



BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

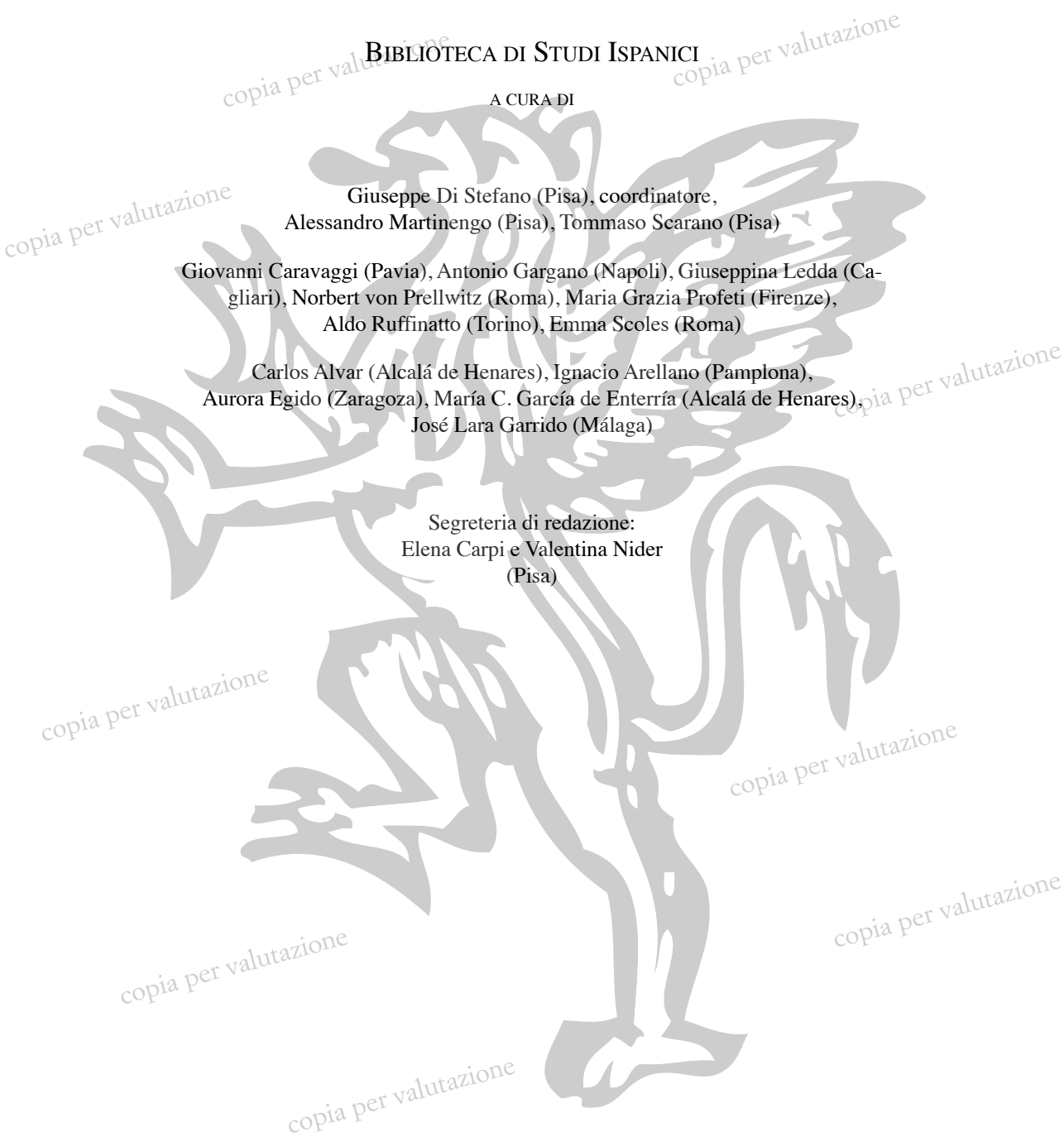
A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore,
Alessandro Martinengo (Pisa), Tommaso Scarano (Pisa)

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli), Giuseppina Ledda (Ca-
gliari), Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Alcalá de Henares), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), María C. García de Enterría (Alcalá de Henares),
José Lara Garrido (Málaga)

Segreteria di redazione:
Elena Carpi e Valentina Nider
(Pisa)



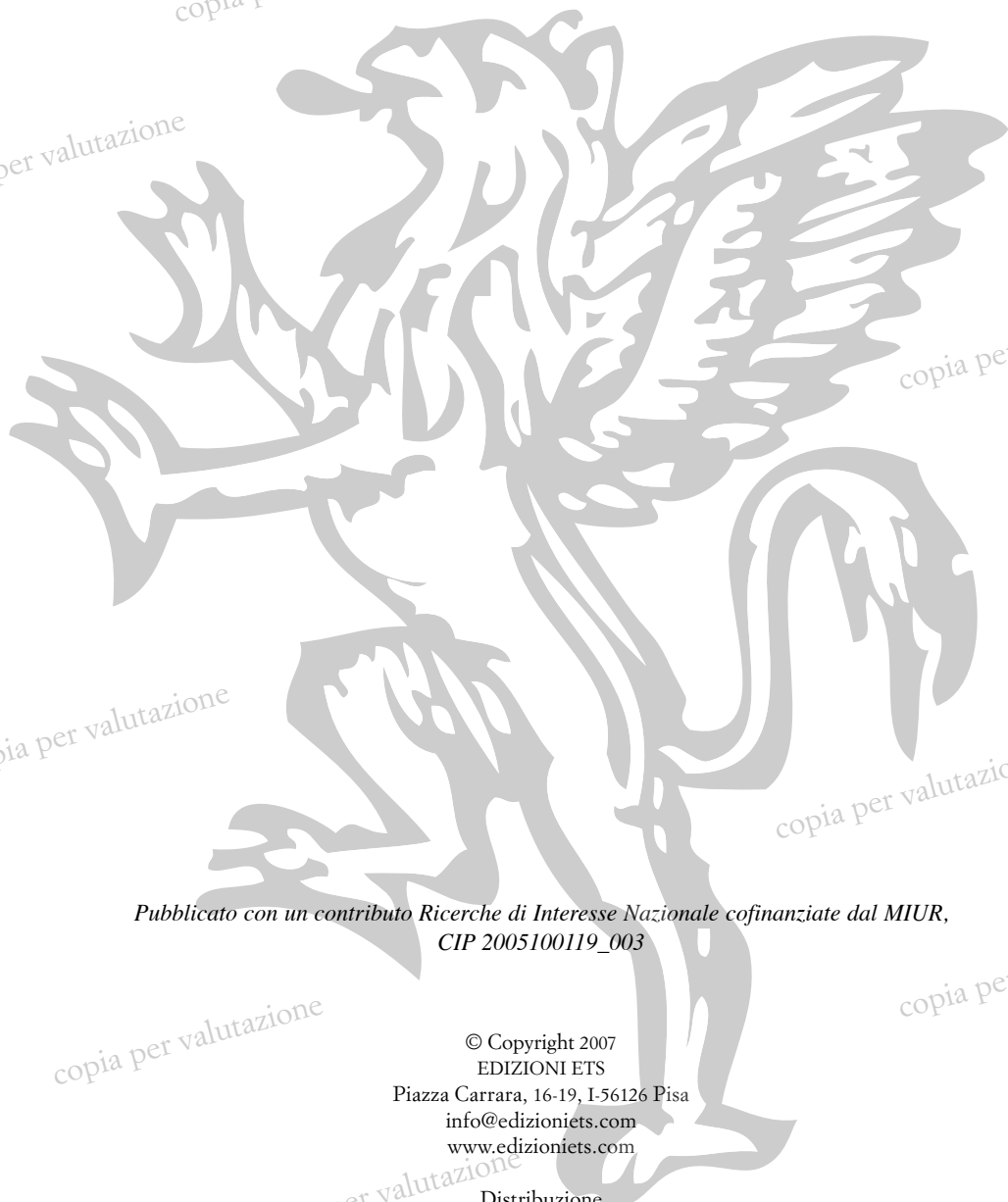
Flavia Gherardi

«Un cuerpo parecemos
y una vida»

Doppie identità nella narrativa spagnola
del Secolo d'Oro



Edizioni ETS



*Publicato con un contributo Ricerche di Interesse Nazionale cofinanziate dal MIUR,
CIP 2005100119_003*

© Copyright 2007
EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884671798-6

«Un cuerpo parecemos y una vida»

Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro





INDICE

INTRODUZIONE	11
1. Dal 'Doppio' alla 'doppia identità'	11
2. Coordinate d'analisi della 'doppia identità'	19
CAPITOLO I	
La 'doppia identità' dei sosia	25
I.1. I contesti della duplicazione	31
I.1.1. <i>Sosia in campo amoroso</i>	31
I.1.2. <i>Sosia: questione d'onore</i>	47
I.2. Le modalità della duplicazione	55
I.2.1. <i>Le forme sostitutive</i>	55
I.2.2. <i>I mezzi ausiliari</i>	61
I.2.2a. « <i>a escuras</i> »	63
I.2.2b. « <i>el hablar bajo</i> »	63
I.2.2c. « <i>de un mismo traje</i> »	64
I.2.2d. « <i>una sortija que sirviere de seña</i> »	67
I.3. Effetti della duplicazione	68
CAPITOLO II	
La 'doppia identità' dei gemelli	79
II.1. I contesti della duplicazione:	82
II.1.1. <i>I gemelli in contesto triangolare</i>	82
II.1.2. <i>I gemelli in contesto circolare</i>	88
II.2. Le modalità della duplicazione	99
II.2.1. <i>Gemelli dello stesso sesso</i>	100
II.2.2. <i>Gemelli di sesso diverso</i>	110
II.2.3. <i>I falsi gemelli</i>	122
II.3. Effetti della duplicazione	128
CAPITOLO III	
La 'doppia identità' dei dissimili	141
III.1. I contesti della duplicazione	143
III.1.1. <i>Le relazioni complementari</i>	143

III.1.1.a. <i>Gli amici</i>	143
III.1.1.b. <i>I cooperanti</i>	157
III.1.2. <i>Le relazioni speculari. I rivali</i>	165
III.2. Le modalità della duplicazione	177
III.3. Gli effetti della duplicazione	196
CAPITOLO IV	
Fuori campo: letture oblique di ‘doppie identità’	211
IV.1. Da <i>La Diana</i> di Jorge de Montemayor: i ‘gemelli’ Ismenia e Alanio	211
IV.2. Da <i>Las noches de invierno</i> di Antonio de Eslava: le ‘sospie’ Berta e Fiameta	224
IV.3. Da «El curioso impertinente» (<i>Quijote</i> , I, 33-35): i ‘doppi’ Anselmo e Lotario	235
CAPITOLO V	
La ‘doppia identità’ della letteratura manieristica e barocca	261
V.1. Esiti tipologici della ricerca	261
V.2. L’identità del doppio manieristico e barocco	274
BIBLIOGRAFIA	291
INDICE DEI NOMI	311

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

Yo verdaderamente me creía
Galanio mismo ser, y assi tratava
Con la estragada, y áspera Merisa,
Como si fuera vos, mas no me engaño
Que no soy menos que vos, que vuestro soy.

(FRANCISCO DE ALDANA, *Epístola a Galanio*)

copia per valutazione

copia per valutazione

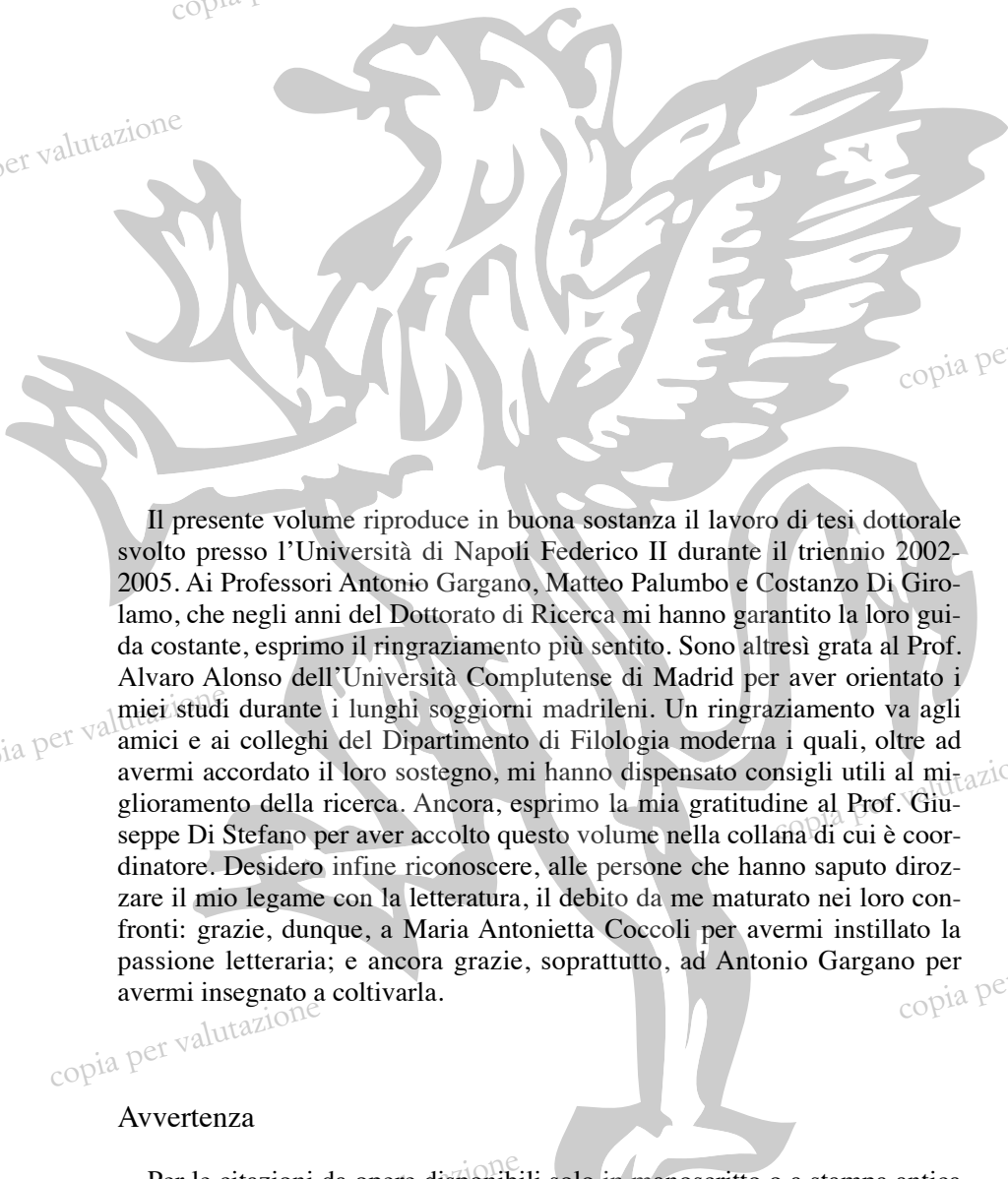
copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione





Il presente volume riproduce in buona sostanza il lavoro di tesi dottorale svolto presso l'Università di Napoli Federico II durante il triennio 2002-2005. Ai Professori Antonio Gargano, Matteo Palumbo e Costanzo Di Girolamo, che negli anni del Dottorato di Ricerca mi hanno garantito la loro guida costante, esprimo il ringraziamento più sentito. Sono altresì grata al Prof. Alvaro Alonso dell'Università Complutense di Madrid per aver orientato i miei studi durante i lunghi soggiorni madrileni. Un ringraziamento va agli amici e ai colleghi del Dipartimento di Filologia moderna i quali, oltre ad avermi accordato il loro sostegno, mi hanno dispensato consigli utili al miglioramento della ricerca. Ancora, esprimo la mia gratitudine al Prof. Giuseppe Di Stefano per aver accolto questo volume nella collana di cui è coordinatore. Desidero infine riconoscere, alle persone che hanno saputo dirozzare il mio legame con la letteratura, il debito da me maturato nei loro confronti: grazie, dunque, a Maria Antonietta Coccoli per avermi instillato la passione letteraria; e ancora grazie, soprattutto, ad Antonio Gargano per avermi insegnato a coltivarla.

Avvertenza

Per le citazioni da opere disponibili solo in manoscritto o a stampa antica si è proceduto all'ammodernamento della grafia. Viceversa, il testo delle opere in edizione moderna è stato sempre fedelmente riprodotto, anche nei casi in cui il curatore abbia adottato criteri rigidamente conservativi.

INTRODUZIONE

Et la copie (ne peut être définie) par une affection de ressemblance interne comme qualité du semblable. Et parce que la ressemblance est intérieure, il faut que la copie ait elle-même un rapport intérieur avec l'être et le vrai qui soit pour son compte analogue à celui du modèle.

(GILLES DELEUZE, *Différence et répétition*)

1. Dal 'Doppio' alla 'doppia identità'

Fra i temi disponibili alla ricerca letteraria ve ne sono alcuni che per vastità ed eterogeneità di implicazioni sfuggono alla netta delimitazione del loro significato. Tra questi, una posizione di rilievo è occupata dal tema del Doppio, in virtù della sua naturale tendenza a fungere da categoria arcinclusiva di contenuti molto vari. Esso s'impone all'attenzione della critica con un connaturato bifrontismo, manifesto nella sua duplice valenza di figura letteraria, rimandante a situazioni testualmente configurate, e di simbolo mitico – immanente ma tutto sommato esterno al testo letterario – che presiede alla formazione di strutture immaginarie con valore d'archetipo¹. Sebbene circoscritte in forma autonoma, tuttavia, le due sfere di significato non vanno intese in relazione di esclusione tra loro, potendosi agevolmente intuire che la gamma di motivi letterari che alimenta il tema ha nelle componenti archetipiche il suo fondamento ontologico, il sostrato argomentale che di fatto ne sollecita il reimpiego col valore di mitema².

Per quanto segnatamente attiene al presente lavoro, esso intende indagare una modalità specifica del Doppio letterario che si sceglie di designare come 'doppia identità', pensando che tale etichetta renda chiara la relazione di continuità in cui si pone, sul piano semantico, con la macrocategoria Doppio, condividendone le coordinate di senso essenziali, mentre evidenzia, sul piano contenutistico, la non totale coincidenza con essa, in quanto applicabile solo ad alcune delle tipologie costitutive dell'arcitema. Di quest'ultimo, difatti, alla 'doppia identità' interessano le possibili funzionalizzazioni a livello letterario, rispetto alle quali le componenti simboliche hanno valore

¹ Nel senso junghiano del termine: l'archetipo è «une forme symbolique» forgiata dall'inconscio collettivo, una rappresentazione che può variare nei dettagli ma che non modifica il suo schema fondamentale. C.G. JUNG, *Types psychologiques*, Genève, Gerc & Cie, 1958².

² Molti teorici della letteratura precisano che il mito, nell'essere trasposto all'ambito letterario, si trasforma in tema – un mitema, appunto – essendo possibile valutare storicamente il fenomeno letterario – ad esempio, il caso del don Juan, perfettamente databile nella sua genesi letteraria – a differenza di quanto accade con il mito la cui origine, perdendosi nel tempo, non è precisabile.

puramente strumentale, di supporto interpretativo³. Il ventaglio di fenomeni che alimentano il filone del Doppio letterario investe la letteratura occidentale lungo l'intero arco della sua storia. La pania riproduttiva del tema, vale la pena ricordarlo, riceve la prima suggestione dalla straordinaria somiglianza fisica tra due persone. Sul piano situazionale tale somiglianza – casuale ovvero giustificata da relazioni di consanguineità – produce i malintesi e gli equivoci che già presso gli autori classici si consolidarono in solidi schemi d'opera. Il caso è di Plauto il quale, con le sue commedie *Menaechmi* e *Anphitruo*, nel III sec. a.C., fornisce modelli definitivi, mai rinnegati e continuamente rielaborati dalle produzioni successive.

Si tratta di storie di amici e di fratelli, segnatamente, che attraverso scambi e sostituzioni reciproche, volontarie, preordinate, dettate dal caso o prodotte per magia, sono causa di enorme sorpresa e meraviglia all'interno del contesto che li ospita. Così costituiti, tali intrecci passano in consegna alle letterature Rinascimentale e Barocca le quali, oltre a sfruttarne tutte le implicazioni di senso e a riconnettervi esiti nuovi, non più scontatamente comici, addirittura codificano il motivo in un genere specifico, come nel caso della *Comedy of Errors* o del dramma spagnolo incentrato sul sovvertimento delle gerarchie sociali⁴. Accanto a questo, irrinunciabile è il cenno all'im-

³ Un breve cenno a tale gamma di implicazioni varrà a motivare la patente di archetipo riconosciuta al Doppio. In quanto il pensiero umano è un pensiero 'dualista', organizzato, cioè, secondo categorie antitetiche (il giorno e la notte, il Bene e il Male, l'Umano e il Divino), il Doppio, con la sua schiera di figure ibride (mostri bicefali o bisessuati, simulacri, siamesi etc.), non sarebbe altro che la traduzione per immagini di tale sistema di opposizioni binarie. Da tale struttura di pensiero si sarebbero generate le credenze, le superstizioni e le mitologie che di volta in volta richiamano l'interesse di diversi settori disciplinari, dalla cui varietà di prospettive origina la plurisignificazione che mantiene la categoria in costante apertura: dall'antropologia, dall'etnologia, dalla filosofia, dalla psicologia o dalla mitocritica provengono le indicazioni circa le svariate implicazioni che accompagnano la gnoseologia del Doppio. Da strumento di superamento della paura della morte presso le civiltà arcaiche – poter contare su un'altra apparenza di sé sarebbe in qualche modo garanzia di sopravvivenza, secondo quanto spiega Otto Rank, autore di uno studio pionieristico sulla questione (O. RANK, "Der Doppelgänger", in *Imago*, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, 3, 1914, pp. 97-164, poi in *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Leipzig-Wien, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1919; trad. it., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1979) – all'idea di rinascita cui il Doppio si ricollegerebbe nelle mitologie di tutte le culture, alle loro numerose proiezioni religiose, dove il doppio sarebbe all'origine, per esempio nella cultura giudaico-cristiana, della creazione (Dio fece l'uomo a propria immagine e somiglianza), esso traduce il profondo affanno dell'individuo di ricomprendere la differenza e la frammentazione – cause in sé di angoscia e paura primordiali – in una costruzione unitaria e armonica: «Il constitue une transition démiurgique entre l'unité première du divin et la solitude injustifiée de la créature, séparée du monde et de ses semblables. Le double originel contient donc à la fois l'idée de scission, inséparable de la création, et l'idée de totalité». Cit. da P. JOURDE e P. TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire* (1996), Paris, Colin, 2005, p. 8.

⁴ Per il primo filone, l'anonimo de *Gli Ingannati* (1527-31) apre la traiettoria alla commedia shakespeariana (1589-93), su cui si inseriscono i contributi di LOPE DE RUEDA (*Comedia de los En-*

mensa fortuna goduta dalla forma di duplicazione mediante figura riflessa (con le varianti dell'ombra e del ritratto) che affonda le proprie radici nel mito di Narciso, raccolto e diffuso da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (2-8 d.C.). È il Romanticismo, invece, ad attestarsi attorno alla neoconciata idea di 'polarità', secondo la quale la duplicazione della coscienza investe i tratti caratteriali dei personaggi, ne governa le azioni e realizza la duplicità nel senso della rottura: due io a confronto personificano l'eterna lotta tra Bene e Male, con esito quasi sempre irrimediabile. E man mano che si 'psicologizza' il secondo sé, in una progressione che vede spostare la problematica dal piano delle apparenze esteriori a quello tutto interno alla psiche dell'individuo, la paura dell'incontro con il proprio doppio si fa sempre più perturbante, fino ad assumere i tratti del 'demoniaco'. È da questa letteratura che promana la figura del *Doppelgänger*⁵, proiezione psichica di matrice allucinatoria, che ha prevalso sulle altre varianti tipologiche fin quasi a coincidere, nell'orizzonte del lettore, con il 'doppio' *tout court*. Questa progressione conduce all'epoca di maggiore pervasività del motivo nella quale, come ben esemplifica il caso di E.T.A. Hoffmann, esso si erge addirittura a modello strutturale di tutto un genere narrativo, il «fantastico». Con la sferzata di razionalismo impressa dall'evoluzione di pensiero di inizio secolo XX, poi, la creazione di duplicati immaginari, fantastici o allegorici, e tuttavia dotati di funzioni vitali atti a renderli reali, attira su di sé il marchio del 'patologico', accompagnato da relativa diagnosi clinica: mania persecutoria. Da questo momento la letteratura si candida a testimoniare l'esperienza di alienazione dell'individuo costantemente impegnato nella fuga da se stesso.

