



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Maria Ida Biggi
Università di Venezia "Ca' Foscari"
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca
documentale sul teatro e il melodramma"*
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un'edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

Miti antichi e moderni

A cura di
Donatella Gavrilovich
Carmelo Occhipinti
Donatella Orecchia
Pamela Parenti

UniversItalia

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

Il mito duplicato: una nota di lettura a Erri De Luca

Tiziana Privitera

Recentemente la critica letteraria si è spesso interrogata sulla ricezione del classico e sulle modalità che ne contraddistinguono il riuso nella letteratura europea, anche per quanto riguarda la riscrittura del mito¹. Tuttavia, l'indagine si è spesso limitata ad analizzare casi di ripresa cosiddetti "espliciti", quando cioè il riferimento al modello antico è apertamente dichiarato attraverso una citazione puntuale e riconoscibile, anche solo *nominatim* del personaggio. In realtà, la permanenza dell'antico può esprimersi attraverso una seconda tipologia, di natura per così dire "cifrata", in cui la memoria classica è debitamente filtrata dall'impiego di una scrittura allusiva. Tale operazione, di gran lunga più innovativa, presuppone un destinatario avvertito, che sia in grado di intervenire nel gioco delle rifrazioni, decodificando la pagina letteraria e riconoscendone i richiami intertestuali, anche grazie agli strumenti dell'indagine filologica.

Ciò che intendo analizzare è un caso interessante di riscrittura del mito classico da parte di uno scrittore contemporaneo, che ben illustra la variazione di secondo tipo, in cui la ripresa non solo non è esplicita, ma rispetto alla memoria prioritaria, che viene viceversa taciuta, assume la funzione di abile schermatura. Si tratterebbe ancora una volta di un «esplicito tradimento» della fonte antica, riadattata al nuovo contesto ormai completamente svincolato da quello originario, che sembra contraddistinguere la cifra stilistica degli autori contemporanei². Nel passo, tratto dal romanzo *Il giorno prima della felicità* di Erri De Luca³, il pro-

¹ Per quanto attiene al versante dell'italianistica, cfr. P. Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana*, voll. I-V, Morcelliana, Brescia 2005-2009, che prevede l'analisi sistematica, secondo un criterio cronologico (dal Medioevo alla contemporaneità appunto), dei luoghi della letteratura italiana in cui è possibile riconoscere la sopravvivenza di miti classici. Per quanto riguarda la ripresa del classico nelle letterature europee successive, cfr. il volume miscelaneo *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, LED, Milano 2010.

² Traggo l'espressione da M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, cit., p. 304, un saggio che analizza le citazioni latine nelle opere di Elsa Morante, Franco Fortini e Stefano Benni.

³ Feltrinelli, Milano 2009. Il titolo del romanzo rinvia a due occasioni: la prima volta la frase viene pronunciata durante l'estate del '43 da un ebreo, tenuto nascosto in un riparo segreto, che si apre sotto una statua del cortile in cui abita il protagonista, l'io narrante. La storia del ragazzo ebreo gli viene raccontata molti anni dopo da don Gaetano, il portiere presso cui abi-

tagonista si sofferma sulle caratteristiche fisiche e psicologiche di una coppia di gemelli tra loro indistinguibili, suoi coetanei e compagni di scuola, dai nomi eroici e altisonanti:

Sua moglie, la signora Euterpe, aveva partorito due gemelli, coetanei miei, di nome Oreste e Pilade, come gli inseparabili della mitologia greca. Erano così uguali che neanche i genitori li distinguevano. Loro facevano apposta a confondersi, l'identico taglio di capelli, il nodo alla cravatta, se uno si feriva pure l'altro metteva il cerotto. Scoppiavano a ridere insieme. Si applicavano con puntiglio alla loro uguaglianza. La sfruttavano scambiandosi il posto e il nome. Loro stessi dovevano credere di essere contemporaneamente l'uno e l'altro. Avevano messo la loro forza nell'essere doppi.

Il ragioniere Cummoglio [loro padre *n.d.a.*] aveva rinunciato a distinguerli e non li chiamava per nome. Aveva messo un soprannome collettivo, "I Vuie", i voi. A quello rispondevano volentieri. Se ne voleva chiamare uno, diceva: "Uno 'e Vuie". Pure nel palazzo li chiamavano "I Vuie" (p. 106).

