra. In un unico parto ha partorito due figli. Uno di essi, cioè quello che è nato dal mio seme, ti darà gloria immortale con le sue imprese. Tu, con la tua sposa, ritorna all'unione di sempre. Alcmena non merita di essere accusata per l'accaduto poiché l'ha costretta il mio potere. Ora ritorno in cielo.<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> Tito Maccio Plauto, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002, Atto V, vv. 2041-2050

## Capitolo 2

### I DUE GEMELLI VENEZIANI, Goldoni

“I due gemelli veneziani”, opera risalente al 1750 e firmata Carlo Goldoni, è un altro esempio di “commedia degli equivoci”. La particolarità di questa commedia, però, è data dal diverso modo di affrontare il tema del doppio: i protagonisti sono infatti Tonino e Zanetto, due gemelli separati alla nascita.

Nella commedia i due fratelli si trovano contemporaneamente a Verona, l'uno all'insaputa dell'altro. Zanetto, uomo rozzo, sciocco e codardo, deve sposare Rosaura, figlia del ricco e avaro dottor Balanzoni e amata in segreto dal vecchio Pancrazio. Tonino, gentiluomo intelligente, affascinante ed arguto, deve riunirsi alla sua promessa sposa Beatrice corteggiata, però, anche da Florindo e Lelio. Un cofanetto di gioielli consegnato, per sbaglio, da Arlecchino a Tonino invece che al suo padrone Zanetto dà il via ad una serie di comici equivoci.

Lo scambio tra i due fratelli avviene fin dalle prime scene, e genera non poco scompiglio soprattutto tra le due promesse spose, Rosaura e Beatrice. L'incontro tra i due arriva solo nella scena finale, quando Zanetto, convinto da Pancrazio, beve un bicchiere di vino avvelenato e muore. Poco dopo arriva Tonino che, vedendo suo fratello morto, capisce il perché di tutti i fraintendimenti di quel giorno, smaschera Pancrazio e riesce non solo a spiegare tutta la vicenda, ma anche a sistemare la situazione che si era venuta a creare in seguito a quell'equivoco iniziale.

Goldoni, nel prologo intitolato “L'autore a chi legge”, dialoga direttamente con i lettori e illustra come il tema del doppio con protagonisti due gemelli sia stato ampiamente trattato prima di lui. Cita autori del passato, come Plauto, Gian Giorgio Trissino e Firenzuola, ma anche autori più contemporanei come Niccolò Amenta. In ultimo parla di se stesso e del perché si è accinto anch'egli, nonostante tanti validi predecessori, a rappresentare una commedia di questo tipo:

*Io ho creduto di poter inalzare sul fondamento vecchio una fabbrica affatto nuova, e ciò mi venne in mente sull'osservazione da me fatta che in tutte le antiche pariglie i due Gemelli, oltre al doversi supporre somigliantissimi in tutto l'estrinseco della persona, il che è pur nella mia, sono rappresentati eziandio d'un somigliantissimo carattere, o certamente non guari diverso. Mi son però voluto provare a farli di carattere affatto differenti l'uno dall'altro, e dar loro nomi distinti.<sup>9</sup>*

Il commediografo apporta, dunque, un'evoluzione ai personaggi dei gemelli così come erano conosciuti allora. Quest'evoluzione non è, però, da relegare a quest'opera soltanto, perché va inserita in un progetto che Goldoni stava sviluppando: egli stava riformando la commedia.

A metà del diciottesimo secolo era ancora rappresentata la Commedia dell'Arte: essa prevedeva che gli attori impersonassero le maschere tradizionali, ognuna con un preciso carattere e aspetto. Arlecchino era il servo stupido e vestiva con un abito composto da numerose pezze di stoffa di vario colore, Brighella era il servo astuto e bugiardo e il suo vestito caratteristico era giacca e pantaloni bianchi con galloni verdi, Pantalone, il vecchio avaro e lussuoso, indossava una tunica rossa con una mantella nera, e così via. Inoltre il testo della commedia non era scritto, ma tutto era lasciato

---

9 Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, Torino, Einaudi, 1997, L'autore a chi legge, p. 6

all'improvvisazione degli attori, che avevano solo un canovaccio su cui basarsi. Il canovaccio, anche detto scenario, era una trama di riferimento contenente gli elementi principali dell'opera. Questo tipo di commedia, che aveva trionfato nell'età barocca, oltre ad essere stata esportata in Francia con grande successo, ebbe anche l'ardire, per il tempo, di introdurre per la prima volta le donne attrici sul palcoscenico. Nonostante questo nel 1700 era ormai in decadenza. Goldoni, che iniziò a lavorare per la prima volta come poeta di teatro nel 1734, era fortemente polemico nei confronti della commedia dell'arte, in quanto la riteneva troppo stereotipata, ripetitiva e inverosimile.

Egli pensava, innanzitutto, che i personaggi dovessero essere slegati dalle maschere tradizionali perché dovevano essere colti nella loro individualità e complessità. Le maschere si riferivano a tipi fissi, mentre Goldoni pensava a individui concreti. Proprio per questo era assolutamente contrario all'utilizzo della maschera: essa copriva il volto, che è infinitamente mutevole e vario e che può rappresentare i vari caratteri (bugiardo, astuto, avaro,...) in modi differenti a seconda della personalità dell'attore. Ovviamente, i personaggi non sono isolati o collocati su uno sfondo neutro e astratto, ma fanno parte di un contesto sociale che li caratterizza e caratterizza anche le loro azioni. I loro vizi e le loro virtù assumono quindi una diversa fisionomia basata anche sul contesto sociale. Quest'ultimo è principalmente borghese e regionale, ma non bigotto o ristretto come si potrebbe pensare. L'ambientazione classica di Goldoni è infatti il Veneto, Venezia soprattutto. La città lagunare era, allora, un punto nevralgico per i mercanti provenienti da ogni parte del mondo: era una città che oggi verrebbe definita cosmopolita.

Queste modifiche, corpose e a tratti sconvolgenti per il tempo, furono introdotte in modo graduale dal commediografo veneziano, sia per permettere agli attori, formati da anni sull'improvvisazione, di imparare a memoria la loro parte, sia per permettere al pubblico, legato alle maschere tradizionali, di abituarsi a vedere sul palcoscenico un attore senza la maschera caratteristica del personaggio.

La riforma goldoniana, sulla quale si baserà la nascita della commedia moderna, viene avviata nel 1738<sup>10</sup>.

"I due gemelli veneziani" è un esempio di questa riforma. Il testo scritto è stato introdotto per tutti i personaggi, anche per quelli marginali, come Brighella e Colombina, rispettivamente servo in casa del dottor Balanzoni e balia di Rosaura. Eppure, le modifiche sono ancora parziali, in quanto, come ci dice lo stesso Goldoni nel prologo, solo Cesare D'Arbes, attore solito a interpretare Pantalone, recitava senza la maschera sul volto.

Citando l'attore D'Arbes Goldoni lo esalta presentandolo come un uomo dalla straordinaria abilità di bravo comico nel fare il diverso personaggio dello spiritoso e dello sciocco. Aggiunge poi che è stato proprio questo ad averlo convinto a scrivere questa commedia. Il commediografo veneziano era infatti solito a scrivere le parti dopo aver conosciuto gli attori così da cucire il personaggio sulla personalità dell'attore stesso. È proprio per questo che ha voluto modificare il modo tradizionale di rappresentare i due gemelli: non solo con nomi diversi, ma anche con diverse personalità.

Nell'ultima parte del prologo Goldoni spiega anche il perché abbia fatto morire uno dei due gemelli, Zanetto, invece di farlo incontrare con il fratello e realizzare, così, il lieto fine caratteristico delle commedie:

---

10 Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *la letteratura: dal Barocco all'Illuminismo*, Varese, Paravia, 2007

*Una cosa mi è certamente riuscita in questa Commedia, che non so a qual altro Comico Poeta sia mai riuscita. Per ben condurre al suo termine la mia azione, mi è convenuto far morire in iscena uno de' due Gemelli, e la di lui morte, che difficilmente tollerata sarebbe in una Tragedia, non che in una Commedia, in questa mia non reca all'uditore tristezza alcuna; ma lo diverte per la sciocchezza ridicola, con cui va morendo il povero sventurato. Io non credo arrogante la mia franca asserzione, quando ricordomi delle risa da cui si smascellavano gli spettatori universalmente, sul momento delle sue agonie e de' suoi ultimi respiri. Peraltro esser può che, in leggendola, il ridicolo che vi è non risalti tanto, quanto fece animato dalla grazia del valoroso Comico. Ma la Commedia è Poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo che ella esiga, per riuscir perfettamente, de' bravi Comici che la rappresentino, animando le parole col buon garbo d'un'azione confacevole; checché ne possan dir i severi Critici, egli è certo che tutti coloro i quali han veduto rappresentar la morte di Zanetto, han confessato esser ella uno de' pezzi più ridicoli e nuovi della Commedia.<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, Torino, Einaudi, 1997, L'autore a chi legge, p. 6

### Capitolo 3 WILLIAM WILSON, Poe

Il tema del doppio subisce un mutamento notevole, rispetto agli autori fino ad ora analizzati, con lo scrittore americano Edgar Allan Poe.

Nel racconto "William Wilson" il protagonista, lo stesso William Wilson, racconta la propria storia in prima persona.

La prima notizia che fornisce riguarda il proprio nome: William Wilson è di fantasia poiché non vuole rovinare la reputazione della sua famiglia per i fatti da lui compiuti, che comincia a raccontare poco dopo, iniziando dal periodo passato nell'istituto del dottor Bransby, in Inghilterra.

Egli era il ragazzo più popolare della scuola, ammirato per l'abilità con le parole e temuto per gli scherzi che realizzava. Tutti gli portavano rispetto, tranne uno.

*Era questi uno scolaro che, senza essermi legato da alcuna sorta di parentela, portava il mio stesso nome di battesimo, e il mio stesso nome di famiglia; circostanza in sé poco notevole, poiché il mio, malgrado fossi di nobile origine, era uno di quei nomi comunissimi che, come per diritto di prescrizione, sembrano essere stati dal tempo dei tempi di pubblico dominio.<sup>12</sup>*

Il suo omonimo gli resisteva e gli andava contro: sembrava che lo sfidasse. I sentimenti provati dal protagonista nei suoi confronti erano un misto di odio e timore. La tensione tra i due Wilson, peraltro percepita solo dal protagonista, cresceva ogni giorno di più. Nel frattempo l'omonimo aveva imparato ad imitarlo alla perfezione. L'unica differenza stava nella voce: non era che un sussurro.

Una notte, deciso a fargliela pagare una volta per tutte, William Wilson si alzò dal suo letto e si recò nella stanza del suo alter ego.

*Lo guardai; e mi sentii intirizzare, divenire sull'istante di ghiaccio in tutto il mio essere. Il cuore mi sussultò, le ginocchia mi vacillarono, e un insopportabile, inesplicabile orrore mi prese l'anima. Respirando convulso avvicinai ancor più la lampada alla sua faccia. Erano quelli, erano proprio quelli i lineamenti di William Wilson?<sup>13</sup>*

Il giorno dopo abbandonò la scuola. Si trasferì, dopo alcuni mesi passati dai suoi genitori, a Eton, e poi a Oxford. Cominciò a dedicarsi al gioco d'azzardo, barando, e all'alcool, organizzando numerose serate di baldoria. Nonostante cercasse di dimenticare il suo omonimo, egli si ripresentava sempre, costringendolo così a cambiare continuamente città. Dopo Oxford, però, egli cominciò sistematicamente a fuggire: Parigi, Roma, Vienna, Berlino, Mosca.

Finché un giorno, durante una festa di carnevale a Roma, lo rincontrò e, portatolo dentro una stanza, lo sfidò a duello, uccidendolo con facilità con la propria spada. Poco dopo, però, si accorse di aver duellato con uno specchio.

*Così, ripeto, mi parve, ma così non era. Era Wilson, invece, era il mio nemico, che mi stava ritto dinanzi, nella sua agonia. Aveva gettato maschera e mantello sull'impiantito, ed ecco, non c'era filo del suo abito, non c'era tratto della sua fisionomia tanto caratteristica e singolare che non fossero, nel modo più assoluto,*

---

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 153

<sup>13</sup> Id, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 157

*miei.*

*Egli era Wilson; ma era un Wilson che non bisbigliava più, parlando, e io avrei potuto credere di sentir parlare me stesso.*

*- Tu hai vinto, - mi disse - ed io cedo. Ma tu pure, da questo momento, sei morto - sei morto al Mondo, al Cielo, alla Speranza! In me tu esistevi - e ora, nella mia morte, in questa mia immagine che è la tua, guarda come hai definitivamente assassinato te stesso.<sup>14</sup>*

In quest'opera due sono, quindi, le differenze nel trattare il tema del doppio: far raccontare la storia al protagonista, introducendo quindi i suoi pensieri riguardo alla situazione vissuta, e descrivere un sosia che si rivelerà essere solo una creazione del protagonista stesso.

Per quanto riguarda la prima differenza, è da attribuire al modo di scrivere dello scrittore americano: egli privilegia le storie narrate in prima persona. Molti dei suoi racconti più famosi ("Il gatto nero", "La caduta della Casa Usher", "Il cuore rivelatore", per esempio) sono raccontati, infatti, dallo stesso protagonista in prima persona. La seconda differenza, la diversa rappresentazione del tema del doppio, è dovuta anch'essa al modo di scrivere dell'autore, influenzato, però, dal Romanticismo gotico. Poe è uno degli autori più caratteristici del Romanticismo gotico, un genere narrativo sviluppatosi a partire da metà del diciottesimo secolo in Inghilterra, poi esportato, con le peculiarità proprie di ogni cultura, in altri paesi. Il tema tipico di questo genere è la morte, i protagonisti sono persone con conflitti interiori, ambigue e misteriose, spesso con un passato oscuro, e le ambientazioni sono castelli, chiese e abbazie<sup>15</sup>. In Poe queste ultime mancano, come si può vedere in "William Wilson", ma il tema della morte e i protagonisti con conflitti interiori sono tipici dei suoi racconti. In questo racconto, quindi, il conflitto interiore del protagonista è rappresentato dal sosia. Egli, difatti, non è più un altro personaggio che, per causalità o magia, è uguale in tutto e per tutto al protagonista o il suo gemello, ma è inventato dal protagonista stesso, che lo immagina agire ed interagire nella vita reale come qualsiasi persona realmente esistente.

Poe era solito esplorare le zone buie della mente, dove risiedono "mostri", terrori e angosce, soprattutto nei racconti del terrore, ma in questo caso questo "fantasma" (il sosia) ha caratteristiche diverse. Se inizialmente William Wilson crede di essere sfidato dal suo omonimo, sul quale non ha la stessa influenza che ha sugli altri ragazzi, si sente, in un certo senso, anche in debito con lui.

*Già più volte ho accennato all'aria, per me così penosa, di protezione ch'egli aveva preso nei miei riguardi, e al suo frequente e officioso intromettersi nei miei proponimenti. Questa intromissione assumeva spesso il carattere sgradevole di un avviso, non certo dato apertamente, epperò suggerito, insinuato. E io lo ricevevo con una ripugnanza che si faceva più tenace in ragione del crescere degli anni. Nondimeno, ormai che quell'epoca è lontana, voglio rendergli la stretta giustizia di riconoscere che non posso citare neanche un caso in cui i suoi suggerimenti si mostrassero partecipi di quel temperamento d'errore e di follia che sarebbe stato naturale alla sua età, in genere priva di maturità e di esperienza; che il suo senso morale, se non il suo ingegno e la sua prudenza mondana, era assai più vivo del mio; e che io sarei adesso un uomo migliore, e di conseguenza più felice, se avessi sdegnato meno i consigli suggeritimi con quel suo bisbiglio significativo che allora*

---

14 Edgar Allan Poe, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 163

15 Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *la letteratura: l'età napoleonica e il Romanticismo*, Varese, Paravia, 2007

*m'ispirava un odio così pieno e un disprezzo così amaro.*<sup>16</sup>

La protezione che gli sembra provenire da questo soggetto, però, non lo rende più propenso ad una amicizia. Anzi: più il sosia si fa protettivo e invadente, e più William Wilson sente l'odio crescergli dentro, al punto, negli ultimi tempi, da sopportarne a malapena anche la vista.

La caratteristica protettiva del "fantasma" si sviluppa poi nelle altre apparizioni che vengono raccontate: a Eton si presenta ad una festa privata organizzata dallo stesso Wilson nel suo alloggio, dove circolano vino e "più pericolose dolcezze", e a Oxford interrompe una partita a poker in cui Wilson stava barando. Da allora lo segue, sempre e ovunque. E Wilson fugge.

*Fuggivo invano. Il mio sciagurato destino mi perseguitò vittorioso, dimostrando come con quella notte [a Oxford] avesse solo cominciato ad esercitare il suo misterioso dominio su di me.*<sup>17</sup>

Il protagonista lo definisce "il mio sciagurato destino", ma sarebbe più corretto definirlo coscienza morale: infatti si presenta ogni qual volta Wilson supera il limite massimo della degradazione morale, e gli ricorda ciò che è giusto fare.

Solo cinquant'anni più tardi verrà meglio definita, dal padre della psicanalisi Sigmund Freud, come Super-io, una delle parti che, insieme all'Es e all'Io, compone la psiche dell'uomo. L'Es è il luogo dei contenuti psichici rimossi, l'Io è la parte cosciente della personalità che media tra l'Es e il Super-io, che si forma dall'interiorizzazione dei codici di comportamento e dagli schemi di valore che il bambino impara durante l'infanzia dai genitori<sup>18</sup>.

Il sosia, quindi, altro non è che il Super-io di William Wilson, quella parte della sua psiche che cerca di salvarlo dalla sua vita depravata e che, non riuscendoci, smette di proteggerlo, lasciandosi/lo morire.

---

16 Edgar Allan Poe, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 156

17 Id, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 161

18 Giovanni Bottiroli, *La logica del diviso in William Wilson*, [www.giovannibottiroli.it](http://www.giovannibottiroli.it), ultimo accesso 22 gennaio 2015

## **Capitolo 4**

### **LO STRANO CASO DEL DOTTOR JEKYLL E DEL SIGNOR HYDE, Stevenson**

Un altro autore che fu molto influenzato dal Romanticismo gotico e dalle sue tematiche è Robert Louis Stevenson. Il tema del doppio è trattato nella sua opera più famosa: "Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde".

Ancora una volta il tema del doppio subisce un'evoluzione.