Dall'assiologia che la secolare attività di creazione da parte degli scrittori ha offerto al tema emerge l'ampia costellazione di motivi – il riflesso, l'ombra, la maschera, il ritratto, i gemelli, le figure poliformi etc. – che riposano sotto l'egida del Doppio e che testimoniano, tutti fortemente, la problematicità della relazione, a tratti acrobatica, dell'identità con l'alterità. La ricostruzione consente a questo punto di specificare le zone di confine e di esclusione tra l'area del Doppio e il campo tematico della 'doppia identità'. In comune, ma la precisazione rasenta la tautologia, v'è il nesso argomentale di fondo costituito dal rapporto che il personaggio ha con il proprio 'io'

gañados, 1567), di ROTROU (*Les Sosies*, 1636-37), fino alla fondamentale tappa segnata da MOLIÈRE (*Amphitryon*, 1668). Il secondo filone, invece, conta sulle azioni politiche ingannevoli messe in scena da J. GRAJALES (*El rey por semejanza*, 1600), da TIRSO DE MOLINA (*La aventura con el nombre*, 1630), da LOPE DE VEGA (*El palacio confuso*) e da altri. Si veda, per la ricostruzione, E. FRENZEL, "Doble", in EAD., *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 97-107.

⁵ L'etichetta distintiva di *Doppelgänger* (tratta dall'opera di J.P. RICHTER, *Siebenkäs*, del 1797) significa, letteralmente, «il compagno di strada, colui che cammina accanto». E in più, sostiene Richter, «doppi sono coloro che vedono se stessi»: da questa prima formulazione prende avvio l'illustre discendenza generatasi dalle penne dei vari Stevenson, M. Shelley, Dostoevskij, von Chamisso, Hoffmann, Poe, Conrad, James e così via.

ma che investe, sul piano relazionale, anche l'altro⁶. Da tale punto di vista, si può dire che rispetto alla diffusa nozione di identità soggettiva – fondata sulla perfetta coincidenza del proprio io con l'immagine somatica che lo testimonia fisicamente – i personaggi protagonisti delle narrazioni di 'doppie identità' sono portatori di un'alterazione nella sfera identitaria, manifesta in un rapporto disequilibrato con se stessi e con gli altri. Più segnatamente, è il fattore costituito dalla straordinaria somiglianza tra due soggetti – fisica o intesa in termini di specularità psicologica – il motivo individuato dallo studio quale fomite privilegiato della duplicazione identitaria. A questa specificazione corrisponde l'adozione di una posizione piuttosto netta rispetto al complesso di motivi parenti o questioni complementari che, pur rientrando nella vasta costellazione del Doppio letterario, sono invece destinati ad essere lasciati fuori dal letto di Procuste della 'doppia identità'. L'adozione contiene come condizione implicita che oggetto d'analisi sia la duplicazione di un io personificato, anzi, che 'due' siano i personaggi, due le incarnazioni fisiche messe in relazione tra loro, la qual cosa esclude automaticamente le dinamiche reduplicative realizzate attraverso oggetti: né immagine allo specchio, né figura ritratta in un dipinto, né simulacri, né automi e neanche ombre.

Ne discende che il campo tematico della 'doppia identità' faccia conto di una prima tipologia di situazioni che si raccoglie attorno al motivo tradizionalmente accreditato del 'sosia', lo stravagante fenomeno che investe due individui i quali, pur non condividendo legami di consanguineità, appaiono a tal punto somiglianti da risultare indistinguibili a chi si ritrovi al loro cospetto. L'impossibilità della differenziazione, naturalmente, è causa di una sistematica confusione di identità, dovuta sia all'iniziativa ingannevole dei protagonisti di scambiarsi i ruoli, sia, in alternativa, all'involontaria sostituzione operata da terzi inconsapevoli della doppia personificazione. In ogni caso, nella straordinarietà del fenomeno, non giustificabile sul piano ordinario delle cose, tanto da generare negli altri personaggi l'interrogativo costante circa la sua natura, risiede il coefficiente estetico che ha permesso al motivo di essere promosso a espediente tra i più abusati della letteratura cinque-secentesca. Accanto ad esso, e con altrettanto favore da parte degli autori, sembra imporsi il motivo parimenti tradizionale dei 'gemelli' i quali, nonostante la plausibile spiegazione sul piano biologico della loro straordinaria somiglianza, non mancano di generare una notevole confusione ad ogni loro apparizione sul campo dell'azione, fino al punto di destabilizzare le percezioni dei personaggi che vi entrano in contatto. Il tratto comune alle

⁶ Gli studi di psicologia segnalano con certezza assiomatica che un corretto sviluppo della persona richiede che l'identità soggettiva si definisca anche in rapporto all'alterità, vale a dire, attraverso l'attività di confronto con l'altro, dalla quale discende quell'accertamento di differenze che è garanzia per l'individuo della sua originalità esclusiva.

due tipologie di *homo duplex*, oltre alla generale predisposizione all'equivoco connessa alla loro condizione, sembra risiedere nella tendenza degli identici ad accrescere, o meglio, ad aggravare le implicazioni del fenomeno attraverso l'estensione dell'assimilazione ai tratti psicologici e caratteriali, poi resi manifesti, sul piano dell'azione, dall'identità delle loro condotte. Con il risultato, però, per loro, di apparire sempre come qualcosa di artificioso, di oscuro e di temibile, dietro cui si scorgono le premesse di risvolti inquietanti. Si deve forse a questo che le situazioni che coinvolgono tali individui risultano sistematicamente cariche di tensione, i cui esiti vengono molto spesso a coincidere con il turbamento e l'angoscia prodotti dai loro giochi sostitutori.

Ancora, nella rete tematica prescelta dallo studio risulta possibile distinguere una terza tipologia di alterazione identitaria, con la quale si assiste a un cambio radicale delle forme disponibili alla duplicazione. Ciò che sembra essere in questione è l'oggetto stesso della duplicazione: si passa dalla riproduzione dell'immagine somatica, dall'apparenza, a quella del complesso psicologico dell'individuo, costituito di istanze e moventi che non caratterizzano la sua persona in maniera precipua – come il principio di esclusività soggettiva, invece, richiederebbe – ma, piuttosto, 'identificano' – identicamente a sé – un '*alter ego*' il quale, con ogni probabilità, sarà indotto a convogliare le proprie pulsioni sui medesimi oggetti. È, conseguentemente, la disputa di un oggetto conteso a rendere inconciliabili le istanze degli identici (esse possono investire il piano morale, religioso, sessuale o razionale, con ricadute diversissime), facendo emergere la logica irrimediabilmente conflittiva delle loro azioni.

La novità non è di poco conto se si considera che lo spostamento delle cause della duplicazione dall'azione del caso (o della natura, che libera i doppi somatici da ogni responsabilità soggettiva) a quello dell'attività mentale (o meglio, psicologica) produce un carico di conseguenze forse maggiore che non nelle prime tipologie; in quest'ultima, la carica di ambiguità delle situazioni è ancora più accentuata, e ciò in quanto le cause e le implicazioni di essa risultano ancor meno intelligibili, ancor meno trasparenti. La sensazione che ne deriva è che la negatività che accompagna stabilmente i casi di 'doppie identità' discenda direttamente da una sorta di 'vizio all'origine': in qualunque forma essa si realizzi, la duplicazione rimanda comunque a una falsificazione e, pertanto, è destinata a tradursi sempre in un'esperienza di delusione e di frustrazione.

Almeno sul piano narrativo, la selezione appena proposta dovrebbe aver ridotto il caratteristico ibridismo del Doppio; un ibridismo che per altri aspetti e su altri versanti risulta invece insuperabile, riverberandosi su tutto ciò che entra in contatto con esso: dal linguaggio atto ad esprimerlo – intitolato ai codici dell'anfibologia, della dilogia e del senso sospeso (specie nell'epoca di nostro riferimento) –, sino ai piani più esterni, quale la tradizione

di studi teorici costituitasi attorno ad esso, costantemente improntata ai tratti dell'eclettismo e dell'eterogeneità d'approccio, non meno che alla contaminazione degli esiti. In relazione a ciò, si può quasi sostenere che gli ambiti disciplinari che indagano le diverse componenti del Doppio condividano con il loro oggetto una natura *borderline*, manifesta proprio nel dato che gli studi prodotti, pur partendo da prospettive notevolmente diversificate – interessate, di volta in volta, agli aspetti psicologici, antropologici, mitologici o testuali della questione – ed essendo quindi improntati a metodologie di ricerca distinte – si ritrovano sistematicamente a intrecciare i loro contributi secondo forme di commistione vicendevole. Per quanto inevitabili, e forse anche auspicabili, tali contaminazioni sono spesso latrici di maggiore confusione e di ostacoli ulteriori al perseguimento di una teoria unificata, tanto fortemente agognata dagli specialisti dei singoli settori.

E tuttavia, all'interno della "nebulosa" critico-teorica è pur possibile distinguere una congrua rappresentanza di riferimenti certi e affidabili da segnalare a chi intenda familiarizzarsi con la questione. La prima menzione è per il già citato studio di Rank, capostipite riconosciuto di tutta la progenie critica per aver aperto il tema alla ricerca, accostando la psicanalisi alla letteratura e individuando in un nucleo di credenze e superstizioni arcaiche legate al doppio i prodromi della sua successiva proliferazione⁷. L'interpretazione psico-antropologica dello studioso viennese, tuttavia, non ha sempre goduto di consenso pieno; anzi, nel secolo quasi che separa da quelle prime esposizioni, si sono costituite tendenze che non di rado sposano posizioni critiche di dissenso, senza che nel contempo, però, esse provvedano a porre basi concettuali che soppiantino quelle nel loro valore fondante.

Ancora, l'arcinoto saggio di Sigmund Freud sul 'sinistro'⁸, dichiaratamente ispirato al lavoro che il suo discepolo (Rank, appunto) aveva condotto sulla figura del 'sosia', è un'altra pietra miliare della critica sul tema. Si ricorderà che, proponendosi di trattare con gli strumenti della psicanalisi una questione di estetica – sostiene, difatti, di volere offrire una «teoria delle qualità del nostro sentire» – egli chiarisce perché l'incontro con il 'doppio' produce sensazioni angosciose, di turbamento e perfino di terrore in chi vi si imbatte (una questione piuttosto di anti-estetica, si potrebbe dire, consi-

⁷ Come si ricorderà, l'intuizione più valida dello studioso corrisponde all'idea che la prima concezione della duplicazione dell'io sia da collegare all'esperienza dell'«ombra». Difatti, all'origine delle superstizioni che sopravvivono presso le civiltà evolute ci sarebbero i tabù diffusi presso i popoli primitivi: essi credevano che l'anima dell'uomo corrispondesse all'immagine del suo corpo per cui, costituendo l'ombra una copia di tale immagine, da quella inseparabile, essa finiva per imporsi come equivalente dell'anima. L'esigenza, poi, di oggettivare l'anima in immagini autonome da contrapporre all'io corrisponderebbe al desiderio narcisistico dell'uomo di rendersi immortale e di sfuggire alla morte, di cui avverte la minaccia costante.

⁸ SIGMUND FREUD, "Das Unheimliche", in *Imago*, 5, 1919; trad.it., *Il Perturbante*, in Id., *Opere*, 9, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 81-114.

derato che, di norma, oggetto esclusivo dell'estetica è il sublime, il bello, l'attraente e non le sensazioni minacciose per la quiete dell'animo)⁹.

Operando un salto cronologico all'estremo opposto della tradizione, il riferimento va alla ricostruzione più aggiornata del tema, lo studio di Massimo Fusillo che, con vasta portata, coniuga attualità critica e rigore ermeneutico. *L'altro e lo stesso* ha il pregio di adottare una prospettiva d'approccio rinnovata, stando alla dichiarazione dell'autore per la quale il principio secondo cui analizza l'arcitema dell'identità sdoppiata è ispirato alla dialettica tra le istanze della repressione che «la retorica freudiana di Francesco Orlando ha riconosciuto come meccanismo fondamentale della scrittura letteraria»¹⁰. Il merito della trattazione a cui Fusillo sottopone tutto l'ampio ed eterogeneo materiale analizzato riposa su un'intuizione che alla fine consegna un senso organico a tutto il lavoro svolto. I testi sono attraversati da talune costanti che egli individua ne «la crisi della lettura razionale del reale e dello spaziotempo», ne «il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità», nella «dissonanza tra l'io e il mondo» ecc., le quali rivelano una verità inappellabile: il soggetto si struttura sulla base di un'indistinzione primaria tra io e non io, una frammentazione dell'identità che dev'essere espressa. Il doppio nella letteratura costituirebbe un momento

⁹ Nella spiegazione di Freud tale effetto sinistro, o perturbante – *Unheimliche* –, vale la pena ricordarlo, coincide con «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare», e la ragione di esso risiederebbe nella sopravvivenza nell'individuo di residui animistici e spiritualistici che, a seguito di taluni eventi, riattivano psichicamente sensazioni di angoscia e turbamento da tempo credute rimosse. Con le parole dello studioso, si può dire che «se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario *Unheimliche*: infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione». FREUD, *Il perturbante*, p. 102.

¹⁰ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia 1988, p. 11, in cui si riferisce soprattutto ai lavori di F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1972 e ID., *Letture freudiane del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979. Fusillo individua nel «sosia» e nel «doppio» forme oggettive di duplicazione dell'identità, distinte da tutta una serie in cui la duplicazione, chiarisce, è solo «apparente» (quelle manifestazioni, ad esempio, in cui la scissione dell'io non coincide con uno sdoppiamento vero e proprio). Lascia fuori dal campo anche altre forme giudicate eccessivamente «latenti»: è il caso dei doppi speculari e complementari, del doppio onirico, o dei casi di travestimento, scambio lineare ecc.; di una certa portata, poi, appare la rinuncia relativa al tradizionalissimo tema dei «gemelli», accompagnata da altri casi in cui lo sdoppiamento è tra il personaggio e un oggetto esterno (il ritratto, ad esempio). A condividere con lo studio di Fusillo il pregio dell'aggiornamento è il monumentale lavoro, apparso di recente, di Gerald Bär il quale, sebbene offra una ampia (ponderosa, oltre che esaustiva) e illuminante ricostruzione del tema, rimane, tuttavia, un po' esterno alla prospettiva precipua di questo studio, aperto com'è alle funzionalizzazioni del Doppio in campi extraletterari, quali la cinematografia (segnatamente tedesca), per il suo autore preziosissima fucina critica. Si veda: G. BÄR, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantasia in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

di comunicazione di tale frammentazione.

Al centro di questa breve ricostruzione trova spazio una serie di studi di taglio e portata molto vari, ma che formano una costellazione di riferimenti incrociati da cui è difficile prescindere: dall' articolato studio di Robert Rogers¹¹ alla figura triangolare ricostruita da Lubomír Doležel¹², dallo studio con qualche pretesa di globalità di Ralph Tymms¹³, per continuare con il riferimento al lavoro di Carl Keppler¹⁴ e finire con l' articolata monografia della

¹¹ ROBERT ROGERS, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970. Il contributo essenziale di Rogers coincide con la proposta di una serie di grandi opposizioni (doppi per divisione o per moltiplicazione, soggettivi o oggettivi ecc.), la più interessante e controversa delle quali corrisponde al conflitto tra «doppi latenti» e «doppi manifesti»: al carattere dei primi egli accorda la sua netta preferenza. Tuttavia, la stessa categoria alla quale si affida per rintracciare i casi di doppio latente, *the opposing self*, finisce per trarlo in trappola, in quanto diventa arcinclusiva di una serie infinita di personaggi per i quali il tratto di «duplicità» rappresenta realmente l'indistinto. È che l'uso forzato del concetto di «rifrazione dell'esperienza» di Freud (da questi elaborato per il *Machbeth* shakespeariano) opera in modo che ogni volta in cui si intravede un minimo di specularità fra due personaggi egli vi rintracci una forma di duplicazione dell'identità. La proposta di Rogers ha provocato numerose reazioni di scetticismo da parte di colleghi, non isolata proprio quella di Fusillo, che giudica questo «un esempio di tematizzazione poco omogenea e poco rigorosa»: FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, p. 9.

¹² LUBOMÍR DOLEŽEL, «Le triangle du double. Un champ thématique», in *Poétique*, 64, 1985, pp. 464-72. Nel suo famoso triangolo Doležel esemplifica le tre situazioni da lui individuate come strettamente correlate al tema: 1) un solo individuo (un solo tratto d'identità personale) abita due mondi della finzione: è il tema della reincarnazione, che Doležel intitola all'*Orlando* (dal noto romanzo di Virginia Woolf); 2) due individui dotati di identità distinte coesistono in un solo mondo di finzione: è il tema intitolato all'*Anfitrione*; 3) due incarnazioni di un'unica identità coabitano lo stesso spazio di finzione: è il tema del *doppio* in senso stretto.

¹³ RALPH TYMMS, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949. Tymms, in sintesi, scorge due grandi linee nella storia del Doppio: una linea allegorica, legata alla rappresentazione delle forze conflittuali che regolano il mondo e una linea più psicologicamente realistica, nella quale troverebbe espressione l'inconscio. Lo studioso chiude la monografia con il richiamo a una sorta di «predestinazione» a cui il Romanticismo sarebbe stato soggetto quale epoca di assoluta preminenza del tema: «On the whole, it may be said that the Doppelgänger, in its psychologically realistic form, is a predominantly romantic theme, for it finds its first and most striking expression in Hoffmann's works» (p. 120).

¹⁴ CARL F. KEPPLER, *The Literature of the Second Self*, Tucson-Arizona, The University of Arizona Press, 1972. Del lavoro di Keppler va apprezzato lo sforzo di sfuggire alla confusione terminologica generatasi sul doppio rinunciando, anzi rifiutandola apertamente, alla prospettiva storica e proponendo una nozione del tutto nuova, quella di *Second Self*, in termini di «unità ridotta a dualità». Da essa discendono due forme di duplicazione, una «oggettiva», l'altra «soggettiva», e solo l'integrazione di esse può garantire che la personalità si strutturi in maniera completa e aspiri così al pacifico inserimento in società. Purtroppo, il lavoro ha il limite di concentrare l'analisi alla letteratura prodotta dall'Ottocento in avanti, così come gli studi menzionati di seguito i quali, in ogni caso, forniscono più di altri interessanti spunti di riflessione: W. TROUBETZKOY, *La figure du double*, Paris, Didier, 1995 e ID., *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993; S. CAMÉT, *L'Un/ l'Autre ou le double en question*, Paris, Éditions Interuniversitaires, 1995; J. BESSIÈRE, *Le double. À propos de Chamisso, Dostoievsky, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, 1995.

coppia Pierre Jourde e Paolo Tortonese¹⁵, provengono le indicazioni più disparate circa le possibili vie da percorrere nella ricerca del – e sul – Doppio.

2. Coordinate d'analisi della 'doppia identità'

Per quanto attiene alla genesi specifica del presente studio, va detto che il contributo più sostanzioso offerto dall'esplorazione del panorama critico-teorico consiste proprio nel suo movente costitutivo, vale a dire, che l'idea di proporlo proviene da una lacuna riscontrata in detto panorama circa lo statuto tutto speciale che il tema assume in relazione alla cultura barocca e, segnatamente, alla sua produzione narrativa. Meglio spiegato, l'abbrivo alla ricerca è stato fornito dalla constatazione per la quale la connessione tra il codice letterario barocco e la speciale accoglienza da esso riservata alle problematiche dell'identità, pur essendo diffusamente segnalata negli studi di entrambi i settori, non ha tuttavia ricevuto una trattazione esclusiva che dia conto della vastità della sua portata. Se non v'è studio sul Barocco che rinunci a sottolineare il notevole rilievo conferito da quel codice letterario al problema dell'identità imbrigliata nell'aporistica dicotomia tra realtà e apparenza, sul fronte degli studi sul doppio non mancano riferimenti, tangenziali o diretti, alla sovrabbondante presenza di esso nei testi di epoca tardorinascimentale e barocca. Sembra un paradosso, eppure pare che l'intima connessione – più intima che in qualsiasi altro momento della sua storia – tra sisma identitario e sensibilità barocca sia la causa stessa del seminterdetto che pesa su di essa, essendosi come lessicalizzata o standardizzata al punto da perdere di attrattiva all'interno della grammatica del tema, dove sembra risultare applicazione scontata e dalle implicazioni troppo facilmente elicetabili.

Ma, ci si chiede, può bastare richiamare la naturale tendenza dell'uomo barocco ai paludamenti identitari, ai mascheramenti e alle evoluzioni caramboliche impostigli dalla «psicologia dell'intermittenza e della mobilità» per liquidare, con effetti autocensori, la più stretta aderenza che si sia mai data tra valori da veicolare, canali a tal fine selezionati e immagini derivate? E qualora ci si disponesse a riconoscere in tale connessione una componente di tautologia, insita nel richiamo automatico alla epocale «crisi della soggettività», non rimarrebbe forse l'urgenza di spiegare il perché di tale scontata intimità di rapporti tra le valenze del tema e l'ambito che gliene conferisce?

L'identità alterata in direzione della sua duplicazione rivela senz'altro la

¹⁵ Si tratta del già citato *Visages du double*, nel quale viene offerto ampio spazio alla ricostruzione del fondamento mitologico del tema e alle componenti antropologiche che lo alimentano, per poi passare in rassegna le apparizioni letterarie del doppio, dalle attestazioni più antiche, alle rielaborazioni teatrali cinque-secentesche, fino al trionfo del *Doppelgänger* in epoca romantica e alle sue proiezioni decadenti.

cifra essenziale di una cultura nella quale la dualità, evocata inizialmente come componente ontologica generale del Doppio archetipico, appare addirittura fragile fondamento, se si pensa alle funzioni inusitate di cui essa si carica in relazione al lungo travaglio vissuto dall'individuo nel passare dalle ottimistiche e rassicuranti premesse rinascimentali ai conforti di nuove certezze giunti solo con l'Illuminismo. Tutto ciò ha un suo correlato specifico nella letteratura del periodo e Alexandre Cioranescu coglie bene la dualità caratteristica del personaggio barocco quando ipotizza che la differenza essenziale con le tradizioni precedenti – che pure facevano dei continui cambi d'identità dei loro eroi un cardine della narrazione – risieda proprio nell'esercizio contemporaneo di duplici ruoli, funzioni plurime, doppie identità:

Él también [Roland] representaba dos personajes diferentes, pero los representaba sucesivamente, uno detrás del otro. En cambio la doble misión del héroe del Tasso aparece como tan sólidamente saldada y hecha una, que le acompaña más allá de la muerte, como su verdadera y última identidad.

Esta visión dualista no es una excepción. La primera impresión que se destaca al examen de una obra barroca, cualquiera que sea su categoría, es la de una plurivalencia cuidadosamente mantenida, de una multiplicidad de efectos repetidos y entrecruzados, bien se trate de decir dos veces la misma cosa, o de decir dos cosas de una sola vez¹⁶.

Le scene di 'doppia identità' offerte dalla narrativa secentesca sembrano la parafrasi per immagini dell'ultima affermazione dello studioso. D'altronde, anche quando lo stesso ricorda che per il testo barocco «lo importante non è che la parola significhi muchas cosas, sino que las signifiqué al mismo tiempo»¹⁷, a noi sembra di cogliere nuovamente la coincidenza – il riflesso speculare – tra il tema e il codice linguistico che lo esprime.

È questo il valore dei giochi sulle apparenze cui indulgono i personaggi di quella letteratura, facendosi portatori di una conquista straordinaria: il valore della maschera come strumento di «negazione della stupida coincidenza con se stessi»¹⁸, come ha mirabilmente notato Bachtin a proposito della sua funzione nella cultura popolare, con la quale la mentalità barocca condivide l'interesse per gli elementi di eversione ai danni dei presupposti assiomatici del concetto d'identità. Della maschera interessa la capacità di eludere i confini tra sé e l'esterno, offrendo la possibilità di appropriarsi di nuovi io cui corrisponde l'esercizio di ruoli diversi sul piano della realtà. È un piacere ludico e angoscioso allo stesso tempo, in quanto, come stavolta ben sottolinea Jean Rousset, nell'andirivieni tra un'apparenza e l'altra, nulla garantisce il pacifico ritorno a se stessi:

¹⁶ A. CIORANESCU, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 1957, p. 150.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale o festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001³, p. 47.

et l'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraître être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage¹⁹.