Se il nome dei ragazzi rinvia alla celebre coppia, simbolo di amicizia solida e indelebile, una lettura più attenta rivela in filigrana l'allusione anche a tratti di altri personaggi della mitologia. Il passo infatti insiste molto sul concetto di somiglianza come conseguenza della gemellarità, accentuata qui dal tenace esercizio da parte dei gemelli di rendersi indistinguibili: «erano così uguali che neanche i genitori li distinguevano / si applicavano con puntiglio alla loro uguaglianza», così come sulla reciprocità di ruolo e di nome: «la sfruttavano scambiandosi il posto e il nome / loro stessi dovevano credere di essere contemporaneamente

ta e con cui condivide esperienze e confidenze. Era stato proprio don Gaetano, esperto dei meandri del palazzo, a riparare il ragazzo in quel nascondiglio, dove era rimasto fino all'arrivo degli americani, in quell'estate di guerra e bombardamenti, durante la quale il popolo di Napoli era improvvisamente insorto contro i nazisti, costringendoli in soli tre giorni alla fuga. Il giorno prima della felicità allude appunto al giorno prima della liberazione della città. La seconda occasione riguarda il protagonista, consapevole di vivere la vigilia della felicità, in attesa dell'incontro d'amore con Anna, la ragazzina amata fin dall'infanzia, allora coinquilina del palazzo di don Gaetano, che ricompare dopo molti anni, trascinando il giovane in una vicenda sanguinosa e inevitabile. Il racconto procede su piani diversi, quello contemporaneo del protagonista e quello ormai remoto della guerra, rievocato dalle parole di don Gaetano. Su Erri De Luca e la sua tecnica compositiva, cfr. F. Pierangeli, *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, Studium, Roma 2000, pp. 92-98. Pierangeli ha inoltre intervistato De Luca in occasione di un intervento dello scrittore presso la Facoltà di Lettere e filosofia di Tor Vergata, in *L'ultima letteratura italiana, Scrittori a "Tor Vergata", Interventi ed interviste*, a cura di C. Lardo e F. Pierangeli, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 1999, pp. 61-67. In tempi più recenti, un'intervista serrata ed essenziale è quella raccolta da S. Cacurri, *Intervista a Erri De Luca*, in «Sincronie» XI, 21-22, gennaio-dicembre 2007, pp. 73-74. Su De Luca e il suo rapporto con la città di Napoli, rispetto alla condizione di esule volontario, cfr. L. Izzo, *La patria napoletana di Erri De Luca*, in «Italies» [En ligne] 6, 2002 (mis en ligne le 14 mai 2009), pp. 681-692.

l'uno e l'altro». Espressioni che sembrano adattarsi meglio alla condotta dei gemelli Castore e Polluce, almeno per quanto attiene alla scelta di condivisione del destino mortale, ricorrendo a un'equa alternanza cielo/terra, giacché dei due solo Polluce è dotato di immortalità⁴.