Il protagonista della storia è il dottor Henry Jekyll, un uomo mite e tranquillo, che riesce a creare, nel suo laboratorio, una pozione con la quale trasforma il suo corpo in un'altra persona, il signor Edward Hyde. Egli rappresenta la sua parte malvagia, quella capace di azioni riprovevoli per il rispettabile dottore. Sono numerosi, infatti, gli episodi in cui Hyde manifesta la propria indole malvagia: calpesta una bambina, uccide a bastonate Sir Danvers Carew e spaventa e tratta male chiunque incontri per la strada. Se inizialmente le trasformazioni sono controllate da Jekyll, col passare del tempo Hyde prende sempre più possesso del corpo del dottore. La pozione viene usata quindi al contrario rispetto alla sua originaria creazione. Alla fine Jekyll perde il controllo di Hyde e degli effetti della pozione, e decide di porre fine alla sua vita con un'altra pozione che lo trasformi in modo definitivo in Hyde, sperando che poi la coscienza gli suggerisca quello che è giusto fare. Hyde viene poi trovato dall'avvocato Utterson e dal suo amico Enfield morto impiccato nel laboratorio del dottore.

Tutta la vicenda è narrata dal punto di vista di Gabriel John Utterson, avvocato del dottor Jekyll e suo amico. Egli assiste incredulo agli strani eventi che coinvolgono il dottore e il misterioso signor Hyde, che Jekyll afferma essere un suo amico. Solo alla fine del racconto viene spiegato, ai lettori e all'avvocato, come, ma soprattutto perché, si è svolta tutta la vicenda. Utterson, infatti, quando entra nel laboratorio trova, sulla scrivania del dottore, una lettera contenente un breve scritto di Jekyll e il suo memoriale. Questo, unito alla lettera di Hastie Lanyon, che gli aveva spedito precedentemente con la richiesta di aprirla solo dopo la morte del dottor Jekyll, spiega gli eventi dal punto di vista di Jekyll stesso.

Il dottor Henry Jekyll cresce con la convinzione che nell'animo umano convivano due aspetti: il bene e il male. Egli, infatti, si è sempre sentito costretto a nascondere i propri piaceri e ad apparire in modo differente a come in realtà si sentiva. Vivendo in prima persona questa esperienza, orientò i suoi studi scientifici alla scoperta di queste due dimensioni. Arrivò alla conclusione che l'uomo è duplice:

*Vidi che, se potevo considerarmi con legittimità sia l'uno sia l'altro dei due esseri che si dilaniavano nella mia coscienza, ciò era dovuto unicamente al fatto che ero ambedue fin nei precordi del mio intimo.<sup>19</sup>*

Cominciò a pensare che se fosse riuscito, tramite una miscela elaborata con una qualche formula matematica, a separare le due parti in altrettante entità distinte, la sua vita sarebbe diventata più semplice perché non avrebbe dovuto nascondere più le sue pulsioni malvagie: sarebbe stata un'altra persona, agli occhi delle persone, a dare sfogo a queste ultime. Fu così che, dopo molte ricerche ed esperimenti, creò una droga in grado di scindere le due parti. Nacque, quindi, Edward Hyde, un uomo

---

<sup>19</sup> Robert Louis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2008, p. 139

mingherlino, basso e molto più giovane del dottore, che *era il male allo stato puro*<sup>20</sup>. Diede ad Hyde una casa e una domestica e scrisse il proprio testamento in suo favore. In questo modo cominciò ad assumere regolarmente le sembianze di Hyde per soddisfare i propri piaceri più malvagi e perversi.

Poco tempo dopo, però, accadde una cosa strana: andò a coricarsi una sera come dottor Jekyll ma si svegliò il mattino seguente come signor Hyde. Capì subito che queste continue trasformazioni cominciavano a sfuggirgli di mano e decise, a malincuore, di rinunciare ad Edward Hyde e di essere solo Henry Jekyll. Questa "pausa" durò solo alcuni mesi, perché poi cedette all'impulso, bevve la pozione e ritornò ad essere Hyde. Questa volta, però, Hyde si sfogò in modo molto più violento e molto più crudo di quanto facesse abitualmente: uccise a bastonate un uomo, Sir Danvers Carew. Ora era costretto a rimanere Jekyll, ma anche sollevato. Cominciava, infatti, ad avere paura dell'altro se, dopo aver visto ciò di cui era capace. Un giorno, mentre era seduto in un parco, ebbe una convulsione, e si trasformò di nuovo in Hyde. Grazie all'aiuto dell'amico Lanyon (che rimase così scioccato dal vedere la trasformazione da morire poco tempo dopo) riuscì a recuperare la pozione e a ritornare Jekyll, ma non si riconosceva più in quell'abominevole uomo e ne aveva sempre più timore. Da quel giorno non riuscì più a controllare le trasformazioni: ormai prendeva la pozione per ritornare ad essere Jekyll e liberarsi di Hyde. E per giunta l'effetto della pozione era sempre più ridotto. Poi anche la polvere che utilizzava cominciò a scarseggiare, ma quando mandò il domestico a prenderne altra, si accorse che non aveva effetto alcuno; evidentemente quella originaria aveva una qualche impurità che aveva permesso la trasformazione. Assunse quindi l'ultima dose in suo possesso.

*Hyde esalerà l'ultimo respiro sulla forca? O troverà il coraggio di farla finita all'ultimo momento? Lo sa Iddio. Non me ne importa. Il vero momento della mia morte è questo: quel che avverrà poi non riguarda me, bensì un altro. Ecco, dunque: nell'atto stesso di deporre la penna e di imprimere il sigillo alla mia confessione, metto fine alla vita dell'infelice Henry Jekyll.*<sup>21</sup>

Nel romanzo lo specchio ha un ruolo molto importante, quasi centrale. Viene collocato nello studio dal dottore, come afferma egli stesso nel memoriale, solo in un secondo momento proprio per permettergli di osservare i cambiamenti ai quali il suo corpo era soggetto durante la trasformazione. Esso è il tacito testimone del segreto di Jekyll e, allo stesso tempo, delinea la struttura del testo, fondato su un gioco di rimandi e di schermi. Infatti, la storia è narrata dal punto di vista dell'avvocato Utterson e, solo nelle prime pagine, anche del suo amico Enfield. Quest'ultimo racconta all'amico di essere stato presente quando un uomo, un certo signor Hyde, aveva calpestato una bambina e, rincorso da Enfield, era stato costretto a risarcire la famiglia con un assegno firmato Henry Jekyll. Dopo questo racconto la vicenda si sposta principalmente sull'avvocato e sulle sue ricerche sul rapporto tra Hyde e Jekyll. A livello strutturale, quindi, è come se Enfield fosse lo specchio di Hyde ed egli, non riuscendo a descriverlo se non con una serie di negazioni (*Nossignore, non mi ci raccapezzo, e non riesco a descriverlo. E non è che mi fallisca la memoria, perché anche ora l'ho qui davanti agli occhi*<sup>22</sup>), lasciasse che ad indagare sullo strano collegamento sia l'amico Utterson, che sposta l'attenzione su Jekyll. Utterson rappresenta, quindi, lo specchio del dottore, tramite il quale viene poi a dipanarsi

---

20 Robert Louis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2007, p. 147

21 Id, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2007, p. 181

22 Id, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2007, p. 19

l'intera vicenda<sup>23</sup>.

Non è la prima volta che Stevenson da allo specchio un significato così importante. Già nel racconto "Markheim", pubblicato un anno prima de "Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde", l'oggetto rappresenta infatti la causa dell'azione del protagonista, Markheim appunto. Quest'uomo entra in un negozio per fare un regalo di Natale alla moglie e il negoziante gli mostra uno specchio antico, ma Markheim, vedendo la propria immagine riflessa, rifiuta con prepotenza e riluttanza, e poco dopo uccide il venditore. All'uomo entrato qualche momento dopo nel negozio (probabilmente il Diavolo) racconta che lui possiede, come tutti gli uomini, una parte cattiva e una buona; quel giorno ha prevalso quella cattiva<sup>24</sup>.

Il tema del doppio, del bene e del male entrambi presenti nell'animo umano, era stato quindi già analizzato dall'autore, ma non abbastanza approfondito, come avverrà invece con la storia di Jekyll e Hyde.

Questa rappresenta certamente il culmine dell'indagine stevensoniana sulla scissione della personalità. Egli era infatti rimasto affascinato dalla teoria evuzionistica di Darwin e l'aveva applicata all'essere umano moderno, sostenendo che una sua parte conservava ancora quegli istinti primordiali e che, se si fosse riusciti a darle un corpo proprio, essa sarebbe apparsa proprio come gli ominidi immaginati da Darwin: tratti scimmieschi, goffi nel camminare, con un linguaggio incerto e farfugliante. E sono proprio queste le caratteristiche che fa assumere ad Hyde.

Sulla scia di queste credenze egli segue anche gli sviluppi della nuova scienza, la psicanalisi, che vede fare i primi passi proprio in quel periodo. Sono numerosi, infatti, i contributi che vengono spediti alla Society Psychological Research riguardanti una sorta di autoanalisi tra un "se stesso" e un "altro se" che testimoniano un dialogo tra l'irrazionale e la coscienza. Uno scritto in particolare, intitolato "Un capitolo sui sogni", viene giudicato da F. W. H. Myers, psicologo e teosofa alla guida della Psychological Society, un valido contributo di psicologia sperimentale.

Bisogna comunque specificare che fin dalle opere giovanili Stevenson manifesta questo interessamento per il tema del doppio. In "Un viaggio in canoa nei fiumi della Francia", del 1878, egli racconta:

*Osservavo un qualcun altro, mentre stava remando; io ero consapevole dell'estremità di quel qualcun altro poggiate contro il puntapiedi; il mio corpo sembrava non avere più intima relazione con me di quanto ne avesse la canoa, il fiume o le rive. Né ciò era tutto; qualcosa dentro la mente, una parte del mio cervello, una zona del mio essere, si era liberata dalla leale sudditanza e aveva preteso di fare da sé, o forse di agire in favore di qualcun altro che continuava a remare.*<sup>25</sup>

Nel 1884, poi, collabora con l'amico giornalista, poeta ed editore William Ernest Helley a delle scritture per il teatro. Tra queste figura "Deacon Brodie".

Deacon William Brodie era un ebanista e un membro del Consiglio Comunale di Edimburgo, oltre che diacono (capo) della Corporazione Wrights & Masons. Era un uomo rispettato e rispettabile. Egli aveva, però, una segreta attività notturna: era il capo di una banda di ladri. Durante il giorno aveva quello che si potrebbe definire "un lavoro perfetto": era incaricato di fare e riparare sistemi e meccanismi di sicurezza. Brodie non doveva far altro che una copia delle chiavi della serratura e organizzare, nei giorni seguenti, di ritornare con i suoi complici per svaligiare la casa. Questa sua "attività secondaria" gli era necessaria per mantenere lo stile di vita a cui era abituato,

---

23 Attilio Brilli, *La parabola e il sogno*, Introduzione a Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, Milano, Mondadori, 2007, p. VII-VIII

24 Id, *Alchimie del doppio*, Introduzione a Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, Milano, Mondadori, 2007, p. X-XII

che comprendeva due amanti, numerosi figli e il vizio del gioco d'azzardo. La sua doppia vita non durò a lungo, perché venne catturato dopo il colpo organizzato per derubare l'ufficio delle imposte di Sua Maestà a Chessel's Court, nel distretto Canongate di Edimburgo. Il piano, studiato ed elaborato dallo stesso Brodie, fu un completo fallimento perché i suoi complici vennero catturati e fecero i nomi di tutta la banda. Brodie fuggì in Olanda, ma fu arrestato ad Amsterdam e rimpatriato per il processo. La giuria lo ritenne colpevole e fu condannato all'impiccagione. Nonostante questo egli corruppe il boia facendo nascondere un collare di ferro sotto il cappio, in modo da romperlo quando fosse stato in tensione. Non calcolò però il suo peso, e finì impiccato veramente. L'ironia dell'evento sta nel fatto che il patibolo era stato da poco ridisegnato dallo stesso Brodie<sup>26</sup>.

Tutte queste storie e vicende precedenti diedero quindi a Stevenson materiale sufficiente a delineare in modo così chiaro e preciso i suoi personaggi più famosi: Henry Jekyll e Edward Hyde. E fu proprio l'abilità nel descrivere e raccontare la vicenda in maniera così realistica che fece di questo romanzo, composto da poco più di 90 pagine e scritto su commissione in un solo mese<sup>27</sup>, la sua opera più conosciuta.

---

25 Attilio Brilli, *Barbari dentro*, Introduzione a Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, Milano, Mondadori, 2007, p. XIII-XVIII

26 Ben Johnson, *Deacon William Brodie*, [www.historic-uk.com](http://www.historic-uk.com), ultimo accesso 30 maggio 2015

27 Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *Robert Louis Stevenson: lo strano caso del dottor Jekyll e del signor*

## Capitolo 5

### IL RITRATTO DI DORIAN GRAY, Wilde

Gli aforismi e gli episodi di dissolutezza a cui si abbandona il protagonista de "Il ritratto di Dorian Gray" furono utilizzati per sostenere l'accusa di omosessualità contro l'autore Oscar Wilde, che fu poi giudicato colpevole e condannato a due anni di lavori forzati. In realtà lo scrittore irlandese voleva criticare la società inglese di fine secolo, ricca di ipocrisia e interessata solo all'apparenza.

Il protagonista, Dorian Gray, è un bellissimo ragazzo che diventa modello per il pittore e suo amico Basil Hallward. Il pittore, infatti, incantato dalla bellezza e dalla giovinezza di Dorian, decide di fargli un ritratto ed una volta finito il ragazzo è talmente ammirato dalla sua figura su tela che Basil glielo regala. Durante gli ultimi ritocchi al quadro è presente anche un amico del pittore, Lord Henry Wotton, un nobile cinico e spregiudicato, famoso per i suoi aforismi e per i suoi discorsi. Tra lui e Dorian nasce quasi subito un rapporto maestro-allievo, e la prima sua "lezione" riguarda la bellezza. La bellezza è qualcosa di effimero, ed è legata a doppio filo con la giovinezza: quando una se ne va, l'altra la segue. Il ragazzo rimane talmente affascinato dal discorso che gli ha appena fatto Lord Henry che comincia a guardare il ritratto appena terminato con altri occhi: lo invidia perché rimarrà per sempre bello e giovane, mentre lui invecchierà e perderà quel fascino che ora emana.

*Se io potessi rimanere sempre giovane, e il ritratto diventasse vecchio! Per questo, per questo, darei qualunque cosa! Darei la cosa più preziosa del mondo! Darei anche la mia anima per questo!*<sup>28</sup>, esclama guardandolo.

Dorian comincia a frequentare, grazie al suo nuovo amico e mentore Lord Henry, l'alta società, e poco tempo dopo si innamora e si fida con un'attrice, Sybil Vane, una giovane ragazza di diciassette anni che recita ogni sera in un teatrino sconosciuto e misero. Nonostante venga minacciato dal fratello della ragazza, Jim, che afferma di ammazzarlo se la farà soffrire, Dorian è convinto del suo amore e porta Lord Henry e Basil una sera a teatro per conoscerla. Lei recita in modo osceno perché, grazie all'amore di Dorian, ha capito che recitare non le piace, ma proprio perché quella sera recita male Dorian rompe il fidanzamento. Tornato a casa nota sul suo ritratto una ruga che prima non c'era, e ne rimane spaventato ricordando il desiderio che aveva espresso poco tempo prima. L'indomani, ricordando quel che era accaduto e la ruga sul quadro, egli scrive una lettera a Sybil chiedendole perdono e la sua mano. Ma in quel momento arriva Lord Henry che l'informa della morte della ragazza, suicidatasi quella notte stessa. Inizialmente sconvolto e spaventato, viene convinto dall'amico a ritenere che sia la migliore conclusione per quell'evento. Questo rappresenta il momento di svolta del romanzo: Dorian decide che la sua vita sarebbe diventata una ricerca continua: dell'eterna giovinezza, di passioni senza termine e di sfrenati peccati. Da quel giorno il ritratto (che viene poi posizionato in una vecchia stanza per non essere visto) non solo invecchia al posto di Dorian, ma ne registra anche le azioni che rendono la sua anima sempre meno bianca e pura. Infatti egli, negli anni successivi, si abbandona ad ogni genere di esperienza alla ricerca del piacere puro, circondandosi solo di cose belle: imita il personaggio di un libro che gli è stato regalato da Lord Henry, che narra di un parigino dedito ad ogni tipo di esperienza che non appartenesse al suo secolo, il diciannovesimo. Il culmine della sua degradazione lo raggiunge con l'omicidio di Basil Hallward, a cui aveva deciso di mostrare il dipinto,

---

*Hyde. Letture d'autore*, [www.raiscuola.rai.it](http://www.raiscuola.rai.it), ultimo accesso 12 gennaio 2015  
28 Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010, p. 28

per poi pentirsene e accoltellarlo. Nonostante abbia distrutto il corpo grazie all'aiuto di un suo vecchio amico chimico e si sia liberato di ogni oggetto che potesse collegarlo alla morte del pittore, Dorian si sente tormentato dalla paura. Dopo una serata con Lord Henry, in cui egli afferma che una persona, per quanto impegno ci possa mettere, non può cambiare le sue inclinazioni né le sue pulsioni, Dorian torna al suo appartamento molto abbattuto. Di fronte al quadro, sempre più orrido e ripugnante, capisce che è colpa di quell'oggetto se lui è arrivato a fare quel che ha fatto, e decide di distruggerlo. Nel momento in cui trafigge la tela cade morto per terra: il ritratto ritorna alla sua forma originale, mentre Dorian appare vecchio e provato dalla vita vissuta, morto per una coltellata al cuore.

Il tema del doppio viene qui trattato in correlazione ad un oggetto, il ritratto, che, in seguito al desiderio espresso da Dorian, diventa umano subendo i cambiamenti fisici dovuti al passare del tempo del protagonista. La degradazione a cui si lascia andare Dorian, però, incalzato e istruito da Lord Henry, finisce per determinare un altro tipo di mutazione alla quale il quadro è soggetto, che rappresenta la corrispondente degradazione dell'anima. Il quadro, quindi, diventa la coscienza visiva di Dorian Gray, che, terrorizzato e addirittura schifato dalla trasformazione del suo volto dipinto, lo nasconde allo sguardo dei servitori e perfino ai suoi stessi occhi.

Il personaggio chiave di quest'opera, però, non è il protagonista, ma chi ne plasma la vita: Lord Henry Wotton.