Precisate le implicazioni di senso che dovrebbero spiegare l'opportunità di indagare i vincoli della 'doppia identità' con la produzione letteraria barocca, qualche parola ancora merita di essere spesa circa la scelta di restringere il campo di ricerca alla produzione narrativa. Tale circoscrizione riposa su due osservazioni essenziali. Sin dalla classicità, il tema del Doppio deve la propria fortuna letteraria al teatro: probabilmente in quanto condivide con esso il carattere intrinsecamente mimetico, o forse perché la copia duplicata pretende di 'rappresentare' l'originale così come il teatro aspira a 'rappresentare' la vita; due esempi di finzione, di simulazione, che s'integrano in matrimonio perfetto. Eppure, col secolo dei Lumi, quando la problematica della duplicazione cambia di statuto, in quanto da messinscena della sorprendente somiglianza fra individui diventa il corrispettivo interiore di un io tutto psicologico, essa si sceglie una sede nuova e si trasferisce sulle pagine dei romanzi i quali la consegneranno, poi, all'auge del Romanticismo ottocentesco. Ebbene, forse non è errato pensare che il trasferimento dalle scene del teatro alle pagine del romanzo settecentesco non avvenga con un salto netto e repentino ma che, piuttosto, sia mediato dalla precedente esperienza presso la narrativa secentesca, in quei canali che poi congiuntamente forniscono l'abbrivo alla grande stagione del romanzo. Anzi, il sospetto è che proprio lì il tema abbia definitivamente perso il tratto comico che lo caratterizzava nella tradizione, ma che conserva a teatro, che proprio lì, insomma, abbia sviluppato tutta la carica d'angoscia e di turbamento con la quale esso si consegnerà al secolo successivo.

Il cambio di statuto individuato dalla critica nel dislocamento dal teatro al romanzo, in sintesi, perde il valore di contrasto se si ipotizza una continuità con la configurazione che il tema assume fuori dalla produzione teatrale. È questa la funzione di mediazione di tratti che si vuole qui assegnare alla narrativa manieristico-barocca. Se l'intuizione non è peregrina, l'incontro con le opere relative potrà darne dimostrazione. D'altra parte, viene da osservare, l'atto di fondazione del romanzo moderno non va forse riconosciuto in quella geniale introduzione, nel VI capitolo del capolavoro cervan-

¹⁹ J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1954, p. 28. Come si ricorderà, la più utile intuizione fornita da Rousset circa la cultura barocca consiste nell'individuazione del principio che regola il suo complesso di costanti, il «movimento», che è anche il principio su cui la Natura fonda i suoi meccanismi vitali: la natura è nel movimento. Il riferimento al mito di Proteo, in cooperazione con quello di Circe, soccorre Rousset nell'elicitazione di tale vertigine del movimento: «Protée, c'est l'homme qui ne vive que dans la mesure où il se transforme, toujours mobile, et voué à se fuir pour exister, il s'arrache continuellement à lui même; son occupation est de se quitter; non pas [...] pour se libérer d'un moi antérieur et préserver un état d'éternelle naissance, mais pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences».

tino, accanto all'*hidalgo* della Mancha, della incomparabile figura di uno scudiero, Sancho, vera 'ombra' del cavaliere che accompagna e primo esempio di annullamento delle distanze nella qualità dei personaggi, da secoli legata alla gerarchia dei ruoli? Non è forse questo il momento in cui protagonista e deuteragonista ricevono pari dignità e, seppur opposti, finiscono in rapporto di interdipendenza, dando vita all'importante filone delle «coppie polari»²⁰? E non è forse questa l'occasione in cui il grande canone della letteratura del *Siglo de Oro*, quello della «varietà», che chiede di fondere insieme comico e tragico, trova applicazione attraverso la venatura di amarezza e di malinconia che surrettiziamente interviene a smorzare il riso indotto dalla scrittura di superficie?

La seconda delle ragioni annunciate, circa la tipologia testuale su cui si cimenterà la ricerca, investe il carattere precipuo del modulo espositivo della narrativa. Esso corrisponde alla sua attitudine a sottolineare lo sviluppo tematico o, per dirla più opportunamente con Fusillo, al suo rivelarsi «particolarmente consona alle dinamiche di sdoppiamento»²¹. L'operazione di duplicazione di identità ha un carattere 'processuale', necessita uno sviluppo legato alla concatenazione dei fatti nella prospettiva della continuità esplicativa e la modalità narrativa pare aderire bene a tale esigenza. La prosa, parimenti, risulta il migliore candidato alla esplicitazione delle relazioni di linearità della scrittura narrativa, in quanto richiede di esporre gli eventi secondo un ordine preciso di rievocazione, così come di ricerca delle cause, in sintesi, secondo l'impostazione della 'sintassi dell'azione'.

Quanto, infine, alla delimitazione dell'arco temporale da considerare per l'indagine critica, 1558-1657, si noterà che essa vede spostato all'indietro di qualche decennio il termine *a quo* rispetto alla narrativa comunemente denominata «barocca» e ciò in quanto, da un lato, essa condivide tratti essenziali con la produzione manierista che, per molti aspetti, è anticipazione di quella²²; dall'altro, per il debito fortemente avvertito nei riguardi di opere della metà del Cinquecento che funzionalizzano il tema conferendogli una configurazione precipua. Accade così con *La Diana* di Jorge de Montemayor (databile al 1558, appunto, o, al più tardi, al 1559), che regala alla crestomazia degli episodi selezionati un caso di duplicazione di identità di non trascurabile complessità. E accade così, soprattutto, con l'opera di Juan de Timoneda il quale nel 1567, attraverso la raccolta di facezie *El Patrãñue-*

²⁰ Ne sono eredi Otello e Jago, Don Giovanni e Leporello, Faust e Mefistofele, unitamente ad altre coppie emblematiche: «La prima tradizione [quella delle coppie polari], pur toccando solo tangenzialmente il nucleo tematico del doppio, ha difatti costituito un veicolo figurativo essenziale per la realizzazione del motivo». Si veda di L. ZAGARI, «Jean Paul, Hoffmann e il motivo del 'doppio' nel romanticismo tedesco», in *Il Confronto letterario*, 8, 16, 1991, pp. 265-93. Cit. a p. 273.

²¹ FUSILLO, *L'altro è lo stesso*, p. 25.

²² Tranne, forse, per il caso della «novella» che, come risaputo, deve al Cervantes delle *Novelas ejemplares* la prima elaborazione compiuta del genere.

lo, contribuisce alla diffusione del motivo dei ‘gemelli’ recuperandolo dalla novellistica cinquecentesca ispirata a Boccaccio e Bandello, mentre con una discreta produzione di commedie, a imitazione del Plauto dei *Menecmi* e dell’*Anfitrione*, favorisce la propagazione di un altro motivo caro alla ricerca, quello del ‘sosia’. Il 1657, sull’estremo temporale opposto, è l’anno in cui il gusto e lo spirito barocchi raggiungono la loro più alta manifestazione con la pubblicazione della complessa allegoria contenuta ne *El Criticón* di Baltasar Gracián, un’opera dalla portata ideologica inestimabile e che si vincola al tema della ricerca per la centralità accordata alla relazione tra i protagonisti, contrassegnata da una complementarietà costante ed esemplare. Le ultime precisazioni dovrebbero essere valse a rendere definitivamente chiari i presupposti metodologici e di configurazione che presiedono allo studio, la cui istanza ultima è di riuscire a rendere scontata e benefica quella «complicità fra metodo d’uno studioso e caratteristiche del suo oggetto» che secondo Francesco Orlando «non è scontata né sempre benefica», ma in ogni caso auspicabile per qualsiasi ricerca²³.

²³ F. ORLANDO, “Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici”, Introduzione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. (1930), Firenze, Sansoni, 2003, p. XIV.



CAPITOLO I LA 'DOPPIA IDENTITÀ' DEI SOSIA

Avere l'obiettivo di offrire al lettore una tematizzazione su un oggetto tanto proteiforme quale è il 'doppio' identitario significa creare in certa misura una convenzione letteraria che, per quanti tratti condivida con creazioni parallele già esistenti, per il taglio che impone all'analisi o per i contesti storico-culturali a cui si mostra vincolata, risulta in buona sostanza ancora non codificata. Questa, si può sintetizzare, l'idea dispensata a modo di presupposto generale dalle pagine introduttive.

Si tratta ora di tradurre quel presupposto in risultato compiuto, avviando il processo di ricostruzione del campo tematico della 'doppia identità' quale proiezione materiale dell'auspicata convenzione. Con la precauzione, però, richiesta al lettore, di non lasciare che il termine «convenzione» si traduca in lui in pregiudizio nei riguardi delle tipologie di personaggi destinati a farvi parte: certamente, se valutati nella loro componente stereotipa – frutto della loro appartenenza a materiali disponibili agli autori dell'epoca con funzioni specificamente strumentali – essi presentano innegabilmente i segni della degenerazione in caratterizzazione statica (ciò che li farebbe assegnare direttamente al *cliché* notoriamente definito da Mario Praz¹). Una degenerazione che è inevitabile conseguenza dell'azione di codici letterari, come quello manierista e barocco, dove l'esercizio dell'ispirazione è regolato da norme che prevedono per esso la fruizione di canali – *verbi gratia*, il rimestamento dei materiali – comuni all'intera compagine degli autori. E tuttavia, detti personaggi riescono a eludere il rischio di improntarsi a una «meccanica monotonia» assumendo caratteri di originalità che provengono loro proprio dal compimento di inattese acrobazie identitarie. Per tale ragione, può valere la pena seguirne le evoluzioni, partendo da quei 'tipi' che rappresentano la declinazione più solida delle duplicazioni di identità, vale a dire i 'doppi fisiognomici', la cui perfetta specularità somatica sollecita impieghi che solo le finzioni barocche sanno sfruttare al massimo del loro potenziale di effetti.

¹ PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, p. 167: «Perché si crei un tipo, che è insomma un *cliché*, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo; un tipo è come un punto nevralgico. Una consuetudine dolorosa ha creato una zona di minor resistenza, e ogni qualvolta si presenta un fenomeno analogo, esso si circonda immediatamente a quella zona predisposta, fino a raggiungere una meccanica monotonia».

Portatori naturali del principio del doppio, i sosia (e i gemelli, ma ad essi sarà riservato uno spazio autonomo in un nuovo capitolo) insinuano più di qualsiasi altra categoria il dubbio sulla realtà e l'incertezza di sé che ne consegue. Questo perché essi personificano il paradosso della compresenza, nel medesimo istante e nel medesimo spazio, del diverso inteso come altro da sé e dello stesso che risiede nell'identico; in altre parole, dell'io e non-io oggettivati in un'unica apparizione manifesta, una possibilità che la ragione non ammette fra quelle da essa ricomprese.

L'incontro con il sosia procura al soggetto il trauma costituito dalla perdita della propria immagine esclusiva, una vera *dépossession*, unita all'*horreur d'une déréalisation du sujet*², che sono i contenuti tematizzati già nella prima scena di *vis à vis* della storia letteraria del motivo, inaugurata, come già ricordato, da Plauto con la commedia dell'*Anfitrione*. Dove, però, la vertigine sentita da Sosia dinanzi al duplicato di sé finisce per ricevere un trattamento ironico che in qualche modo determina la consacrazione al comico che la successiva progenie teatrale assegnerà a tale angosciosa esperienza. Al contrario, un trattamento decisamente più in linea con i significati profondi di essa le viene riservato dai generi narrativi, presso i quali altri aspetti concorrono ad assegnarle il protagonismo di cui gode. Superato lo sconcerto iniziale, il personaggio doppiato scopre che interagire con il sosia significa anche poter sfruttare la possibilità di evadere dai confini del finito, di applicare il proprio complesso azionale su un campo molto più esteso che arriva a comprendere le zone d'esercizio riservate – teoricamente – alla soggettività dell'altro. Parimenti, tale evenienza può assumere una valenza liberatoria rispetto a quei contenuti psichici, quale ad esempio il desiderio narcisistico, che l'inconscio tende a censurare e che invece l'apparizione oggettivata di se stessi permette di trasferire fuori da sé.

Quanto segnalato può essere reso in maniera più immediata attraverso un'esemplificazione testuale, le componenti argomentali della quale le fanno guadagnare l'etichetta di 'caso prototipico' all'interno della rassegna sui sosia. Si legga il passo che segue:

[Tristán] Llegó algunas millas de su patria cara con dos criados, sin demostración de quien era; preguntó a unos cavalleros franceses por la Duquesa de Normandía; dixéronle estava muy contenta de la buena venida de un hermano suyo, y uno le dixo avía pocos días le vio, galán cavallero, amable, rico y generoso, y dezían se avía de casar con Madama Blanca de Valois y Angulema, su prima. Fue a preguntar Tristán, y no concertava lo que decía; quedó sin color, animóse, y con su ingenio tomó de intento lo que fue mucho dexarle con la vida. Dixo: «Señor, ¿cómo dezían que se llamaba el hermano de la Duquesa?». «Tristán de Valoes y Angulema – replicó el cavallero – querido de su hermana y muy servido en su palacio». Despidióse dando gracias a los cavalleros, si abrasado el coraçón, no sabía si era sueño o verdad; llegó a su posada, a un espejo miró si dormía, a

² JOURDE e TORTONESE, *Visages du double*, p. 19.

sus criados hizo diversas preguntas; no se lo podía persuadir, tanto le parecía imposible el caso. Partió animoso, con el que iguala con las estrellas el mar; tuvo principios de locura hablando disparates en lucidos, y bolví luego: «¿Otro hermano la Duquesa? Y si otro, ¿cómo de mi nombre? ¿Si es lo que se usa en Francia, que muchos hermanos tienen sólo uno? Mas dos Tristanes no teniendo el Duque dos, ¡Terrible caso! ¿Si el demonio ha tomado mi forma y quiere hazer algún engaño? ¿Si mi hermana tiene voluntad y, a disculpas de sus vassallos, se escusa con decir soy yo este demonio a quien tiene en su misma casa? ¿Si quiere le cobren amor a no contradérsele marido? ¿Si engaña en tanto con Blanca? ¿Si de noche comunican los cuartos, que no será difícil, en los silencios de sus tinieblas?»³.

La scena è tratta dalle *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624) di Juan Izquierdo de Piña (più noto come Juan de Piña), un raccolta di novelle da molti giudicata mediocre. Nella prima di esse, la «Novela Primera de la Duquesa de Normandía», l'autore propone una vicenda che ha il pregio di combinare, fondendoli, il motivo del sosia con quello che in qualche modo gli contende la scena del doppio fisiognomico, il motivo dei fratelligemelli. Nel momento al quale si riferisce la citazione⁴ il giovane Tristán ha da poco lasciato la Sicilia per fare rientro in Normandia, sua patria natale, a seguito della notizia ricevuta circa la morte di suo padre. Poco prima di giungere a destinazione, a qualche miglio, cioè, dalla casa dei duchi suoi familiari, scopre che la duchessa Leonor, sua sorella, è già in compagnia di suo fratello, o meglio, di colui che si gabella come tale. Tristán non sa, difatti, che il principe di Ungheria, Matías, si è appropriato della sua identità e che qualche tempo prima del suo arrivo si è presentato a Leonor come il fra-

³ JUAN DE PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, ed. E. García de Dini, Verona, Dip.to di Lingue e Letterature Romanze dell'Università degli studi di Pisa, 1987, pp. 50-51.

⁴ Sarà opportuno ripercorrere brevemente la vicenda. Il Principe di Ungheria e suo padre ricevono la visita dell'ambasciatore della duchessa di Normandia, motivata da una richiesta di scambio di prigionieri. Avendo accettato di buon grado la proposta, i sovrani ricevono da parte dell'ambasciatore Arnesto l'omaggio di un ritratto della stessa duchessa, Leonor de Valoes y Angulema, alla vista del quale Matías, il giovane principe ungherese, rimane folgorato dalla bellezza della figura riprodotta. Travolto dalla passione, sente l'impellente necessità di abbandonare la sala e di rinchiudersi nel proprio alloggiamento dove, in solitudine, possa liberamente contemplare l'immagine raffigurata nel ritratto. Cerca un rimedio qualsiasi alla sua tortura, ma la soluzione possibile è solo una: «morir o ver a la Duquesa de Normandía y casarse con ella». È lo stesso ambasciatore, con un'astuzia, a fornirgli l'occasione d'incontro: la duchessa Leonor ha un fratello illegittimo il quale era stato allontanato da casa ancora neonato (per timore che la duchessa madre, particolarmente malvagia, fosse indotta, dal profondo disamore per il piccolo, a gesti sconsiderati). Il bimbo era stato affidato proprio ad Arnesto, il quale aveva provveduto, poi, ad assegnarlo alle cure del viceré di Sicilia. Per Tristán, il duca suo padre aveva inoltre disposto che da adulto avrebbe sposato una sua nipote, madama Blanca, cugina di Leonor. Arnesto suggerisce, dunque, che il principe Matías, che è coetaneo e stranamente somigliante a Tristán («es de los años y persona de Tristán»), si presenti al cospetto della duchessa spacciandosi per suo fratello. Il piano viene realizzato con successo: Matías prende a frequentare la dimora della duchessa e a beneficiare della sua compagnia; contemporaneamente, però, adempie gli obblighi cui è tenuto nei riguardi di Bianca, sua promessa, in quanto Tristán.

tello cresciuto lontano. Amandola, le ha invece taciuto che con questo stragemma si è voluto solo garantire la possibilità di starle vicino. Dal suo canto Tristán, superato lo scorcio dovuto al fatto che il sedicente congiunto della duchessa porti il suo nome (Tristán, appunto), pensa ad una magagna ordita dalla stessa sorella al fine di godere liberamente dell'illecita compagnia dell'amante. Decide quindi di assumere anch'egli una falsa identità, di infiltrarsi a palazzo e scoprire, così, i dettagli della questione. Veste pertanto i panni di un vecchio amico ungherese (del quale aveva appreso la lingua) e si dirige a palazzo. Riesce a farsi ammettere al servizio di Matías-Tristán e Leonor. Nella relazione con Matías, inizialmente basata su circospezione e sospetto vicendevoli, si stabilisce pian piano una buona confidenza, tale che Matías finisce per rompere gli indugi rivelandogli la sua vera identità; ma, soprattutto, gli confida di essere innamorato di Leonor e non di Blanca, cosa che rassicura Tristán circa la possibilità, per lui, di sposare quest'ultima. Tristán, allora, offre all'usurpatore il proprio aiuto nel risolvere la questione sentimentale che lo affligge. Realizzato l'intento, con l'agnizione finale i protagonisti recuperano la propria identità e le coppie si ricompongono secondo le preferenze dei singoli.

Gli aspetti che emergono dall'«arruffata accozzaglia di motivi libreschi»⁵ in cui consiste la trama della novella lasciano intravedere la presenza di un complesso nucleo concettuale, relazionato con la categoria del sosia, per la esplicitazione del quale, però, bisogna attendere di aver raccolto ancora qualche dato. Al momento, lo scopo immediato è di riuscire a individuare gli elementi strutturali dell'isotopia narrativa.

Innanzitutto, un dato esterno. La somiglianza 'straordinaria' e 'ingiustificata' fra i due protagonisti – contrariamente all'impressione che accompagna la coppia di gemelli – non sembra essere una componente gratuita, né meramente pretestuosa; piuttosto, è il seme di *intriga* sul quale punta l'intero testo, intorno al quale si gioca la validità della scelta tematica e, di conseguenza, l'esito connesso alla ricezione di esso. Lo dimostra l'insistenza con la quale si torna sul dato, a testimoniare una centralità che l'autore sembra conferirgli in modo intenzionale. La somiglianza tra i personaggi è un anco-raggio prezioso, che qui viene sfruttato al massimo attraverso l'iniziativa di allargare a tre il numero degli individui travolti dalla valanga identitaria: Matías e Tristán, notevolmente somiglianti tra loro (oltre alla coincidenza anagrafica delle età), e poi Leonor che, in quanto Tristán è «parecido en extremo a su hermana», risulta eccezionalmente simile a Matías. È un gioco di

⁵ Così definisce la novella G. FORMICHI nel suo articolo sull'autore, "Le *Novelas exemplares y prodigiosas historias* di Juan de Piña", in *Lavori della Sezione fiorentina*, Napoli, D'Anna, 1967, pp. 99-163, cit. alla p. 123. La studiosa, inoltre, individua la fonte della novella in una commedia cervantina, la *Entrétenida*, che però Piña avrebbe notevolmente semplificato nelle implicazioni morali: «l'inquieto, confuso dubbio della commedia cervantina è scomparso del tutto; ogni possibilità, ogni sensazione di colpa si è dissolta in un elegante, aereo giuoco di palazzo» (p. 143).

specchi, nel quale è molto facile perdere la posta in gioco: la certezza del sé.

Il testo appronta la duplicazione di identità secondo una progressione che, intensificando gli elementi di *suspense*, genera la tensione tipica del fenomeno: quando l'ambasciatore Arnesto, sfruttando la bizzarra coincidenza, propone a Matías di adottare l'identità di Tristán:

El Príncipe es de los años y persona de Tristán, no le conoce Leonor; si fuere conmigo diré que es su hermano, dexando confiadamente a mi lealtad cuenta de lo que conviniere, como tenga efecto lo que desea⁶.

ordisce con proposito ingannevole quella che è definita con un termine quasi tecnico del codice linguistico del doppio una *tropelía*⁷, in cui risulta apertamente dichiarato il carattere impostore dell'azione reduplicativa.

La suggestione prodotta dal rimescolamento delle identità stimola nell'usurpatore il proposito di impedire definitivamente la riconoscibilità della menzogna sostituendola cnicamente con la verità. Difatti, gioca con la sua identità originaria fingendo di 'conoscersi':

Al Rey y al Príncipe conozco, secretos avisos le llevé de Sicilia, y como el Príncipe y yo éramos de una misma edad y personas, tal fue el amor que me detuvo muchos días a impedir ausencias.

L'Anfitrione Matías, cioè, spinge la finzione all'eccesso, si sostituisce a se stesso:

¿Cómo Vuestra Señoría es el Príncipe? – [chiede Leonor] –. Como yo, le respondí, y tan parecidos, que una noche con el divino ingenio que tiene, dándome su vestido, hice al Rey una famosa burla⁸.

E tanto subisce Leonor l'inganno che finisce inconsapevolmente per avallarlo:

Poco a poco, señor hermano, que más se parece Vuestra Señoría al Príncipe que a Tristán; mire que es parentesco principio de los grados, y no parece de sangre [...] y fingiendo ser el Príncipe de Ungría, pues dice tanto le parece, formando una novela de su destreza, que le admiro leído y fabuloso, me diga lo que le pareciere, como si dexando por verme su Reyno, viniera a visitarme⁹.

⁶ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, p. 38.

⁷ «y a sutilezas de sus tropelías», p. 53, «con una tropelía sutil», p. 55: si noti che il termine ricorre più volte nel testo, costantemente accompagnato dal riferimento all'ingegnosità, all'arguzia di cui si alimenta la bizzarria della situazione. Il fatto che anche nel *Breve Diccionario Etimológico del COROMINAS* (Madrid, Gredos, 1973³) il termine sia attestato come «'juego de manos, magia, engaño (1604); 'burla, juego de palabras' (1611)», legittima tale interpretazione di *tropelía*, nonostante la notevole complessità e la varietà semantica dell'accezione.

⁸ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, pp. 44-45.

⁹ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, pp. 45-46. E non solo. Leonor finisce per partecipare attivamente allo spodestamento della realtà, pronunciando parole quali «pretendo en-

Equivale a dire che il «como si» viene a coincidere con l'«es»: l'ipotesi è reale quanto la realtà suggerisce l'ipotesi («dio principio Matías a la fábula; en la dama historia verdadera»).