⁴ In quanto figlio di Leda e di Zeus/Giove. Lo racconta sinteticamente Apollodoro, *Bibl.* 3,11: dopo la morte di Castore per mano di suo cugino Ida e la vendetta perpetrata su Linceo da Polluce, questi – dopo essere stato a sua volta ferito alla testa da Ida – viene portato in cielo da suo padre Zeus e da lui destinato *motu proprio* all'immortalità. Al rifiuto di Polluce, che trova iniquo il destino mortale di suo fratello Castore, Zeus concede ai due gemelli una paritetica alternanza tra gli dei e i mortali. Se secondo Apollodoro la contesa tra le coppie di cugini nasce per il possesso e la ripartizione di una mandria di buoi insieme raziata, di natura ben più sentimentale e assai più articolato è il racconto di Igino, *fabula* 80, secondo cui il duello mortale tra cugini scaturisce in seguito al rapimento da parte di Castore e Polluce delle Leucippidi, esse stesse sorelle, già promesse spose di Ida e Linceo. Nel finale, tuttavia, le due versioni convergono. Anche in Igino il destino celeste viene infine condiviso in una fraterna alternanza, in seguito alla supplica di Polluce, il solo – in questo caso – ad essere destinato all'immortalità, in quanto figlio di Zeus/Giove, al contrario di Castore, generato invece dal seme di Tindaro: *tunc deprecatus Pollux, ut liceret ei munus suum cum fratre communicare; cui permisit* [Polluce allora supplicò che gli venisse concesso di dividere il suo dono con il fratello, e lo ottenne] (Traduzione italiana di G. Guidorizzi). Secondo invece la versione del Mitografo Vaticano (1, 76 Kulcsár), Polluce scende nell'Ade per riportare in vita il fratello. Ancora un caso di catabasi dettata da *pietas*, nella fattispecie fraterna, che Polluce condivide con i grandi eroi, che si sono cimentati nell'impresa di riportare alla luce “le amate ombre” dall'oltretomba, come Orfeo, per amore coniugale o per debito di ospitalità, come Eracle. Sul trattamento greco e latino del mito di Castore e Polluce, cfr. G. Radke, in *Enciclopedia Virgiliana* II, s.v. “Dioscuri”, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1985, il quale sottolinea come Virgilio una sola volta nell'*Eneide* faccia menzione del mito e relativamente al solo Polluce, come salvatore del fratello, in 6, 121 sg.: *si fratrem Pollux alterna morte redemit / itque reditque viam totiens* [se riscattò Polluce il fratello con alternata morte, / e percorre e ripercorre tante volte la strada] (Traduzione italiana di R. Scarcia). Il fatto che la menzione di Polluce, nel discorso che Enea rivolge alla Sibilla prima della catabasi, ricorra subito dopo l'accenno a Orfeo e al suo tentativo di recupero della sposa amata, non è certamente da ritenersi casuale. Allineato alla versione di Igino è il racconto di Ovidio nel V libro dei *Fasti* (vv. 699 sgg.), che lega a sua volta lo scontro dei giovani e la loro morte al rapimento delle Leucippidi. Lo spunto ovidiano è di natura eziologica e si innesta sulla menzione della costellazione dei Gemelli. Tra l'altro Ovidio ricorda, secondo una tradizione già consolidata, come Castore si distinguesse nell'ippica e Polluce nel pugilato (v. 700 *hic eques, ille pugil*), mutuando da Orazio, *sat.* 2, 1, 26-27: *Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem / pugnis* [Castore si rallegra dei cavalli, quello uscito fuori dal medesimo uovo / dei pugni]. Nel finale dell'*excursus*, si insiste ancora sul motivo della *pietas* fraterna e del destino condiviso, amplificando e drammatizzando lo scarno accenno delle fonti precedenti, vv. 715 sgg.: *iamque tibi Pollux, caelum sublime patebat, / cum 'mea' dixisti 'percipe verba, pater: / quod mihi das uni caelum, partire duobus: / dimidium toto munere maius erit'* [davanti a te, Polluce, si era aperta la via per salire nel cielo, ma tu dicesti: “ascolta le mie parole, padre: il posto che ti appresti a dare a me solo nel cielo, dividilo in due: averne metà sarà per me un dono più grande che non tutto intero”] (Traduzione italiana di F. Stok). Ma il referente principale, come sempre in Ovidio, sembra essere Virgilio, con cui è

I concetti di scambio e alternanza sono infatti riconducibili più alla felice conclusione della *fabula* dei Dioscuri, che alle vicende di Oreste e Pilade, in cui semmai è l'elemento della compartecipazione, operativa ed emozionale, a risultare predominante. Analogamente, la battuta conclusiva «avevano messo la loro forza nell'essere doppi» pone l'accento sull'efficacia della gemellarità, che permette ai due fratelli – analogamente ai loro antichi predecessori – scambi tattici, che si rivestono qui di una connotazione goliardica tutta partenopea. Né bisogna sottovalutare che il motivo del doppio gemellare e delle conseguenti complicazioni che da esso scaturiscono costituiscono una topica ben consolidata nell'immaginario latino fin da Plauto, da cui viene declinata in maniera multiforme: commedie come i *Captivi* o i *Menaechmi*, basate sullo scambio dei personaggi come conseguenza della somiglianza e sulla risolutiva agnizione finale, hanno dato origine al fortunato filone della commedia degli equivoci; viceversa, nel *Miles gloriosus* lo sdoppiamento del personaggio della meretrice è solo fittizio, un abile espediente per ingannare l'amante, con l'invenzione di una sorella gemella da lei stessa impersonata⁵. Persino il concetto attuale di "sosia", che negli intrecci narratologici costituisce un espediente altrettanto efficace del doppio gemellare, è originato dal nome dello schiavo di Anfitrone nell'*Amphitruo* plautino, le cui sombianze vengono usurpate da Mercurio, così come quelle del suo padrone Anfitrone vengono assunte da Giove. In questo caso, lo scambio di identità si connota di una valenza sacrale e autoritaria, in modo tale che la *similitudo*, ormai scissa dalla naturalezza del dato biologico della gemellarità, genera nel Sosia autentico un comprensibile conflitto di identità e un senso di spiazzante straniamento⁶.

