

Fabio Boni
Università Jagellonica
di Cracovia

IN CERCA DEL DOPPIO:
CINQUE PERSONAGGI
ALFIERIANI TRA SCISSIONE
E PROIEZIONE

C'è da chiedersi se ricercare il tema del doppio in Vittorio Alfieri¹ non sia una forzatura, un “tirarlo per i capelli”. E si sa quanto male reagisca Alfieri quando lo si tira per i capelli². Ma proprio a partire da questa attenzione per la sua chioma si incomincia ad intravedere il ruolo importante che l'immagine di sé gioca nella personalità dell'autore. Accanto alla cura per l'immagine, emerge poi il ritratto: Alfieri stesso si immortala nel celebre sonetto, conosciuto proprio come *Autoritratto*³, il cui attacco chiama in causa lo Specchio.

Immagine, ritratto, specchio. Sulla base di questi tre indizi, forse, si può partire in cerca del doppio. Non fosse altro perché in un classico studio dedicato all'analisi di questo archetipo letterario, ovvero il saggio sul doppio di Otto Rank⁴, questi indizi ritornano.

Rank, inoltre, fa notare che quando un personaggio si incontra, o si scontra, col suo doppio, si destruttura. Va in frantumi⁵.

In questo senso gli esempi si sprecano. Basti pensare al protagonista di *Le Horla* di Maupassant⁶ o al Golijadkin di Dostoevskij⁷; a questi si potrebbe aggiungere anche l'altrettanto celebre Frankenstein di Mary Shelley⁸.

¹ Vittorio Alfieri, Asti 16 gennaio 1749 – Firenze 8 ottobre 1803.

² Cfr. l'episodio raccontato nella *Vita scritta da esso*, 1790, Firenze 1804, in cui Alfieri rompe un candelabro sulla testa del fidato servo Elia, colpevole, a suo dire, di avergli tirato troppo i capelli mentre lo stava pettinando.

³ Cfr. il sonetto CLVII delle *Rime* (Khel, 1799) *Sublime specchio di veraci detti* steso dall'autore nel 1786.

⁴ O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische studie*, «Imago», 1914; poi Internationaler Psychoanalytischer Verlag: Leipzig–Wien–Zürich 1925; trad. it. *Il Doppio*. Sugarco, Milano 1979.

⁵ Cfr. O. Rank, *op. cit.*

⁶ Cfr. G. de Maupassant, *Le Horla*, 1886, Ollendorf Parigi, 1887. Trad. it. G. de Maupassant, *Le Horla e altri racconti dell'orrore*, Newton Compton, Milano 1948.

⁷ Cfr. F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, San Pietroburgo 1846. Trad. it. F.M. Dostoevskij, *Il sosia*, Garzanti, Milano 2006.

⁸ Cfr. M. Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus*, 1816, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, Londra 1818. Trad. it M. Shelley, *Frankenstein*, Mondadori, Milano 1982.

Si direbbe che la scissione psichica crei il doppio. Ma allora il doppio non sarebbe la causa di questa scissione, quanto l'effetto: ne sarebbe generato. Quindi si incontrerebbe il proprio doppio perché affetti da scissione interiore e il doppio sarebbe la proiezione del proprio io o del proprio conflitto interno, e si andrebbe a parare dalle parti del Dottor Jekyll e del Signor Hyde⁹. Dall'altra parte, invece, sta Sosia che incontra un altro Sosia e per questo finisce in pezzi¹⁰.

Per quel che riguarda Alfieri, il discorso è delicato, anche perché Alfieri non ha di per sé l'intenzione di trattare questo tema¹¹. Ma, si sa, a volte sotto la superficie di un testo si può trovare qualche nuovo zampillo interpretativo. Che poi questo zampillo si riveli soltanto un getto estemporaneo, è tutto sommato un rischio che si può anche correre.

E allora, scendiamo sottoterra e facciamo questa prova: ad ognuno, poi, la scelta se lasciare inaridire questa piccola sorgente perché inquinata da strambe ipotesi, oppure aprirle una via.