Con tale tecnica moltiplicatoria sono a rischio gli stessi confini tra le diverse categorie che animano la questione delle identità alterate: il caso del principe che fa la parte di Tristán, ma insieme quella di Matías, realizza allo stesso tempo una duplicazione d'identità e uno sdoppiamento. L'io di Matías, ci si chiede nella confusione in cui sospinge il testo, a quale identità corrisponde nell'istante in cui dichiara a Leonor: «No dirá Vuestra Excelencia que Tristán no hace bien el papel del Príncipe»? Emerge qui l'altra costante del tema: la confusione epistemologica dei ruoli. Ma l'apice del *suspense* scatenato dal meccanismo moltiplicatore viene raggiunto con l'incontro tra il derubato e il suo doppio, il suo sosia. Prima del faccia a faccia, però, c'è l'azione preparatoria: la notizia che viene comunicata a Tristán circa l'esistenza di un altro sé comincia a esercitare il suo effetto perturbante, procurandogli angoscia e instillandogli il dubbio sulla realtà («Fue a preguntar Tristán, y no concertava lo que dezía; quedó sin color, animóse, y con su ingenio tomó de intento lo que fue mucho dexarle con la vida...»).

Poi, la scena cruciale, quella del *vis à vis*, del pieno sconcerto e del dubbio ontologico, di fronte al corpo del quale il soggetto si sente ridotto a mera *sombra*:

Llegó a Normandía, y en la posada le dixeron lo que ya no ignorava. No reposó; iva a palacio sin criados, a no darles cuenta de sus desdichas antes de vistas: vio mucha gente ilustre en valientes frisiones acompañando en una riquísima carroça a un gallardo mancebo de pocos dichosos años. Preguntó al page más al estrivo, quién era aquel monsieur, que se lo parecía. Respondióle que Tristán de Valoes y Angulema, hermano de la Duquesa de Normandía. Quedó elado, dudó cuál era el verdadero, ambos parecidos; creyó lo devía ser el acompañado y no el que le seguía [...]. Con más prissa bolvió a palacio, sombra le siguió hasta su quarto, no muy de milla del que la Duquesa enriquezía¹⁰.

Eppure, ricorrenza quasi esclusiva dell'isotopia barocca, ricercare l'interazione con il proprio sosia può consentire di ridurre la confusione e il turbamento, può fornire dati utili al recupero di identità. Soprattutto, adottare il medesimo stratagemma del proprio doppio, cambiare identità (Tristán si traveste da Rodolfo l'ungherese), può generare complicità e armonia fra le parti, un legame esclusivo e riunificante, secondo l'attrazione magnetica connaturata ai sosia:

gañarme dulcemente, creyendo Vuestra Señoría es Príncipe de aquel antiguo y dichoso Reyno [...]. Prosigá Vuestra Señoría, digo Vuestra Alteza, que también el oyente debe fingir: p. 49.

¹⁰ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, pp. 51-52.

Cobróle en pocos días Matías amor, retirava los otros criados y hablava como en Ungría con el que llamava Rodulfo¹¹.

L'episodio del Piña, si ricorderà, è stato qui riportato per il suo valore prototipico, nel senso che consente di lumeggiare prontamente la caratteristica strutturale di tutte le narrazioni sul doppio, la progressione interna delle quali – questa, la peculiarità – sembra essere scandita dal compimento di tre condizioni cui corrispondono altrettanti nodi concettuali: i contesti di azione dei sosia (più propriamente, le situazioni in cui operano); le modalità di duplicazione delle loro identità; gli effetti che l'incontro con i sosia produce tanto sui protagonisti quanto sui terzi che vi entrano in relazione. Naturalmente, se un'articolazione così generale può agevolmente ritenersi comune alla quasi totalità degli episodi, le varianti che intervengono di volta in volta nelle singole narrazioni possono fornire a ognuna di queste macrosequenze teoriche configurazioni più specifiche che, messe in relazione tra loro, rendono conto della varietà e della complessità del tema. Un'indagine allargata al resto del materiale, sulla base degli indizi raccolti, potrà fornire tutte le maglie necessarie alla ricostruzione della rete tematica, la griglia da cui, come esito finale, dovrà emergere il senso esclusivo del tema.

I.1. I contesti della duplicazione

I.1.1. *Sosia in campo amoroso*

Nella XXII delle *patrañas* che compongono l'opera più famosa del valenzano Juan de Timoneda (1517ca.-1583), *El Patrañuelo* (1567), Urbino, figlio del proconsole romano Sergio, viene inviato a Bologna presso la casa di un ricco mercante amico di suo padre, Guillermo, il quale lo accoglie e lo alleva, insieme al proprio figlio, Federico. I due ragazzi crescono legati da indissolubile amicizia, cosa che, unitamente a una sorprendente somiglianza fisica, porta spesso i terzi a ritenerli fratelli:

Pues como estos dos mancebos, Urbino y Federico, se amasen en extremo grado, que el uno no sabía vivir sin el otro, y fuesen de una misma complexión y estatura, y se semejassen tanto que algunos los tuviesen por hermanos, determinó Guillermo de un mismo paño ricamente vestirlos¹².

Accade che, ormai quindicenne, Urbino si innamora di Antonia, figlia di un noto mercante, ma non riesce, per timidezza, a dichiararle il suo amore (tanto meno lo confida all'amico). La sofferenza è tale da farlo ammalare. La sua condizione si aggrava quando gli giunge la notizia che i genitori di

¹¹ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 52.

¹² Si cita dall'edizione di R. FERRERES, *Juan de Timoneda. El Patrañuelo*, Madrid, Castalia, 1971, p. 210.

Federico hanno concordato con quelli di Antonia le nozze tra i due giovani. Solo l'insistenza del fedele Federico riesce a strappargli il segreto e, con esso, la soluzione nel frattempo ideata da Urbino:

Tú te has de desposar mañana, placiendo a Dios, como está concertado, y has de salir ataviado de las ropas que te ha hecho tu padre, déste nuestro aposiento; entregármelas has en mi poder, para que yo me vista dellas y tú pornaste en mi cama, y por serte tan semejante en forma y estatura y gesto, fácilmente podrá pasar el engaño, y venga en efecto que sea mi mujer la gentil Antonia. Contento Federico, cuando vino la noche de los desposorios, se puso en la cama de Urbino, y Urbino se fue a desposar con la gentil Antonia. Y como la noche es encubridora de muchas faltas de Naturaleza, todo hombre se pensaba que fuese Federico el desposado¹³.

La mattina seguente i due rivelano l'accaduto a Guillermo e ai genitori di Antonia, i quali non possono fare altro che accettare lo stato delle cose e predisporre una nuova celebrazione delle nozze tra Urbino e la ragazza. Subito dopo, i coniugi si trasferiscono a Roma. Il racconto offrirà a Urbino l'occasione di ricambiare all'amico il favore ricevuto (Federico, caduto in disgrazia dopo la morte del padre, sarà ingiustamente accusato di furto e di omicidio ma Urbino, volendo salvarlo dalla condanna, se ne assumerà la colpa), riequilibrando nuovamente i rapporti.

L'esempio timonediano ben si candida a inaugurare in questa sezione il discorso sulla categoria tipologica del sosia in virtù di una parallela, ma più rilevante, funzione incoativa svolta da *El Patrañuelo* all'interno del panorama letterario spagnolo di quegli anni. Difatti, per concorde giudizio della critica, l'opera del valenzano costituisce un precedente decisivo (insieme alle *Noches de Inverno* di Antonio Eslava, del 1609) nella storia della narrativa breve e delle sue varianti costitutive, in quanto ad essa andrebbe ascritto il merito di aver accolto temi e motivi direttamente riconducibili al patrimonio novellistico di matrice italiana, precipuamente boccacciana, e di aver dato loro diffusione all'interno delle lettere spagnole¹⁴. Ancora più pertinen-

¹³ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, p. 211.

¹⁴ Bisogna considerare che il contesto in cui opera Timoneda vede convergere nella narrativa breve del *Siglo de Oro*, tendente a promuovere la narrativa orale e popolare verso canali di fruizione più aristocratici, filoni diversi: da un lato la cospicua eredità medievale che, attraverso la mediazione araba, veicola il patrimonio di racconti orientali (sec. VII a.C.), per altre vie – India e Persia – già passato alle tradizioni greca e latina, e che ha nella codificazione dell'*exemplum* il suo erede diretto; dall'altro, gli apporti più specificamente umanistici costituiti dai lasciti di Erasmo, soprattutto per quanto si riferisce alle fonti classiche dei *cuentezillos*, dal fortunatissimo filone umoristico che consacra al successo proprio la facezia e dall'esempio dei novellieri italiani (Bandello, Erizzo, Poggio-Lando, Cinthio, Malespini etc.) i quali, in ossequio al modello di Boccaccio, fanno da ponte per il futuro auge della *novela cortesana* del XVII secolo. Non solo con *El Patrañuelo* (le altre due opere in prosa *El Buen aviso portacuentos* del 1564 e *Sobremesa y Alivio de Caminantes* del 1569 contengono aneddoti, racconti e storielle di tradizione orale che, sebbene non posseggano ancora l'articolazione della novella, documentano comunque un interesse consolidato per le forme di letteratura popolare), e non solo con la narrativa, Timoneda conquista il suo ruolo di propagatore di letteratura

temente, a Timoneda viene assegnato un primato in relazione alla diffusione delle opere del teatro classico, segnatamente plautino, dalle quali discendono i motivi capostipiti del doppio letterario¹⁵. Il racconto spagnolo (di *novela corta* si potrà parlare solo dopo l'azione di conio da parte di Cervantes con le sue *Novelas ejemplares*, nel 1613) combina le trame italiane con gli apporti di altri generi quali la picaresca, il romanzo bizantino e quello cavalleresco, e proprio tale attività di contaminazione finisce per conferirgli un carattere autoctono precipuo. È il primo passo verso la codificazione progressiva di quel genere che si consoliderà sotto la denominazione di *novela cortesana*¹⁶ e che godrà di enorme fortuna in pieno secolo XVII, soprattutto presso autori quali Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Tirso de Molina, María de Zayas e tanti altri.

Tornando all'episodio, il fatto che l'autore, immediatamente in avvio di narrazione, ponga l'accento sull'elemento della rassomiglianza non è di secondaria importanza, soprattutto se si considera che in questo particolare risiede lo scollamento dalla fonte boccacciana che quasi sicuramente Timoneda ha rimaneggiato per questa *patraña*. Difatti, nella novella che racconta la

rinascimentale. Anche in ambito teatrale, spinto da specialissima ammirazione per Lope de Rueda, egli si inserisce nella scia di questi producendo *piezas* alla maniera italiana. Più in generale, anche in virtù della sua attività di editore, si può riconoscere al valenzano la funzione di propulsore in relazione a diversi generi letterari, sebbene molti non intravedano in lui più che un mero *refundidor* di materiali, assolutamente privo di originalità. Sui rapporti della letteratura castigliana con il modello boccacciano si possono vedere: J. ARCE, "Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica", in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. F. MAZZONI, Firenze, Olscki, 1978, pp. 63-105 e, dello stesso autore, *Literatura española e italiana frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982; di C.B. BOURLAND, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature", in *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232. Per lo statuto narrativo della novella: della stessa BOURLAND, *The short story in Spain in the seventeenth century (with a bibliography of the novella from 1576 to 1700)*, Northampton (Mass.), Smith College, 1927; di Y. FONQUERNE e A. EGIDO (eds.), *Formas breves del relato* (Coloquio Casa de Velázquez - Dep.to de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza-feb. 1985), Zaragoza, Secretariado de las Publicaciones de la Universidad, 1986; di W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972; soprattutto, però, di J.M. LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, Éditions du Castillet, 1987.

¹⁵ Si ricorderà, nelle pagine introduttive, il riferimento a Timoneda quale *medium* di propagazione delle commedie plautine *Anfitrión* e *Menecmi*, da cui discendono i motivi dei gemelli e del sosia, attraverso *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan De Timoneda*, stampate a Valenza nel 1559. Sul ruolo di Timoneda nella letteratura spagnola si possono vedere: E. JULIÁ MARTÍNEZ, "Originalidad de Timoneda", in *Revista valenciana de Filología*, 5, 1955-58, pp. 91-151; di J. REYNOLDS, *Juan Timoneda*, Boston, Twayne Publishers, 1975; di J. ROMERA CASTILLO, *En torno a El «Patrañuelo»*, Madrid, UNED, 1983; ID., *Introducción a Juan de Timoneda. El Patrañuelo*, Madrid, Cátedra, 1986², pp. 11-75.

¹⁶ Sulla formazione del genere si vedano: A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana. Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, pp. 194-279 e ID., *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956; di M. DEL PILAR PALOMO, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.

splendida amicizia di Tito e Gisippo (*Decameron*, X, 8), la coppia non condivide la “straordinaria somiglianza” che, invece, ha qui la funzione di duplicare i personaggi e di predisporre la sostituzione. Certamente, il rimaneggiamento della fonte decameroniana risponde a un’esigenza di contenuto e di poetica strettamente legata al messaggio estetico che l’autore mutua dall’epoca e che lo induce a rifunzionalizzare il motivo proprio secondo tali modalità. Rispetto all’elemento della somiglianza va però detto che, nelle ventidue facezie che compongono *El Patrañuelo*, il sovrabbondante ricorso a coppie di personaggi identici non comporta sempre e necessariamente che alla specularità della *facies* esteriore corrisponda la sostituzione fra i protagonisti con lo stesso carico di conseguenze che assume qui, quale fattore di sovvertimento della realtà¹⁷.

Per quanto già presente nella fonte, tuttavia, anche il procedimento dello scambio di persona fa registrare una seconda divaricazione tra la storia di Urbino e Federico e quella di Tito e Gisippo: come più su riportato, Urbino si sostituisce a Federico già al momento della celebrazione delle nozze e ne assume il ruolo di marito designato; al contrario, nella fonte italiana Tito si limita – altro motivo abusatissimo dalla tradizione – a far da amante intrufolandosi nel letto della sposa, con la garanzia di conferire un sigillo etico e morale, e quindi accettabile sul piano delle convenzioni, a ciò che in Boccaccio rimane alla stregua dell’inganno, pertanto censurabile¹⁸. Comunque, preme qui porre in rilievo due costanti fondamentali per la tipologia del sosia: in primo luogo, perché l’identità dei personaggi possa ritenersi duplicata è necessario che sia soddisfatta la condizione di una “straordinaria somiglianza” (che non sempre significa uguaglianza perfetta) tra i protagonisti e che questa motivi, predisponga, determini uno “scambio” di ruoli tra di essi, secondo modalità che possono variare, anche per intervento di fattori ausiliari (ad esempio, l’oscurità).

Il caso preso in esame fornisce le prime risposte circa i contesti in cui operano i sosia e che esempi ulteriori possono contribuire a definire meglio. Infatti, il dato che si estrae dalla vicenda dei due amici è che la causa materiale dello scambio di persona risiede nell’esigenza di conquista dell’oggetto di desiderio costituito dalla donna amata, un’istanza psichica dalla quale

¹⁷ In altri termini, acquisire le sembianze di un altro non significa assumerne il ruolo sociale; parimenti, non tutte le sostituzioni sono motivate da un’identità d’aspetto. Così, sebbene l’opera di Timoneda sia costellata da scambi tra personaggi (sono ben otto le storie costruite su quest’espedito), oltre che da travestimenti (ricorrono in sei *patrañas*), variamente predisposti dal caso o dalla volontà dei personaggi stessi, molto spesso il loro impiego risulta decisamente gratuito, ingiustificato sul piano dell’azione in quanto non produce alcun effetto ad esso correlato.

¹⁸ A conforto, A. GUARINO scrive: «Mentre in Boccaccio l’espedito della sostituzione è dato dal *bed-trick*, Timoneda ricorre a un procedimento altrettanto comune nella narrativa e nel teatro di ogni tempo e ricorrente anche nella propria opera, quello del *sosia*». Si veda: A. GUARINO, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Dip.to di Studi Letterari e Linguistici dell’Occidente dell’Istituto Universitario Orientale, 1993, pp. 197-98.

pare fortemente dipendere l'equilibrio personale del soggetto. Difatti, il mancato perseguimento dell'oggetto di desiderio si traduce in un'alterazione psico-fisica (l'incapacità di Urbino di conquistare Antonia lo fa ammalare nel fisico e ne altera la condotta) che rende irricognoscibili, vale a dire, che fa 'perdere la propria identità':

Urbino se enamoró de una hija de un rico ciudadano, llamada la gentil Antonia y, siendo muy callado y vergonzoso, por no poder dar fin a su deseo ni descubrir su amoroso efecto, iba muy decaído, que no parecía ser el que solía¹⁹.

Se ne deduce che al desiderio, istanza specifica di cui è informata la mente del soggetto, corrisponde, sul versante dell'azione, una strategia di conquista dell'oggetto relativo e che tale desiderio, fino a quando il soggetto ne rimane titolare, costituisce una marca fortemente identificativa. Ma ciò che più interessa è che tale testimone di soggettività invoca come necessario il suo esercizio congiunto da parte di due individui i quali, tuttavia, agiscono come un'unità, in nome e per conto di uno solo di essi: solo quando Urbino diventa Federico e Federico diventa Urbino, l'io supera la prova di verifica connessa alla realizzazione personale.

Che la sostituzione nella relazione con la donna amata si proponga come situazione tipologica lo conferma la presenza, nel *corpus*, di casi analoghi a quello appena riportato. Riunendosi attorno a questo che in fondo è un abusatissimo stereotipo della tradizione letteraria, essi autorizzano a considerarli come un sottoinsieme omogeneo di un più ampio raggruppamento. Ad esempio, nella novella intitolata «El imposible vencido» di María de Zayas y Sotomayor²⁰, il nobile don Rodrigo è costretto a lasciare Salamanca (dove risiede Leonor, la donna che ama ma che gli è negata dalla famiglia) per arruolarsi nell'esercito di stanza nelle Fiandre, di cui il duca di Alba è governatore. Accade che una nobile signora fiamminga, doña Blanca, incontra il prode Rodrigo in compagnia del duca e se ne invaghisce. Rodrigo – memo-

¹⁹ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, p. 210.

²⁰ È l'ottava delle novelle (della «Noche cuarta») contenute in *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), opera che, insieme ai *Desengaños amorosos* (1649), la rese la scrittrice spagnola più famosa del suo tempo, soprattutto per una sorta di "femminismo" *ante litteram* riconoscibile nei suoi scritti, nonostante nella sostanza rimanga omologa alla reazionaria ideologia del tempo, maschilista e patriarcale. Sulla figura e l'opera di M. de Zayas si possono consultare: L.E.V. SYLVANIA, *Doña María de Zayas y Sotomayor: a contribution to the study of her books*, New York, Columbia University Press, 1922; I.V. VASILESKI, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid, Pleayor, 1973; A. MELLONI, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1976; S.F. FOA, *Femminismo y forma narrativa: estudio de tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros, 1979; S. MONTESA PEYDRO, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981. Fra gli studi più recenti: M.S. BROWNLEE, *The cultural labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000; M.R. GREER, *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, Pennsylvania, The Penn. State University Press, 2000.

re della fedeltà dovuta a Leonor – non ricambia le attenzioni ricevute, per quanto, tuttavia, nemmeno ne scoraggi completamente il corteggiamento. Tuttavia, c'è un anefatto. Prima che Rodrigo giungesse a turbare l'animo della bella Blanca, questa aveva a lungo favorito le pretese di un altro cavaliere spagnolo, don Beltrán, il quale, adesso che si vede soppiantato da Rodrigo nelle preferenze della dama, soccombe al dolore sino a veder compromessa la propria salute:

No miraba mal doña Blanca a don Beltrán, hasta que llegó a ver a don Rodrigo; mas en el punto que amor cautivó su voluntad, olvidó de suerte a don Beltrán, que hasta su nombre aborrecía, trayendo con este desdén al pobre caballero a punto de muerte²¹.

La narrazione, a questo punto, ha già provveduto a stabilire un'indiscutibile simmetria tra i due personaggi: due cavalieri stranieri, entrambi spagnoli, sono in relazione col medesimo oggetto di desiderio e vengono da questo interscambiati.

Il cavaliere disdegnato, comunque, non sceglie la via della contesa, rinuncia alla competizione e, tutt'altro che bellicoso, si piega a chiedere soccorso al proprio rivale. Difatti, Beltrán si reca alla locanda dove alloggia Rodrigo e ne attende l'arrivo. La tensione che inizialmente caratterizza l'interazione tra i due cavalieri viene smorzata di colpo dal momento in cui Beltrán apprende che Rodrigo non è suo rivale, in quanto questi gli chiarisce di non essere interessato alla donna. Beltrán, confortato dalla notizia, si abbandona alla confessione e racconta a Rodrigo la sua vicenda, fino ad ottenere dall'interlocutore l'impegno personale ad aiutarlo nella conquista della dama:

Y así quedaron de concierto que don Rodrigo prosiguiese con su amor, con muestras de agradecimiento, hasta poner a don Beltrán en posesión de la cruel dama, como lo hizo, visitándola otro día²².

I termini del piano concordato tra i due prevedono che Rodrigo seguiti nella relazione con la dama, ma come se ad agire fosse Beltrán. Fingendo di corteggiarla, egli dissimula le vere istanze che governano il proprio agire e assume quelle dell'altro. Postulando *pro aliis*, Rodrigo prende su di sé le motivazioni di Beltrán (ne diventa un po' il braccio esecutore); in tal modo produce la circostanza nella quale l'altro, il proprio sosia, può finalmente subentrargli nell'interazione (con uno scambio rovesciato rispetto al precedente, in quanto ora è Beltrán a sostituirsi a Rodrigo) e, sfruttando il vantaggio della nuova identità, godere i frutti anelati:

²¹ Si cita dall'edizione di J. OLIVARES, *María de Zayas. Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 461.

²² ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 463.

Acceptó doña Blanca el partido, por no perder ocasión, y así le dijo que viniese a las once, hora en que sus criadas y gente dormía, y que por seña, si era músico, cantase alguna cosa, porque quería gozar de sus gracias, y que ella misma le abriría la puerta, para que, mediante su palabra, tomando posesión, conociese su amor. Pidióle don Rodrigo, después de besarle muchas veces las manos (favor que ella estimó en harto y libertad atrevida, que él puso a cuenta de don Beltrán), asimismo licencia para que le acompañase un amigo de quien se fiaba, y a quien quería hacer testigo de su ventura.

Quando le circostanze si dispongono a favorire l'intervento («no fuese la noche muy clara»), ecco il sosia intraprendere la sua diabolica azione:

Y así juntos, a la hora señalada se fueron a donde la dama [...]. Entrados en la calle, empezó don Beltrán, haciendo alarde de una divina voz, de que era dotado, la seña concertada con un laúd, y este romance [...]. Estaba ya doña Blanca tan olvidada de don Beltrán que, aunque había oído otras veces su voz, no le concoció; y creyendo ser el que cantaba don Rodrigo, le dijo bajo [...] Viendo doña Blanca que ya merecía su amante entrada, bajó a la puerta, y abriéndola, al entrar por ella don Beltrán, le preguntó la dama si entraba para ser su esposo. El galán, que no deseaba otra cosa, le dio un sí con los brazos, y llamando al amigo que estaba en la calle un poco apartado, prometió serlo delante de él, quedando con esto, según las costumbres de Flandes, tan confirmado el matrimonio como si estuvieran casados. Y con esta seguridad, creyendo que el que entraba era su don Rodrigo, le dejó doña Blanca gozar cuanto quiso y había conquistado con tanta perseverancia, entreteniéndolo en esto alguna parte de la noche, que como donde estaban no había luz, para más seguridad, pudo doña Blanca engañarse, creyendo que el que estaba con ella era don Rodrigo y no don Beltrán²³.

Uno sviluppo tipico, in quanto prevede che l'inganno di Blanca si risolva con l'agnizione finale in cui i personaggi vengono reintegrati nelle rispettive identità. Riguardo a ciò, tuttavia, sorprende che la scoperta dell'inganno, piuttosto che produrre scandalo, risolva la questione in forme sommarie e aporetiche. Il fatto, ad esempio, che Blanca non si ribelli all'essere stata sedotta da un altro spacciato per il suo amante, ma accetti passivamente di sposarlo, risponde a una logica di falso equilibrio in cui tutta la schiera dei personaggi coinvolti nel *trompe l'oeil* risulta accontentata, ma all'altissimo prezzo della rinuncia alla verità e all'affidabilità delle percezioni del reale.