solito intrattenere un dialogo fatto di rinvii e tessiture lessicali, ben evidenti qui nel verso conclusivo, in cui l'accento, pur cursorio dell'*Eneide*, viene riecheggiato quasi *ad litteram*, v. 719: *Dixit et alterna fratrem statione redemit*. [Disse così e riscattò il fratello alternandosi con lui nella sede celeste] (Traduzione italiana di F. Stok).

⁵ Le potenzialità drammaturgiche offerte dalla sovrapposibilità e dallo scambio gemellare si riflettono in ambito teatrale in opere che all'intreccio plautino si ispirano, come *The Comedy of Errors* di Shakespeare o *I due gemelli veneziani* di Goldoni, in cui tuttavia l'elemento farsesco, tipicamente plautino, spesso si smorza in toni più malinconici e drammatici, per riaffiorare tuttavia nei personaggi dei servi, che nella loro schiettezza tutta latina rimandano ad un registro marcatamente comico.

⁶ Si tratta della celebre scena iniziale. Il disorientamento di Sosia al cospetto del suo *alter ego* è il sentimento che affiora di fronte ad un elemento che altera inaspettatamente una realtà familiare, quella stessa condizione di disagio psicologico che Freud definisce "perturbante". Cfr. M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Einaudi, Torino 2000, in particolare cap. V *Sosia e il suo sosia: pensare il «doppio» a Roma*, pp. 147 sgg., dove si sottolinea come nell'*Amphitruo*, a differenza delle altre commedie degli equivoci, non ci sia uno scambio di personaggi, ma la soppressione di una delle due persone, la cui identità viene violentemente sottratta e rimpiazzata. Cfr. inoltre il volume *Il doppio*, a cura di R. Aragona, ESI, Napoli 2006, che analizza il motivo sotto diversi profili, quello della mitologia, della letteratura, dell'arte, della psicoanalisi e della

Quanto alla pagina di De Luca, sembra evidente che ci troviamo di fronte ad una sorta di contaminazione di elementi mitologici, in cui è ravvisabile una mescolanza di personaggi diversi: se onomasticamente Oreste e Pilade rinviano alla coppia proverbiale degli inseparabili, al contempo essi si assimilano, per tratto caratteriale e comportamentale, alla coppia per eccellenza, quella dei *simillimi*, solidale e interscambiabile. Persino quel soprannome collettivo, con cui il padre stesso si rassegna a chiamarli, sembra rinviare all'epiteto "Dioscuri", che comunemente definisce Castore e Polluce, opportunamente riadattato al registro vernacolare. Nella Napoli del secondo dopoguerra il mito si ridimensiona in una forma modesta e familiare e "i Figli di Zeus" diventano "i Vuie"⁷.

Ma c'è di più. Il passo successivo, che conclude il medaglione dedicato alla coppia di gemelli napoletani, sfiora un altro aspetto di grande rilevanza nel mondo antico. La concezione dell'impossibilità che in natura esista il doppio come replica perfettamente indistinguibile, negazione del principio di unicità, ha generato nell'antichità la convinzione che la nascita doppia sia la manifestazione più evidente di una doppia paternità, che presuppone nella maggior parte dei casi un genitore divino, come nel caso dei Dioscuri appunto o delle coppie Eracle/Ificle, l'uno generato da Zeus, il secondo da Anfitrione e Anfione/Zeto, fondatori di Tebe, generati rispettivamente da Epopeo e da Zeus. Gemelli apparenti per così dire, o piuttosto fratelli indistinguibili, separati tuttavia da un destino opposto. Da questo timore ancestrale, che interpreta l'identità gemellare come sintomo inquietante di ambiguità, nasce la necessità di individuare all'interno della coppia delle differenze, nelle caratteristiche fisiche come nell'indole, al fine di riaffermare il primato dell'unicità, inconcepibile come plurale, ma soltanto come entità

politica; lettura sempre affascinante è ancora oggi O. Rank, *Il doppio*, Sugar, Milano 1979, (ed. orig.) *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Turia Und Kant, Wien 1925.