In Alfieri, personaggi afflitti da scissione ce ne sono, e non potrebbe essere altrimenti dal momento che l'autore si propone di investigare gli abissi del cuore umano, dove la ragione è in ombra¹².

In questa prospettiva si tratta, però, di mettere in relazione questa scissione col doppio.

Se si segue la via che sarà poi di Stevenson¹³, c'è l'antitiranno e la sua proiezione facilmente individuabile nel tiranno; tutto quanto l'antitiranno aborre è concentrato in questa figura, che per l'appunto ha il massimo grado di avidità, sottigliezza, malvagità. All'incontro col tiranno, l'eroe comincia ad accusare un'incontrollabilità diffusa delle proprie sensazioni e stati d'animo. Ci si avvicina alla scissione. Ma non si può generalizzare: in Alfieri c'è scissione e scissione. È ovvio che il discorso appena fatto non può valere per Saul e Mirra, così come per don Garzia e Rosmunda.

Rimane Oreste¹⁴. E in questo caso si può sfruttare la considerazione di poco fa. Gli elementi per pensare a una proiezione forse ci sono. Oreste è un vero eroe, incorruttibile, invito, deciso, risoluto. La quintessenza dell'eroe. Senza macchia. È un concentrato di perfezione. Un distillato. Ma quando si distilla, c'è sempre qualcosa da

⁹ Cfr. R.L. Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Londra, Longmans, Greens and Co. 1886. Trad. it. R.L. Stevenson, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, Mondadori, Milano 1946.

¹⁰ Si veda l'incontro-scontro tra il servo Sosia ed il dio Mercurio che ne ha assunto le sembianze in T.M. Plauto (250 a.C.–184 a. C.), *Amphitruo* 206 a. C. Trad. it.: T.M. Plauto, *Anfitrione*, Garzanti, Milano 1985.

¹¹ Né nel *Parere dell'autore su ciascheduna delle presenti tragedie*, incluso nell'edizione delle tragedie stampata a Parigi per Didot nel 1789, né tantomeno nella *Vita scritta da esso*, Alfieri fa mai riferimento al tema del doppio.

¹² Alfieri è sempre stato attratto dal groviglio psicologico dell'essere umano, dalle sue pulsioni e dalle sue passioni. Questo si può notare leggendo la già citata *Vita scritta da esso* ma anche il menzionato *Parere dell'autore*, in cui è Alfieri stesso a ribadire questo concetto.

¹³ Ne *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, il buon medico Jekyll vuole estirpare la sua parte oscura e, così, scindendosi, la proietta fuori di sé dando vita ad Hyde.

¹⁴ Oreste è il protagonista della tragedia *Oreste*, 1778, Pazzini Carli, Siena 1785.

scartare, da buttare via. Quanto più il distillato è puro, cristallino, tanto più lo scarto è scuro e informe. Infatti lo si butta via. E invece, dagli scarti di Oreste, come dalle membra cucite assieme da un altro distillato di virtù quale Frankenstein, nasce un Mostro: Egisto. Sotto questa luce, ecco che, aldilà della vendetta da portare a termine, così come esige il livido spirito del padre¹⁵, Oreste potrebbe essere spinto da un'altra insopportabile necessità di uccidere Egisto. Ovvero, eliminare una volta per tutte quell'ammasso oscuro e informe, la cui presenza ricorda un qualcosa di altrettanto oscuro e informe che ha albergato da qualche parte dentro di sé. Uccidere una volta per tutte Egisto per avere l'illusione di sentirsi davvero, per sempre, l'eroe puro, tutto splendente, senza più zone d'ombra.