Dell'episodio vanno senz'altro messi in rilievo due fattori. Il primo consiste nel silenzio in cui il testo chiude qualsiasi riferimento alla specularità fisica dei due protagonisti, quella necessaria rassomiglianza a cui nell'analisi precedente è stata sospesa la definizione della tipologia dei sosia. Si tratta di un'omissione che rischia di inficiare l'attendibilità del dato riportato come costante. E così sarebbe se, anticipando che più oltre sarà data alla questione la centralità che reclama, contestualmente al silenzio sull'uguaglianza dei personaggi non intervenisse il tempestivo riferimento all'ausilio offerto

²³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 465-67.

dall'oscurità della notte come condizione indispensabile alla sostituzione. L'oscurità, apparentemente elemento neutro della *mise en scène*, subentra alla somiglianza e svolge una funzione analoga a quella, anche se in maniera opposta: se, difatti, in condizioni di visibilità, l'identità – assoluta o meno – dei tratti somatici rende i soggetti perfettamente interscambiabili perché non distinguibili, parimenti il buio, occultando i tratti propri di ogni soggetto, non più apprensibili alla vista, li annulla completamente e, pertanto, li rende disponibili alla tecnica di scambio, sancendo l'indifferenziato.

Il secondo dei fattori da lumeggiare si candida ad essere assunto come ulteriore costante tipologica: all'istanza di conquista dell'oggetto di desiderio il soggetto affida l'affermazione della propria identità, nel senso che dal perseguimento di tale desiderio l'io riceve conferma di sé. Ecco perché, per proiezione, l'oggetto amoroso si converte nel segno esteriore dell'identità di un individuo. Tenendo a mente tale fattore, viene spontaneo interrogarsi su cosa accada quando nei segmenti narrativi che funzionalizzano il motivo del sosia sono due gli 'io' mossi da tale istanza e accomunati dal perseguimento dello stesso oggetto. Più precisamente, in che relazione si pongono essi? Le risposte non possono che essere due e in rapporto di esclusione tra loro. Il perseguimento dell'oggetto di desiderio, in questo raggruppamento identificato con quello amoroso, può avvenire in rapporto di concorrenza o meno con l'altro – il sosia – e scatenare, quindi, dinamiche cooperative o conflittive che condizionano notevolmente l'azione.

L'esempio di Rodrigo e Beltrán fornisce una risposta che, richiamando anche il caso precedente e cercando conferma in altri episodi, sollecita la proposta di una nuova costante. Come si è visto, in maniera contraria all'aspettativa forse più scontata, quella che intravede nel desiderio concorrente un momento epifanico per la narrazione, tale da scatenare dinamiche conflittive con largo seguito di eventi, gli episodi riportati prevedono, invece, per i sosia, che alla costituzione e relativa rivendicazione di desiderio presso l'uno corrisponda simmetricamente l'abiura dell'altro:

Don Rodrigo, que si algún *deseo* había tenido, viéndose obligado de don Beltrán, con haberse sujetado a pedirle remedio, se le había olvidado viendo a doña Blanca tan puesta en favorecerle²⁴.

La via è dunque quella della cooperazione, alla quale si può far corrispondere la formula schematica di “desiderio non in concorrenza”, in tal caso in virtù della costituzione di un legame amicale, forse addirittura superiore all'amore (secondo i valori che l'epoca, in questo ancora fedele alla classicità, assegna all'amicizia), lo stesso che fa sì che «En este estado estaba don Rodrigo negociando el bien de su *nuevo* amigo».

Si comincia a intravedere la possibilità che il *deseo* funzioni come ele-

²⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 464.

mento propulsore dell'istanza di duplicazione, e chissà che non si candidi a fungere da parola chiave dell'intera analisi: quale mediatore di identità soggettiva, fa da collante quando due io inseguono lo stesso oggetto e, anzi, ne favorisce la selezione per *mimesis* dell'altro; è fattore di separazione, quando l'altro diventa l'ostacolo sul quale l'attenzione viene ad appuntarsi.

Come si è detto, mantenendosi aperti alla possibilità che, pur nella ricorrenza stereotipata di un motivo, vengano introdotti elementi non sempre minimi di variazione, si dispone l'analisi ad accogliere riflessioni di notevole portata per i suoi contenuti. Così, rispetto alla situazione dello 'scambio nel convegno amoroso fra amanti', l'assenza di conoscenza fra il soggetto e il sosia che lo sostituisce altera completamente il funzionamento del meccanismo. Un autore fra i più prolifici nell'ambito della narrativa del Secolo d'Oro, Alonso del Castillo Solórzano²⁵, è anche fra i più munifici quanto all'offerta di materiale alla ricerca. Fornisce una variante episodica di certo interesse con l'opera *Huerta de Valencia* (1629) in cui, nel *Divertimiento I*, dal titolo «El amor por la Piedad», la giovane Estefanía ascolta dal futuro sposo, don Fernando, il racconto relativo alla bizzarra vicenda che lo ha visto protagonista prima del suo arrivo a Valladolid, dove si ritrova imprigionato per un'infondata accusa di omicidio. Quando ancora risiedeva a Burgos, era impegnato sentimentalmente con una dama di nome Leonarda; volendo fuggire il rischio di essere scoperti, i due avevano concordato che, la notte successiva al loro ultimo colloquio, Leonarda avrebbe procurato a Fernando libero accesso in casa sua, con la complicità di una serva e dietro l'impegno a contrarre matrimonio. Tuttavia, il piano era stato stravolto da un imprevisto:

Señalóme hora y previno una criada, de quien habia fiado el secreto de nuestros amores, para que estuviese con cuidado. Aguardóme, púsose a una ventana, y habiendo llegado la hora señalada, quiso mi desdicha que, que acertó a pasar por la calle otro; y siendo llamado de la criada con mi nombre, quiso gozar de la ocasión, y entróse en su casa: subióse quietamente por la escalera, hasta un aposento donde dormía su tío, y en él halló a oscuras a Doña Leonarda, que le recibió con gusto, presumiendo ser quien esperaba, encargando al intempestivo Galán con afectuosos ruegos, que hablase en baja voz, para que no fuese sentido, pues no había en aquella casa disposición para poderle ver, sino era en aquella pieza. Allí, a su instancia le dio la mano, y palabra de esposo, en nombre mío (que no le obligava), y con esto, su solicitud pudo tiranzarme la posesión que tantos días

²⁵ Nonostante la vastità della sua produzione, l'autore non ha ricevuto particolare attenzione da parte della critica. Tuttavia, quali studi di indubbio rilievo, si possono indicare: P.N. DUNN, *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952; A. SOONS, *Alonso del Castillo Solórzano*, Boston, Twayne Publishers, 1978; M. PÉREZ-ERDELYI, *La pícara y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso del Castillo Solórzano*, Miami-Florida, Ed. Universal, 1979; M. VELASCO KINDELAN, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983; *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, Tesi dottorale di PINEDA MORELL TORRADEMÉ, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

había yo deseado, dejándome sin ella, y sin las esperanzas de poder gozar deste empleo. Engañada Leonarda con la oscuridad, y el hablar bajo, apenas estava brevemente hecho el daño, quando un perrillo de casa, sintiendo gente agena della en el aposento comenzó a latir tan fuertemente, que no quiso el galán admitido por mi, para salir de allí; y así, hallando la ocasión tan a medida de su deseo, hizo recato de la Dama, lo que era miedo en él, y despidiéndose de Leonarda se fue con mucha priesa. Estaba edificada la casa en una esquina, y así, en saliendo della se traspuso por la calle más cercana; llegué yo a este tiempo sin haberle visto, y con ocasión de ver la puerta abierta, entréme, juzgando estar así de propósito para aguardarme; subí la escalera, al tiempo que me encontré en ella a la criada que entonces bajaba a cerrar la puerta²⁶.

Il colloquio che vede protagonisti Leonarda e il vero amante istilla immediatamente in Fernando il dubbio che un «mal suceso» possa essersi prodotto, sulla base delle parole che la dama riferisce all'incontro da poco conclusosi con lo sconosciuto avventore (da lei creduto Fernando). La conferma dei sospetti sprofonda il giovane in una crisi irreparabile, mentre la dama interpreta il suo improvviso allontanamento come desiderio di sottrarsi all'obbligo contratto (anche quando Fernando, certo, sin dall'inizio, della non colpevolezza dell'amata, deciderà di rivelarle la ragione della sua refrattarietà, ella rimarrà convinta dell'intenzione del giovane d'ingannarla). Come prevedibile, mentre Fernando si adopera per scoprire l'autore della «pesada burla», la fiera Leonarda confida l'accaduto ad un cugino, il quale assume su di sé il proposito di vendicarne l'onore e, con l'aiuto di alcuni complici, organizza un agguato omicida. Fernando sfugge all'agguato²⁷ e appronta la partenza per Valladolid, dove – ormai l'azione è al presente – conosce Estefanía e la conquista.

Ancora una volta, pertanto, la dinamica è rispettata nei suoi elementi essenziali (due io cui corrisponde una sola identità; un soggetto che si fa sosia dell'altro, usurpandone il ruolo nell'ambito di una circostanza precisa che è quella dell'incontro amoroso; l'oscurità e la voce sommessa come fattori di identificazione) e, tuttavia, non omologa al punto da mancare di offrire una variante di tutto interesse: i due sosia non si conoscono, la sostituzione non è concordata tra le parti, gli effetti che ne conseguono sono angosciosi e perturbanti.

Se nell'episodio si ritrovano i tratti comuni, le costanti tematiche indicate per gli altri casi del sottoinsieme, è pur vero, tuttavia, che fanno capolino elementi che arricchiscono di sensi nuovi l'*excursus* che si sta compiendo. In particolare, risulta interessante appuntare l'attenzione sul rapporto tra azione dell'usurpatore d'identità e reazione del defraudato. Si tratta di una

²⁶ Si cita dall'esemplare R 1859 della Biblioteca Nacional de Madrid, pp. 29-30.

²⁷ Giusto per sottolineare come, in ambito barocco, la sostituzione di persona si candida a passare da motivo o tecnica ricorrente a tema quasi esclusivo di certe narrazioni, si ricorda che Fernando elude l'agguato mortale proprio perché un amico che lo precede in strada viene scambiato per lui e ferito con una coltellata: l'effetto è quello di una serie di sostituzioni a catena.

registrazione di effetti unilaterale, relativa alla sola vittima della duplicazione, visto che in questo caso il sosia è un avventore sconosciuto a Fernando quanto al lettore, e che in nessun momento partecipa attivamente alla narrazione, se non col misfatto. Non per questo, tuttavia, la scena manca di suggestione. Se si fa attenzione, nelle parole del protagonista si scorgono tutti i tratti della disperazione di chi subisce il furto identitario. E che la perdita sia avvertita con maggiore intensità in relazione al proprio io piuttosto che all'oltraggio subito dalla donna, è confermato dalla concentrazione di Fernando su quell'«otro» che, essendogli subentrato nell'esercizio di desiderio, diventa il suo persecutore psichico:

Cada caricia era para mí una flecha, que me atravesaba el corazón, juzgando haber *otro* con más solicitud hecho, por donde con menos empacho me acariciase. Finalmente yo me resolví en pasar mi pena fuera de allí, y así despidiéndome con tibieza, sin darla un abrazo, me salí de su casa, yéndome a la de mi hermano, donde echado sobre mi cama estuve casi todo lo que restaba de la noche, haciendo cosas de hombre fuera de juicio, considerando cuán venturosamente *otro* me había ganado la dicha, y dejándome sin dama, y sin esperanzas de poseerla, y lo peor engañada, porque ella se pensaba ser yo quien la había gozado²⁸.

E, rivolgendosi a Estefanía, Fernando riferisce:

Aquí me vi (hermosa señora) en la mayor confusión del mundo, porque de conocido sabía, que *otro* había ocupado mi lugar, cuando Leonarda estaba cierta que era yo éste²⁹:

prosegue il racconto, fino al momento della confessione alla povera oltraggiata:

y así la aseguré, como no había ido a su casa, sino una vez, y que ésa hallé la puerta abierta, y hallé en su persona novedad de estilo, en hablarme cosa que engendró en mí sospecha de haber entrado *otro*, anticipándose a mi venida en mi lugar, por engaño [...]. O cuanto yerra quien fía de agena vigilancia su propio honor, ni yo fui llamado, ni os di mano, ni palabra de esposo, ni pasó por mí lo demás que me habéis referido, y yo no quiero oiros, porque se me rompen las entrañas, y hace pedazos el corazón pensar que *otro*, y no yo, sin desvelos ni finezas de amante, haya llegado al estado que por mis afectuosos deseos tenía tan merecido³⁰.

Dalle dichiarazioni appena riportate non si può far a meno di notare come la vittima della duplicazione trascuri la condizione dell'amata – fino a prova contraria, colei che in maggior misura ha subito il danno –, trattandola anche con distacco e noncuranza («despidiéndome con tibieza, sin darla un abrazo»), per concentrarsi in maniera compulsiva su quell'«otro» e sospendere la propria ragione nell'angoscia prodotta dall'oscillazione continua del pensiero tra quel *yo* e l'*otro*.

²⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, *Huerta de Valencia*, pp. 31-32.

²⁹ CASTILLO SOLÓRZANO, *Huerta de Valencia*, p. 33.

³⁰ CASTILLO SOLÓRZANO, *Huerta de Valencia*, pp. 33-35.

Alla stessa serie di casi amorosi appartiene l'episodio contenuto nei *Cigarrales de Toledo* (1624) di Tirso de Molina il quale, nel riproporre l'espedito, pone l'accento sul carattere *embustero* dello scambio che avviene per accordo previo delle parti. Le costanti presenti sono quelle che *mots-clés* quali *tropelia*, *deseo*, *amistad* hanno reso familiari, mentre l'originalità del caso risiede tutta nella ricaduta che il loro impiego ha sulla comunicazione che presiede ai dialoghi tra i personaggi, irrimediabilmente compromessa dalle false identità degli interlocutori. La vicenda: Irene e Serafina, amiche, si precipitano alle celebrazioni che si tengono presso la Vega de Toledo e lì, *medio tapadas*, si trattengono a parlare con don García, corteggiatore di Irene ma amato da Serafina. Irene, tuttavia, è promessa a don Alejo e quando, durante una conversazione con don García, vede apparire in lontananza la figura del proprio amante appena rientrato da Siviglia, risolve di scappar via con Serafina (a raccontarlo è lo stesso don García, in forma retrospettiva) e di rifugiarsi in una

huerta, y entrando en una de sus salas, con permisión de la casera, persuadió a doña Serafina trocasen vestidos, y se dividiesen después, andando de por sí aquella tarde por la Vega, hasta que al anochecer volviesen a su primer traje³¹.

Le due amiche, avvalendosi della somiglianza d'aspetto, si scambiano i vestiti e, con essi, le identità. Tra il riferimento allo scambio di persona e la proliferazione degli equivoci che ne possono derivare intercorre soltanto l'accorata esclamazione di don García:

¡Como si no supiera un manto y un medio ojo desatinar conocimientos lince y transformar mujeriles Proteos!³².

Ed effettivamente i «mujeriles Proteos» scatenano quasi una tragedia, in quanto Irene, a colloquio con don Alejo (ma occultando la propria identità dietro gli abiti di Serafina), addita all'amato l'amica che poco lontano indugia in chiacchiere con don García. Don Alejo riconosce (in Serafina) Irene e si precipita in direzione del rivale con l'intenzione di sfidarlo a duello. L'episodio si estende ancora per qualche pagina, e solo la confessione dell'inganno ordito da parte delle amiche riuscirà ad accomodare gli sviluppi successivi alla verità dei fatti.

Le considerazioni cui induce l'episodio sono indirizzate alla registrazione di un dato. Il ricorso all'espedito dello scambio di abiti, accresciuto dal-

³¹ TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. L.Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, p. 155. I *cigarrales* che danno titolo alla raccolta di novelle corrispondono a ameni orti, con annessa casa per la villeggiatura, sulle rive del fiume Tago, nei pressi di Toledo; in quei luoghi l'autore immagina che la nobiltà toledana si riunisca per intrattenersi durante i quaranta giorni canicolari e si diverta dando luogo a rappresentazioni teatrali e altre forme di spettacolo.

³² MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, p. 155.

l'occultamento parziale del viso dietro un manto, e favorito dalla compatibilità delle sembianze delle due amiche, impiegato in queste forme, riesce non solo ad ovviare alla non-identità dei tratti somatici:

Y así, ejecutando brevemente el cauteloso truco, salieron las dos divididas, con tan aparente semejanza que a sí mismas se engañaran³³

ma anche a coniugare il motivo del sosia in un modo sorprendentemente ricco di implicazioni, le quali si riverberano soprattutto sul piano del linguaggio, fino al punto da suggerire una rifrazione interna tra motivo e scrittura. Si consideri qualche passaggio del lungo scambio comunicativo intercorrente tra Serafina e don García che la crede Irene:

En fin, [...] sin conocer a la que deseaba tanto como se encubría, y con el conocimiento de quien le tenía menos de mis penas, respondía a *palabras equívocas* encaminadas a la poca correspondencia con que pagaba mal obligaciones de la compañera que, *por decillas por impersonales* y estar tan lejos yo de que lo era doña Serafina, ni de que su discreción permitiera al secreto buscar tal abogado, respondí, sino a su propósito, por lo menos al mío: licencia que dan palabras anfibológicas al entendimiento para aplicallas a diversos sentidos³⁴.

È con sapiente abilità che Tirso correda i suoi personaggi-sosia di tutti gli attributi necessari. Dopo lo scambio di abiti, già suggerito alle impostore dalla somiglianza fisica, anche il loro linguaggio si fa 'doppio': l'autore lascia testimoniare a don García la confusione propagata dal parlare ambiguo, anfibologico, obliquo di Serafina, i cui referenti reali sono difficilmente identificabili, perché continuamente alternati, anche da parte del lettore. E tuttavia, proprio la messa in pratica di tale complesso di abilità (dai travestimenti fisici a quelli linguistici) fa dei sosia personaggi accattivanti, tutt'altro che anodini.

Un'ulteriore considerazione riguarda l'uso che le due sosia fanno della nuova identità. Rispetto a ciò, si nota uno scarto fra i due ruoli. In Serafina, infatti, il gioco della doppia identità è complicato dal fatto che ella davvero esercita contemporaneamente due soggettività: non solo risponde e interagisce in quanto Irene, ma riesce a postulare contemporaneamente in proprio favore, oggettivando nei discorsi se stessa, come se si trattasse di un terzo, e sdoppiando il proprio io originario in due (raddoppiamento e sdoppiamento in un sol colpo), fino a riuscire ad accaparrarsi la preda amorosa:

No sé si os crea (respondió); pero juradme, por vida de lo que más queréis, de no amar más de aquí adelante a la que agora está en la Vega, enlutada, y vino conmigo; que, con esa condición, en muestras de lo que ya no puedo negar, que os quiero, yo quedaré segura y vos sin nota de ingrato.

Loco de contento, multipliqué juramentos y maldiciones. Y pidiéndola la mano, que

³³ *Ibid.*

³⁴ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, pp. 153-54.

no permitieron besar ojos de tantos circunstantes, se la di de ser eterno correspondiente de tal merced³⁵.

Infine, va rilevata una nuova costante. L'azione di duplicazione del sosia è esercizio d'impostura: «ahorré pasos al engaño que me salió al encuentro», «hasta este punto había llegado nuestro engañoso discurso», «este laberinto», «restituyéndose los vestidos, maldijeron metamorfosis». Inganno, labirinto, metamorfosi: l'isotopia del doppio richiama nei testi i termini chiave che, inconfondibilmente, spiegano tutta un'epoca intimamente compromessa con le forme di alterazione della realtà tutta, tanto che l'oggetto qui costituito dall'identità non ne rappresenta che una manifestazione singola.

La compagine di anfitrioni che pretendono di irrompere nella condizione matrimoniale di altri e di assumerne il controllo si allarga a una nuova testimonianza. Nelle *Noches de invierno* (1609) di Antonio Eslava, il capitolo decimo³⁶ presenta la combinazione delle due possibilità sostitutive, concordata e non. Dopo una prima sostituzione di persona stabilita con un patto, il sosia stravolge i piani decidendo di trattenere la nuova identità e di occultare definitivamente quella altrui. La fonte dell'episodio è nota, essendo la versione tradita da Eslava un rimaneggiamento della leggenda carolingia conosciuta come *Berta dalli gran pié*, relativa alla nascita di Carlo Magno e diffusa a livello europeo.

Il vecchio Imperatore Pipino sposa Berta, figlia dei conti di Melgaria, la quale, però, è innamorata dell'ammiraglio di Francia, Dudón de Lis, cavaliere dell'imperatore. Questi viene prescelto da Pipino affinché sposi per procura la giovane fanciulla³⁷. Tuttavia, Berta intende continuare a godere dei convegni con il giovane *almirante* e a non adempiere gli obblighi coniugali con l'anziano sovrano. A tal fine, la stessa Berta ordisce un inganno del quale, poi, avrà a pentirsi. Con lei vive Fiameta, una serva fidata alla quale è legata da forte amicizia, tanto da promuoverla a destinataria privilegiata delle sue confidenze:

De suerte, señores, que en este camino se urdió y tramó una de las más fraudulentas

³⁵ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, pp. 158-59.

³⁶ ANTONIO ESLAVA, *Noches de Invierno*, ed. J. Barella Vigal, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986. Nel «Capítulo décimo, *Do se cuenta el nacimiento de Carlo Magno, rey de Francia y emperador romano*» si narra appunto la vicenda del primo re della dinastia carolingia di Francia, Pipino, figlio di Carlo Martello, il quale sposò Bertrada (qui, come in altre tradizioni, Berta) e dalla quale ebbe due figli, di cui uno era Carlo Magno.

³⁷ E difatti, il provvedimento preso dal re Pipino trasporta, sin da principio, la storia sotto l'egida del Doppio; ancor prima dell'azione che sarà intrapresa dalle due sosie, egli crea un duplicato di sé cui trasferisce addirittura la funzione imperiale di contrarre matrimonio: «Y al uno dellos [caballeros más privados] que fue a Dudón de Lis, almirante de Francia, le dio su poder para que en su nombre se casase con ella, y es de advertir que la hermosa Berta se había aficionado en París de Dudón de Lis [...]. Y, así, se esposó [Berta] con Dudón de Lis en nombre del Emperador con el poder que para ello presentó». ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 217.

marañas que jamás habrán oído, y fue que la nueva Emperatriz traía consigo una doncella secretaria suya, hija de la casa de Maganza, la cual en la edad y en el talle y hermosura le parecía tanto que los cortesanos de su corte se engañaran muchas veces si no fuera el desengaño la diferencia de los costosísimos vestidos que llevaba la Emperatriz, y ésta se llamaba Fiameta y era tan querida y tan amada de la hermosa Berta que con ella, y con otra no, comunicaba sus íntimos secretos³⁸.

L'indicazione della relazione amicale esistente tra i personaggi si presta ad essere assunta quale condizione sufficiente e necessaria al broglio delle identità. Difatti, l'amicizia come riparo sotto il quale poter liberamente, e forse naturalmente, realizzare i giochi sostitutivi, si erge, se non a costante, certamente a fattore ricorrente, con frequenza tale da imporre di ricordarla come possibile spunto per ulteriori riflessioni. Fin qui non si rileva più della presenza in campo di una coppia di 'similissime' consapevoli della propria fungibilità. Non tardano infatti a sfruttare il potenziale insito nella loro somiglianza. Diversamente dal piano fisico, sul piano sociale la disparità è notevole e, pertanto, è Berta, futura imperatrice, ad avere il diritto di avanzare la proposta fraudolenta (che la dama la sostituisca nell'amoroso talamo) che ne giustifica l'inclusione a questo punto del discorso:

he imaginado cómo despedir de mí esta pena, y es que, pues naturaleza nos quiso a entrambas dibujar con una misma figura, rostro y talle, disposición y brío, de tal suerte que con dificultad los ojos que nos vean nos diferencian, que tú, con mucha disimulación, vestida y adornada con mis vestidos reales, la noche que llegare en París te echas en la cama del Emperador a consumir por mí el matrimonio hecho, quedando tú para siempre por verdadera Emperatriz, que yo seré tenida por tu secretaria, llamándome de tu propio nombre; que tú podrás, puesta en esta dignidad tan alta, casarme con Dudón de Lis, almirante de Francia, de suerte que las dos vivamos contentas y a nuestro gusto³⁹.