Lord Henry Wotton è un aristocratico inglese, sposato con Lady Vittoria, una donna disordinata, dal riso nervoso e con *"la mania di andare in chiesa"*. Lord Henry viene descritto come un uomo molto colto, che ha frequentato l'università e che riesce a intrattenere i suoi amici per ore con i suoi discorsi. Famosi sono, infatti, i numerosi aforismi che pronuncia durante tutto il romanzo, principalmente a Dorian, ma anche a Basil o ad altri amici; ed è proprio grazie a queste "frasi ad effetto" che Lord Henry deve la sua fama e la sua influenza. Frasi come *"La vita imita l'arte più di quanto l'arte non imiti la vita"*, *"Il crimine è l'esclusiva delle classi inferiori, per loro il crimine è quello che è l'arte per noi: un modo per procurarsi sensazioni fuori dal comune"* e *"Per ritrovare la propria giovinezza basta ripetere le stesse follie"*<sup>29</sup> ne caratterizzano il pensiero maggiormente di altre. È inoltre un uomo che si preoccupa solo per se stesso: tutto ciò che gli può procurare piacere o diletto lo interessa, del resto non si cura. La scomparsa di Basil, suo caro amico fin dai tempi dell'università, dove si sono conosciuti, non lo preoccupa minimamente. Anzi, afferma con noncuranza e senza il minimo accenno alla tristezza, che probabilmente *sarà caduto nella Senna da un omnibus; e che il conducente avrà soffocato lo scandalo. Sì, questa mi pare debba essere stata la sua fine. Lo vedo giacere supino sotto le acque verdastre, mentre i barconi pesanti passano sopra di lui, e lunghe alghe gli si aggrovigliano nei capelli.*<sup>30</sup> La sua caratteristica è l'insoddisfazione. Egli è infatti quasi sempre insoddisfatto: le persone, i soldi, gli oggetti, tutto, insomma, non sono altro che strumenti che gli procurano piacere ma che, solo pochi istanti dopo averglielo dato, lo annoiano. L'unica persona esente da questa sorte è Dorian, che rappresenta per Lord Henry una mente da plasmare sul suo pensiero e sulla sua dottrina. Proprio per questo, oltre a discorrere con lui ogni volta che gli è possibile, gli regala un giorno un libro color ocra, che *era un romanzo senza intreccio, e con un solo personaggio, era lo studio psicologico di un giovane parigino che aveva trascorso la vita cercando di realizzare nel secolo diciannovesimo tutte le passioni e i costumi che appartenevano agli altri secoli, e di riassumere in sé tutte le esasperazioni attraverso le quali era passato lo spirito del mondo, prediligendo per la loro artificiosità le stesse rinunce che gli uomini*

29 Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010

30 Id, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano Mondadori, 2010, p. 214

*hanno stoltamente chiamato virtù, oppure le spontanee ribellioni che gli uomini saggi si ostinano a definire peccati.*<sup>31</sup>

Il ragazzo, da quel giorno, prende il protagonista come modello da seguire. Di che romanzo si tratta? Wilde è contraddittorio sulla risposta: prima afferma che esso non esista e sia solo una sua invenzione, ma due anni più tardi, rispondendo ad una domanda di un suo lettore, narra che si tratta di *uno dei molti libri che non ho mai scritto, ma fu suggerito in parte da A rebours di Huysmans [...]. Si tratta di una variazione fantastica sull'iperrealistico studio di Huysmans circa il temperamento artistico nella nostra inartistica età.*<sup>32</sup>

Vennero in seguito proposti, dai vari studiosi di letteratura, numerosi titoli oltre a quello confessato a cui Wilde poteva aver fatto riferimento: T. Gautier, C. Baudelaire, A. H. Church, Svetonio, J. A. Symonds.

L'opera, come detto all'inizio, fu utilizzata come prova contro Wilde: si ritenne, infatti, che gli episodi di dissolutezza che vedevano protagonista Dorian Gray fossero stati ispirati da altrettanti episodi accaduti realmente allo stesso Wilde. Inoltre, all'epoca in cui uscì, il romanzo fu fortemente criticato e provocò un vero e proprio scandalo. Uno dei pochi estimatori del romanzo fu Walter Pater, uno dei padri dell'estetismo. Aveva conosciuto Oscar Wilde quando era professore universitario e lo aveva affascinato con il suo ideale di vita estetica, il suo culto della bellezza e la sua teoria dell'effetto stimolante nel perseguirla come ideale di se stessa. Pater individuò tre motivi d'interesse del romanzo: l'uso del dialogo, che riflettevano la bravura e la maestria che Wilde aveva dimostrato durante le conversazioni da salotto, la coerenza di Dorian Gray nel sostenere l'idea che la bellezza sia necessaria al mondo moderno e la sua validità come apologo la cui lezione, poi, corrisponde alla morale della storia<sup>33</sup>. Ed è proprio citando la morale di questa storia che Wilde si difende dalle numerose accuse rivoltegli:

*Il povero pubblico, apprendendo da un'autorità così alta che questo è un libro malvagio, quale un governo Tory dovrebbe sequestrare e sopprimere, correrà indubbiamente a leggerlo. Ma, ahimè! troverà che si tratta di una storia con una morale. E la morale è questa: ogni eccesso, così come ogni rinuncia, reca la propria punizione. Il pittore Basil Hallward, che venera troppo la bellezza fisica, come la maggior parte dei pittori, muore per mano di uno nella cui anima ha creato una vanità mostruosa e assurda. Dorian Gray, che ha condotto una vita di mera sensazione e piacere, cerca di uccidere la coscienza, e in quel momento uccide se stesso. Lord Henry Wotton cerca di essere semplicemente uno spettatore della vita. E scopre che chi respinge la battaglia rimane ferito più profondamente di chi vi prende parte. Sì; c'è una terribile morale in Dorian Gray – una morale che i pruriginosi non riusciranno a trovarvi, ma che sarà rivelata a tutti coloro la cui mente è sana. È un errore artistico questo? Io ho paura di sì. È l'unico errore del libro.*<sup>34</sup>

Un'altra persona, un autore rappresentativo del Novecento, che difende l'autore irlandese in un articolo del 1909, tra l'altro scritto in italiano, è James Joyce. Egli lo descrive come un dandy, un esteta che, *sfidando le beffe del pubblico proclamò e praticò la riforma estetica del vestito e della casa*<sup>35</sup>. Inoltre sostiene quello che Wilde disse, durante il processo, quando fu chiamato alla sbarra: tutti criticavano il suo romanzo e il suo protagonista perché ognuno, in Dorian Gray, vedeva il proprio

31 Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010, p. 125

32 Masolino d'Amico, *Introduzione a Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010, p. XIV

33 Id, *Introduzione a Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010, p. VII-X

34 Id, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1977, p.109

peccato. Il peccato, sostiene Joyce, è la chiave per capire l'arte di Wilde. Dietro le sue interpretazioni soggettive di Aristotele, dietro il suo pensiero irrequieto, dietro le assimilazioni di vite che non gli appartengono, come quella dell'umile e del delinquente, egli è profondamente convinto che per arrivare a Dio sia necessario passare *attraverso quel senso di separazione e di perdita che si chiama peccato*<sup>36</sup>. È infatti in una delle sue ultime opere, il "De profundis", una lunga lettera scritta durante la carcerazione al suo amante, Lord Alfred Douglas, che Wilde esprime il concetto rielaborato poi da Joyce, a parole proprie, nell'articolo:

*Senonché, gli è nelle sue relazioni con i peccatori che Cristo è sopra tutto romantico, nel senso più reale della parola. Il mondo aveva sempre venerato i santi, perché sono i più prossimi alla perfezione di Dio. Cristo, invece, guidato da un istinto divino, sembra che abbia sempre amato il peccatore come il più prossimo alla perfezione dell'uomo. [...] Ma egli considerava il peccato e la sofferenza in una maniera che il mondo non ha peranco compreso, come due cose belle e sante, come forme di perfezione. [...] Ma non c'è nessun dubbio ch'era il credo di Cristo. Ed io non esito a ritenerla una verità straordinaria.*<sup>37</sup>

---

35 James Joyce, *Oscar Wilde*, «Il Piccolo della Sera», 24 marzo 1909

36 Id, *Oscar Wilde*, «Il Piccolo della Sera», 24 marzo 1909

37 Oscar Wilde, *De profundis*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 68-69

## Capitolo 6

### IL SOSIA, Dostoevskij

Un altro autore il cui romanzo sul tema del doppio fu fortemente criticato da lettori e studiosi contemporanei è Fëdor Dostoevskij. "Il sosia" è il suo secondo romanzo, uscito ad episodi su una rivista nel 1846 dopo il grande successo del primo, "Piccola gente", pubblicato l'anno precedente.

Il protagonista del romanzo, il "nostro eroe" come viene definito dal narratore, è Jakov Petrovič Goljadkin, un consigliere titolare al Ministero di Pietroburgo. Egli si reca a casa del Consigliere di Stato Berendëev, il suo superiore, dove è stata organizzata una festa per il compleanno della figlia Klara, di cui Jakov è innamorato. Non riuscendo ad entrare (non è stato invitato), si intrufola tra gli invitati per ballare con Klara, ma inciampa e cade. Lei, spaventata, lo fa buttare fuori dai camerieri, e "il nostro eroe" si trova a vagare da solo per la città a mezzanotte. Camminando, incrocia per tre volte la stessa persona, che osserva bene fino a notare che è identica a lui. Spaventato corre fino a casa, dove vede con stupore che non solo quella persona lo segue, ma entra anche insieme a lui dentro lo stesso appartamento. Il giorno dopo, al lavoro, lo trova seduto alla sua scrivania. Inizialmente decide di farselo amico, ma poi nota che il sosia è subdolo e lo perseguita, e comincia a trattarlo come un nemico poiché egli cerca di sottrargli il lavoro e di metterlo in difficoltà ogni volta che può. Arriva anche a scrivergli una lettera accusandolo di malvagità nei suoi confronti, ma non ottiene risposta. "Il nostro eroe" passa tre giorni nell'angoscia, tre giorni da quando ha incontrato per la prima volta il suo sosia. Il quarto riceve una lettera di Klara (scritta dal sosia), in cui lei gli propone di scappare insieme. Raduna le sue cose e si precipita a casa della ragazza, dove, dopo aver inizialmente aspettato fuori, entra e rivolgendosi a Klara e a suo padre chiede di essere aiutato contro il suo nemico. In quel momento entra il dottor Rutenspic, medico di Jakov, che lo trascina in una carrozza con la quale verrà portato in un manicomio.

Solo alla fine del romanzo, quindi, viene chiarito che il sosia è solo una visione del protagonista. Il dubbio, infatti, che un personaggio uguale al protagonista esista realmente pervade tutto il romanzo. Dostoevskij non specifica mai, in modo esplicito, una delle due soluzioni. Anzi: ogni volta che il lettore ha l'impressione di aver capito, lo scrittore inserisce un episodio che rimette in dubbio tutto. Molti capitoli iniziano con il risveglio di Goljadkin, e la sera prima aveva parlato o si era visto con il suo sosia: questo porta a pensare che quello che ha visto sia solo frutto di un sogno o di un incubo. Poi, però, il comportamento del servo Petruska ha qualcosa di strano: quindi si pensa che effettivamente qualcuno la sera prima ci sia stato. Ci sono poi interi episodi rappresentativi di questo dubbio, come quelli del ristorante e della lettera.

Nel primo episodio "il nostro eroe" entra in un famoso ristorante per mangiare un pasticcino, ma quando va a pagare il conto gli viene detto che ne deve pagare undici. Goljadkin non riesce a capire:

*In preda alla confusione e allo smarrimento più completo il nostro eroe si mise a esaminare il tavolino a cui era seduto: il tavolo era ingombro dei residui di un pasto, e cioè piatti sporchi, una salvietta spiegazzata, un coltello, una forchetta e un cucchiaio evidentemente usati. "Ma chi ha mangiato qui?" pensò tra sé il nostro eroe. "Non sarò mica stato io? Ah, ma tutto può essere!"<sup>38</sup>*

---

38 Fëdor Dostoevskij, *Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 194-195

Poi c'è l'episodio della lettera, forse quello più rappresentativo dell'intero romanzo e di questo dubbio su chi sia il sosia. Goljadkin, stremato dalla competizione con il doppio, gli scrive una lettera e manda Petruska a chiedere in ufficio il recapito dell'uomo. In risposta riceve una lettera di Vachramèev, l'impiegato a cui aveva chiesto l'indirizzo, che gli dice che l'uomo abita nell'appartamento di Karolina Ivanovna, dove tempo prima aveva vissuto anche lui. La lettera è, inoltre, una velata accusa contro Goljadkin per come in passato ha trattato la stessa Ivanovna, una donna straniera di ottima famiglia. Ottenuto, quindi, l'indirizzo del suo nemico, gli scrive la seguente lettera:

*Egregio signore,*

*Jakov Petrovič!*

*O lei o io, ma tutt'e due insieme non è possibile! Pertanto le dichiaro che la sua singolare, ridicola e per giunta irrealizzabile pretesa di passare per mio gemello e di spacciarsi per tale non condurrà ad altro che al suo totale disonore e alla sua completa sconfitta. Pertanto la prego, nel suo stesso interesse, di farsi da parte e di cedere il passo alle persone veramente nobili e animate da giusti scopi. In caso contrario l'avverto che sono pronto a ricorrere alle misure più estreme. Depongo la penna e attendo...Comunque, rimango a sua disposizione...anche con la pistola.*

*Ja. Goljadkin<sup>39</sup>*

Alla lettera di minaccia, come risposta, riceve la (finta) lettera di Klara, quella in cui lei gli propone di scappare insieme.

L'ulteriore difficoltà di capire, per il lettore, sta nelle descrizioni utilizzate dall'autore. Il protagonista non viene rappresentato in maniera univoca: di volta in volta assume i tratti della vittima e dell'aggressore, di colui che subisce e di colui che ha la piena padronanza di ciò che gli accade intorno. Gli stessi verbi scelti nei vari episodi testimoniano una ancor più maggiore difficoltà di comprensione. Ogni volta che il protagonista si sveglia viene utilizzato il verbo *očnut'ja*, che indica un lento risveglio dopo una perdita di sensi o una ripresa di conoscenza. Goljadkin, appena sveglio, si specchia sempre e guardando la sua immagine riflessa prova inizialmente soddisfazione, a cui segue lo sconvolgimento e la perturbazione. Per indicare questo stato viene utilizzato il termine *rasstrojstvo*, che per il suo carattere composto risulta pressoché intraducibile in italiano; la miglior traduzione sarebbe il termine tedesco *unheimliche*, utilizzato da Freud per descrivere un sentimento più generico della paura causato da una persona, una cosa o un evento che viene avvertita come familiare ed estranea allo stesso tempo, provocando nel soggetto generica angoscia e una spiacevole sensazione di confusione ed estraneità. Altri verbi ricorrenti sono *vzdrognul* e *obmer*, che indicano un improvviso e rapido trasalimento seguito da una perdita di sensi e un irrigidimento fisico.

Se questi termini, indirettamente, propendono per la malattia del "nostro eroe", la presenza di un dottore tra i personaggi sembra sostenere questa versione. Il medico Rutenspic inizialmente viene considerato dal protagonista un suo "alleato". Goljadkin si reca da lui prima di andare a casa del Consigliere e hanno un'insolita conversazione. Egli appare in stato confusionale, balbetta e non riesce a finire le frasi; inoltre si alza e si siede in continuazione. Quando, poi, il dottore gli suggerisce di "rivoluzionare il suo carattere" utilizza il verbo *perelomit'*, che significa propriamente "spezzare in due parti qualcosa", qui inteso come "spingere con violenza qualcuno ad essere profondamente diverso". Goljadkin reagisce irrigidendosi e affermando con fermezza di essere una persona pacifica, di amare la pace e di essere felice di non essere un grand'uomo ma un uomo qualunque. Egli, infatti, esce dallo studio del dottore poco dopo, dicendo a se

<sup>39</sup> Fëdor Dostoevskij, *Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 166

stesso che quell'uomo è uno stupido. Riapparirà solo alla fine, quando lo viene a prendere a casa di Klara per portarlo in manicomio<sup>40</sup>.

È proprio nell'ultima scena, prima che Goljadkin venga portato via, che Dostoevskij fornisce un'altra possibile interpretazione della storia, molto più realistica. Questa versione si potrebbe definire psichiatrica, in quanto il protagonista risulterebbe essere schizofrenico: un malato di mente che attribuisce a persone sconosciute le qualità negative che lui stesso conferisce al suo sosia<sup>41</sup>. Questo spiegherebbe le manie di persecuzione e il sentirsi sempre osservato dal sosia. Nonostante anche questa possibilità venga messa in dubbio poche righe più avanti, risulta essere quella che meglio spiega tutta la storia. Il personaggio di Goljadkin, infatti, si sente piccolo e insignificante. Nonostante si possa considerare, se non benestante, certamente non povero (ha un appartamento con un servitore e un lavoro), fin dall'inizio ha uno spirito aggressivo. Vuole farla pagare a Vladimir Semënovič, colpevole, a suo pensare, di essere preferito a lui dal loro superiore e da Klara. Egli, poi, non si accontenta dello stretto necessario: vuole molto di più di quello che gli darebbe una vita normale, solo per dimostrare la sua superiorità sugli altri. Lui vuole dimostrarsi migliore degli altri, sapendo nella propria coscienza di non esserlo. È anche per questo che spera di fidanzarsi con Klara Olsuf'evna: vede la donna come la persona che può elevarlo ad un più alto stato sociale e dimostrare, al contempo, che lui è alla sua altezza. Ama stare da solo e non ha amici; l'unica persona con cui ha continui dialoghi è il suo servo Petruška, che lo disprezza. Il romanzo inizia con il giorno della festa di compleanno di Klara, quello che Goljadkin ha deciso essere quello della svolta: non vuole più passare inosservato, non vuole più sentirsi inferiore. Cerca di farsi notare, entrando in casa del suo superiore anche se non invitato, ma viene cacciato. Fallisce. E questo fallimento è l'evento che fa nascere il sosia, il suo secondo "io". Il sosia all'inizio si rivela amichevole e gentile con "il nostro eroe", ma già dal secondo giorno si rivela per quello che è realmente: un arrampicatore sociale che, per la sua determinazione e lo spirito d'iniziativa, ottiene il rispetto dei colleghi e le lodi dei superiori. Il sosia è quello che Goljadkin non riesce ad essere, e vedendolo in azione prova rabbia e invidia allo stesso tempo. Goljadkin ha bisogno degli altri, perché vive in un mondo fragile e addirittura nullo, in cui l'unico ad esistere è lui stesso: vive riflettendosi nella percezione di coloro che gli stanno intorno. Egli, sentendosi "superato" dal sosia e non capito da nessuno, si sente perso.

Dostoevskij fa derivare la follia di Goljadkin dal contrasto interiore tra il suo desiderio (essere superiore) e la realtà (essere inferiore). Secondo lo scrittore questo può essere esteso alla natura umana in generale: un uomo schiacciato dal sentimento della propria insignificanza può trasformarsi da vittima in tiranno. Ed è proprio per questo che l'unica persona con cui, inizialmente, Goljadkin vuole stringere amicizia è il suo sosia: perché è una parte di lui. Egli infatti può amare solo se stesso<sup>42</sup>.