Lo sforzo risulterà vano. Se prima, vivo Egisto, quella macchia era stata proiettata fuori di sé, la si sentiva come altro da sé e la si abborriva, ora, una volta ucciso, quella stessa macchia, non avendo più dove incarnarsi, ritorna in Oreste: l'ossessione di uccidere Egisto, infatti, è stata a tal punto accecante, che Oreste, nella furia con cui mena fendenti, colpisce a morte anche la madre, prendendo così su di sé la Macchia di matricida. E la colpa, l'oscurità, albergheranno di nuovo in lui. Un Oreste che, dalla proiezione, rapidamente è passato a una scissione interiore culminante nell'annientamento della sua personalità: «*Oreste, Oreste... Ahi misero fratello! / già più non ci ode; ... è fuor di sé...*» (V, 193–194), constatata, infatti, Elettra.

Tuttavia, non si può pensare ad una repentina quanto improvvisa scissione di Oreste. Come in tante altre situazioni di doppi, anche lui è predisposto, quando non ne sia già affetto, a tale stato.

Non appena mette piede in Argo è incontrollabile da chiunque e non riesce a trattenere i propri stati emotivi. Avverte che la sua proiezione (Egisto) lo attende per una resa dei conti. E questo genera in lui sconvolgimento. Un chiaro esempio dell'affiorare della scissione, nel progressivo avvicinamento ad Egisto, è dato dall'ambivalente sentimento che Oreste prova per la madre. Di questo, in uno dei rari momenti di lucidità, ne è conscio lui stesso: «*Più di me forte, / non so qual moto. Il crederesti? In mente / da pria mi entrava di svenarla; e tosto / mi assalia nuova brama di abbracciarla: / quindi entrambe a vicenda – Oh vista! Oh stato / terribil, quanto inesplicabil! ...*» (IV, 19–24), confessa a Pilade.

Ma si può provare a interpretare la scissione di Oreste anche in una maniera leggermente diversa. Qui, un ruolo fondamentale – oltre ad Egisto – lo gioca Pilade.

È necessario prendere in prestito le teorie di Melanie Klein¹⁶ sui processi di scissione di parti del sé in oggetti buoni e oggetti cattivi. In una fase del genere – definita schizoparanoide – l'io non è ancora integrato e proietta fuori di sé, in un'altra persona, le parti sentite come negative e distruttive. Oltre a queste, proietta anche quelle sentite come positive e buone. Quando poi si giunge a percepire il carattere unificato degli oggetti precedentemente scissi («posizione depressiva»), si è al momento cruciale. O si accetta lo sgomento che inevitabilmente tutto questo comporta (e lo sviluppo mentale prosegue regolarmente), oppure si regredisce alla posizione

¹⁵ Cfr. *Oreste*, II, 224

¹⁶ Cfr. M. Klein, *The Psycho-Analysis of Children*, Londra 1932. Trad. it. *La psicoanalisi dei bambini* Martinelli, Firenze 1969.

schizoparanoide di prima e si precipita nell'obnubilamento e nella confusione. Seguendo quanto detto, allora, Oreste avrebbe trasferito le proprie parti positive nell'oggetto buono Pilade (eroe perfetto, timorato, prudente, coraggioso, ecc.) e quelle sentite come negative nell'oggetto cattivo Egisto (infido, dissimulatore, malvagio, ecc.). Quando però comincia ad accorgersi che questa separazione non sussiste (la sua posizione depressiva), di fronte al timore di un'integrazione, non regge più e finisce in pezzi (regressione). A far precipitare ancor di più la situazione c'è poi la consapevolezza di aver distrutto, in Egisto, una parte di sé. E per Oreste, a questo punto, non c'è altra sorte che l'annientamento, una scissione irrimediabile.

Se per Oreste si era partiti da Stevenson fino a scomodare, arditamente, Melanie Klein, per un altro suo compagno di reparto – Garzia¹⁷ – il discorso si fa diverso.