³⁸ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 217-18. Non si fornisce, qui, nessuna spiegazione alla straordinaria somiglianza fra le due giovani, mentre in altre versioni della leggenda si fa riferimento al fatto che le due sono state allevate dalla stessa nutrice, cosa che, per la mentalità dell'epoca e di quelle precedenti (prendere lo stesso latte determinerebbe l'assimilazione dei tratti somatici), giustifica la somiglianza. Questo, unitamente al fatto che non si fa riferimento alle dita unite del piede di Berta, ma solo alle sue maggiori dimensioni, costituisce un elemento di scarto rispetto alla più antica versione della leggenda in terra spagnola – fine sec. XIII – che è quella consegnata da *La Gran Conquista de Ultramar*: «La Gran Conquista riporta la più arcaica testimonianza della storia di Berta in lingua spagnola, presentando (libro II, cap. 43) il doppio di Berta come la “hija del ama”, la figlia della sua nutrice, la quale “parecía a Berta más que a cosa del mundo, sino que no tenía juntos los dedos de los pies como ella”». Inoltre, tanto ne *La Gran Conquista* quanto nella *Chronique Saintongeaise* (della metà del Duecento, la più remota versione della vicenda in lingua d'oïl), è la nutrice a decidere di sostituire la figlia a Berta e a darla in sposa a Pipino. Si veda, per la citazione, l'articolo di L. BARTOLUCCI, “Il doppio nei *Reali di Francia*: Berta e Falisetta”, in *L'ombra, il doppio, il riflesso*, Quaderni di lingue e letterature, Università degli Studi di Verona, Verona, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, 1997, pp. 23-30, nel quale si analizza la stessa vicenda nei *Reali di Francia* (fine XIV sec.) di Andrea da Barberino.

³⁹ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 218.

Ad essa, quasi a suggerire un'azione contagiosa da parte del sosia, segue parallela l'elaborazione di un piano ingannevole da parte dell'ancella, la quale pensa di sfruttare la finzione escogitata per realizzare uno scatto sociale vantaggiosissimo, diventare imperatrice:

Apenas fue discurriendo la falsa Fiameta el razonamiento de la nueva Emperatriz, cuando fraguó en su pecho un acibarado intento contra su señora, y fue de conceder con su voluntad, para que, después de haberse hecho Emperatriz, hacerla matar y quedarse absoluta emperatriz y reina de Francia [...]. Pues, llegados que fueron a la insigne ciudad de París, salió el viejo Emperador acompañado de toda la ciudad a recibirla con mucho contento y regocijo. Y aquella noche fue la hermosa Berta desposada de nuevo en ratificación de lo hecho por manos del cardenal Virino. Y, llegada la hora de consumar el matrimonio, se retiró ella, como es costumbre de reinas, a ser desnudada de sus doncellas, y no quiso que ninguna entrase en su retrete si no es su querida Fiameta, y entonces ella tomó los vestidos nunciales de Berta y Berta tomó los suyos; y la falsa Fiameta se echó en la cama del viejo Emperador y a su señora Berta la dijo que convenía por más secreto que aquella noche no dormiese con las demás doncellas, sino antes bien que aquella noche, fingiendo ser de guardia, durmiese en una galería que en el jardín estaba; y ella, inocente de la traición, hizo lo que su criada le mandaba⁴⁰.

Si scorge, nella vicenda, qualche elemento d'interesse: per quanto l'azione ingannevole appaia predisposta e diretta da Berta, si assiste a un totale rovesciamento di ruoli e consegna dei poteri in quanto Berta, la sosia prestigiosa, fa dipendere la propria felicità da Fiameta, sosia degradata, («que tú podrás, puesta en esta dignidad tan alta, casarme con Dudón de Lis») mentre sarà Fiameta a stabilire lo svolgimento del piano, nonché a dare ordini alla padrona («y a su señora Berta la dijo que convenía por más secreto que aquella noche no dormiese con las demás doncellas, [...] y ella [...] hizo lo que su criada le mandaba»), segno chiarissimo del fatto che l'usurpazione identitaria si è estesa alla sfera completa della persona, sebbene la diversità di atteggiamenti possa trovare fondamento nel dato che sussiste «un contrasto tra somiglianza fisica e diversità di carattere: se Berta viene ritratta come creatura leale, buona, generosa, di contro il suo *alter ego* è un essere avido, maligno e ambizioso»⁴¹.

Naturalmente, siccome quella realizzata da Fiameta rimane un'azione altamente censurabile, gli sviluppi successivi della vicenda predisporranno il ripristino, attraverso il meccanismo del riconoscimento (qui innescato dal segno distintivo del 'gran pie', che permetterà ai genitori di Berta di smascherare la frode di Fiameta), dei ruoli originari con relativa restituzione di identità.

⁴⁰ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 218-19.

⁴¹ BARTOLUCCI, «Il doppio nei *Reali di Francia*», p. 26. Le considerazioni che la studiosa esprime in relazione ai personaggi del Barberino sono applicabili anche alle protagoniste della novella di Eslava.

I.1.2. *Sosia: questione d'onore*

Gli esempi proliferano, si moltiplicano i personaggi che fanno capolino tra le narrazioni del *milieu* barocco con animo intento a compiere azioni in cui paiono non bastare a se stessi e i cui esiti sembrano dover forzosamente dipendere dall'incursione in altre identità, dalla coabitazione con altri 'io', al fine di accrescere il loro potenziale di azione. I personaggi manifestano tale tendenza anche in sfere diverse da quella amorosa, dove istanze psicologiche altrettanto forti spingono il soggetto ad esercitare l'identità in forma congiunta con l'altro.

Ne *El Caballero Perfecto* (1620) di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo⁴², l'illustre don Alonso è in visita a Napoli presso il re d'Aragona quale *privado* del re di Castilla. Il re aragonese sottopone Alonso a una serie di prove al fine di sondarne la lealtà e le reali qualità e, pian piano, il castigliano assurge al prestigio di suo favorito, nonché a modello di rettitudine morale per la collettività⁴³. Confidando nelle sue abilità diplomatiche, il re invia don Alonso a Parigi quale suo emissario, affinché negozi la pace con la corte francese. Mentre è a Parigi, una sera in cui la corte ha organizzato un torneo in suo onore, un uomo si rifugia presso la sua dimora, ma viene prelevato e portato via quando Alonso è ancora impegnato nelle celebrazioni. Al rientro, viene informato dell'accaduto e si precipita a reclamare presso il re la restituzione del prigioniero, in quanto non perseguibile (vige-

⁴² Letterariamente attivo come pochi nella sua epoca (Castillo Solórzano gli è debitore di suggerimenti, motivi e modelli, tanto di forme quanto di contenuti), a Salas Barbadillo (1581-1635) va ascritto il merito di aver combinato per primo le forme della picaresca con la narrativa italianeggiante, dando luogo a una produzione che possiede in egual misura carattere europeo e autoctono. Si vedano: L. BROWNSTEIN, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor, 1974; S.I. SCHERER, *The literary vision of Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Tesi dottorale, Riverside-California, University of California, 1981; E. ARNAUD, *La vie et l'œuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Contribution a l'étude du roman en Espagne au début du XVII siècle*, Tesi dottorale, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, s.a.

⁴³ L'opera è chiaramente ispirata al *Cortegiano* (1528) del Castiglione ed è pertanto incentrata sull'apprendistato del perfetto cavaliere, nel quale si combinano doti naturali (in don Alonso converge, poco verosimilmente, il sangue delle più illustri famiglie spagnole: Pimentel, Córdoba, Cueva e Mendoza), abilità e destrezze acquisite con l'esperienza; esse vengono additate, ai rappresentanti delle Cortes, destinatari dell'opera, come componenti di un modello esemplare da imitare. In realtà, in molti vi hanno intravisto un chiaro riferimento al valoroso ma illegittimo fratello di Filippo II, don Juan de Austria, vero idolo popolare e possibile prototipo per l'Alonso di Salas. Tuttavia, la considerazione che rimane condivisibile è che «The chief interest of the work for modern readers lies in the fact that it portrays what may be considered a somewhat typical *siglo de oro* conception of the perfect Spanish cavalier and gentleman. From this point of view *El caballero perfecto* is an important social document that throws considerable light upon the genuine conception of honor among Spaniards of the upper middle classes, as distinguished from the distorted idea one gets from the *comedia pundonorosa* of the period». Si veda: E. PLACE, *La Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo; together with an Introduction in which his life and works are studied by Edwin Place*, Boulder-Colorado, s.n., 1927. Cit. a p. 287.

va la norma secondo la quale, essendo Alonso ambasciatore, la sua residenza era coperta da immunità). Il Cavaliere francese, di nome Ludovico, racconta al protettore la vicenda che lo ha costretto alla fuga⁴⁴; don Alonso ottiene che la pena gli venga commutata in estradizione e lo invita, così, a seguirlo in Italia. Tuttavia, Ludovico si ammala, proprio quando sopraggiunge, inattesa, la sfida a duello da parte di un familiare del cavaliere ucciso, ma siccome «los varones llenos de virtud, y grandes meritos, como estos dos Caballeros, aunque no le tengan en la sangre, contraen deudo en las almas con mayor fuerza, y vínculo»⁴⁵, accade che il generoso amico (Alonso, «empeñado en la reputación de un amigo, a quien amaba tanto, y en la suya propia») si offre come padrino del cavaliere sfidato e

Eran don Alonso y el Caballero francés de un mismo cuerpo, sin ser casi en esto la diferencia conocida, y hallándose solos aquella mañana, don Alonso se armó a la francesa, y se puso a caballo a la española. Desta suerte trocando también lugares como lo demás, partieron al campo, haciendo oficio de padrino el provocado, y de provocado el padrino, sin que nadie pudiese penetrar la ingeniosa industria⁴⁶.

Quando, nel giorno fissato, il duello prende avvio:

Aquí dio fin [lo sfidante], y bajando la cabeza hizo cortesía a los dos escuadrones, y luego calando la visera enristró su lanza, y haciendo rostro a su contrario le provocó, que salió con tantos bríos, que al primer encuentro le entregó a la tierra vergonzosamente, y apeándose, para dalle el último castigo, le halló ya en pie, y con la espada desnuda, mas fue tan mal afortunado, que puso poco tiempo en duda la vitoria, porque rompiéndosele la espada en el escudo del contrario, que arrojó la suya por no estarle en nada aventajado, se abrazaron los dos valorosamente, donde a pocas vueltas, don Alonso, que era un Caballero de valientes miembros, ahogó al Francés, y dejándole tendido en el suelo, se volvió a poner sobre su caballo, y avisando al compañero, antes que los demás los pudiesen alcanzar, por traer los dos velocísimos caballos, se volvieron a su posada, y se desnudaron entrambos las armas, y el Caballero Francés juntamente con ellos los vestidos⁴⁷.

L'astuzia del perfetto cavaliere, tuttavia, non vale a sottrarre l'amico alle beffe di una sorte infausta: di lì a poco, la malattia da cui è affetto lo finirà⁴⁸.

⁴⁴ In sintesi, egli si è ritrovato a fare giustizia, uccidendolo, di un cavaliere suo vicino, il quale aveva tentato di violare la figlia di un suo vassallo, peraltro promessa a un altro giovane e che, contrario a Ludovico per aver protetto i giovani sposi, si vendica accusando il signore d'intrattenere relazione segreta con la sposa promessa.

⁴⁵ ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *El Caballero perfecto*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 23362, f. 42 v.

⁴⁶ SALAS BARBADILLO, *El Caballero perfecto*, ff. 45v-46r.

⁴⁷ SALAS BARBADILLO, *El Caballero perfecto*, ff. 47v-49r.

⁴⁸ Quello riportato, comunque, è solo l'episodio più consistente di duplicazione d'identità fra i molti offerti da *El Caballero perfecto*. All'inizio del suo soggiorno presso la corte aragonese, Alonso viene sottoposto ad una prova di fedeltà messa in atto attraverso la collaborazione di un cavaliere

Una situazione diversa dal convegno amoroso, dunque, che da esso si differenzia anche per altri aspetti. In primo luogo, a una circostanza intima e privata (privatissima, se si pensa alla sostituzione del partner nel letto nuziale o comunque nel rapporto sessuale) se ne sostituisce una pubblica, in cui i sosia agiscono sotto lo sguardo inconsapevole della collettività. E anche la classica figura del triangolo che deriva dal coinvolgimento di un terzo, la donna condivisa, interagente con i doppi, si riduce a una figura a due vertici, rispetto ai quali l'elemento 'pubblico, comunità' rimane sullo sfondo, passivamente, e non entra nella contesa identitaria. Quanto agli indici d'identità che sembrano chiamati in gioco dalle diverse dinamiche sostitutive, si può affermare che il segno tutto *interiore* costituito dal desiderio amoroso, tendente al soddisfacimento della pulsione erotica, adesso pare interamente convergere verso un segno d'identità *esteriore* o, perlomeno, che ha nella relazione con l'esterno il suo fondamento e il suo sigillo di validità: l'onore personale. Il richiamo a nuovi esempi varrà da riscontro di quanto appena affermato.

Dello stesso autore appena menzionato è la miscellanea intitolata alle *Fiestas de la Boda de la Incansable Malcasada* (1622), la cui vicenda è incentrata sulla strenua refrattarietà della schiva Dorotea alle nozze, equamente ricompensata dal destino con un tardivo e sventurato matrimonio. Due cugini, don Luís e don Fernando, tentano per primi, e a lungo, di guadagnarne i favori. Fernando, tuttavia, abbandona presto la competizione, mentre Luís indugia nell'azione di conquista, sino a pensare di istituire un torneo nel quale potersi mettere in luce agli occhi del pubblico e, grazie al prestigio che ne deriverebbe, sedurre Dorotea:

Publicó luego don Luís la fiesta de un torneo de que se ofrecía ser mantenedor para dar en él muestras de su gallarda bizarría, por ser en este ejercicio tan eminente, que en Italia, Alemania, y Francia ganó muchos premios y alabanzas. Parecía que con esta nueva ostentación de su persona vencería a la invencible Dorotea⁴⁹.

valenzano, sosia perfetto del re Enrico di Castilla e che ne impersona il ruolo, tentando di mettere in serio imbarazzo il leale cavaliere. Le parole che il narratore riferisce al caso testimoniano il dato per il quale fenomeni tanto singolari, costituendo un'attrattiva per il lettore, diventano esche irrinunciabili da parte degli autori di tali storie: «Que el Rey para tener suspensos los demás Príncipes de Italia, había enviado por don Bernardo Centellas un Caballero valenciano, que en rostro, talle, acciones, y metal de voz, era tan verdadera imagen de Enrique, que los que tardaban más en tener a Bernardo por Enrique, eran los que a Enrique concocían menos. Singular obra de naturaleza, que estableció su mayor hermosura en la variedad, tan amiga de hacer diferencias, que en conformar estos sujetos, diferenció de su costumbre»: f. 15r. Accanto a questo, potrebbe essere contemplato come caso di duplicazione anche quello della strana e sempre crescente specularità fra lo stesso sovrano aragonese e il perfetto cavaliere. A più riprese, difatti, il testo impiega formule ed espressioni che, sebbene non autorizzino a ipotizzare la fungibilità dei sosia (qui si è su un piano esclusivamente interiore), lasciano comunque il sospetto che l'eccesso di simmetria non sia casuale.

⁴⁹ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda de la Incansable Malcasada*, Madrid, 1622. Cit. dal f. 13r dell'esemplare R 1880 della Biblioteca Nacional de Madrid.

Tuttavia, uno sgradevole scambio verbale con la giovane scoraggia definitivamente Luís il quale, in preda allo sgomento, decide di rinunciare al torneo e di darsi a una lunga assenza. La possibilità che al *forfait* di Luís possa corrispondere il disonore personale e, insieme, quello della famiglia, nonché una più generale sorpresa per il pubblico che lo attende alla festa come l'attrazione maggiore, induce suo cugino Fernando a prendere un'iniziativa degna di lode. Difatti, quando il domestico di Luís, non essendo riuscito a dissuadere il padrone dal proprio intento, fa mestamente rientro a casa:

vio que se apeaba en el zaguán un caballero de una litera, acudió por ver quién podía ser, y conociendo la persona, halló que era don Fernando, que venía de secreto a la fiesta, tanto por ser su primo el mantenedor, como por ser el sujeto la bellísima ingrata; mas como entendiése que don Luís estaba ausente, y las razones de su inopinada partida, no recibiendo admiración del caso, como aquel que había pasado por iguales, y aun mayores extremos, nacidos de la misma causa, trató comiendo con los caballeros que habían de apadrinar a su primo, que convidados dél para este efecto se habían juntado, volver por su honor, y excusarle el hacerse malquisto con el pueblo, sirviendo sus veces y ocupando su puesto, sin que nadie de la ciudad entendiése nada, hasta que el caso hubiese pasado⁵⁰.

La questione appare chiara. Il testo ne fornisce addirittura la formula chiave, *volver por su honor*: ciò che è in gioco è l'onore, segno personale di altissima valenza – più che mai in relazione all'epoca e alla società in questione, per le quali l'*honor* costituisce l'indice che regola i rapporti di tutto il sistema sociale – e che pertanto va salvaguardato ad ogni costo. L'esigenza suggerisce che l'unica soluzione possibile sia il ricorso a un sostituto, e Fernando appare il candidato ideale (sono cugini, coetanei, sono passati entrambi per *iguales* e *aun mayores extremos*). Egli decide, infatti, di presentarsi al torneo sotto le spoglie di Luís; con una sorpresa, però:

Luego se mostraba sobre un valiente caballo el mantenedor también armado, que dando al sol espejo en que mirarse, dejó envidioso a Marte, y enamorada a Venus. Era más dispuesto y robusto don Fernando, que don Luís, y pudiera la diferencia de sus personas extrañarla el pueblo, pero como le vieron armado, pensaron que el traje que traía le representaba más corpulento. Paseó la plaza, saludó a las damas, y a las personas de mayor lustre, y luego viniéndose a su puesto dio principio al regocijo público con tanta gallardía y valor que a estar presente la bella esquivia, pudiera justamente rendirse sin quedar agraviado ni ofendido su altivo desvanecimiento. Apenas caminó don Luís una legua quando sintió arrepentirse de lo hecho, y dando con suma velocidad la vuelta a su casa, determinó echarse en la cama mintiendo algún nuevo accidente, y con esto dilatar la fiesta un par de días más, y cumpliendo con todos hacer que se hallase presente la causa de su desesperación y destierro. Pero apenas entró en su casa cuando entendió de su mayordomo el estado de las cosas, y cuán buen fiador tenía para salir con opinión gloriosa

⁵⁰ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda*, f. 18r-v.

[...]. Muy obligado se reconoció a tanta fineza de voluntad, y quisiera poder con demostraciones iguales satisfacer a obligación tan grande, cuando oyeron que un criado de don Fernando se apeaba de una posta, y venía a darle aviso como una dama a quien él había servido en Alcalá, llegaría en un coche dentro de mediahora, sólo por verle tornear, y que para conocerle le enviaba una banda verde, porque sacándola en su nombre sirviese de seña entre los dos. Luego que el criado no halló a su amo, y supo que estaba en puesto tan público, que sería imposible hablarle, mostró congojarse gravísimamente, a quien don Luís consoló, porque armándose lucidamente, y poniéndose la banda verde «entró a servir por el mismo que suplía sus veces, siendo sustituto del mismo que le sustituía», entraron a un mismo tiempo don Luís y la dama que venía de Alcalá en busca de don Fernando en la plaza: y ocupando ella una de las ventanas que tenían mejor lugar, con otra señoras deudas, y amigas, reconociendo su banda se alegró, esperando verla honrada, cuando don Luís esparció en varios papeles esta letra por la plaza:

*Transformación soy de aquél
que hoy en mí se transformó,
por dalle lo que él me dio.*

L'episodio accresce progressivamente l'interesse derivante dall'impiego del motivo del sosia, in quanto provvede a che la duplicazione sia totale, coinvolgendo entrambe le parti. Tale duplicazione, vale a dire, si realizza attraverso una doppia sostituzione: Luís entra in campo a servire il *mantenedor* Fernando, «siendo sustituto del mismo que le sustituía». Anzi, il testo fa di più: incorpora, denomina e descrive il fenomeno – con parole dello stesso protagonista, autore dello scritto – definendolo, più che mera sostituzione, una *transformación* nell'altro, per quanto le affinità su cui esso – il testo – ha insistito in precedenza preparavano, in qualche modo, a tale sviluppo.

La coppia di sosia si conquista la *opinión gloriosa* riuscendo a conciliare la valutazione dei giudici:

que premiándole los jueces, declararon esta sentencia favorable, igualando el valor de entrambos primos, decía así:

*El postrer aventurero
Iguala al mantendor
En gallardía y valor⁵¹*

con il giudizio del pubblico – e del lettore – circa la loro fungibilità: «ca-
balleros así naturales como forasteros, que entendieron el truco de los dos
primos»⁵².

Sostituzione, trasformazione, scambio («truco»): la terminologia dell'area lessicale del sosia c'è tutta, a corroborazione del fatto che tale tipo di alterazione, per le suggestioni che veicola, conta su uno spazio sicuro all'interno della produzione che si sta considerando. Non a caso, infine, l'episo-

⁵¹ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda*, ff. 19r.-20v.

⁵² SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda*, f. 21r.

dio si conclude con un omaggio canoro all'ingrata Dorotea «cuyo asunto era la fábula de Narciso».

Ancora qualche considerazione circa le pagine delle *Fiestas*. L'autore pare proprio cedere acquiescente alle lusinghe del tema, o meglio, intende sfruttarne al massimo il potenziale narrativo, dal momento che riesce a innellare un episodio dietro l'altro sulla base dello stesso nucleo concettuale. In effetti, nel leggere il segmento riportato, si può cogliere il riferimento alla fascia di colore verde che una donna, poco prima dell'ingresso di Luís travestito alla festa, crede di donare in pegno a Fernando. Dunque, secondo una dinamica che reclamerebbe la menzione del caso all'interno del sotto-raggruppamento precedente (ma che qui, forse, in combinazione con quello appena considerato, esprime il senso della pervasività del motivo), accade che a torneo concluso Fernando parta per raggiungere l'amata – Marcela, appunto, la dama della lista – ad Alcalá, ma, poco prima d'incontrarla, comprende d'aver dimenticato il prezioso pegno nelle mani di Luís; decide dunque di tornare a recuperare la fascia mentre Luís, essendosela ritrovata fra gli abiti dismessi dopo il torneo, pensa bene di raggiungere il cugino ad Alcalá per restituirlgliela. Avendo intrapreso cammini differenti, i due non si incontrano, per cui, essendosi fatta vicinissima l'ora del convegno amoroso, a Luís non resta che ricambiare il favore a Fernando e procedere a un nuovo scambio:

La noche era muy ceñida de nubes, y madre por esta causa de tantas sombras, que su oscuridad no sólo permitía juzgar distracciones, pero apenas descubrir los bultos, esto dio causa a que viendo que no venía don Fernando fuese don Luís en su nombre, y llevando consigo la banda verde, diese satisfacción por él tan bien, que concluyó el efecto de aquellas bodas, arrojándole un papel doña Marcela, donde venía el orden que se había de tener en pedirla a sus padres, para que con mayor brevedad se concluyese⁵³.

Duelli e tornei costituiscono l'occasione prediletta dai sosia per manifestare e affermare, accompagnati dal clangore delle folle, l'onore personale. Più in generale, si può parlare di azioni che prevedono come condizione la presenza di un pubblico e che sono sospese all'esito di una valutazione, al giudizio di un superiore dal quale, di conseguenza, discende il riconoscimento della dignità dell'individuo. Rientra in tale discorso anche la circostanza della battaglia, della guerra. Se ne offre subito un esempio che, tuttavia, per altri versi, presenta un certo coefficiente di trasgressione rispetto alla consuetudine testimoniata dal campione analizzato.

⁵³ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda*, ff. 26v.-27r. Instilla ilarità poter constatare che lo stesso autore, proseguendo la narrazione («despidióse con esto della don Fernando...»), incappa nella confusione prodotta dalle identità scambiate, a riconferma del fatto che l'esercizio dei suoi effetti travalica i limiti del testo. Al margine della edizione consultata, difatti, compare una correzione a mano col nome di Don Luís.