⁷ A questo proposito, cfr. F. Mencacci, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Marsilio, Venezia 1996, in cui si insiste sul fatto che la compattezza e solidarietà possono essere rafforzate da alcune strategie supplementari di "gemellizzazione", anche di natura onomastica, p. 57: «Certe curiose abitudini onomastiche lasciano intravedere per i gemelli l'esistenza di un modello di rappresentazione della persona molto diverso da quello normale, in cui la nozione di identità appare in qualche modo riplasmata all'interno di una dimensione duale». Il nomignolo napoletano, che nel romanzo il padre impiega per i gemelli come un duale, trova riscontro nella realtà. Al di là del mito e del comportamento letterario, pare infatti che gli psicologi abbiano evidenziato la preferenza da parte dei genitori per le denominazioni di tipo duale, in sostituzione ai veri nomi, arrivando talvolta ad utilizzare un unico termine per entrambi (ivi, pp. 56 sgg). D'altro canto, la stessa denominazione collettiva Dioscuri privilegia la coppia e come tale viene mutuata dai latini, i quali tuttavia per Castore e Polluce sembrano piuttosto prediligere espressioni che insistono sul tratto della fraternità gemellare, del tipo *fratres gemelli*, *fratres gemini* o *dii fratres*.

singola⁸. Ebbene, il protagonista del romanzo, nonostante la caparbia volontà di Oreste e Pilade di essere ambivalenti, riesce a rintracciare un esile indizio di diversità, un lieve difetto di pronuncia, che gli permette di riconoscerne la singolarità e di restituire a ciascuno, seppure in maniera arbitraria, il proprio nome, appunto l'elemento che convenzionalmente designa la persona:

Quell'anno scolastico mi accorsi di una loro differenza. Uno dei due non sapeva dire bene la sh napoletana di shcuola, shchifo, shfizio.

Aveva bisogno di staccare, diceva sh-cuola. Gli faceva sforzo, ma leggero, la sh. L'altro per copertura fingeva la stessa difficoltà.

Ma se ne scordava qualche volta, allora me ne accorgevo. Avevo deciso che era Pilade quello che sapeva dire la sh e Oreste no. 'O rest' in napoletano è: il resto. A Oreste mancava un piccolo resto di uguaglianza.

In classe quell'autunno cominciai a chiamarli per nome senza confonderli.

Nei due fratelli, ostentatamente omologati persino nella riproduzione fittizia del difetto, la scoperta provoca sconcerto, perché è capace di scardinare il meccanismo della spavalda intercambiabilità, depauperandoli al contempo dello stupore, che immancabilmente accompagna lo spettacolo dei *mirabilia*:

Erano sgomenti per la paura di perdere la doppiezza. Mi chiesero in disparte come potevo distinguerli. Dissi che non avrei detto a nessuno il come, nemmeno a loro. "Voi vi tenete il segreto del vostro nome e io quello del come".

La battuta fece effetto.

Ero un ragazzo chiuso, i segreti e i nascondigli con me stavano al sicuro.

"Ti crediamo", mi disse uno dei due. Usavano il pronome noi con naturalezza. Ero senza occasione di pronunciarlo e mi piaceva ascoltare il loro.

Da quel momento fui un pericolo per loro. Mi evitavano, se mi rivolgevo con il nome, nessuno dei due rispondeva.

Un corollario: se i gemelli Oreste e Pilade, Dioscuri "mascherati", incarnano l'aspetto della compartecipazione e della solidarietà fraterna⁹, esiste tuttavia una

⁸ Del problema della gemellarità in rapporto al riconoscimento della paternità si è occupato a più riprese M. Bettini: in F. Mencacci, *I fratelli amici*, cit., saggio introduttivo *Eracle, Alessandro e la mitologia irlandese: il concepimento dell'eroe*, pp. VII-XLIII, e ancora *Nascere*, Einaudi, Torino 1998, pp. 6 sgg. (dove rifluisce parzialmente il materiale presente nel saggio del 1996, cit.), in cui viene ricordato come Claude Lévi-Strauss, *Histoire de lynx*, Plon, Paris 1991, rilevi anche nell'immaginario americano questa medesima inquietudine nei confronti della paternità gemellare.