Intanto, il tiranno non c'entra un granché nell'ambito, qui considerato, del doppio. Ci sono sì tre personaggi (Garzia, Diego, Piero), ma questa volta Melanie Klein non può essere d'aiuto: se Diego può anche essere considerato un oggetto buono (dal punto di vista di Garzia), Piero non può essere l'oggetto cattivo, semplicemente perché Garzia non lo aborre, come fa Oreste con Egisto per tutta la tragedia. C'è solo – alla fine – una consapevolezza della sua malvagità, ma è troppo poco per giustificare un'interpretazione come quella di prima. Un fatto, comunque, resta certo: che Garzia, a partire dal quarto atto, perde il controllo dei propri stati d'animo, si destruttura.

A dire la verità, è da quando Cosimo gli ordina di uccidere Salviati che Garzia comincia a dare segni di perdita di controllo. Ma il culmine si tocca man mano che ci si avvicina alla grotta, dove l'incontro col proprio doppio, e la sua uccisione, saranno fatali (IV, 205–225). Bisogna comunque vedere se Garzia sia di per sé affetto da scissione, e per questo crei il suo doppio, o se sia affetto da scissione perché vede il suo doppio.

Garzia e Diego sono due doppi inconsapevoli e per innescarli è necessario Piero. Il vero incontro che Garzia ha col proprio doppio è quello nella grotta, dopo l'innescò di Piero. Prima, di fronte a Diego, ha sì sempre un carattere irrequieto, ma non scisso. L'irrequietudine fa parte del suo carattere, non è dovuta alla presenza di Diego. Ma entrando in quella caverna oscura, Garzia scende nelle profondità del proprio animo ed è lì, a una profondità lontana dalla ragione, che ha l'incontro col doppio se stesso. È adesso, una volta riemerso, che va in pezzi.

Alla luce della ragione, Garzia riesce a trattare con Diego come con un normale fratello, ma nelle tenebre dell'inconscio lo riconosce come il proprio doppio e da qui ha inizio la scissione, non appena riemerge alla luce del sole ma non più a quella della ragione. In questo senso, il personaggio Salviati, presente sulla scena solo attraverso l'immaterialità del suo nome, sembra avere il ruolo esclusivo di fare in modo che Garzia, finalmente, a profondità abissali, possa incontrarsi con l'altro se stesso. Serve a mediare l'incontro col doppio, a renderne graduale l'avvicinamento. In un certo senso, a prolungare l'illusione di non dover ancora fare i conti con l'altra parte di sé: Garzia, infatti, va nella grotta convinto di incontrare Salviati mandato a chiamare da Piero.

¹⁷ Garzia è il protagonista della tragedia *Don Garzia*, 1779, Didot, Parigi 1789.

Da tutto questo si può dedurre che la scissione di cui è preda Garzia sia dovuta all'incontro sconvolgente col doppio. Una volta uscito dalla caverna, Garzia ha perso del tutto quella fermezza d'animo che aveva avuto in principio di tragedia, è ridotto ad un ammasso di vetri rotti che riflettono la sua scissione: «*Chi sei tu?... chi... mi s'appresta innanzi / su le soglie di morte?*» (IV, 190), non riconosce più Piero. Ma più significativa di tutte è la sequenza (IV, 205–225) in cui Garzia rievoca la sua discesa nella grotta, l'incontro e la stentata risalita alla luce, in un mischiarsi di impressioni, ripensamenti, voci, lampi, rumori, che attraversano la sua mente in un baleno. Lo sconvolgimento non potrà che trapassare poi nella morte, in parallelo con il finale della tragedia.

Quando si pensa al doppio, di solito si ha in mente una coppia di personaggi maschili. Del resto, tutti i più famosi doppi della letteratura sono proprio personaggi maschili; lo stesso Rank¹⁸ tratta solo di doppi maschili. Le eccezioni sono davvero rare (volendo, c'è la Carmilla di Le Fanu¹⁹). Fra queste potrebbe trovarsi, però, un personaggio come Rosmunda²⁰, non fosse altro perché Alfieri le pone di fronte un'immagine talmente capovolta rispetto a se stessa da far sorgere qualche dubbio.

Si tratta di Romilda.

Il confronto fra le due donne – che sono soprattutto due regine – è serrato e a senso unico. Una regina nera e una regina bianca.