Dostoevskij faceva parte di un gruppo di scrittori che si riunivano attorno alla rivista "Annali patrii" e furono definiti criticamente "scuola naturale". Essi, capeggiati da Gogol, volenterosi di conoscere i problemi sociali che li riguardavano, sostenevano una descrizione ironica, immaginosa e veritiera della società russa contemporanea (anni 40 del diciannovesimo secolo). Questi scrittori, tramite le loro opere, cercano di dimostrare che tutti, perfino l'uomo più insignificante, sono capaci di amare e sono quindi degni di essere chiamati "uomo". Con questo romanzo, invece, Dostoevskij dimostra che la salvezza considerata autentica, l'amore per il prossimo, è in realtà

---

40 Silvana de Vidovich, *F. M. Dostoevskij: Il sosia*, [www.rivistapsicologianalitica.it](http://www.rivistapsicologianalitica.it), ultimo accesso 3 febbraio 2015

41 Olga Belkina, *Prefazione a Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 24

42 Id, *Prefazione a Il sosia*, Milano, Feltrinelli, p. 15

assente, perché l'uomo si rinchiude in se stesso e ama solo la sua persona. Ed è proprio per questa sua implicita convinzione che viene fortemente criticato. Dostoevskij aveva fatto leggere i primi quattro capitoli a Vissarion Grigor'evič Belinskij, un famoso critico letterario russo che sosteneva la "scuola naturale" e i suoi autori. Egli era un estimatore di Dostoevskij, diventato famoso nel 1845 per la sua prima opera "Povera gente", che sposava pienamente la visione della vita sostenuta dalla "scuola naturale". Ma subito dopo la pubblicazione integrale del romanzo "Il sosia" l'opinione di Belinskij cambiò completamente: venne accusato di imitare Gogol e di essere senza talento. La caratteristica che viene più criticata, poi, è l'elemento fantastico e l'atmosfera che da esso deriva. Per quanto riguarda l'imitazione di Gogol, è innegabile che ci siano numerose somiglianze: l'inizio, le descrizioni, la scena del ballo, la stessa storia di un impiegato che si innamora della figlia del proprio superiore. Sono tutti rimandi a opere di Gogol: "Il naso", "Appunti di un pazzo", "Una domanda di matrimonio", "Le anime morte", e anche altre opere minori. Certamente Dostoevskij conosceva queste opere ed era cosciente che nel suo romanzo ci fossero passaggi ispirati ad esse, ma egli approfondisce i temi trattati sia a livello narrativo, sia a livello psicologico. Ed è proprio questo suo "andare oltre" la "scuola naturale", introducendo un elemento fantastico, che non viene accettato dai contemporanei<sup>43</sup>. Singolare è la reazione di Dostoevskij alle accuse: si adegua ai giudizi rivedendo le aspettative su Goljadkin. Durante la stesura, infatti, era sicuro del successo del romanzo e del suo protagonista: lo si legge nelle numerose lettere scritte al fratello in cui esalta "il nostro eroe". Dopo l'uscita integrale sulla rivista, però, scrive al fratello:

*Goljadkin mi è diventato insopportabile. Molte pagine sono state scritte in fretta e in preda alla stanchezza. La prima metà è migliore dell'ultima. Accanto a pagine ottime si trovano delle vere e porcherie che mi danno addirittura il disgusto, tanto che non ho voglia nemmeno di leggerle.*<sup>44</sup>

Decide allora di rielaborare il racconto. Il titolo originale era "Il sosia. Avventure del signor Goljadkin". Tra gli anni cinquanta e sessanta il titolo diviene semplicemente "Il sosia". Nel 1866 fa importanti tagli (argomenti di carattere secondario, ripetizioni e comiche descrizioni che precedevano ogni capitolo), aggiunge "Poema pietroburghese" come sottotitolo e cerca di inserire contenuti di carattere politico e filosofico, non riuscendovi e abbandonando poi il proposito. Ancora oggi, infatti, il testo è quello riveduto nel 1866 con lo stesso semplice titolo, "Il sosia". Il termine, ovviamente, è stato scelto perché è il termine italiano usato per definire una persona uguale ad un'altra. Il titolo originale russo è però *dvojnĭk*, che contiene la radice *ava*, che significa "due". La traduzione più etimologicamente e contenutisticamente corretta sarebbe, quindi, "Il doppio".

---

43 Olga Belinka, *Prefazione a Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 7-13

44 Id, *Prefazione a Il sosia*, lettera di Fëdor Dostoevskij al fratello datata 1946, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 9

## **Capitolo 7**

### **IL COMPAGNO SEGRETO, Conrad**

Nel 1996 Dacia Maraini ha tradotto in italiano "The secret sharer", racconto scritto da Joseph Conrad nel 1909 e pubblicato nel 1910. Il titolo italiano scelto dalla scrittrice è stato "Il compagno segreto", titolo che è stato poi adottato da tutti i successivi traduttori. Un anno prima il compito di tradurlo era stato assegnato a Mario Curreli, che aveva optato per "L'ospite segreto". Curreli aveva spiegato questa sua scelta in quanto il titolo, in lingua originale, è ambiguo: ambiguo poiché se si considera "secret" in posizione aggettivale la traduzione più corretta sarebbe "Il condivisore del mio segreto", mentre se "secret" fosse un semplice aggettivo il titolo suonerebbe come "Il condivisore segreto della mia cabina" o, più artisticamente, "Il passeggero clandestino". Curreli utilizza quindi "ospite", termine ambiguo in italiano poiché rappresenta sia chi è ospitato sia chi ospita, rendendo così al meglio la traduzione di "sharer"<sup>45</sup>.

Il racconto narra la storia di un Capitano alla sua prima esperienza al comando di una nave. La prima sera a bordo decide di montare lui stesso la guardia, e proprio mentre si trova sul ponte intravede una figura che si arrampica sulla scaletta di corda appoggiata allo scafo. Si tratta di Leggatt, un uomo accusato dell'omicidio avvenuto sulla nave Sephora durante una tempesta. Il Capitano decide di fidarsi e dargli rifugio, e lo protegge anche quando si presenta il comandante Archbold, comandante della Sephora in cerca del fuggitivo. Trascorsi dei giorni, carichi di tensione per il Capitano che deve nascondere il clandestino all'equipaggio, arriva il momento della fuga di Leggatt. Durante la notte, con il favore delle tenebre, Leggatt abbandona la nave come ci era arrivato, calandosi in acqua. Poco dopo la nave rischia di schiantarsi contro una montagna, ma un pronto intervento del Capitano riesce ad evitare la tragedia.

In quest'opera il tema del doppio è affrontato in maniera inusuale: il protagonista, il Capitano della nave, incontra effettivamente una persona che, pur essendo simile a lui nell'aspetto, è invece completamente differente nel carattere. Il capitano, infatti, è un uomo mite e onesto che ha difficoltà nel comandare la propria nave perché fugge dalle responsabilità, e ha quindi problemi a farsi rispettare dal proprio equipaggio; Leggatt è istintivo e diffidente, teme la punizione e, forse, la vergogna per l'omicidio commesso. Conrad comunque, nel raccontare l'episodio, attenua la responsabilità di Leggatt in quanto si trattava di circostanze eccezionali: mentre imperversava una tempesta un marinaio gli si era ribellato proprio durante una manovra fondamentale, Leggatt lo aveva afferrato per il collo ed erano stati travolti entrambi da un maroso; ripresi i sensi, si era trovato accanto il marinaio morto.

Questo è l'episodio più importante di tutto il racconto: Leggatt ha dimostrato la propria abilità poiché, durante la tempesta, ha saputo reagire in modo deciso, salvando così la nave dal fare naufragio. Conrad sembra scusare e difendere Leggatt ulteriormente quando descrive come ha abbandonato la nave Sephora: affondando i suoi vestiti in mare, inscenando quindi un suicidio. Il suicidio è, infatti, la massima forma di autoespiazione per lo scrittore polacco<sup>46</sup>.

Il Capitano ascolta la versione dell'accaduto da Leggatt ma non ha neanche il tempo per pensare e decidere sul da farsi che si presenta sulla nave il comandante Archbold, alla ricerca dello stesso Leggatt. Il Capitano approfitta dell'occasione per farsi

---

45 Intervista a Dacia Maraini di Elena Paruolo durante la "International Conrad Conference", Università di Pisa, 16-18 settembre 2004

46 Francesco Giacobelli, *Nota del curatore* a *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 17

raccontare la sua versione e lo fa accomodare nella sua cabina. Inoltre, con astuzia, finge di essere sordo in modo che Archbold parli ad alta voce e possa sentire il racconto anche Leggatt, nascosto nella cabina dietro una paratia. E' stata qui ipotizzata un'interpretazione della scena<sup>47</sup> che segue: si tratterebbe di un processo, in cui il Capitano interpreta il giudice e Archbold l'accusa, mentre l'accusato si trova nella stanza all'insaputa del comandante. Quest'ultimo racconta come si sono svolti i fatti al Capitano e, inconsapevolmente, conferma la versione di Leggatt. È a questo punto che il Capitano decide di salvare la vita a quell'uomo non consegnandolo al comandante. Egli abbandona la nave affermando che chiuderà l'inchiesta sostenendo l'ipotesi del suicidio, anche se è lui stesso a non crederci; pensa che sia vivo e nascosto dal Capitano sulla nave. Non ha però neanche il coraggio di porgli questa domanda in modo diretto: insinua solo qualcosa, scendendo sulla scialuppa, ma il Capitano non lo lascia neanche finire la frase e lo saluta. Proprio questo ultimo gesto, questo tentativo d'accusa fatto in extremis, determina il carattere del comandante Archbold: è un vigliacco. Un uomo che non è in grado di comandare una nave in quanto non è in grado di prendersi le proprie responsabilità: la nave Sephora è infatti comandata dalla moglie, da un vecchio ufficiale e dal camerotto. Inoltre, egli è anche inadeguato allo stesso ruolo di uomo di mare poiché afferma che, durante la tempesta, solo un intervento divino avrebbe potuto salvarli. In realtà è bastata la presa di posizione di Leggatt, che non sarebbe stata necessaria se ci fosse stato un valido comandante. Egli quindi non solo vuole trovare Leggatt per farlo processare, ma non gli riconosce neanche il merito di avere salvato la propria nave e il suo equipaggio. Alla fine, comunque, conferma ancora una volta di voler evitare responsabilità accettando l'ipotesi del suicidio.

Il personaggio rappresenta per il Capitano una specie di allarme: è l'immagine di come diventerà lui se continua ad evitare le responsabilità. L'altra possibilità, invece, è diventare come Leggatt: un uomo fortemente istintivo, a tratti animalesco, che agisce d'impulso. Il Capitano si staglia a metà tra i due estremi ed impara da entrambi come sia giusto non comportarsi.

Nonostante il significato di entrambi i personaggi, quello più rappresentativo è sicuramente Leggatt, che rappresenta l'alter ego del Capitano, la sua parte migliore e peggiore allo stesso tempo: migliore per la calma che possiede, invidiata dal protagonista, e peggiore per la violenza che lo contraddistingue, che invece gli fa paura. Il Capitano, durante il periodo in cui Leggatt si nasconde nella sua cabina, vive un processo di identificazione con l'uomo, poiché scarica su di lui le sue paure, ed evita quindi di affrontarle. Egli è talmente tanto ossessionato da questa figura, e questo si può vedere dai termini con cui, di volta in volta, viene chiamato Leggatt, ovvero "my other self", "my double", "my secret self" e "the double captain", che arriva perfino a dubitare della sua stessa sanità mentale. Quando, infatti, manda il camerotto a riporre il suo impermeabile in cabina e lui, entrando nel bagno, non vede Leggatt nascosto, il Capitano comincia a preoccuparsi e a chiedersi perché non si sia accorto di quell'uomo:

*Può darsi, mi chiesi, che sia visibile soltanto ai miei occhi?*<sup>48</sup>

In realtà il camerotto aveva solo messo un braccio dentro il bagno per appendere l'impermeabile, senza quindi entrare. Proprio dopo questo episodio, come se fosse un segnale che Leggatt deve abbandonare la nave prima di essere scoperto, il Capitano si rende conto che deve distaccarsi dal marinaio per affrontare il proprio destino, e per vedere fino a che punto può, ma soprattutto deve, esporsi. Prima di lasciarlo andare,

47 Francesco Giacobelli, *Nota del curatore* a *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 25

48 Joseph Conrad, *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 137

però, prova pietà per lui e gli regala tre monete d'oro e un cappello bianco. Ed è grazie a questo oggetto che, poco dopo, riesce a salvare la nave dallo schianto contro una montagna: poco prima che avvenga la tragedia, infatti, intravede in acqua, sfuggito a Leggatt, il cappello bianco e, usandolo come punto di riferimento, riesce così a far virare la nave e salvare l'equipaggio.

Poco prima di questo episodio ne accade un altro che rappresenta la prova decisiva per il Capitano, per vedere se ha imparato la lezione. L'episodio è molto simile a quello dell'omicidio del marinaio sulla *Sephora*: il primo ufficiale, per paura di quel che sta accadendo, parla senza riserbo al Capitano, che lo scuote ripetutamente per il braccio cercando di farlo tornare in sé. Egli, quindi, anche trovandosi in una situazione difficile, non perde la lucidità ma riesce a comandare la nave e, allo stesso tempo, farsi rispettare dai suoi marinai.

Tutta la storia è ispirata a fatti realmente accaduti. È lo stesso Conrad che lo afferma nella "Nota dell'autore". L'episodio è avvenuto a bordo della nave *Cutty Stark*, dove il primo ufficiale Sydney Smith ha ucciso, dopo una provocazione, il marinaio di colore John Francis. Smith, messo agli arresti sulla nave, aveva convinto il comandante Wallace a farlo fuggire una volta arrivati in porto. Smith fuggì, si nascose inizialmente sulla nave americana *Colorado* e poi fece perdere le sue tracce per circa due anni. Fu in seguito trovato a Londra, processato e condannato a sette anni di carcere grazie alla testimonianza in suo favore di John Willis, proprietario del *Cutty Stark*, che gli fece ottenere le circostanze attenuanti. Uscito di prigionia fu ingaggiato come comandante da un armatore e visse il resto della sua vita per mare. Wallace, invece, si uccise quattro giorni dopo averlo fatto fuggire<sup>49</sup>.

Inoltre, qualcuno ha anche insinuato che la stessa vicenda sia accaduta all'autore, Conrad, che aveva passato in mare, come ufficiale e poi come comandante, sedici anni. Conrad smentisce categoricamente questo, sempre nella nota, ma è evidente che, come in altri suoi racconti, l'elemento autobiografico sia presente. Egli, infatti, nella raccolta di memorie autobiografiche "The mirror of the Sea" aveva raccontato come si sentiva la prima volta alla guida di una nave, e le relative paure e disagi che provava, oltre che i rapporti difficili con il suo secondo. La stessa scelta di raccontare la storia in prima persona, con il punto di vista del Capitano, evidenzia la sua precedente esperienza in quei panni.

---

49 Francesco Giacobelli, *Nota del curatore* a *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 14-15

## **Capitolo 8**

### **L'UOMO DUPLICATO, Saramago**

“L'uomo duplicato” è uno degli ultimi romanzi di José Saramago, scrittore Premio Nobel per la Letteratura nel 1998 morto nel 2010. Il libro è stato pubblicato nel 2002 e vede come protagonista un professore delle scuole medie.

Tertuliano Maximo Afonso, questo è il suo nome, insegna storia, è separato dalla moglie, ha una madre lontana e una compagna, Maria Paz, dalla quale è amato ma che non ama. Ha una vita tranquilla ma triste poiché ha problemi relazionali ed è depresso. Questo, però, non lo preoccupa: lo lascia quasi indifferente. Vive la sua vita senza particolare enfasi, lasciando semplicemente che i giorni passino. Un giorno un suo collega di matematica gli consiglia di guardarsi una video cassetta, per distrarsi un po'. Questo rappresenta il momento di svolta per il tranquillo professore: nel film vede un attore, con un piccolo ruolo, che gli assomiglia molto. Turbato da questo fatto, riavvolge la cassetta per osservarlo meglio, e nota che tranne i baffi, il taglio di capelli e la faccia meno piena è uguale a lui. Guardando la scatola della cassetta scopre che la pellicola è vecchia di cinque anni, ma non riesce a sapere il nome dell'attore perché nei titoli di coda i nomi sono riportati in ordine alfabetico. Agitato cerca nei cassette delle vecchie foto e ne trova una, un suo ritratto di cinque anni prima: ha i baffi, il taglio diverso e la faccia meno piena. Decide che vuole sapere il nome di quell'uomo e incontrarlo. Questa ricerca lo rende irrequieto e agitato, ma persegue il suo obiettivo finché non scopre che il suo doppio si chiama Antonio Claro, che fa ancora l'attore e che ha una moglie. I due si incontrano, ma reagiscono in modo completamente differente: Antonio racconta del sosia alla moglie, mentre Tertuliano tiene la notizia per se. La moglie di Antonio, all'idea che ci sia un uomo uguale a suo marito non riesce più a dormire e l'attore decide di punire il professore andando a letto con la sua donna, fingendosi lui. Tertuliano, per paura di rivelare l'esistenza del suo doppio, non dice nulla e lo lascia agire, recandosi però a casa di Antonio e andando a letto con sua moglie. Questa non si accorge dello scambio, mentre Maria, vedendo il segno della fede sul dito dell'uomo, capisce che non si tratta di Tertuliano. Tornando a casa Maria e Antonio hanno un misterioso incidente e muoiono entrambi. La polizia li identifica come Maria da Paz e Tertuliano Maximo Afonso. Intanto il vero Tertuliano fa sapere alla madre che è vivo e la moglie di Antonio, invece di arrabbiarsi per lo scambio, gli propone di mantenere l'identità dell'attore e vivere con lui. Mentre viene celebrato il funerale Tertuliano, rimasto a casa, riceve una telefonata di un uomo che sostiene di essere uguale a lui. Egli, allora, gli da appuntamento in un luogo isolato, in mezzo ai boschi, ed esce di casa portandosi una pistola.

In questo romanzo Saramago modernizza il tema del doppio: il sosia del protagonista è infatti un attore. Chi, al giorno d'oggi, non vorrebbe assomigliare ad un personaggio dello spettacolo? I fan farebbero carte false per essere uguali ai loro idoli. E infatti cercano di imitarli in ogni modo: taglio di capelli, trucco, vestiti e accessori sono copiati non appena vengono a rappresentare un attore o un attrice in particolare. Molte persone che, naturalmente o tramite la chirurgia estetica, sono molto somiglianti a persone dello spettacolo ne hanno fatto il loro mestiere: vengono invitati a eventi o a serate e, delle volte, diventano le contrefigure per i personaggi di cui sono i sosia.