⁹ Interessante il caso dell'epigramma 1, 36 di Marziale, dedicato ai fratelli Lucano e Tullo, in cui la coppia Castore e Polluce diventa paradigmatica di affetto solidale: *Si, Lucane, tibi vel si tibi, Tulle, darentur / qualia Ledaei fata Lacones habent, / nobilis haec esset pietatis rixa duobus, / quod pro fratre mori vellet uterque prior, / diceret infernas et qui prior isset ad umbras: / "Vive tuo,*

diversa modalità di espressione del doppio, antitetica e rivale, in cui la coppia è destinata a sdoppiarsi in un confronto conflittuale. È la struttura su cui poggia per esempio la vicenda mitologica di Romolo e Remo¹⁰, fratelli esemplari dall'infanzia all'adolescenza, quando la coesione gemellare si incrina rovinosamente di fronte alla necessità di individuare tra loro un solo *leader*¹¹. È interessante segnalare come a questa seconda tipologia si riagganci il racconto *Fratelli* di Marco Lodoli, tratto dalla raccolta *Grande raccordo*¹² che, rispetto alla solarità del medaglione di De Luca, rivela viceversa un'altra modalità espressiva del motivo del doppio, l'aspetto tenebroso e inquietante¹³. Il racconto, in forma epistolare, è

frater, tempore, vive meo” [Se fosse concesso a te, Lucano, o a te, Tullo, un destino uguale a quello ch'è toccato ai laconi figli di Leda, una nobile gara d'affetto s'accenderebbe fra voi due, perché ognuno vorrebbe morire per primo al posto del fratello, e chi per primo avesse raggiunto il regno delle ombre direbbe: “Vivi il tuo tempo, fratello, e anche il mio”] (Traduzione italiana di M. Scandola).

¹⁰ Sul versante biblico, identica struttura di rivalità fraterna spinta fino all'assassinio, destinata a diventare addirittura proverbiale, si rintraccia nella storia di Caino e Abele, sebbene i due personaggi si configurino fin dagli esordi come identità caratterialmente oppostive.

¹¹ Per la struttura profonda del modello che sottostà alla leggenda di Romolo e Remo, cfr. A. Meurant, *Romolo e Remo, gemelli primordiali: aspetti di un tratto leggendario di grande rilevanza*, in *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, a cura di A. Carandini e R. Cappelli, Electa, Milano 2000, pp. 33-38. In generale sul mito di Romolo e Remo e della fondazione di Roma, cfr. *La leggenda di Roma*, a cura di A. Carandini, 2 voll., Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2006 e A. Carandini, *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani (775/750 - 700/675 a.C. circa)*, Einaudi, Torino 2006 e ancora A. Carandini, *Roma. Il primo giorno*, Laterza, Roma-Bari 2007. Cfr. anche M. Niola, *Gemelli e coltelli. Un rituale violento*, in «la Repubblica», 23 novembre 2007, p. 37. Anche F. Mencacci, *I fratelli amici*, cit., pp. 193 sgg., affronta l'anomalia del modello antropologico di Romolo e Remo all'interno di una realtà culturale, come quella romana, in cui la gemellarità rinvia ad un'immagine decisamente positiva. In Romolo infatti questo inconsueto tratto “cattivo” emerge come episodio accidentale e isolato, solo nel finale della fondazione della città, per far posto subito dopo alla *pietas*, che contraddistingue la sua caratterizzazione seriore.

¹² Bompiani, Milano 1989.

¹³ Il registro angoscioso si evidenzia decisamente nella letteratura ottocentesca a partire dai racconti di Hoffmann e Poe, divenendo la cifra qualificante del romanzo di Dostoevskij *Il sosia* (1846), dove rimane incerta la natura della duplicazione del protagonista, se si tratti di realtà o di scissione dell'io. Se infatti l'elemento magico è per la cultura di Sosia una forma di razionalizzazione di un evento inspiegabile, la ragione moderna individua nel fenomeno del doppio soltanto la natura enigmatica e angosciosa. Cfr. M. Bettini, *Morte della metamorfosi e doppio moderno*, in Id., *Le orecchie di Hermes*, cit., pp. 174 sgg., che così riassume a p. 176: «Ma nella nostra cultura, come ben si sa, difficilmente la ragione accetta di rassegnarsi. [...] Ciò che Sosia percepiva come magia si trasforma così in malattia – malattia della psiche, patologica proiezione di un fantasma. La psicoanalisi [...] abilmente trasferirà nell'interno ciò che per la cultura antica era essenzialmente trasformazione di quel che sta fuori.» Inquietante è infatti anche il risvolto che il motivo assume in *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Wilde, dove la funzione di *alter ego* viene affidata al doppio pittorico, un ritratto-totem che riassume