Quello che fa insospettare è l'odio viscerale di Rosmunda canalizzato verso un essere candido come Romilda. Concesso che il trattamento subito da Rosmunda dal di lei padre non è stato dei più umani, resta comunque il fatto che l'odio di Rosmunda verso Romilda è smisurato.

Romilda è figlia di un padre colpevole, ma lei non ha colpa alcuna. Oltretutto, la vendetta su quel padre è già caduta. Rosmunda lo sa che Romilda non può essere colpevole. E allora c'è qualcosa che non torna. La sola vista della figlia di Alboino è per lei insopportabile, tanto che non vede l'ora di allontanarla per sempre. Nel frattempo, non smette di tormentarla. Romilda potrebbe così appartenere a quella schiera di doppi che non sono malvagi e persecutori, ma che pur sempre sono doppi e generano nel protagonista un disagio tale da condurre fino a una destrutturazione della propria personalità (come accadrà a William Wilson, il cui doppio nell'omonimo racconto di Poe²¹ ha le vesti di benevolo ammonitore, non è un doppio che voglia nuocere al protagonista).

A questo punto, appare chiaro che il rischio di una scissione per Rosmunda è elevato. Ma accanto al percorso della scissione non può essere scartato il meccanismo

¹⁸ Cfr. O. Rank, *op. cit.*

¹⁹ J.S. Le Fanu è autore del romanzo breve *Carmilla* (appartenente al genere gotico, si tratta qui di una storia di vampiri), pubblicato per la prima volta nella rivista specializzata *In the dark blue* nel 1872. *Carmilla* si pone come figura speculare dell'altra protagonista della storia, Laura. Trad. it. J.S. Le Fanu, *Carmilla*, Marsilio Editore, Venezia 1999.

²⁰ Rosmunda è la protagonista della tragedia *Rosmunda*, 1779, Pazzini Carli, Siena 1783.

²¹ Cfr. E.A. Poe, *William Wilson* in *Tales of the grotesque and arabesque*, Philadelphia 1840. Trad. it. *William Wilson* in E.A. Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Newton Compton, Milano 2002.

della proiezione. Romilda, infatti, sembra creata apposta per essere investita da tutto quell'odio, rancore e ferocia non ancora espressi completamente nell'uccisione di Alboino. Il rapporto tra Rosmunda e Romilda, nell'ambito della scissione, si può quindi considerare sotto due punti di vista: Rosmunda va in pezzi perché vede il suo doppio Romilda, o vede il suo doppio Romilda perché va in pezzi? È una domanda che ci si è già posta per i due casi precedenti di Oreste e Garzia. In questo caso, forse, da come si è visto pressante il bisogno di proiezione in Rosmunda, si può ritenere che sia lei stessa a creare il suo doppio, scindendosi. Un doppio a suo uso e consumo, tanto è vero che quando non serve più, lo elimina.

Si può dire che Romilda sia quella piccola parte che un personaggio, per il resto amante se stesso in tutto e per tutto, butta fuori di sé perché aborre, non sente sua e, in fondo, teme. E, infatti, da una Rosmunda che è tutta ferocia e in cui non trova spazio la pietà, quella piccola parte che si scinde non potrà che essere, se non proprio debole e remissiva, quantomeno impotente e votata unicamente alla morte, all'estinzione, come in effetti è Romilda. Se si segue questa strada sino in fondo, si arriva a una conclusione in parallelo con la conclusione della tragedia stessa. La tragedia si conclude con l'uccisione di Romilda e, ammesso il ragionamento fatto finora, questo significherebbe l'uccisione, da parte di Rosmunda, di quella porzione di sé non accettata e quindi proiettata fuori, scissa da sé. Questo vorrebbe dire che Rosmunda, al termine della tragedia, ha superato la scissione interiore ed è ridiventata padrona di se stessa. Adesso sa benissimo che cosa fare, tutto le è chiaro; ad Almachilde che giura vendetta, risponde sicura: *«Ho il ferro ancor; trema. Or principia appena / la vendetta che compiere in te giuro»* (V, 181–182).