La reazione di Tertuliano di assomigliare ad un attore, invece, è tutt'altro che felice. Si tratta di un attore non famoso, che ha fatto tanti film ma come comparsa, però la

reazione dovrebbe essere, se non felicità, almeno soddisfazione. Tertuliano è invece irrequieto al pensiero che ci sia qualcuno identico a lui. Perché? D'altronde, si dice che ognuno, da qualche parte, abbia un suo sosia. Allora perché questa scoperta, per altro casuale, lo rende tanto agitato? Probabilmente una spiegazione potrebbe essere che non si tratta di un semplice sosia, che assomiglia un po' a lui, per qualche dettaglio nei capelli o nel vestire, ma di un vero e proprio clone. Infatti quando si incontrano notano di avere le stesse cicatrici negli stessi punti: due corpi identici che si sono modificati in modo parallelo, senza una evidente spiegazione. Tertuliano e Antonio non si sono mai incontrati, neanche per sbaglio; ognuno ha vissuto la sua vita senza immaginare l'esistenza dell'altro. Ma non è solo questa uguaglianza a innervosire Tertuliano, è qualcosa di più profondo: riguarda il proprio "io". Egli si ritrova, improvvisamente, ad essere uguale ad un'altra persona, e scopre un "io" fragile, che perde i suoi punti di riferimento, la certezza della propria immagine e soprattutto della propria unicità<sup>50</sup>. È come se, nel momento esatto in cui scopre il suo doppio, perdesse al contempo la certezza di essere se stesso. Questo pensiero di Tertuliano riflette quello che accade nel mondo contemporaneo: è iniziato da poco il nuovo millennio, in cui dilaga l'idea che l'apparire sia più importante dell'essere. È proprio per questo che Tertuliano si sente perso.

Il protagonista comincia ad essere ossessionato dal suo doppio, lo cerca in altri film per sapere il suo vero nome (ha molti nomi d'arte), e quando lo trova cerca informazioni sulla sua vita. E poi si chiede come comportarsi nei confronti di quest'uomo. L'unica cosa che riesce a pensare è di incontrarlo. Lo vede come l'unico modo per capire questa coincidenza, questa somiglianza surreale che li accomuna. Ma, paradossalmente, l'incontro peggiora la situazione proprio perché conferma la loro perfetta uguaglianza, anche nei più piccoli particolari (corrispondono perfino le impronte digitali). Decidono, di comune accordo, che non si sarebbero più incontrati: era meglio per entrambi. Tertuliano confessa tutto alla madre, sostenendo che neanche lei, di fronte a loro due, avrebbe saputo dire con certezza chi fosse suo figlio. Lei non è d'accordo, ma a Tertuliano non importa: la storia è finita e ora può tornare alla vita di prima, senza quindi dover dire nulla a Maria. Ma, purtroppo per lui, Antonio non è dello stesso parere. Sua moglie Helena, infatti, è fortemente turbata all'idea di una persona completamente identica a suo marito che vive un'altra vita, e per calmarsi continua a prendere tranquillanti. Antonio, allora, non sopportando che Tertuliano lo abbia informato della sua presenza e poi sia scomparso senza pensare alle conseguenze, decide di vendicarsi andando a letto con Maria. È in quel momento che avviene il vero reale contatto tra le due vite. Antonio diventa Tertuliano e, per tutta risposta, Tertuliano diventa Antonio. Si scambiano i ruoli, le compagne, le case, eppure rimangono loro stessi. Per essere l'altro, infatti, fingono: fingono di non essere chi in realtà sono. Questo fatto testimonia come la paura iniziale di Tertuliano fosse infondata: nonostante la loro uguaglianza fisica rimangono due persone con pensieri e idee diversi.

E poi accade l'inimmaginabile: Antonio e Maria, in macchina insieme, muoiono in un incidente stradale. Alla notizia, Tertuliano è devastato dal senso di colpa:

*L'hai ammazzata. Non l'ha ammazzata Antonio Claro per guida spericolata, supponendo che fosse stata questa la causa dell'incidente, l'ha ammazzata lui, Tertuliano Maximo Afonso, l'ha ammazzata la sua debolezza morale, l'ha ammazzata una volontà che l'ha reso cieco per tutto quanto non fosse rivalsa, si è detto che uno di loro, o l'attore, o il professore di Storia, era in più a questo mondo, ma tu no, tu non eri in più, di te non esiste un duplicato che possa sostituirti accanto a tua madre,*

---

<sup>50</sup> Gaia Genovese, *L'uomo duplicato*, [www.paperstreet.it](http://www.paperstreet.it), ultimo accesso 9 febbraio 2015

*tu sì, eri unica, come qualsiasi persona comune è unica, veramente unica.*<sup>51</sup>

E' il senso di colpa che lo spinge a raccontare la verità ad Helena, la moglie di Antonio, e forse è sempre quello che lo porta ad accettare la sua proposta di prendere il posto del marito. Tertuliano ha così una seconda possibilità.

La possibilità di agire e non rimanere impassibile agli imprevisti alla quale la vita ci mette di fronte, la possibilità di difendere ciò che si è conquistato, ma soprattutto la possibilità di capire che ci sono momenti in cui è meglio accontentarsi di ciò che si ha, non sia mai che si perda tutto.

Ed è proprio per questo che decide di incontrare il terzo doppio in un luogo isolato portando con sé la pistola: non vuole permettere a quest'uomo di condizionargli la vita come aveva fatto Antonio Claro.

---

51 José Saramago, *L'uomo duplicato*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 254

## Capitolo 9

### IL VISCONTE DIMEZZATO, Calvino

L'approccio di Italo Calvino al tema del doppio è fiabesco, aggettivo che è spesso associato alle opere dello scrittore ligure.

Il protagonista è il visconte Medardo di Tossalba, che viene inviato a combattere in Boemia nella guerra tra cristiani e turchi. Il primo giorno di battaglia il visconte, inesperto ai combattimenti, cerca di sorprendere un turco addetto al cannone. Viene però colpito in pieno petto da una cannonata e viene da questa diviso a metà. La metà destra viene recuperata dai barellieri che ispezionano il campo dopo la battaglia e portata all'ospedale dell'accampamento, dove i medici riescono a salvarla. Il visconte torna quindi dimezzato a Terralba, la sua città natale. In poco tempo i paesani si rendono conto che è tornata la parte malvagia del visconte: egli infatti fa condannare a morte numerose persone per futili motivi, accusa la balia che l'ha cresciuto, Sebastiana, di avere la peste e la caccia da Terralba e tenta più volte di uccidere il nipote. Viene per questo soprannominato "il Gramo". Un giorno si innamora di Pamela, una contadina, che però non è sicura di volerlo sposare per il suo carattere. Lui si vendica sulla sua famiglia e lei decide di andare a nascondersi nel bosco. Compare poi, dopo alcuni mesi, la parte sinistra del visconte, la parte buona, che dopo la battaglia era stata recuperata da due eremiti e salvata con degli oli ricavati dalle erbe. Viene soprannominato "il Buono". Inizialmente in città viene accolto bene perché è gentile e generoso, ma poi si dimostra troppo caritatevole e buono e crea ulteriori danni. Conosciuta Pamela, se ne innamora anche lui. Lei, capendo che la situazione in città deve arrivare ad una svolta, promette a entrambi, a loro insaputa, di sposarli. Il giorno del matrimonio il cavallo del Gramo ha un incidente e si presenta in chiesa solo il Buono, che sposa Pamela. Alla fine della cerimonia arriva anche il Gramo che sfida a duello il Buono sostenendo che Pamela sia sua moglie. Durante il duello, dopo molti colpi a vuoto, entrambi colpiscono le cuciture dell'altro. Il medico della città, il dottor Trelawney, prontamente benda le due metà facendole combaciare e il visconte, dopo un periodo di convalescenza, sposa ufficialmente Pamela e riprende la sua vita. Calvino, in un'intervista, ha spiegato così la sua scelta di scrivere questa storia:

*Quando ho cominciato a scrivere "Il visconte dimezzato", volevo soprattutto scrivere una storia divertente per divertire me stesso e possibilmente per divertire gli altri; avevo questa immagine di un uomo tagliato in due ed ho pensato che questo tema dell'uomo tagliato in due, dell'uomo dimezzato, fosse un tema significativo, avesse un significato contemporaneo: tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra.<sup>52</sup>*

La storia è narrata dal nipote del visconte, di cui non viene detto né il nome né l'età, ma si intuisce essere un bambino. Egli infatti descrive gli avvenimenti in modo molto semplice, a tratti quasi ingenuo: è lui il primo ad incontrare il Buono, che togliendo un ragnolo rosso dal suo collo viene punto dallo stesso alla mano sinistra. Il bambino sa benissimo che il Gramo ha solo la parte destra, ma non ci ragiona sopra neanche quando racconta l'episodio alla balia. Anzi, quando la balia gli fa notare che il visconte non possiede più una parte sinistra rimane stupito e non capisce come quello che ha visto sia possibile: pensa che il Gramo possa avere una doppia personalità.

---

<sup>52</sup> Intervista a Italo Calvino con gli studenti di Pesaro, 11 maggio 1983, trascritta e pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n. 3, Italo Calvino, Pesaro 1987, p. 9

La scelta di un bambino come narratore non è anomala in Calvino: in molti suoi libri i narratori o i protagonisti sono bambini. I bambini hanno una visione pura del mondo e riescono meglio a capire le azioni, molte volte senza senso, che compiono gli uomini. Lo stesso tema del doppio è molto semplice: un uomo che, per un evento fortuito, viene diviso in due parti, una buona e una cattiva. Se la parte cattiva viene subito odiata dal popolo, quella buona, quando compare, viene inizialmente accolta con felicità, ma già dopo poco tempo anche la parte buona crea problemi. Sicuramente i problemi creati dal Buono erano meno gravi delle crudeli azioni attuate dal Gramo perché generati dalla volontà di aiutare gli altri, ma fanno nascere comunque situazioni difficili per la popolazione. Gli ugonotti sono quelli più colpiti perché il Buono, venendo a sapere che sono gli unici ad aver avuto un buon raccolto di segale, inizialmente li critica per il prezzo a cui la vendono per poi cominciare a rubarne dei sacchi di nascosto da dare ai più bisognosi. La popolazione comincia quindi ad evitare il Buono quanto il Gramo.

Calvino ha scelto di dimezzare il visconte secondo la linea "bene - male" perché questo gli permetteva di creare due immagini contrapposte, ispirandosi ad una tradizione letteraria classica, già trattata da numerosi scrittori prima di lui. In questo modo egli si concentra più sui personaggi di cornice: sugli ugonotti in particolare, ma anche sui lebbrosi, in esilio volontario nel vicino paese di Pratofungo, e sul dottor Trelawney, che inizialmente è interessato più agli eventi scientifici che non hanno spiegazione e solo in seguito, grazie alle due metà del visconte, si interessa alle persone<sup>53</sup>.

Lo scrittore, quindi, non si concentra molto sul tema del doppio perché ritiene che altri scrittori prima di lui, come Robert Louis Stevenson (alla quale si è ispirato per questo romanzo), lo abbiano già trattato approfonditamente. Il suo intento, invece, è quello di divertire inserendo questo tema in una storia fantastica e costruendoci attorno situazioni bizzarre. La funzione narrativa delle sue opere è infatti quella di divertire perché il divertimento è una funzione sociale che corrisponde alla sua morale. In questa sua idea si ispira a Bertold Brecht, che affermava come la funzione di un'opera teatrale fosse proprio il divertimento. D'altronde, Calvino pensa che *il divertimento sia una cosa seria*<sup>54</sup>.

Proprio questa frase fornisce una chiave di lettura ulteriore: se il divertimento è una cosa seria, è tramite esso che si riesce meglio a trasmettere un messaggio. Il messaggio di quest'opera è il seguente: noi siamo degli esseri imperfetti che non riusciremo mai a trovare un equilibrio. È inutile che ci angustiamo e soffriamo per questa nostra condizione, poiché essa non cambierà. L'unico modo per affrontarla è reagire con autoironia, quindi ridere della nostra situazione. In questa morale, però, c'è anche un elemento positivo: se ognuno di noi possiede due anime, una buona e una cattiva, che alle volte si mescolano e altre volte ne prevale una sull'altra, ci hanno permesso di avere un metro interno di valutazione grazie al quale siamo in grado di ponderare le due parti. Spetta solo a noi decidere di utilizzarlo<sup>55</sup>.

Il Gramo, infatti, che aveva l'abitudine di tagliare ogni oggetto, animale o pianta che gli capitasse in mano verticalmente in due, un giorno incontra su uno scoglio suo nipote che pesca, e dopo aver pescato e tagliato numerosi polpi, afferma:

*Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di vedere tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei*

---

53 Italo Calvino, lettera a C. Salinari del 7 agosto 1952, pubblicata in I. Calvino, I libri degli altri. Lettere 1947-1981, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, p. 67

54 Id, *Presentazione* a Il visconte dimezzato, Milano, Mondadori, 2003, p. 6

55 Renzo Montagnoli, *Il visconte dimezzato*, [www.kultunderground.org](http://www.kultunderground.org), ultimo accesso 15 febbraio 2015

*cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma l'altra metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani.*<sup>56</sup>

Quando poi ritorna intero è diventato più saggio perché ha avuto la duplice esperienza di vedere cosa succede quando prevale, in modo totale, una delle due parti. Nonostante questo, però, non si apre un'epoca di felicità meravigliosa perché *non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo*<sup>57</sup>.

In questo finale, felice ma allo stesso tempo triste, si può intravedere la fragilità dell'uomo moderno, schiavo del mito della completezza come risoluzione ad ogni problema, presente o futuro che sia. D'altronde, "Il visconte dimezzato" è del 1951, l'Italia è da poco uscita, sconfitta, da una guerra, e la corrente letteraria dominante è il Neorealismo. Calvino descrive le opere di Vittorini e Pavese, autori di riferimento di quel periodo, come due scrittori che riescono a sbloccare e a smuovere, con le loro opere, la situazione, e divengono un punto di riferimento per la loro generazione, soprattutto per coloro che, come Calvino, si apprestano a sostituirli. Quello, però, che caratterizza maggiormente questo periodo storico è l'incontro con la vita, la scoperta di un'*Italia di cartapesta* che, dopo il crollo, risulta *più cruda e dolorosa, ma più nostra e antica*<sup>58</sup>.

Per il futuro della narrativa italiana Calvino non può fare previsioni: ritiene che sia difficile, per il momento, ritornare a scrivere grandi romanzi. È necessario un approfondimento morale del rapporto tra l'uomo e la realtà, così da arrivare ad una verità indubitabile.

*Guerra, fame, sbirraglia non scompariranno dalle nostre pagine finché non saremo riusciti a farli scomparire dalla faccia del mondo*<sup>59</sup>.

---

56 Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 2014, p. 41

57 Id, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 2014, p. 84

58 Luca Baranelli, *Italo Calvino: sono nato in America...*, Milano, Mondadori, 2012, p. 3-5

59 v. supra

## **Capitolo 10**

### **IL FU MATTIA PASCAL e UNO, NESSUNO E CENTOMILA, Pirandello**

Ho scelto due delle opere più significative di Luigi Pirandello in cui viene trattato il tema del doppio. In realtà in tutte le opere, da "Sei personaggi in cerca d'autore" a "Il giuoco delle parti", è riscontrabile tale argomento. Questo perché Pirandello non si limita al solo doppio, ma lo estende finché esso non diventa molteplice, e lo analizza inizialmente come doppio e poi durante la trasformazione verso il molteplice. "Uno, nessuno e centomila" è considerato il proseguo de "Il fu Mattia Pascal", nonché la conclusione dell'analisi sulla crisi dell'io che Pirandello compie nei suoi testi.

Egli comincia la sua analisi con il personaggio di Mattia Pascal, un giovane abitante di Miragno che è costretto a sposarsi con una ragazza, Romilda, perché l'ha precedentemente messa incinta. Mattia, per problemi finanziari, è costretto a vendere le case lasciategli in eredità dal padre e ad accogliere sua madre in casa sua, dove vive anche la madre di Romilda, la vedova Pescatore. Quest'ultima non sopporta né il genero né la consuocera. Questo clima, già abbastanza teso, peggiora dopo il parto: Romilda dà alla luce due bambine, una delle quali muore pochi giorni dopo essere nata. L'altra bambina invece muore all'età di un anno, nello stesso giorno in cui muore la mamma di Mattia. Egli, nel frattempo, aveva trovato lavoro come bibliotecario grazie all'interessamento dell'amico Pomino. Mattia, devastato dalla morte della figlia e della madre scappa dal paese e trascorre dodici giorni a Montecarlo, dove, giocando al casinò, vince un'ingente somma. In viaggio verso casa scopre, leggendo il giornale, che un uomo è stato trovato annegato nelle vicinanze di Miragno: è stato identificato come Mattia Pascal. Decide allora di cominciare una nuova vita, inventandosi il nome di Adriano Meis. Così, dopo aver fatto numerosi viaggi, si stabilisce a Roma. Qui conosce Adriana, di cui si innamora, ricambiato. Vorrebbe sposarla, ma dopo un furto subito si rende conto che questo non è possibile: egli non ha identità poiché non è registrato all'anagrafe, quindi per il mondo non esiste. Inscena un suicidio e ritorna a Miragno, dove trova Romilda sposata con Pomino e con una figlia. Riprende il lavoro di bibliotecario e, ogni tanto, porta dei fiori sulla tomba di Mattia Pascal.