L'episodio, contenuto ne *La Quinta de Laura* di Alonso del Castillo Solórzano, richiede un cenno all'antefatto. La seconda novella della raccolta s'intitola «La Inclinación Española» ed è incentrata sulla vicenda di un giovane che, oggetto di un esperimento condotto dal re di Polonia, è stato rinchiuso, sin da neonato (e il ricordo va al Segismundo de *La vida es sueño*), in una grotta dove una nutrice, e poi Doristeo, un servo del re, lo hanno allevato in completo isolamento dalle cose del mondo. L'esperimento consiste nel verificare una profezia pronunciata dal padre del ragazzo, un castigliano di nome Enrico, secondo il quale il ragazzo, pur non ricevendo insegnamenti intitolati ai valori della corona, né essendo istruito all'esercizio della guerra, riuscirà comunque, qualora il re decidesse di riabilitarlo all'umano consorzio, a prendere parte alla gestione del regno con spontanea adesione e si distinguerà nell'arte della guerra per sua naturale inclinazione (dono del suo sangue spagnolo). Quando il giovane, Carlo, raggiunge i quindici anni, la provvida curiosità di una *infanta* del sovrano, la quale si procura il doppio della chiave che apre la porta della caverna e decide di scoprire qual è il segreto che custodisce al suo interno, gli procura la libertà che non ha mai conosciuto. La principessa Sol scappa via, in ansia per l'imprudenza commessa, mentre di lì a poco troverà riparo nella medesima grotta un nuovo giovane, Felisardo, il quale si trova in incognito presso la corte di Cracovia in quanto figlio del re di Svezia, da tempo in contrasto col sovrano di Polonia. Quando il servo incaricato del sostentamento di Carlo si dirige alla grotta, scopre che ad alloggiarvi vi è un altro giovane, cosa che gli infonde l'immediato timore di dover pagare con la morte lo strano accadimento, se dovesse giungermè notizia al sovrano. L'interesse reciproco dei due li induce a un piano ingannevole:

Estraño fue el sentimiento que tuvo Doristeo de oírle esto, conociendo la mala cuenta que había de dar al Rey, de lo que se le encomendó; pero el remedio que halló para librarse de su castigo fue, pues, que tenía debajo de su mano a aquel mancebo que se había encerrado allí, que él supliese la falta del ausente, substituyéndole; y así le dijo: [...] En este albergue asistía, por mandado de nuestro Rey, un Caballero de vuestra edad, el cual no sé por cuál medio ha conseguido su libertad, y se ha escapado desta, que en haberle encerrado podemos llamarla prisión, adonde no estaba por delito ninguno, sino por gusto del Rey, para hacer cierta experiencia, que si era curiosa para su Alteza, era muy pesada para el paciente. Yo os hablo claramente, a mí se me había cometido la guarda deste joven, yo he dado mala cuenta dél, no por culpa mía, sino por diligencia suya; el faltar de aquí me ha de costar la vida, y así siendo primero yo que otro, habréis de prestar paciencia, y suplir por él en tanto [...]. El que se ausentó de aquí se llamaba Carlos, vos habréis de suplir por él, tomando este nombre, volviéndoos a asegurar, que procuraré en breve vuestra libertad⁵⁴.

⁵⁴ ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO, *La Quinta de Laura*, Es. R 11516 della Biblioteca Nacional de Madrid, pp. 92-93.

L'insistenza sul termine *suplir* all'interno del frammento non lascia dubbi circa il fatto che si assiste all'ennesimo scambio di persona, di natura e a scopo ingannevoli, predisposto dagli stessi individui, piuttosto che frutto del caso. Certamente, va registrato lo slittamento costituito dal particolare secondo cui, avendo il servo ordinato la sostituzione, il falso Carlo è in qualche modo assolto dal reato di frode; eppure, la logica della duplicazione si è già fatta attiva nella mente di Felisardo ancor prima della proposta di Doristeo, quando, per occultare la propria identità, ha adottato la lingua del prigioniero («hablando en lengua Polaca») e ha indossato uno dei suoi vestiti («ya tenía Felisardo prevenido un vestido de los que halló en un cofre»).

L'intreccio offre un momento interessante quando i due personaggi si ritrovano a confronto proprio nell'occasione in cui ne va del prestigio personale: il campo di battaglia⁵⁵. Circostanze fortuite hanno fatto sì che Carlos fosse assoldato tra le fila dell'esercito del re polacco, la cui inimicizia con il sovrano di Danimarca è degenerata nel conflitto armato. Ebbene, se la situazione generale, analizzata nel complesso, può facilmente rientrare nella formula 'una identità, due personificazioni', meno agevole appare poter considerare assieme due personalità che emergono come decisamente contrapposte. Carlo, sconosciuto ai più, ignorato dalla corte, si distingue in battaglia per le sue prodezze; il «fingido Carlos», al contrario, contraddice ogni aspettativa rivelando un animo pavido, tutt'altro che nobile⁵⁶. L'azione di Carlos è decisiva per la battaglia finale che si svolge sotto l'attento scrutinio del re il quale, vincitore, fa immediatamente chiamare a corte il giovane valoroso. Superato il momento di confusione prodotto dall'agnizione finale, a Carlos viene restituita la patente della sua identità esclusiva, mentre Felisardo, che «mientras duró la batalla, ahorrándose de peligros, se había retirado fuera della, y desde el lugar que escogió para seguro de su persona, vio toda la refriega», torna alle rassicuranti braccia paterne.

⁵⁵ Non a caso, entrare in battaglia viene a corrispondere a «ganar nombre», un'identità appunto, conferita dall'onore e dalla fama che ne conseguono («entre ellos fue nombrado Carlos, cual gozosísimo de ir a ganar nombre...»: p. 104).

⁵⁶ Addirittura, nell'incontro in cui per la prima volta il sovrano vede Felisardo, questi, al solo profilarsi l'eventualità di dover prender parte alla guerra, manifesta un pronto e vile diniego (sebbene abbia l'attenuante che, essendo il re di Svezia alleato delle forze danesi, non vuole ritrovarsi a combatterlo): «La última de que se trató, donde el Rey quería començar a ver el efecto de su experiencia, fue la de la guerra, tratándole de la que al presente tenía con el Rey de Dinamarca, y el de Suecia su valedor, y que iba disponiendo su Ejército, para marchar con él contra los dos Reyes, de quien tenía aviso, que también se prevenían contra él. Aquí a nuestro fingido Carlos y verdadero Felisardo se le mudó el semblante, por dos cosas, de modo que el Rey lo echó de ver. La primera, porque le pesó de que se hiciese la guerra contra su padre; y la segunda (que se le puede menor dar nombre de primera y más principal) porque el Príncipe era pusilánime, y de cobarde, y efeminado corazón, de manera que nunca se vio en ejercicio de armas, porque el poco brío, y aliento, le hizo caer muchas veces en vergüenza»: p. 97. I corsivi interni ai brani citati, anche per i casi che seguono, sono di chi scrive.

L'assoluta polarità dei caratteri dei 'due' Carlos suggerisce la considerazione finale sull'episodio. Sino al momento presente lo specifico dei sosia ha risieduto nella comparsa di figure doppie alle quali era connaturata una conformità generale che, oltre alle apparenze, li rendeva speculari nei comportamenti come nei caratteri e, pertanto, cooperanti nelle azioni. Una non-conflittualità, quindi, che però non appartiene al motivo del Sosia inteso nel senso tradizionale – classico, ma anche otto-novecentesco – spesso gravido di esiti negativi, peraltro già insiti nella natura del duplicato, non umana, più spesso demoniaca e sempre perturbante. La sorpresa procurata dall'incompatibilità di ruoli tra Carlos e Felisardo (che il testo vuole speculari secondo sensi rovesciati, se si vede il primo «pelear con mucho aliento y brío», mentre il secondo viene descritto proprio come dotato di «poco brío y aliento») può essere mitigata solo con una connessione più diretta con un motivo parallelo, parimenti tradizionale, che dalle fonti della letteratura medievale, e ancora nella rinascimentale, intesse innumerevoli intrecci intorno a coppie di personaggi caratterizzati in maniera assolutamente opposta.

1.2. Le modalità della duplicazione

1.2.1. *Le forme sostitutive*

La disamina del materiale esemplificato nel precedente paragrafo si è rivelata munifica quanto alla offerta di componenti d'analisi suscettibili di essere impiegate per uno doppio scopo. Da un lato, come si è visto, i dati acquisiti hanno consentito di porre le fondamenta del discorso critico sulla 'doppia identità' e di fornire una prima organizzazione allo studio; ciò attraverso l'individuazione dei contesti di situazione in cui operano i soggetti della duplicazione, contesti che, è stato verificato, corrispondono essenzialmente a due grossi nuclei d'interesse per l'identità personale: la conquista dell'oggetto d'amore, nelle sue diverse fasi, e la conquista dell'onore, nelle sue diverse modalità. D'altro canto, però, l'incursione fra i testi è servita anche a rintracciare, per poi raccogliarli, quegli esponenti narrativi che con la ricorrenza delle costanti hanno fornito i primi elementi della formula che sta alla base del motivo: sosia sono i personaggi che l'*identità di apparenze* induce a uno *scambio*. Identità di apparenze e scambio sono le costanti che fanno la definizione.

Altri, tra i dettagli individuati, apportano l'informazione che consente di superare il livello della definizione e di intraprendere una disamina più diretta, e insieme più profonda, della tipologia. Se si circoscrive, da questo momento, l'attenzione al secondo elemento, lo scambio, si avverte subito la possibilità di compiere un altro passo nell'ideale progressione teorica cui corrisponde, nei fatti, la dinamica comune a tutti gli episodi. Tale possibilità è legata alle risposte che saranno assegnate al seguente fondamentale quesito-

to: secondo quante e quali modalità i sosia possono realizzare la pratica della sostituzione che è al centro del vortice scatenato dalla loro apparizione in campo? E con l'ausilio e il coinvolgimento di quanti e quali fattori?

Diventa scontato, naturalmente, omettere di considerare l'eventualità opposta a quella di cui si sta discorrendo qui, vale a dire, che l'interazione tra due sosia non scateni l'effetto destabilizzante tradotto nello sconvolgimento interiore, e questo semplicemente perché la rassegna prodotta non la testimonia. L'io, nell'ipotesi, rimarrebbe tranquillamente confinato nella propria area e saldamente ancorato alla certezza di sé, per cui nessuna confusione si propagherebbe, né verrebbero intraprese conseguenti azioni sostitutive.

È necessario, invece, rimanere concentrati sull'alterazione che interviene nella percezione che i sosia hanno dei propri ruoli, dal momento in cui in uno, o in entrambi, l'istanza psichica che corrisponde al desiderio lo mette in concorrenza con l'altro sul piano della sua realizzazione.

Il punto di partenza per le risposte da trovare coincide, innanzitutto, col soddisfare un'esigenza di precisione rispetto alla coppia di termini 'scambio' e 'sostituzione', qui usati molto spesso come equivalenti. Eppure, tra i due sinonimi esiste uno scarto semantico non privo di valore. Esso è costituito dalla sfumatura conferita da un senso di accidentalità, di preterintenzionalità, che accompagna lo scambio di personaggi, frequentemente confusi da altri, mentre la sostituzione veicola più fortemente il senso della volontarietà, dell'operazione predisposta. La precisazione non è del tutto ridondante, se se ne valutano le conseguenze sul piano dell'azione.

Già dalle sommarie riflessioni che hanno accompagnato le esemplificazioni testuali presentate in precedenza si evinceva che l'idea di organizzare il materiale attorno al nucleo della sostituzione obbligava a stabilire, al suo interno, una polarità in termini oppositivi tra le due possibilità 'concordata/non-concordata'. La distinzione è fondamentale, soprattutto se se ne considerano i riflessi sull'analisi degli effetti prodotti dalla sostituzione. Come negare, infatti, che lo sventurato accadimento per il quale il povero Fernando⁵⁷, in procinto di unirsi all'amata nell'oscurità della notte, viene anticipato e scalzato nel convegno da uno sconosciuto avventore, quell'*otro* che si fa per lui vera figura persecutoria, non manca di scatenare sulla scena un'esplosione d'angoscia irreparabile, portando la vittima vicina a perdere il giudizio («*echado sobre mi cama estuve casi todo lo que restaba de la noche, haciendo cosas de hombre fuera de juicio*»)? Così come, parimenti perturbante risulta la reazione dell'incredulo Tristán⁵⁸ alla comparsa del suo sosia; anch'egli, si ricorderà, «*tuvo principios de locura*», ciò che suggerisce di riconnettere alla prima modalità sostitutiva, predisposta dal caso, accidentale, insomma, non concordata, effetti che si manifestano nella forma

⁵⁷ È l'episodio contenuto nella *Huerta de Valencia* di Castillo Solórzano.

⁵⁸ Si ricorderà l'episodio d'apertura, estratto dalla raccolta di Juan de Piña.

parossistica della follia, alterazione massima dell'io.

La seconda delle modalità possibili, lungi dall'esercitare un'azione paralizzante, apre un ventaglio di sviluppi invitanti, all'uso dei quali aderisce la maggioranza degli intrecci. Così, è possibile immaginare una scala su cui alle distinte situazioni si ricollegli un grado di complessità sempre maggiore. Si può ben concordare sul fatto che il piano sostitutivo escogitato dall'Urbino del *Patrañuelo*, trovando in Federico un complice estremamente acquiescente, non produce nella narrazione nessuna tensione, se non per il tempo che dura l'inganno – una notte – e che investe piuttosto i terzi coinvolti e non la coppia. Mentre appare innegabile che la Serafina dei *Cigarrales*, nell'adottare una condotta tesa a soddisfare, contemporaneamente, l'esigenza dell'amica di essere sostituita (affinché il partner non la riconosca) e il suo interesse personale di accaparrarsi i favori di don García, assume un comportamento che connota in modo estremamente ambiguo tutto l'episodio. Rimane senz'altro riconoscibile la cooperazione nello scambio predisposto dalla volontà dei personaggi, ma tale istanza subisce un primo condizionamento negativo (la competizione) dall'interferenza del desiderio di Serafina nella linea seguita da Irene per il perseguimento del proprio obiettivo. In grado ancora superiore, poi, nell'episodio di scambio tra la regina Berta⁵⁹ e la sua ancella, il desiderio che induce Berta a proporre la sostituzione scatena il concorrente desiderio di Fiameta di appropriarsi definitivamente della sua identità e, alla collaborazione che in una prima fase pare confermare la dinamica aproblematica dello scambio concordato, subentra, invece, un'istanza fortemente competitiva che porta il banale *escamotage* a trasformarsi in orrendo misfatto.

Quanto esposto ha forse bisogno di essere reso con una formula repilogativa da cui risulti più chiaro e intellegibile. Si può più comodamente affermare che, dandosi una sostituzione concordata, se a questa corrisponde un'istanza di cooperazione, la forma in cui avviene è quella della 'cessione' d'identità, pacifica ed incruenta; se ad essa corrisponde un'istanza competitiva, alimentata da un desiderio concorrente, la forma in cui si realizza è quella dell' 'appropriazione' d'identità, non autorizzata da colui che viene sostituito o da cui si è sostituiti (la condizione di attività/passività nello scambio è un altro fattore di estrema rilevanza).

Tornando all'opposizione iniziale, resta da sottolineare come la produzione sulla quale si sta conducendo l'analisi accordi un favore decisamente maggiore all'adozione della seconda delle modalità indicate, quella della sostituzione fra sosia preordinata dalle loro stesse intenzioni e predisposta da piani concordati.

Tale considerazione, però, non può essere immediatamente sottoposta a una riflessione esclusiva, in quanto bisogna ancora includere nel discorso

⁵⁹ Nelle *Noches de Invierno* dell'Eslava.

precedente la constatazione per la quale nello schema teorico che si sta elaborando trova spazio anche una tipologia di scambio intermedia alle due appena descritte, una modalità sostitutiva che si caratterizza per il fatto che è innescata dall'azione di un terzo e dal ricorso a fattori ausiliari esterni, pur godendo dell'avallo delle parti in causa.

En este intermedio sucedió que fueron descubiertos los amores de Corineo por un pariente de madama Crisolora, al cual desafió en campo, acusándole de mal caballero, y a ella de adúltera. Aceptándolo Corineo, por defensión de la dama, escogió el tiempo y su contrario las armas, y pensando que era falsa su querrela, descubrióse a un grande amigo suyo nigromante por ver qué remedio le podía dar para que saliese con su honra; el cual le respondió, que si tenía algún amigo que entrase por él en batalla, que él le remediaría de presto. Diciendo que sí, el cual era Roselio, viniéronse los dos en breve tiempo a casa de Feliciano. Recebidos por Roselio, y sabido a lo que venían, fue muy contento de aceptar el desafío, por do les hizo honroso recibimiento en su casa.

Venido el día de su partida, el nigromante les mandó que se trastocasen los vestidos, y él después, con su arte mágica, les trastocó los gestos, de tal manera que Roselio parecía Corineo y Corineo Roselio. Estando ya trastocados, dijo Roselio a Corineo:

– Pues ves amigo, en qué riesgo de perder la vida me pongo por sacarte de afrenta, es menester que me saques tñ de otra; y es que en días pasados di fe y palabra de casarme con Zarcina, hija adoptiva de un rico labrador, llamado Erasistrato; y porque sé que de hora en hora está aguardando el proceso para que me haya de casar con ella, te suplico que si te toman por mí concedas en el matrimonio; pues que de su parte ni de la mía, no pienso que puedes perder, hermano mío, ninguna cosa⁶⁰.

Il nuovo episodio timonediano (*Patraña XIII*) suggerisce la figura di un vortice, all'interno del quale una forza centripeta fa convergere elementi già noti alla categoria, mentre la comparsa di fattori nuovi ne allunga l'estensione, sospingendo la figura verso un punto che è fonte di più ricche significazioni. Agli elementi familiari – la duplice situazione, del duello e della celebrazione delle nozze, come occasioni per lo scambio; l'accordo che su di esse si produce fra due amici (il legame giustifica l'affinità e, con essa, l'accettazione della prova); la specularità fisica che consente lo scambio di ruoli e lo sostiene nel tempo – si aggiungono: la partecipazione di un terzo, cui è demandata la regia dell'azione sostitutiva, e l'intervento della magia.

Mentre la prima novità non comporta stravolgimenti per la dinamica, in quanto si assiste semplicemente a uno spostamento della responsabilità relativa all'esecuzione dell'inganno dai protagonisti della vicenda al negromante che, con la sua breve apparizione, adempie a una funzione meramente strumentale, il ricorso all'espedito della magia, invece, ha conseguenze di maggiore rilievo, in quanto proietta l'intero episodio in una dimensione diversa. Snatura, in altre parole, la matrice del fenomeno che, ora, si ascrive all'ordine sovranaturale, non più decodificabile attraverso gli strumenti ri-

⁶⁰ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, pp. 155-56.

velatisi sufficienti sino a questo momento. I volti perfettamente «trastrocados» costituiscono l'esito di un'operazione che rimane occulta. Le sue modalità di realizzazione trascendono i limiti del naturale, non sono spiegabili biologicamente, come nel caso dei gemelli, né per intervento del caso – che opera comunque all'interno dell'ordine naturale – come per i sosia. Pertanto, senza prestare all'episodio⁶¹ un'attenzione che, se eccessiva, rischia di far deviare dal percorso che si sta seguendo, basta attribuirgli il valore testimoniale che la disamina dei diversi modi della duplicazione è interessata a cogliervi.

E, tuttavia, rimane il sospetto che abbandonare senza condizioni tale modalità reduplicativa origini un'imperdonabile lacuna all'esautività del discorso. Lo scrupolo è generato dalla consapevolezza che, all'epoca, le credenze intorno alle arti magiche erano ancora fortemente radicate, al punto da accordare credibilità a fenomeni del tipo appena descritto. Ciò spiega il loro sovrabbondante impiego in taluni generi – il romanzo di cavalleria, sopra tutti – dove la magia si vede garantita una cittadinanza di diritto. Né quello di Roselio e Corineo costituisce un *unicum* da poter trattare col distacco che si ha per i casi isolati. In misura ancora più intrigante, nel libro V de *La Diana* di Jorge de Montemayor, Arsileo, il giovane innamorato della pastora Belisa, racconta di come il mago Alfeo abbia sostituito a «dos espíritus» la figura sua e quella di suo padre:

Había en mi lugar un hombre llamado Alfeo, que entre nosotros tuvo siempre fama de grandísimo nigromante, el cual quería bien a Belisa primero que mi padre la comenzase a servir. Y ella, no tan solamente no podía velle, mas aun si le hablaban en él no había cosa que más pena le diese. Pues como éste supiese un concierto que entre mí y Belisa había de ille a hablar desde encima de un moral que en una huerta suya estaba, el diabólico Alfeo hizo a dos espíritus que tomase el uno la forma de mi padre Arsenio y el otro la mía, y que fuese el que tomó mi forma al concierto y el que tomó la de mi padre viniese allí y le tirase con una ballesta, fingiendo que era otro, y que viniese él luego como que lo había conocido y se matase de pena de haber muerto a su hijo, a fin de que la pastora Belisa se diese la muerte, viendo muerto a mi padre y a mí, o a lo menos hiciese lo que hizo⁶².

Gli esempi riferiti – si diceva – investono il loro capitale estetico nella certezza del credito accordato dai contemporanei alle arti magiche. Un lettore dell'epoca, difatti, accettava come verosimile che degli spiriti diabolici comparissero *sub specie* umana e agissero in nome di identità preesistenti⁶³,

⁶¹ È stato possibile recensire ancora un'occorrenza di scambio che avviene per intervento del soprannaturale ma che non investe la magia. Nel *Desengaño III* di María de Zayas, il corpo di un uomo morto per impiccagione recupera vita al passaggio di don Juan, il protagonista, al quale un amico, con la complicità della moglie di Juan, ha teso una trappola mortale. Lo sconosciuto redivivo si propone al cavaliere quale suo sostituto e, assumendone l'identità, si lascia tendere l'imboscata da cui, quindi, si salva don Juan.

⁶² JORGE DE MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 227-28.

⁶³ Tanto che, come fa notare Montero, «Montemayor introduce en el episodio un apunte de ve-

tanto che tali fenomeni alimentarono una vera e propria voga letteraria, basata sulla produzione di trattati scientifici nei quali molto seriamente si dibatteva delle loro cause e, soprattutto, dei rimedi che bisognasse opporvi. E tale era l'attrazione per siffatto complesso dottrinario che non di rado accadeva a qualche autore di trascinarlo direttamente sulle pagine dell'opera di finzione, incentrando sull'alternanza di dibattito teorico e esemplificazione narrativa l'intero contenuto di essa. È il caso, ad esempio, dell'opera di Matías de los Reyes, *Para algunos* (1640), nella quale una parte preponderante del testo è dedicata alla disquisizione intorno al fenomeno della trasformazione – di una persona in un'altra – come prodotto di intervento magico, segnatamente diabolico. Reyes incorpora – segnalandone opportunamente le fonti letterarie al margine del testo – tutta la tradizione di pensiero che ha alimentato nel tempo la questione. La trattazione in forma di dialogo è, come si diceva, molto estesa (occupa da sola i ff. 1-43 a modo di «Introducción») ma riportarne qualche breve passo può valere a riassumere la posizione ideologica dell'autore:

Así que señor, es menester que creáis, que hay Magia diabólica, y personas que por medio de pacto implícito o explícito, con el demonio contraído, obran todas las cosas que dudáis, si bien con las limitaciones que colegiréis de mi discurso [...]. Y es claro que no se ha de entender, que estas transmutaciones hechas por el demonio, son reales y naturales, sino prestigiosas, porque lo contrario es error herético, que el transformar una cosa insubstancial, y realmente es lo mismo que crearla, o resucitarla, cuya potestad solamente es de Dios, y por consecuencia es negada a los Demonios, y a sus Magos, como afirman los Doctores⁶⁴.

rosimilitud psicológica: Alfeo es un amante despechado», p. 228 nota 39, vale a dire che l'autore si preoccupa di dare il sigillo definitivo di credibilità alla storia, sicuro del tipo di ricezione che essa avrebbe avuto presso i lettori. Al di là del minimo «apunte» di verosimiglianza conferito dall'autore, rimane il fatto che «Las creencias en torno a la hechicería tenían bastante arraigo en la época, y en concreto se aceptaba como posible lo que aquí se dice de Alfeo: que un nigromante tenía poder para hacer que espíritus diabólicos tomasen forma humana». Sulla questione del valore riconosciuto alla magia nella cultura del *Siglo de Oro* si vedano: F. MALDONADO DE GUEVARA, *La renuncia de la magia en el «Quijote» y en el «Fausto»*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1952; W. SHUMAKER, *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1972; I.P. CULIANU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999; P. ALONSO PALOMAR, *De un universo encantado a un universo reencantado: (magia y literatura en los siglos de oro)*, Valladolid, Grammaea, 1994; J.E. DÍAZ MARTÍN, *Cervantes y la magia en el «Quijote» de 1605*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2003. Letture illuminanti sulla questione sono contenute anche in E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento* (1954), Bari, Laterza, 2005, in part. nei capp. «Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento» e «Considerazioni sulla magia».