A differenza di Oreste e Garzia, quindi, Rosmunda si riappropria di sé, la scissione non la porta all'annullamento. E fra i casi qui considerati, questo è davvero un'eccezione. A maggior ragione se si passa a considerare Saul e Mirra.

Il luogo prediletto per le apparizioni di doppi è il fantastico e il meraviglioso, e queste due componenti si ritrovano a pieno titolo, lo dice Alfieri stesso²², nel Saul²³. Inoltre, la dimensione onirica, in cui queste due componenti si manifestano abbondantemente, attraversa tutta la tragedia.

Volendo scovare il doppio, è fin troppo facile chiamare in causa David. Tuttavia, non si può fare altrimenti. È lui che tormenta l'esistenza di Saul, è su di lui che Saul proietta i suoi malesseri e le sue paranoie (le trame della classe sacerdotale, ecc.). Se David può quindi essere effettivamente considerato come un catalizzatore della sua scissione, in una tragedia che è l'apoteosi di questa affezione e che si propone proprio di investigare i mali interiori del protagonista, ritenerlo un doppio potrebbe sembrare un po' riduttivo, se non meccanico. Lo stesso discorso vale se si considera David come la causa prima della scissione di Saul.

È il re, inutile dirlo, il protagonista assoluto della tragedia. Forse, è perciò necessario andare oltre David. E oltre David c'è il Dio di Israele, che si può

²² Cfr. il già menzionato *Parere dell'autore*.

²³ Saul è il protagonista della tragedia *Saul*, 1782, Pazzini Carli, Siena 1783.

considerare come una immagine speculare (sono entrambi due re) di Saul. Non a caso è evidente l'idea della persecuzione, tema sempre presente nelle situazioni di doppio.

In poche parole, ci si può intendere così: il doppio di Saul va cercato prima dentro di lui e poi fuori. Oltre. Il doppio di Saul è il suo Dio. Ovvero la proiezione di un male interno al di fuori di sé. Saul è quindi se stesso e contemporaneamente il suo doppio. Dentro di sé e fuori di sé. Ecco perché non ha alcuno scampo. Ecco allora l'irrompere del linguaggio onirico nella realtà diurna, la crisi d'identità del protagonista e il suo invincibile senso d'impotenza. Si può dire che sia Saul a creare il suo doppio e a esserne infine schiacciato, un doppio che nasce dallo stato di scissione del re e non viceversa. Se poi si vuole concludere con un esplicito riferimento a Rank²⁴ – una volta individuato il doppio – balza all'occhio un particolare: il suicidio. Quello che Saul e i protagonisti di storie sui doppi temono non è tanto la fine, quanto l'attesa della fine e così – come sbocco finale della loro scissione – cercano volontariamente la morte per liberarsi dell'intollerabile paura di morire (e del doppio).

Un discorso analogo a quello fatto per Saul può essere fatto per Mirra²⁵. Anche qui tutti i vari personaggi ruotano nell'orbita della protagonista. Sicché può riuscire un po' riduttivo e meccanico bollare la madre Cecri come doppio di Mirra. È la rivale nell'amore per Ciniro, davanti a lei la figlia è ancor meno lucida del solito, questo sì; anzi, la addita come causa del suo male: «*Tu prima, tu sola, / tu sempiterna cagione funesta / d'ogni miseria mia...*» (IV, 290). Ma il vero problema di Mirra non è certo costituito dalla madre. Comunque, nella prospettiva qui adottata, ad un livello più superficiale, la si può anche considerare come un doppio. Ma dal momento che anche questa tragedia ha per scopo l'esplorazione dei moti del cuore più nascosti, forse è meglio scendere più in profondità e concentrarsi solo sulla protagonista. Intanto, c'è da individuare un doppio un po' più consistente di Cecri: non c'è bisogno di andare troppo lontano, perché è Mirra stessa il doppio, o meglio, il luogo del doppio.