costituito dalla spietata confessione indirizzata a Massimiliano, il fratello più fortunato (che solo nel finale si scoprirà essere in punto di morte), da suo fratello minore, che ha sempre coltivato nei suoi confronti un livore e un'invidia profondi. Tutto il racconto autobiografico è punteggiato dall'astiosa rievocazione dei successi che hanno accompagnato la vita brillante di Massimiliano, nella sfera pubblica come in quella privata, a cui si contrappone - in maniera diametralmente speculare - lo squallore dell'esistenza del più giovane, che nell'inutile tentativo di riprodurre nevroticamente le medesime esperienze dell'altro, è destinato a scivolare ineluttabilmente verso il degrado:

[...] io ti odio, ti odio ancora, ti odio come solo può odiare chi per tutti questi anni ha covato un'invidia funesta quale la mia.

Lo so, siamo fratelli, solo due anni ci separano, abbiamo succhiato lo stesso latte e spartito lo stesso pane, eppure questo non vuol dire nulla, se a me sembra di non essere mai esistito, se la mia vita m'appare soltanto come un'inutile rincorsa dei tuoi passi lenti e sicuri.

Ma inaspettatamente, per una circostanza banalmente accidentale, il destino dei due fratelli si rovescia e si inverte, anche in questo caso come in uno specchio. La malattia mortale fa scivolare a sua volta Massimiliano in una nevrosi devastante, privandolo progressivamente del lavoro, degli amici e persino della moglie bella e invidiata e incuneandolo in un percorso di abbruttimento esistenziale, analogo a quello del fratello più giovane, nel momento in cui quest'ultimo riesce a raggiungere il medesimo *status* di Massimiliano, in un'ascesi affrancatrice che ne ripercorre le orme, dalla carriera letteraria alla cerchia di amici, fino alla

in sé il degrado fisico e morale del protagonista, mentre questi viceversa continua ad ostentare una fulgente e inalterata bellezza. Anche Pirandello adatta il motivo del doppio alla sua poetica, fondata su una non univoca ricezione del reale. *Il fu Mattia Pascal* (1904) rinnova il tema attraverso lo sdoppiamento del protagonista, che coglie l'opportunità offertagli casualmente dal destino di vivere una seconda vita e una identità alternativa sotto il nome di Adriano Meis, salvo poi rendersi conto di ritrovarsi costretto - anche in queste circostanze - nei medesimi claustrofobici viluppi delle convenzioni sociali. Ovviamente, anche al linguaggio cinematografico non potevano sfuggire le potenzialità espressive e narratologiche di questo motivo, in grado di dimostrare la sua vitalità e duttilità in numerosi reimpieghi: dal classico scambio tra sosia, come nel caso di Chaplin in *The Great Dictator* (1940) o di Hitchcock in *Vertigo* (1958), anche se in questo caso si tratta di un inganno (Madeleine e Judy sono in realtà la stessa persona, analogamente al film musicale *Victor Victoria* [1982], dove la simulata duplicazione della protagonista gioca sull'ambiguità dello scambio femminile/maschile), all'intreccio da commedia degli equivoci in chiave meramente comica, come in *Totò terzo uomo* di Mario Mattoli (1951), in cui alla coppia gemellare antitetica e rissosa, interpretata da Totò, si aggiunge a sorpresa un terzo gemello, sconosciuto ad entrambi, funzionale all'innesco di una serie di fraintendimenti e imbrogli, fino alla risolutiva e già classica agnizione finale.

conquista della bella moglie. Eppure, nonostante il successo, questi continua a spiare suo fratello-rivale trasformato nella copia di se stesso prima della rinascita, il suo doppio, sebbene sempre collocato in una posizione opposta alla sua¹⁴. Solo la morte, evocata in prospettiva nel finale, porrà fine a questa dinamica rovinosa nel ricongiungimento pacificato di una realtà infine condivisa:

Per quanto riguarda la tomba non ti preoccupare, la farò costruire dove vuoi tu, vicino a quel fiume in Bretagna dove andasti in vacanza più di dieci anni fa e io l'anno dopo. Ho incaricato il mio commercialista di vendere tutti i miei beni, i diritti d'autore, le case, i titoli, l'oro, di ritirare i soldi dalle banche e di acquistare a qualunque prezzo quanti più ettari possibile attorno alla tua tomba imminente. Nessuno dovrà disturbare il tuo eterno riposo. Io lo difenderò. [...] vivrò anni orribili, ma alla fine ciò che è tuo sarà anche mio¹⁵.