Tramite il personaggio di Mattia Pascal/Adriano Meis Pirandello introduce la cosiddetta "Lanterninosofia". Essa viene spiegata ad Adriano Meis da Anselmo Paleari, il suo affittacamere a Roma. Secondo questa teoria ogni uomo possiede una piccola lanterna che rappresenta il sentimento umano; essa si alimenta solo con illusioni di fede e ideologie varie (ciò che Paleari chiama "i lanternoni"). L'uomo, quindi, subordina la realtà esterna, oggettiva, alla piccola lanterna dentro di sé, qualunque essa sia; queste piccole lanterne altro non sono, quindi, che l'idea interiore che ogni uomo si fa del mondo esterno. Senza di esse si sentirebbe perso perché circondato dal buio. Paleari spiega che a volte queste grandi lanterne si spengono, l'uomo si vede avvolto dal buio e si sente smarrito. Questo avviene nelle epoche in cui, improvvisamente, le certezze alla quale gli uomini si erano sempre affidati crollano. Come accade nel Novecento, in cui i punti di riferimento fino ad allora vigenti, la fede religiosa e la fede nella scienza, vengono a mancare. In Paleari, in fondo, si può vedere lo stesso Pirandello, con una differenza: Paleari non è pessimista di fronte a questa crisi moderna, poiché anche l'angoscia che deriva dal vedersi circondati dal buio, come la lanternina, è creata dall'uomo<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Guido Baldi, Silvia Gusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *la letteratura: il Primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Varese, Paravia, 2007, p. 283-284

È infatti partendo da se stesso, da ciò che prova e da ciò che vive sulla propria pelle che Pirandello determina la sua teoria sulla crisi dell'io, in cui si può rintracciare la stessa Lanterninosofia. In un articolo del 1900 afferma:

*Il nostro spirito consiste di frammenti, o meglio, di elementi distinti, più o meno in rapporto tra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulti una nuova personalità, che pur fuori dalla coscienza dell'io normale, ha una propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi la coscienza normale, o anche coesistendo con questa, nei casi di vero e proprio sdoppiamento dell'io<sup>61</sup>.*

Per capire come arriva a questa teoria bisogna prima vedere la sua visione del mondo. Pirandello crede che la vita, e quindi la realtà, siano in perpetuo movimento: continuano a trasformarsi da uno stato all'altro senza fermarsi mai. Tutto quello che si allontana dal divenire e diventa fisso e distinto si irrigidisce e comincia a morire: viene chiamato "forma". Questa analisi vale anche per l'uomo: egli fa parte del divenire ma cerca di cristallizzarsi in determinate forme, in una realtà scelta da lui in relazione ad una personalità unitaria. Ma proprio perché l'uomo è in continua trasformazione, e così anche la sua personalità, la personalità che sceglie è un'illusione perché è soggettiva. In questo passaggio è presente la Lanterninosofia. Ogni forma scelta rappresenta una maschera, una finzione che l'uomo si impone e che gli impone il suo contesto sociale. La società, infatti, viene vista da Pirandello come un'enorme pupazzata<sup>62</sup> che isola l'uomo dalla vita e lo impoverisce, portandolo alla morte. È per questo che i critici parlano di contrasto tra la vita e la forma. Ed è da questo contrasto che nasce la crisi: l'uomo non è più artefice del proprio destino ma è costretto a delle forme che non lo rappresentano, e per questo si sente smarrito e solo. E questa inquietudine e questo smarrimento Pirandello li condensa in Mattia Pascal, che è costretto a vestire delle forme che non sono le sue. Quando scopre che un cadavere è stato riconosciuto come se stesso, e che quindi agli occhi del mondo egli è morto, pensa finalmente di essere libero e di poter disegnare il proprio destino. In realtà, nel cambiare nome e costruirsi un'identità, egli commette un errore: si costruisce un'ulteriore forma che, in quanto falsa, è ancora più costrittiva e limitante. E di questo se ne rende conto quando, innamorato di Adriana, vuole sposarla ma non può farlo perché lui, formalmente, non esiste. L'unica azione che può fare è far morire la sua falsa identità e tornare a Miragno per riappropriarsi della sua. Ma, paradossalmente, non la ritrova più perché la vita, dopo la sua morte, è continuata e lui non è più il marito di Romilda. Decide allora di estraniarsi, di assumere l'atteggiamento di quello che Pirandello chiama il "forestiere della vita": un osservatore distaccato che osserva da lontano lo scorrere della vita, senza le preoccupazioni e le angosce di prima<sup>63</sup>. Il personaggio di Mattia Pascal, però, non è un eroe: egli non arriva ad una conclusione, non arriva a capire chi è. Può solo dire chi non è:

*Qualche curioso mi segue da lontano [si trova davanti alla sua lapide]; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e – considerando la mia condizione – mi domanda:*

*- Ma voi, insomma, chi siete?*

*Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo:*

*- Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal.<sup>64</sup>*

---

61 Luigi Pirandello, *Le opere in Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 2009, p. VII-VIII

62 Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *la letteratura: il Primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Varese, Paravia, 2007, p. 232

63 v. supra, p. 267-270

La tappa successiva viene compiuta da un altro personaggio di Pirandello, Vitangelo Moscarda, protagonista di "Uno, nessuno e centomila".

Vitangelo Moscarda è un uomo che vive di rendita perché ha ereditato da giovane l'attività di usuraio dal padre. Un giorno sua moglie Dida gli fa notare che ha il naso un po' storto: Vitangelo, guardandosi allo specchio, capisce che le persone hanno una visione della sua persona diversa dalla sua. Ha una crisi di identità e cerca, da quel momento, di capire chi lui sia in realtà. Decide così di cambiare vita: smette di essere un usuraio e cerca di dimostrare alla moglie di essere un uomo gentile e onesto, ma lei, non riconoscendolo più, lo abbandona. Comincia ad agire in modo diverso dal solito, cercando di cambiare ciò che era stato fino ad allora. La gente, però, non capisce e interpreta questi gesti come pazzia. Egli, infatti, viene alla fine ricoverato in un ospizio dove finalmente può essere libero, non costretto più a nessuna forma in cui non si riconosce.

Questo romanzo, l'ultimo di Pirandello, viene definito dallo stesso *il più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita*<sup>65</sup>. La conclusione alla quale lo porta, nella sua analisi sull'identità, la esprime già nel titolo: "uno" perché ogni persona crede di essere un individuo unico, "nessuno" perché, essendo la vita in continuo divenire, l'uomo non possiede nessuna personalità che vive e "centomila" perché sono molteplici le personalità che l'uomo ha dietro la maschera.

Vitangelo si rende conto, dopo l'osservazione della moglie, di essere costretto in tante forme che non lo rappresentano. A differenza di Mattia Pascal, che fugge dalla sua forma con un'altra, lui capisce di non essere nessuno. Comincia allora a distruggere le forme che lo caratterizzano, come quella di usuraio in cui lo vedeva la gente e quella di inetto perdigiorno vista dalla moglie. Però tutto quello che fa per sfuggire a queste forme lo fa vedere come un matto, un uomo che ha perso il senno e che deve quindi essere internato. È infatti costretto a vestire la forma dell'adultero, e a scontare la relativa pena. In realtà la donna che la società crede essere la sua amante è Anna Rosa, un'amica di Dida e unica persona a sostenere che Vitangelo non sia il perdigiorno che la moglie pensa. Lui aveva condiviso con lei le sue considerazioni, lei ne era rimasta affascinata ma non era riuscita a mantenere il suo equilibrio psichico e, con un gesto improvviso, gli aveva sparato, ferendolo gravemente. Per salvare le apparenze a Vitangelo era stato consigliato di riconoscere le colpe. Egli ha cercato di ribellarsi al sistema delle convenzioni sociali ma è stato sconfitto. Eppure, nella sua sconfitta egli vive meglio: se prima la consapevolezza di essere nessuno gli dava un senso di orrore e solitudine, ora accetta di allontanarsi da se stesso, di non avere un'identità o un nome e osserva da lontano le forme delle persone, mentre lui ha il privilegio di partecipare al fluire della vita senza più doversi mettere una maschera:

*Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo.*<sup>66</sup>

64 Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 2009, p. 233

65 Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 2011, p. IX

66 Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 2011, p. 142

Vitangelo Moscarda, quindi, divenendo pazzo, riesce a sconfiggere la crisi dell'io in cui Pirandello credeva. Paradossalmente la cura suggerita dallo scrittore siciliano sembra essere proprio la follia: l'unico modo per sfuggire alle forme imposte dall'uomo e dalla società, l'unico modo per non indossare una maschera. Che poi è follia solo agli occhi degli altri, perché la "ricetta" per questa follia è la seguente: dire sempre la verità, fregarsene del pensiero altrui e delle convenzioni sociali. Ovviamente, chi riesce in quella che potrebbe essere definita un'impresa, deve scontare una pena: l'isolamento. Ma è proprio grazie alla solitudine e alla lontananza dagli altri che, nel folle, si chiarisce ancora meglio ciò che ha lasciato (la forma) e ciò che ha trovato (la vita). Pirandello, però, non si ferma qui. La sua analisi non riguarda solo l'uomo e la società ma si estende anche al piano conoscitivo. Dal contrasto tra la vita e la forma, in effetti, deriva il relativismo psicologico o conoscitivo: se la realtà è in continuo movimento, ogni sua rappresentazione, ogni sua immagine globale che pretenda di rappresentarla risulta essere solo una rappresentazione soggettiva. Ognuno ha una sua verità, ognuno ha la sua verità che nasce dal suo modo soggettivo di vedere e interpretare le cose. Questo relativismo genera incomunicabilità tra gli uomini, che amplifica il senso di solitudine dell'uomo poiché si scopre nessuno e riesce a capire che tutti sono costretti ad indossare delle maschere, e quindi non sono mai loro stessi. La reazione di Vitangelo Moscarda allo scoprire l'incomunicabilità tra gli uomini, e quindi il relativismo conoscitivo, è una reazione drammatica, che ha le caratteristiche sopra citate: volendo sfuggire alla forma, si isola e si rifugia in quella che gli altri definiscono pazzia. Le altre due reazioni sono la reazione passiva, in cui l'uomo accetta la maschera e vive infelice (come succede a Mattia Pascal), e la reazione ironico-umoristica, in cui l'uomo indossa la maschera ma non si rassegna alla sua condizione, vivendola con ironia e umorismo<sup>67</sup>.

Quest'ultima è stata associata a diversi personaggi, come Giacomino di "Pensaci Giacomino" e Rosario Chiarchiaro di "La patente". Ma io, personalmente, penso che il massimo rappresentante di questa reazione sia lo stesso Pirandello.

Egli impiegò quindici anni a scrivere quest'opera. Si dedicò anche ad altro nel frattempo, ma il suo pensiero era sempre a Vitangelo e alla sua storia. Il figlio Stefano, il primogenito, scrisse nel 1925 la prefazione alla prima pubblicazione del romanzo, e in essa così descriveva il padre:

*Certo, scoperto il giuoco delle illusioni, e, peggio, quello delle necessità, hai riso. È sembrato a qualcuno il riso d'un vecchio scettico. È il riso del fanciullo divertito, e forte, e sano, che sente d'aver forza di fantasia per crearsi il seriissimo, morale giuoco della vita. È il riso di chi non ha pigrizia. È poi il riso della commozione di chi ama gli altri, e, sicuro di sé, ha pena per essi. [...]*

*Quando ti mancò la stima di chi tu ami, e il suo amore [rif. alla moglie Antonietta, ricoverata in un ospedale psichiatrico nel 1919 dopo vari episodi di isterismo e gelosia delirante e paranoica], e l'amicizia degli uomini, la comprensione dei tuoi atti, quanto ti sentisti – e un giorno fosti! – povero, nudo, solo e non sapevi più bene chi eri perché ti sentivi uno spirito senza volto, con mille volti, allora possedesti te stesso come un pazzo, come un eroe, come un santo. Allora hai potuto fare davvero.*<sup>68</sup>

---

67 Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *la letteratura: il Primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Varese, Paravia, 2007, p. 231-235

68 Stefano Pirandello, *Prefazione all'opera di mio padre*, «Fiera letteraria», 13 dicembre 1925

## Capitolo 11

### MEDIA, PLACE & MOBILITY, Moores

La domanda a cui cerco di rispondere ora è la seguente: come si è evoluto il "tema del doppio", negli ultimi vent'anni, con la nascita di internet?

Shaun Moores ha cercato di spiegare, nel suo libro "Media, place & mobility"<sup>69</sup>, la relazione che può instaurarsi tra le persone e i media, e in particolare le conseguenze che questa relazione ha nel rapporto (se di tale si tratta) tra le persone e i luoghi, soprattutto quelli a loro più cari.

All'inizio del suo libro Moores cita il lavoro di un altro studioso, Joshua Meyrowitz (professore di "Comunicazione" nell'omonimo dipartimento all'università del New Hampshire), e fa riferimento ad una sua pubblicazione del 1985: "No sense of place: the impact of electronic media on social behavior".

Moores intende sottolineare e approfondire l'importanza che lo sviluppo dei media ha avuto sulla geografia situazionale (ovvero la relazione tra un luogo e un'azione) già analizzato da Meyrowitz, ma allo stesso tempo critica la conclusione dello studioso, ossia il fatto che l'esistenza contemporanea stia diventando sempre più "placeless", che potrebbe essere tradotto con "senza posto", "senza luogo" o, più poeticamente, "senza un dove". Moores critica Meyrowitz per cinque ragioni:

- 1) Egli sovrastima il grado del cambiamento sociale che sta avvenendo. Lui ritiene, quindi, che il semplice possesso di un telefono o un computer eguaglia, socialmente, un bambino povero che vive nella periferia con un bambino ricco che vive nel quartiere benestante. Moores, invece, pensa che l'accesso ai media elettronici, da solo, non porti l'equità sociale.
- 2) Il cambiamento sociale è troppo incentrato sui media. Il cambiamento, infatti, è troppo complesso per essere attribuito ad una singola causa.
- 3) Egli sottostima il ruolo del luogo fisico. Infatti, per spiegare l'isolamento fisico in specifici luoghi, fornisce come esempio i prigionieri in un carcere, che, nonostante isolati, hanno la possibilità di comunicare con il mondo tramite l'accesso, seppur limitato, ai media. Moores ritiene l'esempio strano, se non addirittura sbagliato.
- 4) Nonostante abbia introdotto il concetto del "senza un dove", egli parla molto spesso dei media stessi come un luogo per le persone.
- 5) Il luogo viene descritto, a seconda dei casi, come luogo in senso lato, posto o ambiente. Ma il luogo è qualcosa di più, perché arriva ad identificarsi con la casa o l'abitazione.

Tuttavia, nonostante queste cinque critiche, egli ritiene il lavoro di Meyrowitz fondamentale per quello che lui si accinge a fare, e in particolar modo egli elogia le somiglianze che ritrova tra Meyrowitz e Paddy Scannell, che può essere considerato il padre degli studi universitari sui media e la loro influenza. Entrambi, infatti, evidenziano una "qualità ambientale" attribuibile ai media: una sorta di caratteristica sociale che permette loro di entrare a far parte, alla pari di una persona, della vita di coloro che li utilizzano quotidianamente. I due studiosi, partendo da una stessa considerazione, ossia la "qualità ambientale" dei media, arrivano a due conclusioni differenti.

Meyrowitz, come già detto precedentemente, elabora il concetto del "senza un dove": vede, quindi, i media come un elemento negativo che destabilizza le persone che ne fanno uso. Infatti, permettendo alle persone di trovarsi in più posti

---

<sup>69</sup> Shaun Moores, *Media, place & mobility*, printed and bound in Great Britain by CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne, 2012

contemporaneamente, è come se annullassero il luogo in cui la persona si trova effettivamente: sono tutti talmente tanto reali che il risultato è il trovarsi in quello che potrebbe definirsi un "non luogo", "senza un dove", appunto.

Scannell, invece, è legato agli scritti del filosofo tedesco Martin Heidegger che, nell'opera "Essere e tempo", fa una breve riflessione sulle trasmissioni; egli vede la neonata radio come *a push ... towards the conquest of remoteness*<sup>70</sup> nella società contemporanea. Basandosi su questa visione, Scannell, includendo nella sua analisi anche la televisione, esplora le implicazioni che radio e TV hanno sulle persone e sul modo di vedere il mondo circostante. Le trasmissioni, per lo studioso inglese, permettono di essere presenti anche quando fisicamente non è possibile esserlo: è quello che lui stesso definisce "*doubling of place*". Egli, nel sostenere che i media hanno quelle che potrebbero essere definite "implicazioni geografiche", si rende conto che c'è differenza tra essere fisicamente presente ad un evento ed essere coinvolto in esso tramite i media. Infatti distingue due singoli eventi: l'evento sul luogo e l'evento trasmesso. Moores, per fare esempi su ciò che Scannell intende dire, cita un altro studioso, Robert Turnock, ricercatore presso l'università di Londra nella facoltà "Media arts", che ha raccolto in un libro varie esperienze concrete in cui le persone, grazie ai media, hanno vissuto un "*doubling of place*". L'esempio più rappresentativo del suo lavoro sta nell'analisi di quella che Moores definisce la connessione emozionale durante il funerale di Lady Diana. Turnock, inizialmente, si chiede come sia possibile essere afflitti dalla morte di una persona che non si conosce personalmente. La principessa, durante il matrimonio con Carlo, e anche in seguito alla separazione, seppure in misura minore, ha vissuto pubblicamente la sua vita, quasi sempre davanti ai media. Questo, unito alla sua semplicità e bellezza, l'ha fatta amare dal popolo britannico. La sua morte è stata percepita, quindi, come la morte di una persona di famiglia. E la televisione ha permesso a tutti di partecipare al suo funerale, di essere in due posti contemporaneamente.

*My family and I watched the entire funeral. My husband has his own business, but he was shut for the day as a mark of respect ... we just felt it was the appropriate thing to do. At times it was difficult because we have a thirteen-month-old baby and sometimes he got bored, so we took it in turns to entertain him. We watched BBC1 until she reached her final resting place around 2.15 pm. We stayed at home in our breakfast room, drinking tea and crying. It did not feel right to go out such a sad day.*

<sup>71</sup>

Questa testimonianza, riportata nel libro di Turnock, è la più chiara spiegazione di quello che ha detto Scannell. Le persone, nelle loro case, piangevano la morte di Diana e grazie alla diretta televisiva della BBC, si sentivano lì, nella cattedrale di Westminster, presenti per darle l'ultimo saluto.

Moores, ovviamente, riconosce che prendere come esempio il funerale di Diana, emblematico per il popolo inglese, è utile ma allo stesso tempo problematico. Utile perché riesce a far capire, in maniera pratica, quello che precedentemente è stato spiegato solo a parole; problematico perché introduce due caratteristiche che non possono essere taciute. La prima è la componente di interazione: i media non si sono limitati a far sentire le persone presenti al funerale ma gli hanno anche permesso, per l'enorme approccio emotivo col quale ogni inglese guardava quelle immagini, di

---

<sup>70</sup> Shaun Moores, *Media, place & mobility*, printed and bound in Great Britain by CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne, 2012, p. 14

<sup>71</sup> Robert Turnock, *Interpreting Diana: television audiences and the death of a princess*, British Film Institute, 2000, p. 99

interagire all'evento (con il pianto, per esempio). La seconda è l'ambito geografico: le immagini furono trasmesse non solo nel Regno Unito, ma in numerosi altri paesi, quindi il livello di "doubling of place" fu molteplice.

Moore prosegue la sua analisi introducendo, nel concetto elaborato da Scannell, l'uso del telefono e, in generale, tutto quello che riguarda i dispositivi mobili. Lo studioso Emanuel Schegloff, professore emerito di sociologia alla California University di Los Angeles, fornisce un valido esempio dal quale Moore parte:

*A young woman is talking on the cell phone, apparently to her boyfriend, with whom she is in something of a crisis. Her voice projects in far-from-dulcet tones. Most of the passengers take up a physical and postural stance of busying themselves with other foci of attention (their reading matter, the scene passing by the train's windows, etc.), busy doing 'not overhearing this conversation' ... except for one passenger. And when the protagonist of this tale has her eyes intersect this fellow-passenger's gaze, she calls out in outraged protest, 'Do you mind?! This is a private conversation!'<sup>72</sup>*

La ragazza, grazie al suo telefono, si trova in due luoghi differenti e, di conseguenza, vive due situazioni differenti: si trova su un treno, probabilmente per andare al lavoro, e al telefono con il suo fidanzato, con cui ha qualche fraintendimento. La situazione, comunque, è ben definita: infatti la carrozza è piena di gente, quindi di probabili ascoltatori, che però, riconoscendo il carattere privato della conversazione, cercano di non sentire o, più propriamente, di non interessarsi ad essa. Questo "tacito accordo" si interrompe quando un passeggero incrocia il suo sguardo con quello della ragazza. In quel momento le due situazioni entrano in conflitto. Schegloff parla di "two 'theres' there".