In lei coesistono la figlia e la donna/amante: qui la scissione è ancor più lacerante che in Saul, perché non c'è modo di proiettare al di fuori il proprio malessere (Saul poteva almeno crearsi un Dio persecutore). Il male è tutto dentro Mirra e non potrà sgattaiolare fuori come un Signor Hyde; l'unico modo per arginare la sua venuta alla luce sarà la lotta tra la figlia e l'amante. E mentre queste due figure speculari si affrontano all'interno, all'esterno Mirra, a seconda del momentaneo prevalere dell'una o dell'altra, stenta a mantenere il controllo dei propri sentimenti e delle proprie emozioni. L'intruso, l'elemento perturbante e sconvolgente che le si è insediato dentro per usurpare il ruolo della figlia, è senz'altro l'amante. È contro questo doppio che Mirra deve combattere ed è in questo doppio che si scinde e infine si annienta. La lotta si fa sempre più aspra con lo scorrere degli accadimenti e il progredire degli atti. Finché la figlia riesce a controllare l'amante, i danni sono ancora limitati, rispetto a quel che deve accadere.

Un conto, infatti, è la Mirra malinconica che «*strascina una vita peggio assai d'ogni morte*» (I, 7–8), che vuole abbandonare la reggia e che si chiude dietro la

²⁴ Cfr. O. Rank, *op. cit.*

²⁵ Mirra è la protagonista della tragedia *Mirra*, 1786, Didot, Parigi 1789.

strategia del silenzio e della reticenza. Non che si voglia dire che non sia sofferente, tutt'altro: il conflitto è sempre lacerante ma almeno chi conduce i giochi – pur con uno sforzo indicibile – resta la figlia.

E un conto è la Mirra del quarto atto. Il porto sicuro delle nozze è quasi raggiunto, la figlia sembra aver prevalso e Mirra, per un attimo, è in acque placide: «Sì; pienamente in calma ormai tornata, / cara Euriclea, mi vedi; e lieta, quasi, / del mio certo partire» (IV, 1–3). Partenza e salvezza sono vicine. Ma se per un istante l'amante sembrava sopita, ecco che a risvegliarla e a infonderle la scossa e la forza decisive arriva l'amabile coro nuziale. Il risveglio è repentino e violento, troppo feroce è il mutamento perché la figlia possa contrastarlo. Il risultato di questa burrasca è il frantumarsi di ogni illusione e l'allontanamento, senza speranze di ritorno, dal porto rassicurante del matrimonio. Per Mirra, adesso parla il delirio: «già nel mio cuor, già tutte / le Furie ho in me tremende. Eccole; intorno / col vipereo flagello e l'atre faci / stan le rabide Erinni: ecco quai merta / questo imeneo le faci...» (IV, 176–178). Poi, però, un'altra voce di/da un'altra parte: «Ma che? Già taccion gl'inni... / Chi al sen mi stringe? Ove son io? Che dissi? / Son io già sposa? Oimè!...» (IV, 182–185). Adesso la scissione è completa e se non fosse bastato il canto Imeneo a sbrigliare l'amante, ecco arrivare la madre, in soccorso di quella che crede la figlia. E che invece è ora l'amante rivale più furiosa: «... innanzi agli occhi miei tu sempre? ah! Pria sepolti / voglio in tenebre eterne gli occhi miei: / con queste man mie stesse, io stessa pria / me li vo' sverre, io dalla fronte...» (IV, 283–287). Ma, alla fine, prima di svenire, un'ultima flebile voce, l'estremo sforzo della figlia: «Deh! Perdonami; deh... Non io favello; / una incognita forza in me favella...» (IV, 293–294).

La scissione è irrimediabile e ad esplicitarla a Mirra stessa sarà l'ultimo confronto, questa volta con Ciniro. La fuga davanti alla propria immagine è terminata.