Mi preme qui sottolineare che forse anche nel racconto di Lodoli assistiamo ad una contaminazione di motivi diversi, in cui è possibile individuare in trasparenza anche quello del doppio gemellare-speculare¹⁶. L'alternanza della sorte dei due personaggi, dalla condizione di celebrità allo svilimento e viceversa, che rende in momenti diversi l'uno la copia dell'altro, sembrerebbe rinviare a quella medesima turnazione pattuita da Castore e Polluce, destinati alternativamente ad occupare le dimore celesti e gli inferi. Il sentimento di odio distruttivo, che emerge nella volontà di immedesimazione nell'altro, rivelerebbe dunque la tensione di una dualità tesa a riassorbirsi nell'unicità, nella capacità di essere identici. Il finale tuttavia riserva una sorpresa e forse svela, nella sua ambiguità, la chiave di lettura dell'intero racconto: la battuta «Addio, Massimiliano», che chiude la lettera e la narrazione, è solo apparentemente una forma vocativa di saluto, in quanto nel testo-epistola il nome Massimiliano è collocato graficamente come firma finale. A sorpresa apprendiamo dunque che l'io narrante, il fratello rivale e astioso, ha lo stesso nome del fratello destinatario della lettera-confessione. Si tratta pertanto di uno sdoppiamento di personalità, di una sorta di colloquio allo specchio, in cui un unico protagonista si rivolge a se stesso come a un interlocutore¹⁷. Espressione di un soggetto psicotico, la lettera testimonia la drammatica e

¹⁴ Anche Pierangeli (F. Pierangeli, *Ultima narrativa italiana*, Studium, Roma 2000, pp. 38 sgg.), che dedica al racconto di Lodoli un passaggio all'interno della sezione a lui dedicata, rileva questa singolare rincorsa, p. 39: «... la situazione si ribalta senza però che i due, fino alla morte del maggiore, trovino un punto in comune, nel successo o nella sventura».

¹⁵ Il concetto coincide perfettamente con la battuta finale dell'epigramma di Marziale cit. *supra*.

¹⁶ I due anni che intercorrono tra i due personaggi sono infatti ininfluenti ai fini della riconoscibilità della cellula narratologica.

¹⁷ Il che renderebbe anche ragione della perfetta sovrapposibilità delle esperienze esistenziali dei due apparenti fratelli. Sul potere enigmatico dello specchio e sull'influsso

angosciosa compresenza di un doppio Massimiliano, tanto appariscente e conformista il primo, e per questo percepito come “fratello maggiore”, quanto dimesso e *borderline* il secondo¹⁸. Nel gioco di riflessi, le due metà della personalità scissa si ricompongono in una.

Ancora una volta il riuso del motivo classico si configura come un «abuso», un altro caso esemplare di «esplicito tradimento» dell'antico¹⁹.

nell'immaginario antico e moderno, cfr. ancora M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, cit., pp. 156 sgg.

¹⁸ Il *discidium* interiore consente nella letteratura anche un risvolto umoristico: è il caso del protagonista di *Tartarin de Tarascon* di Daudet (1872), in cui convivono due contraddittorie personalità, due Tartarini, il Tartarino-Chisciotte e il Tartarino-Sancio Pancia, l'*hidalgo* e il contadino, spesso contrapposti in esilaranti quanto paradossali confronti.

¹⁹ E non potrebbe essere che così, perché la riscrittura o transcodificazione, per diventare operazione originale e autonoma, pur nella autoreferenzialità che sempre contraddistingue i comportamenti letterari, deve presupporre come tappa obbligata uno scarto decisivo nei confronti dei modelli, siano essi consapevoli o introiettati. Efficace a questo proposito la sintesi proposta da M. Gioseffi, che chiude la *Prefazione*, in *Uso, riuso ed abuso dei classici*, cit., pp. 10-11: «L'uso, insomma, non è mai distaccato dal riuso, ma questi non lo è dall'abuso delle intenzioni di partenza. Eppure, senza un simile abuso non ci sarebbero né produzione autonoma, né novità di creazione».

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2013
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.unipass.it