Per introdurre l'ultimo tassello, ovvero internet, Moore fa riferimento a due studiosi, Daniel Miller e Don Slater, rispettivamente antropologo e sociologo, il quale lavoro viene collocato nella seconda generazione delle ricerche su internet. Essi, infatti, non considerano internet come un "luogo" distaccato dalla realtà sociale (come fecero i primi studiosi, quelli della prima generazione) ma come un continuum con gli altri spazi sociali. Per dimostrare ciò analizzano l'uso di internet dalle persone fisicamente presenti nella città di Trinidad, nei Caraibi. Loro notano che:

*The notion of cyberspace as a place apart from offline life would lead us to expect to observe a process in which participants are abstracted and distanced from local and embodied social relations, [...]. We found utterly the opposite.<sup>73</sup>*

In particolare considerano un'attività quotidiana conosciuta come "liming", con la quale gli abitanti dell'isola si riferiscono ad una specifica forma di chiacchierata o "beffa" associata al farsi vedere negli angoli delle strade fuori dai pub locali. I due studiosi riportano che questo termine viene utilizzato anche per descrivere il chattare online: questo è l'esempio concreto di come le chat room di internet non siano viste come dei mondi a parte ma semplicemente come un luogo come tanti altri dove potersi incontrare. Molto spesso, infatti, queste chat room vengono utilizzate dagli abitanti che non sono al momento fisicamente presenti sull'isola per mettersi in contatto con i loro parenti e amici.

Lori Kendall, sociologa, sintetizza tutto questo descrivendo i forum online come dei pub virtuali in cui i partecipanti si incontrano come in un qualsiasi altro spazio sociale.

---

72 Emanuel Schegloff, *Beginning in the telephone* in *Perpetual contact: mobile communication, private talk, public performance*, J. E. Katz and M. Aakhus, Cambridge University Press p. 285-286

73 Daniel Miller, Don Slater, *The Internet: an ethnographic approach*, Oxford: Berg, 2000, p. 5

A questo punto Moores ritorna alle cinque critiche a Meyrowitz elaborate all'inizio del suo libro e si concentra sulla quinta ("Il luogo viene descritto, a seconda dei casi, come luogo in senso lato, posto o ambiente. Ma il luogo è qualcosa di più, perché arriva ad identificarsi con la casa o l'abitazione"). Egli, infatti, ha spiegato, tramite il contributo di diversi studiosi, come sia sbagliato parlare di "placeless" e come sia più corretto, invece, il concetto di "doubling of place" di Scannell senza approfondire il come, e quindi il perché, le persone si sentono in un posto in cui fisicamente non sono tanto quanto quello in cui si trovano realmente.

Anche in questa seconda sezione, Moores fa affidamento ai lavori di altri studiosi. La differenza, però, rispetto alla prima parte, sta nel fatto che Turnock, Slater, Miller e gli altri prima citati lavorano nell'ambito dello studio dei media; mentre quelli che vengono citati nelle prossime pagine sono degli studiosi di altri campi che non hanno a che fare con l'ambito della comunicazione o dello studio dei media.

Yi-Fu Tuan è il primo autore citato. Egli è uno degli studiosi di geografia conosciuti durante gli anni settanta in Nord America per aver elaborato il concetto di "experiential perspective", non traducibile in italiano, nella formazione dei luoghi nella vita di ogni giorno. Tuan spiega, in un articolo, che *place ... is more than location*<sup>74</sup>: un posto si costituisce non solo delle sue componenti fisiche/materiali, ma anche da quelle emotive, che derivano dalla routine e dalle abitudini dell'essere in quel luogo. Un luogo, infatti, è costituito anche dalle pratiche ripetitive e abituali che in esso prendono forma quotidianamente, dandogli un attaccamento affettivo grazie al quale le persone sono emozionalmente legate agli ambienti fisici. Tuan, quindi, distingue il termine "place" da "space"; secondo le sue stesse parole:

*Space becomes place as we get to know it better and endow it with value. When space feels thoroughly familiar ... it has become place.*<sup>75</sup>

Egli pone, quindi, molta enfasi sull'importanza della ripetizione: solo grazie a pratiche che vengono ripetute giorno dopo giorno si crea un posto. Inoltre, per Tuan, un posto può esistere a gradi differenti: non deve per forza essere una casa, ma anche un semplice angolo o una stanza. Perfino un armadio o una sedia a cui si è particolarmente affezionati possono essere qualificati come posto.

Per dare una collocazione dei media in questo processo Moores deve introdurre, prima, altri tre autori: Michel de Certeau, Nigel Thrift e Tim Ingold.

Michel de Certeau, gesuita francese i cui lavori cercarono di combinare insieme storia, psicoanalisi, filosofia e scienze sociali, nel capitolo "Walking in the city", all'interno del suo libro "The practice of everyday life", spiega quanto sia importante, nelle pratiche ripetitive di cui parla Tuan, muoversi all'interno di una città a piedi. Secondo de Certeau, infatti, è proprio girando per le vie e i quartieri di una città e continuando, in seguito, a ripetere sempre gli stessi percorsi che un luogo diventa un posto.

Nigel Thrift, geografo inglese esperto di geografia antropica, prende il lavoro di de Certeau e lo attualizza: sostituisce la camminata per la città con un giro in macchina. Thrift, infatti, vuole sviluppare le idee dello studioso francese inserendo in esse la tecnologia e considera la macchina l'elemento più rappresentativo della relazione che le persone hanno con essa. *Drivers experience cars as extensions of their bodies*<sup>76</sup> afferma, poiché vede questa relazione come profonda e dai confini offuscati e non ben

---

74 Yi-Fu Tuan, *Space and Place: the perspective of experience*, University of Minnesota Press, 2001

75 v. supra, p. 73

76 Nigel Thrift, *Non-representational Theory: space, politics, affect*, Paperback, 2007, p. 81

definiti. Sulla base di questa visione egli elabora la "*non-representational theory*": secondo questa teoria non è presente una divisione netta tra le persone e il resto del mondo. Questo perché l'uomo non entra in contatto con il mondo solo tramite la conoscenza di esso, ma anche tramite la pratica. Thrift parla di una fase pre-cognitiva (o non-cognitiva, come preferiva chiamarla) in cui, prima ancora di conoscere, l'uomo interagisce con il mondo: qui lo studioso fa riferimento a due filosofi, Heidegger e Merleau-Ponty, entrambi critici verso il razionalismo e il cognitivismo, due teorie che sostenevano la divisione tra il soggetto e il mondo e nelle quali il soggetto stesso percepiva il mondo tramite delle rappresentazioni mentali. Ed è proprio contro questo dualismo che Thrift, e molti altri studiosi dopo di lui, elabora la sua teoria. La pratica, il contatto, l'essere coinvolti: ciò che Heidegger chiama "*being-in-the-world*" rappresentano il centro della "*non-representational theory*".

Anche Tim Ingold, antropologo inglese, utilizza un'espressione del filosofo tedesco: "*dwelling perspective*". Con essa Ingold collega de Certeau e Thrift: *I would prefer to say that we know as we go*<sup>77</sup>: la conoscenza di un luogo non deriva dalla sua rappresentazione mentale ma dall'esperienza del luogo stesso. E questa esperienza si crea con il movimento: sono i sentieri ripetuti che più sono utilizzati e più diventano delle linee guida per le persone che li percorrono.

Grazie al contributo di questi tre autori Moores può superare i precedenti approcci riguardanti i media: la maggior parte di essi, infatti, considera la relazione tra i media e coloro che ne fanno uso soltanto come un problema tra messaggio e interpretazione, rappresentando, così, un audience passiva e statica. Moores vuole, invece, porre enfasi sull'importanza del corpo e, in particolare, su come esso, tramite i cinque sensi, possa rappresentare il punto chiave del collegamento tra i media e coloro che ne fanno uso. Già Merleau-Ponty aveva teorizzato l'importanza del corpo affermando che *... the body is no longer merely an object in the world, under the purview of a separated spirit. It is on the side of the subjects ... it inhabits ... space*<sup>78</sup>. Famoso, per spiegare questo concetto, è l'esempio del cieco: una persona cieca, una volta abituata ad usare il bastone per non vedenti, lo considera una parte di sé grazie al quale viene in contatto con l'esterno. Il bastone diventa un oggetto familiare e un aiuto: il mondo non si trova più oltre la sua mano ma oltre il suo bastone. Merleau-Ponty descrive questo concetto come "*knowledge in the hands*" e Tomlinson lo attualizza come "*knowledge in the thumbs*" considerando, al posto del bastone, i tablet e i telefoni touch. In questo modo i media diventano parte dell'ambiente che le persone frequentano ogni giorno e vengono considerati come "uno di famiglia". Tutte le attività che vengono svolte, ripetutamente, ogni giorno coinvolgono anche i media e "fanno sentire a casa" le persone che ne fanno uso solo per il fatto di utilizzarle perché la routine li ha resi parte della loro vita.

David Seamon, ricercatore e professore di architettura alla Kansas State University, ammiratore del lavoro di Tuan, fa il seguente esempio:

*Waking at 7.30, making the bed, bathing, dressing, walking out of the house at eight – so one group member described a morning routine that he followed every day but Sunday. From home walked to a nearby cafe, picked up a newspaper (which had to be the New York Times), ordered his usual fare (one scrambled egg and coffee), and stayed there until nine when he walked to his office. ... 'I like this routine and I've noticed how I'm bothered a bit when a part of it is upset – if the Times is sold out, or if the booths are taken and I have to sit at a counter.'*<sup>79</sup>

---

77 Tim Ingold, *Lines: a brief history*, Routledge, 2007, p. 229

78 Maurice Merleau-Ponty, *The world of perception*, Paperback, 2004, p. 34-37

79 David Seamon, *A geography of the lifeworld: movement, rest and encounter*, Croom Helm, 1979, p.

L'elenco di attività svolte ogni giorno rappresentano ciò che per quest'uomo è un'abitudine: una serie di azioni che lo mettono in contatto con l'ambiente circostante e che gli rendono familiare ogni singolo movimento compiuto in casa, per strada e al bar.

Nonostante consideri il suo contributo significativo, Moores ritiene che Seamon dia troppa importanza all'architettura e, in generale, ai luoghi come tali rispetto al vero oggetto dell'analisi: la ripetitività come fonte del "sentirsi a casa".

In sintesi: i media (radio, tv, ma soprattutto internet), per l'uso abituale e ripetitivo che ne facciamo ogni giorno, fanno ormai parte della nostra vita: essi vengono considerati come parte integrante del nostro ambiente, qualsiasi esso sia. Tramite essi ci possiamo trovare in due posti contemporaneamente, sentendoci ugualmente e allo stesso modo come fossimo a casa.

Moores ha cercato di spiegare questa connessione tra media e luoghi tramite un approccio multidisciplinare, che spaziava dalla geografia alla filosofia, per fornire un'illustrazione di ciò che Morley ha definito *non-media-centric form of media studies*<sup>80</sup>: uno studio sui media che non li vedesse al centro dell'attenzione. Questo perché

*I am arguing that media research requires an analytical framework that pays sufficient attention to the particularities of ... media ... without reifying their status and thus isolating them from the dynamics of the ... contexts in which they operate.*<sup>81</sup>

---

55-56

80 James Morley, *For a materialist, non-media-centric media studies* in *Television and new media*, vol. 10, p. 114-116

81 Shaun Moores, *Conclusion: non-media-centric media studies* in *Media, place & mobility*, 2012, p. 108

## Conclusione

Nell'introduzione avevo già delineato il fine di questa tesi: dimostrare come il "tema del doppio", per quanto cambiato nel corso degli anni, non abbia perso la sua caratteristica fondamentale. E questo è quello che ho fatto.

Ogni autore, nelle opere che ho considerato, ha interpretato a proprio modo il "tema del doppio" concentrandosi su aspetti differenti.

Plauto l'ha inserito in uno scherzo divino, Goldoni lo ha elaborato come una delle modifiche che sarà poi inserita nella "riforma goldoniana" del teatro, Poe e Stevenson, le cui opere sono inserite nel Romanticismo Gotico, ne hanno dato una visione macabra e spaventosa, Wilde l'ha trasformato in un insulto alla bieca società del tempo, Dostoevskij lo ha usato per giocare con il lettore, incapace di capire quale fosse la vera realtà, Conrad lo ha ambientato in mezzo al mare, Saramago lo ha modernizzato, Calvino lo ha semplificato inserendolo in un racconto fiabesco e, infine, Pirandello lo ha moltiplicato per poterlo poi annullare.

Ognuno di loro ha giocato con questo tema, modellandolo a proprio piacimento.

Eppure, nonostante le continue manipolazioni, il tema è rimasto fedele a se stesso: ha sempre rappresentato la parte buona e la parte cattiva di uno stesso soggetto, fosse esso effettivamente duplicato oppure no.

Nell'ultima parte, grazie al contributo di Shaun Moores, ho analizzato come l'influenza di radio, televisione, ma soprattutto la moderna tecnologia di internet, abbiano modificato ulteriormente il tema in questione, ma sempre facendogli conservare la sua peculiare caratteristica. Con i media, infatti, è ancora più facile essere sdoppiati: con un semplice smart-phone ci possiamo trovare in due o più posti contemporaneamente, e lo stesso avviene con un computer o un tablet. D'altronde, "oggi siamo tutti connessi" è uno degli slogan che hanno cominciato a diffondersi all'inizio degli anni 2000.

Per concludere, questa volta veramente, vorrei ricollegarmi alla prima parte dell'introduzione, in cui ho citato una conversazione tra Ryan e Joe, ovvero quello che ha dato inizio a tutto questo lavoro. Essi rappresentano l'evoluzione ultima, in termini temporali, del "tema del doppio": due persone fisicamente differenti, se non opposte, con uno stesso carattere e dalla vita simile. A prima vista sembrerebbe una contraddizione, e verrebbe da chiedersi come possa essere Joe il doppio di Ryan se non presenta la caratteristica fondamentale, ossia la somiglianza fisica. Ma è proprio questa la forza di questo tema: la sua plasmabilità. Si può manipolare a piacere senza riuscire a manipolarlo del tutto.

È come il bicchiere per bambini che non si rovescia mai: per quanto lo si colpisca forte, ritorna sempre in piedi.

## Bibliografia

- Baldi, Guido, Giusso Silvia, Razetti Mario, Zaccaria Giuseppe**, *la letteratura: dal Barocco all'Illuminismo*, Varese, Paravia, 2007
- Baldi, Guido, Giusso Silvia, Razetti Mario, Zaccaria Giuseppe**, *la letteratura: l'età napoleonica e il Romanticismo*, Varese, Paravia, 2007
- Baldi, Guido, Giusso Silvia, Razetti Mario, Zaccaria Giuseppe**, *la letteratura: il Primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Varese, Paravia, 2007
- Baranelli, Luca**, *Italo Calvino: sono nato in America...*, Milano, Mondadori, 2012
- Bettini, Maurizio**, *Limina: letteratura e antropologia di Roma Antica. Dalle origini all'età dei Gracchi*, Milano, La Nuova Italia, 2009
- Calvino, Italo**, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 2014
- Conrad, Joseph**, *Il compagno segreto*, Milano, Rizzoli, 2012
- Dostoevskij, Fëdor**, *Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2011
- Goldoni, Carlo**, *I due gemelli veneziani*, Torino, Einaudi, 1997
- Moore, Shaun**, *Media, place & mobility*, printed and bound in Great Britain by CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne, 2012
- Plauto, Tito Maccio**, *Amphitruo*, Milano, Rizzoli, 2002
- Pirandello, Luigi**, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 2011
- Pirandello, Luigi**, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 2009
- Poe, Edgar Allan**, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998
- Saramago, José**, *L'uomo duplicato*, Milano, Feltrinelli, 2010
- Stevenson, Robert Louis**, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2008
- Wilde, Oscar**, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 2010

## Sitografia

- Bottiroli, Giovanni**, *La logica del diviso in William Wilson* in <http://www.giovannibottiroli.it/it/analisi-di-testi/la-logica-del-diviso-in-william-wilson8.html>, ultimo accesso 22 gennaio 2015
- de Vidovich, Silvana**, *F. M. Dostoevskij: il sosia* in [http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/pdf2/30\\_1984\\_poetica\\_follia/cap4\\_dostoevskij.pdf](http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/pdf2/30_1984_poetica_follia/cap4_dostoevskij.pdf), ultimo accesso 3 febbraio 2015
- Fruttero, Carlo, Lucentini Franco**, *Robert Louis Stevenson: lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde. Lettere d'autore* in <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/robert-louis-stevenson-lo-strano-caso-del-dottor-jekyll-e-di-mister-hyde-letture-dautore/3118/default.aspx>, ultimo accesso 12 gennaio 2015
- Genovese, Gaia**, *L'uomo duplicato* in [http://www.paperstreet.it/cs/leggi/1692-Luomo\\_duplicato\\_-\\_Jos%C3%A9\\_Saramagolibri.html](http://www.paperstreet.it/cs/leggi/1692-Luomo_duplicato_-_Jos%C3%A9_Saramagolibri.html), ultimo accesso 9 febbraio 2015
- Montagnoli, Renzo**, *Il visconte dimezzato* in <http://www.kultunderground.org/art/1393>, ultimo accesso 15 febbraio 2015
- Paruolo, Elena**, *Intervista su Joseph Conrad a Dacia Maraini* in <http://www.doc4net.it/doc/2374053341342>, ultimo accesso 5 febbraio 2015
- Johnson, Ben**, *Deacon William Brodie* in <http://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofScotland/Deacon-William-Brodie/>, ultimo accesso 30 maggio 2015

# English Summary

## Introduction

In the TV crime series "The Following" Ryan Hardy and Joe Carroll, a former FBI agent and a serial killer respectively, struggle again nine years after that the former had imprisoned the latter. It is not a simple detective story, but it something much deeper. In fact Ryan has changed his life completely since he met Joe: he faced a man that looks like himself so much.

Not physically, but from a characterial point of view. They are both very accurate at work, but both of them are above all surrounded by death: they only look at it from a opposite point of view. Ryan, looking at Joe, seems to look at himself in a mirror and to observe his bad side, that is what he might become if he considered death from the serial killer's point of view.

Ryan Hardy's character, though imagined, represents the example of presence of "the theme of the double" nowadays. In my dissertation I would like to analyze the evolution of such a theme, since it appeared for the first time to the latest developments. The authors I dealt with are: Plautus, Carlo Goldoni, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Fëdor Dostoevskij, Joseph Conrad, José Saramago, Italo Calvino, Luigi Pirandello and Shaun Moores.

## Chapter 1: Plautus

The Latin author Tito Maccio Plautus dealt with the "theme of the double" in several of his works, but the most remarkable and important, above all for the following influences, is definitely "Amphitryon". In fact, thanks to the protagonist Sosia, "the double" in Italian language, such a word is used to define a person that looks like another.