Questo sdoppiamento si svela del tutto e le due anime di Mirra sono come evocate e appaiono sulla superficie di uno specchio, una al fianco dell'altra. È quello specchio idealmente tenuto di fronte da Ciniro e costituito dalle sue parole (praticamente tutto l'atto V).

Il contrasto, che anche lui vive, la sdoppia definitivamente.

Qui presenza del doppio e scissione sono indissolubilmente legati; è ancora una volta il personaggio a scindersi e a creare il suo doppio.

Ci si può azzardare quindi a dire, almeno sulla base dei cinque casi considerati, che in Vittorio Alfieri è il personaggio stesso, a causa della sua preliminare scissione interiore, a creare quello che si può ritenere come il suo doppio.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI V. *Opere. I. Vita, Rime, Satire*, UTET, Torino 1978.
 ALFIERI V. *Tragedie*, Sansoni, Firenze 1993.
 DE MAUPASSANT G. *Le Horla e altri racconti dell'orrore*, Newton Compton, Milano 1948.
 DEBENEDETTI G. *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Garzanti, Milano 1995.
 DOSTOEVSKIJ F.M. *Il sosia*, Garzanti, Milano 1996.
 KLEIN M. *La psicoanalisi dei bambini*, Martinelli, Firenze 1969.
 LE FANU J.S. *Carmilla*, Marsilio Editore, Venezia 1999.

- PLAUTO T.M. *Anfitrione*, Garzanti, Milano 1985.
POE E.A. *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Newton Compton Milano 2002.
RAIMONDI E. *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime* Il Mulino, Bologna 1984.
RANK O. *Il Doppio*, Sugarco, Milano 1979.
SHELLEY M. *Frankenstein*, Mondadori, Milano 1962.
STEVENSON R.L. *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, Mondadori, Milano 1946.

Summary

In quest for the alter ego: five characters of Alfieri between division and projection

This article analyses five of Alfieri's heroes (Orestes, Don Garzia, Rosmunda, Saul and Mirra) and tries to discover if their actions and behaviour can be linked to the theme of the double, despite the fact that Alfieri had no intention of analysing this literary archetype, as is known from his silence on the subject.

Their personality is characterized by division and projection, which is also to be found in tales of the double; the article tries to demonstrate that these diseases are caused by the double.

The article considers the theme of the double or doppelganger, both in literature and in psychoanalysis, with special attention to Otto Rank, who was one of the leading experts on the subject.

Streszczenie

W poszukiwaniu drugiego „ja”: pięć postaci alfieriańskich pomiędzy rozszczepieniem a projekcją

Artykuł dotyczy analizy pięciu alfieriańskich postaci (Orestes, Don Garzia, Rosmunda, Saul i Mirra). Ich wspólnymi cechami są rozszczepienie i projekcja osobowości.

Te dwie cechy często towarzyszą problematyce „drugiego ja” (*il tema del doppio*). Wspomnieni wyżej bohaterowie zostali przedstawieni w tej perspektywie, a autor próbuje wyjaśnić, czy problematyka „drugiego ja” pojawia się w dramatach Vittorio Alfieriego w sposób niezależny od woli i zamiaru tego ostatniego. W istocie w żadnym ze swych pism krytycznych Alfieri nie podejmuje tego tematu. Autor artykułu próbuje zatem wykazać, że rozszczepienie osobowości tych pięciu postaci w sposób niejako automatyczny generuje temat „drugiego ja”. Niektóre postaci dostrzegają w innych bohaterach swego sobowtóra (np. Don Garzia), co doprowadza je do rozszczepienia osobowości i szaleństwa. Inne, cierpiąc na zaburzenia osobowości, personifikują swe „drugie ja” w innych bohaterach (np. Orestes w Aigistiosie, Rosmunda w Romildzie).

Analiza jest prowadzona na podstawie problematyki „drugiego ja” w literaturze i w psychoanalizie, odwołuje się zwłaszcza do przemyśleń teoretycznych i metodologicznych Ottona Ranka.