Plot: Jupiter arrives at Thebes to conquer the beautiful Alcmena and to lie in her bed, he disguises himself as Amphitryon, and appears to Alcmena as her husband, just returned from a battle with the Teloboans. In the same way Mercurius disguises himself as Amphitryon's servant. But the war against the Teloboans is ended. While Mercurius is keeping watch at the door of Amphitryon's house, Sosia, who has just arrived at Thebes with Amphitryon, makes his appearance for the purpose of announcing to Alcmena his master's return. She, betreated by Jupiter, believes to be with his husband. So Sosia meets his double, while Amphitryon and Alcmena are involved in a brilliant series of people exchanges. At the end of the play the misunderstanding is solved and Amphitryon gets calm again after realizing that Jupiter had been his love rival; the happy end is sealed by Alcmena's two babies' birth, a god's one and husband's one.

Though the object of Jupiter and his son Mercurius's jest is general Amphitryon and his servant Sosia, the main character on the stage is Sosia. In fact he is above all mocked by the gods.

He, in the middle of the night, meets a person he cannot sees very well, but he looks like similar to him. When then Sosia cries out that he is a slave named Sosia who belongs to the household, he is not believed. Unluckily the situations gets still worse to him, when in the sun Sosia sees that the person in front of him is dressed and looks exactly like himself. Sosia, starts to doubt of himself, and to think he is dead since he cannot explain what is happening to him may really happen to an alive person. When a person is bereft of his name and his look, he looks as if he were killed.

Amphitryon's reaction is completely different: he feels offended and betreated by his wife Alcmena, who says she had lain with her husband when Amphitryon was still on the battle field to fight for his land and his people. He wants to have revenge and thinks of asking the king for it.

The different reaction is mainly due to the protagonists' different status: Amphitryon is an aristocratic general while Sosia is a servant; but this is also partly due to the different character: the Theban general is brave and ready to risk his life to defend what is dearest to him while the servant is used to carrying out orders and generally to doing everything he is told, so, when he is accused by the "other Sosia" and by his owner, he does not know what to do and feels scared.

In the end, as it is written in the plot, the confusion made by gods is solved by the gods themselves. Such confusion characterizes the work and critics call it "the comedy of errors" just for this reason. The final act, when Jupiter descends in his own character, and reveals the mystery to Amphitryon, is typical for these works.

## **Chapter 2: Goldoni**

Carlo Goldoni, well known mid-eighteenth century Venetian playwright, dealt with the "theme of the double" in his work "The twins of Venice", which can be considered as a "comedy of errors".

Plot: two twin brothers, Zanetto e Tonino, are contemporarily in Verona, unbeknown to each other. Zanetto, simpleminded, uncouth and coward, must get married with Rosaura, the rich and miser dottor Balanzoni's daughter, and courted by Pancrazio, while Tonino, intelligent, charming and witty gentleman, must join to his beloved promised bride Beatrice. Arlecchino, Zanetto's servant, by mistake delivers a jewel box to Tonino believing he is his owner: this fact starts all the errors. In the final scene Zanetto, convinced by Pancrazio, drinks a glass of poisoned wine and dies. Soon after Tonino arrives and after seeing his dead brother, understands all the misunderstandings on that day, unmaskes Pancrazio and explains the whole sequence of events but also solves the situation.

Goldoni's comedy is inside a great work Goldoni was carrying out in that period: the revolution of the theatre as it had been conceived till then. The Venetian author, strongly polemic against the "commedia dell'arte", he considered to be too stereotyped and superficial, wanted the actors' personality to come out by making them act without any mask: it was the only way to make their individuality and complexity come out. Till then, in fact, masks had dominated the theatre scene making every show repetitive and dull. Another feature of such a revolution was the use of a script: in "The twins of Venice" the most secondary actors had a script, that was completely unusual for the "commedia dell'arte", where every mask improvised following the "canovaccio" of his own character. The Goldonian reform made these changes into order to set the basis for the modern theatre.

The "theme of the double" is to be included in this reform: thanks to this, the twins are physically the same but opposite from a characterial point of view. This pushes Goldoni to write a story with two twins as protagonists: till then the previous authors has always described the twins as completely identical, according to every point of view, form and spirit. While, without any masks and by emerging of new actors in the theatre performance, the choice of the two characters is consequential.

## **Chapter 3: Poe**

Edgar Allan Poe, gothic writer, gives a turning point to the theme through his tale "William Wilson", where the same protagonist tells his own story.

Plot: William Wilson, a boy, attends an English school. He is the classical leader of a group of mates, who admire him for his skill in speaking and making jests. The only one who is not influenced by his charm is a boy with his same name who tends to criticize and reply to everything said and made by the protagonist. The two boys are physically the same, besides being born on the same day and behaving and walking in the same way. When Wilson realizes this, he flees from the institute. He changes his college, where for a while he forgets his double, but then he meets him at a party. On that occasion he flees again and moves to Oxford. Even here, after some time, he meets again the boy that is identical to him, who humiliates him in front of his new friends revealing a trick in a poker game. Humbled and abandoned by everybody, he decides to leave and change life. He meets him again at a carnival party in Rome, where he decides to throw down the gauntlet. When he manages to win, hitting him with a sword, he realizes to be in front of a mirror.

We have a remarkable change with Poe and his tale: the double is no more another character but he is created in the protagonist's mind, and therefore he does not really exist. This feature is due to the author's reference genre, that is Gothic Romanticism. This genre, created in England in the eighteenth century and then exported to other countries, has death and inner conflicts as main themes. And we can find in Poe's works the latter themes; in fact he loves to search the dark side in his protagonists' mind. We also need to state that Wilson and his double's relationship is not only hate: his double's behaviour is, in fact, partly hostile and partly affectionate. He seems to attack Wilson to offend him, but not only aiming at making him angry but almost at protecting him from himself. The more this feature is emphasized the more Wilson is hostile. The double symbolizes, therefore, the protagonist's moral integrity: he turns up any time he behaves badly and goes beyond limits, trying to bring him back to the right way. He tries to save him from his evil life, and after failing many attempts, he gives up, letting himself killed and so letting Wilson suicide.

## **Chapter 4: Stevenson**

Robert Louis Stevenson's work with the "theme of the double" is also the most famous, "The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde".

Plot: the protagonist is doctor Henry Jekyll, a quiet and gentle man, who can create in his laboratory a potion able to change his body into another person mister Edward Hyde, who represents his evil side. At first Jekyll can control such changes, but as time passes by, Hyde takes over the doctor's body more and more. The potion has an opposite effect than the original aim. Eventually Jekyll loses control over Hyde and the effects of the potion, and decides to suicide with another potion which may change him definitely into Hyde, and he hopes that his awareness may suggest him what to do for the best. Hyde is then found hanged in the doctor's laboratory by Utterson, a lawyer and his friend Enfield.

Dr Hyde is a very intelligent man, who is convinced that there are two characters in the human soul: the good and the evil. Therefore he wanted, through a chemical formula, to manage to split then two parts and direct them into two different people. So he believed not to have to hide his impulses and eventually to manage to be himself. At first, his idea seems to be good, but as time passes by the situations gets worse and worse as Hyde takes over the poor doctor, who in the end is compelled to change definitely into his evil side, after leaving a letter to explain to his beloved friend lawyer what happened. In the novel the mirror has a fundamental role: it is positioned by the doctor in his studio to let him observe the changes in his body during the transformation. But the mirror is also the central theme of the whole novel as the narrator, that is the doctor's lawyer, represents, rhetorically, Jekyll's mirror: he

is worried about what is happening to his friend and warns him against the monstrous figure the doctor considers as a friend.

The origin is what is curious about this novel: Stevenson is inspired by a fact that really happened. Deacon William Brodie was an ebony carpenter and a member of Edinburgh City Council. He was a respectable man, but he had another nightly activity: he was the boss of a gang of thieves. His double activity did not last long: shortly he was caught, taken to trial and hanged.

## **Chapter 5: Wilde**

The Irish writer Oscar Wilde, who spent his excessive life in continuous search for something new and more exciting, is famous for his wits, most of which are stated by Lord Henry Wotton, one of the key characters in "The portrait of Dorian Gray".

Plot: Dorian Gray is a very handsome boy who becomes a model for the painter and his friend Basil Hallward. The painter, in fact, is going to portrait him and after finishing it the boy is so excited by his figure on the canvas that Basil gives it to him as a present. A painter's friend, Lord Henry Wotton, a cynical and unscrupulous noble, is present when the portrait is about to be finished. Dorian, charmed by Lord Wotton's words about beauty and its vanity, expresses a wish looking at the portrait: it would get old instead of him, so that he may remain young and handsome. Since then Dorian's life has become a continuous search for pleasure and luxury. In the meanwhile the portrait not only gets old instead of him, but it also records all the bad and depraving actions Dorian commits. He gets to the peak of his abjection when he kills Basil Hallward, he decided to show the portrait to, but then he changes his mind and kills him. Eventually, destroyed by guilt and fear, he pierces the painting with a knife and falls dead to the ground with a knife stuck in his chest.

In this case the object at the centre of the whole sequence of events is the portrait, which, according to Dorian's wish, becomes his conscience and his past. It gets spoiled so much that Dorian locks it in a attic not to see it any more but above all to prevent his servant from looking at it.

This work, Wilde's most famous, was used by his contemporary society to accuse him of homosexuality: they affirmed that Wilde had lived the novel plot. Actually Wilde wanted to denounce the hypocrisy of his contemporary aristocratic society, more interested in appearance than substance.

## **Chapter 6: Dostoevskij**

Fëdor Dostoevskij, as well as Wilde, was sharply criticized by his contemporary society for his novel "The Double", published in 1846 as a feuilleton on a newspaper.

Plot: Jakov Petrovič Goljadkin is a titular councillor at the Ministry in Peterburg. One evening he encounters his double, who looks exactly like him, who lives and works where he lives and works. At first, Goljadkin Sr. (the original main character) and Goljadkin Jr. (his double) are friends, but Goljadkin Jr. proceeds to attempt to take over Sr.'s life, and they become bitter enemies. Because Goljadkin Jr. has all the charm, unctuousness and social skills that Goljadkin Sr. lacks, he is very well-liked among the office colleagues. Three days go by, three horrible days for "our hero", as he is called by the writer, and on the fourth day he gets a letter by Klara (the woman he is in love with) who proposes him to flee together, but actually written by his double. He rushes to the girl's place, and breaking into, he asks for help against his enemy. So he is dragged off to an asylum.

Only at the end of the novel the reader is let to know that Jakov's double does not exist: it is the product of his imagination. The doubt comes over the whole romance:

several episodes are told: some support the idea that the double exists and others don't and the writer increases the doubt any time one of the two possibilities looks stronger. The choice of words and verbs is not made by chance: the final aim is to instil a feeling of doubt in the reader.

Eventually, the most correct explanation might be psychiatric: schizophrenia.

According to this explanation, the sick person ascribes his negative qualities to unknown people. In this case they are all summarized in his double, who is created after a shock: the refusal by the woman he was in love with.

## **Chapter 7: Conrad**

Joseph Conrad, at the beginning of the twentieth century, decides to deal with the "theme of the double" in the tale "The secret sharer".

Plot: the story tells about a recently appointed Captain of an unnamed ship. The Captain decides to take the anchor watch the very first night on board and finds a man, while he is trying to come on board secretly. Leggatt explains that he was the Sephora's chief mate and that he accidentally killed an insolent fellow crewman. The Captain decides to trust him and to put him up. After a few days, when the Captain hides and protects the runaway, Leggatt flees: during the night, in the dark, Leggatt leaves the ship as he had come, going down into water.

In this case, the protagonist's double is real, in the flesh. He represents the Captain's alter ego: the former is impulsive and arrogant, the latter is honest and gentle. The meeting with this man and then with Captain Archbold, a coward and stupid man who is looking for Leggatt to get him to trial, mean a turning point for the protagonist: he can see how he might become. On one side Leggatt represents taking on his own responsibilities even if you risk making mistakes, on the other side avoiding them by hiding behind the law and the grades. The Captain decides to protect the runaway from his captain, taking the very first decision in his life. Eventually he shows to be a good captain when he prevents the ship from crashing into a cliff.

## **Chapter 8: Saramago**

Josè Saramago, Literature Nobel Prize, publishes in 2002 "The doubled man".

Plot: Tertuliano Maximo Afonso, the protagonist, teaches history, he is separated from his wife, his mother lives far from him and a partner, Maria Paz, who loves him but he does not. He has a quiet life but he is depressed. On a day, while watching a film, he sees an actor who looks exactly like him. His name is Antonio Claro. The two meet up, but their reaction is completely different: Antonio tells his wife about his double, while Tertuliano keeps the news secret. Antonio, annoyed by the situation, punishes his double lying in bed with the latter's woman and Tertuliano does the same. But, on his way back, Maria and Antonio have an accident and die, and Antonio is identified as if he were Tertuliano. Tertuliano decides then to replace Antonio and, getting a call from a man, that looks like him and wants to meet him, Afonso agrees to meet him in a park nearby that night.

In this novel the "theme of the double" is modernized: the double is an actor, and nowadays, everybody would like to look like an actor even if he is not so famous. The protagonist's reaction, on the contrary, is not happy: he feels uneasy since a person looks like him. Tertuliano represents what happens at the beginning of the new millennium, when appearance is more important than essence. If his look is the only important thing, notwithstanding what you think or wish, at the very moment he realizes that a man looks like him, he feels blurred, as emptied of everything he had believed in till then. But, unexpectedly, destiny helps him: Antonio and Maria die and

Tertuliano was believed to be dead. So he has a second possibility. And, this time, he is decided not to be conditioned by events but to sort his life out again. And he behaves like this when he gets the call from a man, who says that he looks like him. He agrees to meet him with the aim of killing him, so that nobody else may decide for him.

## **Chapter 9: Calvino**

Italo Calvino inserts the "theme of the double" into a fable and funny tale, where the sequence of events is told according to the eyes of a child.

Plot: The Viscount Medardo of Terralba joins the Christian army in the Turkish wars of the seventeenth century. On the first day of fighting, he is split in two by a cannonball hitting him square in the chest.

As a result of the injury, Viscount Medardo becomes two people: Gramo (the Bad) and Buono (the Good). The army field doctors save Gramo through a stitching miracle, the Viscount is "alive and cloven." With one eye and a dilated single nostril, he returns to Terralba, twisting the half mouth of his half face into a scissors-like half smile.

Meanwhile, a group of hermits find Buono in the midst of a pile of dead bodies. They tend to him and he recovers. After a long pilgrimage, Buono returns home. Here are now two Viscounts in Terralba. Gramo lives in the castle, Buono lives in the forest. Gramo causes damage and pain, Buono does good deeds. Gramo challenges Buono to a duel to decide who shall be Pamela's husband. As a result, they are both severely wounded. Dr. Trelawney takes the two bodies and sews the two sides together. Medardo finally is a whole. He and his wife Pamela (now the Viscountess) live happily together until the end of their days.

Calvino tells a story in a simple and linear way; that's why he chooses to split vertically a man into a good and an evil side. Thanks to this, as he thinks that more celebrated authors dealt with the theme more completely and skillfully, he focuses on the outline of the story. Calvino, in fact, uses secondary characters and funny events since he thinks it is easier to send a message when making readers smile. And this is the message: we are faulty beings who will never manage to find a balance. Laughing is the only way to deal with this situation. There is a positive element in this morale, though: if anyone owns two souls, a good and an evil one, that sometimes mix or one takes over the other, this has let us have an inner evaluation system we may weigh the two parts. It is up to us to decide if we want to use it or not.

## **Chapter 10: Pirandello**

Luigi Pirandello is considered one of the most important authors who contributed to develop the "theme of the double". In every work he inserts an aspect, in fact, that refers such a theme. I decided to focus on two works I consider very important and correlated: "Il fu Mattia Pascal" e "Uno, nessuno e centomila".

Plot: the former tells the story of a man, Mattia Pascal, terribly sad because he is struck into a marriage, but more generally in a life, he is not satisfied with. One day, while reading a newspaper on his return home, he discovers, to his immense shock and delight, that his wife and mother-in-law declared an unknown corpse to be his own. Faced with this sudden opportunity to start afresh, he first wanders about Europe, and finally settles down in a new town with an assumed identity. Unluckily, notwithstanding he eventually feels himself, he realizes he cannot do anything, such as getting married, since he does not really exist. He decides therefore to come back to his village to take back his identity and his old job.

The latter has a protagonist, Vitangelo Moscarda, a usurer that one day, looking at the

mirror, realizes that he looks different from the way his wife sees him. He starts then a sort of trip where he tries to get rid of the image that every acquaintance has got of him, but, behaving like this, people consider him in a strange way and start to think he is going to get mad. Eventually, in fact, he is dragged off to an asylum, but he is satisfied with his situation: he does not need to worry about how he is seen by other people.

Through these two characters Pirandello wants to explain his view of life: every person wears a different mask according to he is in front of. Nobody is actually himself, because he is obliged to be what the others see of him but above all what society imposes. In the first novel Mattia tries to start a new life when he becomes Adriano Meis and he rents a flat in Rome, but when he falls in love he realizes he cannot get married because he is not enrolled in the General Register Office and so he does not exist. He tried to flee from his "form" by creating a new one that, as it is imagined, is still less real than the true one. So he is obliged to take back his old identity and to accept what society has chosen for him. Vitangelo Moscarda, on the contrary, goes more into depth of the problem: he realizes that every person has a different image of him and tries to get rid of all these masks that compel him to have certain attitudes. When he behaves like this, he is dragged to an asylum, but it is not a defeat for him, since he thinks he has won as he does not have to worry about what people think about him. Pirandello, in fact, affirms that the only way to flee from the forms imposed by society is madness, as it is seen by the same society, but it only means to tell the truth without caring about other people's thought and social conventions. We could say that Mattia Pascal started a trip that was successfully ended by Vitangelo Moscarda.

## **Chapter 11: Moores**

How has "the theme of the double" developed in the last twenty years with the invention of the internet? Shaun Moores, professor at the Media and Communication University of Sunderland, answers, indirectly, this question by his book "Media, Place & Mobility". In this book the professor explains how media (radio, at first, television but above all internet) have changed the concept of space. Thanks to them, in fact, it is possible to be in two or more places at the same time, simply using a computer or, more actually, a smart-phone. Moreover, media are part in our life: listening to a radio programme while going to the office in the mornings, watching the news while making dinner or checking e-mails before going to bed are some of the actions that people usually do and that are considered standard in everybody's life so that if they didn't occur for any reason, people would feel blurred. According to these simple examples Moores highlights how media and people are strongly linked, how people feel to be in two places at the same time.

## **Conclusion**

Through my analysis I developed a partial view of the interpretation of the "the theme of the double" by several authors, in different periods, each focusing on different aspects.

Yet, notwithstanding, the theme has always had the same features: it has always shown the good and the evil side of a subject.

Furthermore, in the last chapter, I extended my analysis to the latest twenty years, when the doubling of a person is much easier than it was just doubling a person is possible much more easily than what happened some time ago.

That's why the two initial characters, Ryan and Joe, I started my work with, can be

considered in "the theme of the double": even if they do not have one of the fundamental features: the physical resemblance, Joe is Ryan's double. This is only one of the latest developments of the theme that, as I managed to show, can be manipulated, amplified or reduced, but it keeps its own feature: the good on one side and the evil on the other one.