⁶⁴ MATIAS DE LOS REYES, *Para algunos* (1640), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 4475, ff. 34r. e 36v. Dalle poche righe riportate si comprende comunque che l'aspetto che maggiormente preoccupa l'uomo del tempo è la conciliabilità del fenomeno sovrannaturale, che sfugge alle regole della creazione, con il divino che presiede a ogni evento del creato. Al di là del discorso sulla magia, l'opera di Reyes interessa alla nostra rassegna per un episodio in essa contenuto di «somi-

Potrebbe far sorprendere che in un'epoca come quella Rinascimentale o Barocca, segnate da un poderoso singulto di progresso scientifico, le arti ne-gromantiche, o più generalmente magiche, non si vedano ridotte nella con-siderazione da esse goduta. Ciò si spiega, tuttavia, con il richiamo diretto al-la base magica che fece da sostrato alla fondazione della nuova scienza raz-zionalista, il cui pensiero ha radici proprio nella tradizione occultista ed er-metica. In altre parole, si tratta ancora una volta di riconsiderare il carattere bifronte della cultura che ospita le narrazioni di cui ci si sta occupando, una cultura impegnata ad accogliere le istanze dell'incipiente visione moderna del mondo, mentre si affanna a mantenere salde le certezze ereditate dal passato⁶⁵. Le tecniche alchimistiche che rompono le leggi naturali sovver-tendo gli ordini permettono di acquisire nuova conoscenza ed è per questa ragione che il mago, nell'antica visione analogica del cosmo, gode di un prestigio che è almeno pari a quello del filosofo, del saggio, è il «gran cono-cedor del universo»: in quanto tecnica, l'arte magica – ma con essa anche l'astrologia – è «cosa tutta razionale ed umana»:

Astrologi e maghi si pongono – ed è qui tutto il loro significato – sul piano attivo, dell'arte che modifica e trasforma; ma intendono ogni agente ad analogia dell'agente umano, ogni forza essi vedono produttiva nel senso medesimo in cui lo è l'uomo⁶⁶.

1.2.2. I mezzi ausiliari

Le peculiarità con le quali il motivo del sosia viene funzionalizzato al-l'interno di questa letteratura costringono le descrizioni di cui esse sono og-getto a un'operazione di allibramento in negativo, vale a dire che la loro messa in luce dipende strettamente dalla rubricazione preventiva degli scarti rispetto al modello, corrispondente certamente a quell'idea tradizionale che

gianza straordinaria” che allo stesso tempo imita – fino a plagarlo – e altera un più prestigioso caso di doppio gemellare presente nella *Diana* di Montemayor. Il dato interessante è che il distanzia-mento dal lusitano da parte di Reyes consiste nel sostituire la coppia di gemelli dianea con una cop-pia di sosia che poco a poco conducono la narrazione a scivolare in categorie sempre più estreme, fino alla transustanziazione dei soggetti.

⁶⁵ «El hombre del Renacimiento, en raro equilibrio y superposición, acertó a casar en su cerebro dos visiones del mundo que hoy nos resultan antagónicas: una visión mecanicista, que es la que las nacientes ciencias de la naturaleza comienzan a alumbrar, y una visión mágica, que es herencia de los siglos precedentes [...]. Pero la magia, en cuanto forma de conocer la realidad para obrar sobre ella, lleva implícito un sentido práctico y pragmático del saber, que explica la reivindicación que ahora hacemos de la magia como origen y soporte de muchas de las nacientes ciencias modernas. El Renacimiento, la diferencia, que hoy podemos establecer, entre mentalidades ocultas y mentalida-des científicas no existía. Ciencia y magia se confundían en el cerebro de un hombre renacentista»: ALONSO PALOMAR, *De un universo encantado a un universo reencantado*, pp. 16 e 22-23. Un desti-no diverso toccherà all'uomo del secolo successivo che, non potendo più far conto della conciliazio-ne tra diverse visioni, perso definitivamente l'equilibrio, si autoconsegnerà alla lacerazione e al dis-sidio interiori.

⁶⁶ GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, p. 170.

sopravvive con la qualità dell'archetipo nell'immaginario di tutti. Chiunque, quindi, abbia a mente la formulazione istitutiva del Sosia da parte di Plauto, non mancherà di notare i tratti di 'disobbedienza' con i quali le esemplificazioni riferite vi si mettono in rapporto. Tanto il capostipite del mito di *Anfitrione* quanto la sua secolare progenie letteraria, difatti, catapultano nello spazio narrativo un duplicato del modello reale che non ha mai origine naturale: quando non è esecuzione (di una beffa) divina, è consustanziazione di una proiezione psichica, o materializzazione dell'ansia di sopravvivere alla Morte, metafora delle antitesi tra l'Io e l'Altro, personificazione demoniaca o altro ancora. Tutte queste, le possibilità interpretative⁶⁷ offerte nel tempo dal serrato scambio di battute canonizzato dalla scena seguente:

Mercurio: Quid nunc? vincon argumentis, te non esse Sosiam?

Sosia: Tu negas med esse?

Mercurio: Quid ego ni negem, qui egomet siem?

Sosia: Per Iovem iuro med esse neque me falsum dicere.

Mercurio: At ego per Mercurium iuro tibi Iovem non credere: nam iniurato, scio, plus credet mihi quam iurato tibi.

Sosia: Quis ego sum saltem, si non sum Sosia? te interrogo.

Mercurio: Ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia. Nunc quando ego sum, vapulabis, ni hinc habis, ignobilis.

Sosia: Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam, quem ad modum ego sum – saepe in speculum inspexi –, nimis similest mei. Itidem habet petasum ac vestitum; tam consimilest atque ego. Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra, malae, mentum, barba, collus, totus. Quid verbis opust?. Si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius. Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui. Novierum, novi aedis nostras; sane sapio et sentio. Non ego illi optempero quod loquitur; pultabo foris⁶⁸.

Al contrario, il sosia che attraversa gli scenari barocchi solo raramente promana dal sovrannaturale magico, divino o diabolico (mai, per compren-

⁶⁷ Ma altre ancora occupano ambiti settoriali più circoscritti. J. Lacan, ad esempio, per la teoria ricostruita attorno al 'desiderio', ha visto nell'archetipo plautino (in combinazione con la riformulazione di Molière) il prodotto di uno sdoppiamento dell'io, a partire dal quale questo s'identifica con l'altro, col sosia appunto, e ciò non gli permette più di riconoscere il proprio desiderio. Anzi, il personaggio si trova di fronte al proprio io in un rapporto rovesciato, che ora è da schiavo a padrone: «La posizione fondamentale dell'io di fronte alla propria immagine è infatti questa invertibilità immediata della posizione di padrone e di servo». Il caso è analizzato come nevrosi ossessiva, spesso sottesa da una psicosi latente, caratterizzata proprio da questa coabitazione dell'io presso il suo sosia, in un andirivieni incessante e irrefrenabile. Si veda il cap. XXI, "Sosia", in Id., *Jacques Lacan. Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-55). Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, ed. G. Contri, Torino, Einaudi, 1991; tit. or., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-55). Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Seuil, 1978. Il cap. XXI è alle pp. 329-46 della trad. it.; la cit. a p. 336.

⁶⁸ TITO MACCIO PLAUTO, *Amphitruo*, in Id., *Le commedie*, ed. G. Augello, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980², pp. 102-4.

sibile mancanza di controllo sulle categorie dell'inconscio, ha matrice psicologica), mentre nella generalità dei casi si tratta di personaggi con un'origine biologica, naturale, dotati di assoluta autonomia i quali, per l'intervento di fattori circostanziali, in combinazione sinergica con i desideri personali, elaborano l'insidiosa iniziativa di con-fondersi al fine di confondere. Ma l'inosservanza che veicola il contenuto maggiormente trasgressivo risiede nella manifesta possibilità di prescindere da quella che altrove è la condizione validante: l'assoluta identità delle sembianze fisiche.

Rispetto ad essa, s'è visto, la disamina dei materiali ha rivelato una prassi letteraria piuttosto tollerante, aperta a esecuzioni eterodosse. E tuttavia, proprio rispetto a tale 'imperfezione', si ha l'impressione che un meccanismo autoregolatore si inneschi tempestivamente ogni volta che un testo si dispone all'infrazione, attivando, cioè, una serie di strategie alternative, utili a colmare le lacune d'esecuzione che costituiscono il *gap* che separa dalla norma, e provvedono, così, all'adempimento consentaneo. In altre parole, lì dove la presenza in campo di due personaggi si mostra funzionale a una duplicazione d'identità nelle forme già considerate, il testo si costruisce e appronta da sé i sosia che altrove compaiono *ex abrupto*; l'ostacolo opposto dalla loro non perfetta specularità somatica viene aggirato e superato con l'ausilio di fattori strumentali di varia natura.

I.2.2a. «a escuras»

Il più abusato di tali fattori, e per questo già familiare a chi legge, è l'*oscurità*, la coltre celeste che ammantava i tratti della persona e, con essa, le sue azioni sospette. Dal cielo bigio alla profondità della notte, nelle ambientazioni esterne, dalla penombra alla totale assenza di luce di un ambiente interno (una camera, una grotta, un convento), le varianti dell'oscurità intervengono tutte a favorire i sosia irregolari, in quanto il loro catapultare nell'indistinto gli elementi della realtà rende impossibile l'azione di riconoscimento, garantendo che le due apparenze in campo si omologhino e che la sostituzione riesca. Dopo l'episodio in cui Rodrigo, nell'ultimo istante che precede il congiungimento carnale con Blanca, riesce a cedere il passo a Beltrán, proprio grazie al fatto che «donde estaban no había luz», il caso più sorprendente rimane senz'altro lo smacco subito dall'inavveduto Ferdinando ad opera dell'«intempestivo galán», il quale, avendo ceduto al richiamo proveniente da una casa, s'intrufola in un alloggio «y en él halló a escuras a Doña Leonarda». Basta questa condizione, naturalmente, affinché il solerte avventore riesca a sottrarre al giovane l'identità e, insieme, l'amata.

I.2.2b. «el hablar bajo»

Gli elementi scenici che diventano condizione di presidio all'impresa del sosia subiscono un'azione riduttiva delle loro funzioni: ognuno di essi opera in forma stemperata, smorzata, come a dire che all'abbassamento del grado

di moralità connesso all'azione ingannevole partecipa l'intero contesto con una riduzione dell'incidenza dei suoi elementi. Così, dopo la luce attenuata, il catalogo dei mezzi coadiuvanti si arricchisce col riferimento alla *voce*, anch'essa ribassata nel tono; in qualche caso, addirittura, l'oscurità sembra richiamare in coppia la complicità della riduzione della voce: «Engañada Leonarda con la oscuridad, y el hablar bajo...»; forse perché, parimenti al buio, il parlare *en voz baja* comporta l'annullamento dei tratti distintivi, il personaggio si porta su un tono medio che, ancora una volta, gli assicura l'identificazione col modello che replica e, con essa, l'impunità.

I.2.2c. «de un mismo traje»

Accanto agli elementi dell'ambientazione, rientrano nel novero – e con un ruolo di assoluta preminenza – gli *abiti* indossati dai personaggi, nella doppia variante di abiti scambiati e di abiti casualmente uguali. Il dato sul quale vale la pena soffermarsi coincide con la capacità di un singolo oggetto, il vestito, banale nella sua materialità, di rappresentare la persona *tout court*, di renderla riconoscibile all'intera comunità, in sintesi, d'identificarla. In maniera non troppo dissimile dall'ombra, l'abito testimonia la persona, è complemento del suo corpo, gli si sovrappone, come a dire, appunto, che è un suo doppio. E così, tutti gli attributi relativi all'individuo si trasferiscono su chi, vestendone gli abiti, si presenta all'altrui cospetto e ne esercita l'identità: le migliori *performances* dei sosia devono il loro successo proprio a questo letterale tra-vestimento. In una società come quella secentesca, dove gli elementi dell'apparire comunicano al mondo quasi tutto di sé, in quanto se ne deducono tutte le informazioni relative alla persona (estrazione, classe sociale, professione, età etc.), base sulla quale è regolata l'interazione sociale, è comprensibile che al più esterno dei segni identitari, l'abbigliamento, si attribuisca il massimo coefficiente denotativo. Per quanto, però, più da vicino interessa la questione della duplicazione, è da dire che gli indumenti sono oggetto di pratiche diversificate. Innanzitutto, anche una versione parziale dell'abito, quale può essere il *rebozo*, la copertura del volto, basta da sé a omologare le figure coinvolte nell'interscambio: proprio l'apparizione che Irene e Serafina fanno nella spianata di Toledo a volto coperto consente che don García possa non riconoscerle o, meglio, che si convinca di star parlando con Irene. Ma il ricordo dei piani ideati da Berta e Fiameta («entonces ella tomó los vestidos nunciales de Berta y Berta tomó los suyos») o da Federico e Urbino («has de salir ataviado de las ropas que te ha hecho tu padre, déste nuestro aposiento; entregármelas has en mi poder, para que yo me vista dellas y tú pornaste en mi cama»), e ancora da Irene e Serafina («persuadió a doña Serafina trocasen vestidos, y se dividiesen después, andando de por sí aquella tarde por la Vega, hasta que al anochecer volviesen a su primer traje [...] fueron juntas y no poco asustadas a la casa de Serafina, donde, restituyéndose los vestidos, maldijeron metamorfosis»),

dice che, nella tipologia sostitutiva prevista da un accordo tra le parti, lo scambio di abiti non solo è concomitante, ma dà l'avvio, consente il trasferimento dei ruoli; con la cessione dei propri indumenti, il soggetto rinuncia al proprio io e ne fa dono all'altro.

L'abito, dunque, passa a indicare la persona, come per metonimia, e partecipa ai (pericolosi) giochi dei sosia con un protagonismo assoluto. Irene, travestita, a colloquio con don Alejo, addita se stessa in Serafina allo scopo di scatenare la gelosia dell'amante:

reconoced aquel vestido verde [Irene, travestita, a don Alejo], si por las paredes de la casa sacáis el dueño que la habita, y mirad cuán pocas plazas vacías en la facultad de Amor, pues en ausencia del propietario busca tan presto sustituto. Apenas dijo esto cuando, viéndonos don Alejo de las manos, y jurando falso el vestido de Irene en doña Serafina (quizás efecto de la liberalidad de don Alejo y por eso bastantemente conocido), apoyando sus celos a la cruz de diamantes que yo traía y él debió de ver, sacando la espada y viniéndose para mí...⁶⁹.

Probabilmente la funzione di vicariato esercitata dall'abito è resa ancor più manifesta da un passaggio in cui il testo addirittura, nella vicenda della sostituzione in torneo tra i cugini Luís e Fernando, si preoccupa di rimediare al 'difetto' – le differenti costituzioni – che potrebbe compromettere la credibilità dei sosia, e lo fa ricorrendo proprio all'ausilio dell'abbigliamento:

Era más dispuesto y robusto don Fernando, que don Luís, y pudiera la diferencia de sus personas estrañarla el pueblo, pero como le vieron armado, pensaron que el traje que traía le representaba más corpulento⁷⁰.

Né è necessario che della funzione di simboleggiare l'identità di un individuo sia investito l'intero abbigliamento della persona. Talvolta, può essere addirittura sufficiente un elemento accessorio di esso, quale un semplice manto, così come testimonia un episodio della vita di don Pablos, narrato nel capolavoro picaresco di Francisco de Quevedo. A dire il vero, il caso configura una situazione piuttosto anomala, in quanto stavolta il capo di vestiario è al centro di una 'investitura' di identità da parte del titolare nei confronti dell'altro sé, della quale il 'sosia' involontario è assolutamente inconsapevole. La ricostruzione dell'episodio chiarirà meglio la questione. Nel capitolo VII del Libro III de *El Buscón*, accade che don Pablos è impegnato nella conquista di una dama con la quale spera di convolare a nozze, al fine di poter liberamente disporre della sua dote. A tal scopo, è costretto ad assumere una falsa identità, quella di don Felipe Tristán, «un caballero muy honrado y rico», e millantare una condizione che in realtà, in quanto *pícaro*, non gli appartiene. Il piano sembra realizzarsi secondo le sue aspettative, fi-

⁶⁹ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, p. 160.

⁷⁰ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la boda*, f. 19r.

no a quando, durante una colazione fuori porta in compagnia della giovane e di sua madre, egli incontra la persona a cui è legata la sua infanzia, don Diego Coronel, e scopre che Anita, la dama, è addirittura la cugina di questi. Temendo d'essere pubblicamente smentito e di mandare, così, a monte il piano, Pablos/Felipe seguita a sostenere la sua falsa identità, anche nel momento in cui don Diego sembra averlo riconosciuto, tanto da far propendere per l'ipotesi che si tratti di un sosia⁷¹. La frode identitaria, tuttavia, non dura a lungo e Pablos è costretto a pagarne le conseguenze. Scoperta la magagna, difatti, don Diego escogita la punizione da infliggergli: trattenendosi con lui in strada, cederà il proprio manto a don Félix, fingendo di volere che si ripari dal freddo serale; quando questi lo avrà indossato, i servi con i quali don Diego ha convenuto l'agguato riconosceranno il segnale (il manto, appunto) e assaliranno il giovane, prendendolo a sonore legnate. Ciò accadrà, non solo dopo che altri sgherri, stavolta realmente diretti contro don Diego, avranno brutalmente malmenato Pablos, perché scambiato per don Diego a causa della «capa»:

Llegando a la entrada de la calle de la Paz, dijo don Diego: – Por vida de, don Felipe, que troquemos capas, que me importa pasar por aquí y que no me conozcan –. – Sea en buena hora, dije yo. Tomé la saya inocentemente y díle la mía. Ofrecíle mi persona para hacerle espaldas, más él, que tenía trazado el deshacerme las mías, dijo que le importaba ir solo, que me fuese. No bien me aparté dél con su capa, cuando ordena el diablo que dos que lo aguardaban para cintarearlo por una mujercilla, entendiendo por la capa que yo era don Diego, levantan y empiezan una lluvia de espaldarazos sobre mí⁷².

In precedenza era stato posto l'accento sull'anomalia di quest'episodio in quanto, diversamente da altri casi, in esso la duplicazione nasce da una 'cessione' di identità, veicolata dal passaggio del mantello da un personaggio all'altro, per cui anche l'errore in cui cadono gli assalitori di Pablos è indotto dalla volontà di don Diego di sostituirlo a se stesso.

A dire il vero, «los palos» ricevuti dal *Buscón* evocano alla mente del lettore un analogo episodio di «paliza», subita da un altro pitocco eccellente, *Guzmán de Alfarache*, anche se le analogie si scontrano con la presenza di

⁷¹ Vale la pena riportare la scena del *vis à vis*, in quanto veicola tutto il turbamento di cui viene investito don Diego dinanzi a colui che crede essere, per la fermezza mostrata da Pablos nel non rivelarsi, un sosia del suo antico servitore: «Al fin, delante dellas y de todos, se llegó a mí y dijo: – V. m. me perdone, que por Dios que le tenía, hasta que supe su nombre, por bien diferente de lo que es; que no he visto cosa tan parecida a un criado que yo tuve en Segovia, que se llamaba Pablillos, hijo de un barbero del mismo lugar. Riéronse todos mucho, y yo me esforcé para que no me desmintiese la color, y díjele que tenía deseo de ver aquel hombre, porque me habían dicho infinitos que le era parecidísimo. – ¡Jesús! – Decía el don Diego –. ¿Cómo parecido? El talle, la habla, los meneos... ¡No he visto tal cosa! Digo, señor, que es admiración grande, y que no he visto cosa tan parecida». FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 264-65.

⁷² QUEVEDO, *La vida del Buscón*, p. 270.

elementi rovesciati rispetto all'esempio più tardo. Nel capitolo VII – anche in questo caso – della prima parte, difatti, Guzmán si ritrova privo de la «capa» che gli è stata appena rubata nel «mesón» dove ha sostato. Il furto lo ha profondamente amareggiato, tanto che, quando riprende il suo cammino, unitamente all'«arriero» a cui si accompagna, con fare cogitabondo si dispone a riconsiderare l'accaduto. Ad un certo punto, però, accade un fatto imprevedibile:

¡Cuántas cosas iba considerando cuando salí del mesón sin capa y burlado! [...]. Yo iba callando, no se reía, llevaba bajada la cara, que de vergüenza no la levantaba. Los buenos de los clérigos iban rezando sus horas. Yo, considerando mis infortunios. Y cuando todos, cada uno más emboscado en su negocio, llegaron dos cuadrilleros en seguimiento de un paje que a su señor había hurtado gran cantidad de joyas y dineros; y por las señas que le dieron debía de ser otro yo [...]. Luego a puñadas me apearon del hermano asno [...]. No querían oírme ni admitir disculpa, que a pesar del mundo, sin más de su antojo, yo era el dañador. Dábanme golpes, empujones, torniscones que me atormentaban, y más por no dejarme hablar ni pronunciar defensa⁷³.

Come si vede, in questo caso è la perdita del mantello a determinare che Guzmán passi per il suo sosia, il suo «otro yo», come a dire che, nella circostanza qui descritta, se l'elemento accessorio fosse stato presente avrebbe esercitato una funzione del tutto opposta alla 'denotazione' di cui si carica altrove, in quanto avrebbe garantito l'assoluta indistinguibilità della sua persona e, pertanto, l'anonimato. Eppure, con un nuovo ribaltamento di senso, in un momento successivo, Guzmán finisce addirittura per rallegrarsi della perdita della «capa», quando, grazie alla concentrazione dei birri sul particolare di un dito mancante, viene finalmente riconosciuto l'errore di persona di cui è vittima:

No sé cómo uno de aquellos benditos me miró y dijo al otro: – ¡hola, hao! ¿Qué te digo? Creo que nos habemos engañado con la priesa –. El otro respondió: – ¿Cómo es así? – Volvióle a decir: – ¿No sabes que el que buscamos tiene menos el dedo pulgar de la mano izquierda, y éste está sano? [...]. No hay mal tan malo de que no resulte algo bueno. Si no me hubieran hurtado la capa, yendo cubierto con ella no echaran de ver si estaba sano de mis dedos pulgares, y, cuando lo vinieran a mirar, no fuera en tiempo, y quisiera primero haber padecido mil tormentos⁷⁴.

I.2.2d. «una sortija que sirviere de seña»

La scoperta per la quale l'identità può far conto su una vasta serie di se-

⁷³ MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. J.M. Micó, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 209-10.

⁷⁴ ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, p. 212. A proposito del particolare costituito dalla menomazione della mano, il curatore dell'edizione fa notare che l'autore, Alemán, è ammalato dalle potenzialità del motivo del sosia al punto da finire per implicare se stesso nel gioco dei rispecchiamenti: «Es costumbre recordar a este propósito la curiosa coincidencia de Alemán con el sosias de Guzmán, pues el escritor tenía una cicatriz en el pulgar izquierdo».

gni rappresentativi, che funzionano come sua proiezione e ai quali, nella relazione con un'altro soggetto, è demandato il compito che altrove assolve la somiglianza, trova conferma ulteriore nell'azione dell'*anello*, della gioia, oggetto minimo eppure sostituto efficacissimo. Si consideri il caso di due fratelli, Amurates e Ismael⁷⁵, convenzionalmente presentati come estremamente antitetici nelle personalità e nelle condotte. Ismael è benvenuto dal popolo per la sua riprovata magnanimità, mentre Amurates risulta invisibile, invece, per la tristizia costantemente profusa nella sua condotta. Amurates decide di fare assassinare Ismael, al fine di rendere sicura ed esclusiva la propria reggenza (in quanto primogenito del re dei turchi). Al centro del piano escogitato per l'eliminazione c'è una *sortija*, appartenente ad Amurates; essa diventa il segnale concordato con il segretario incaricato dell'omicidio per segnalare il momento propizio al misfatto. Ma proprio un'operazione di duplicazione permette che alla vittima designata per l'omicidio venga sostituito il suo mandante e, così, risultino rovesciate le sorti. Ismael, difatti, viene informato in tempo, da una schiava greca, del piano escogitato dal fratello; attraverso lei, riesce a procurarsi l'anello e a farne una copia. Quando le circostanze lo consentono, segue le stesse istruzioni che Amurates aveva previsto per la sua uccisione e invia il segnale al segretario il quale, non dubitando dell'identità della persona che giace dormiente sul letto di Amurates, ne strazia il corpo, credendolo Ismael:

Retiróse un día después de comer a dormir Amurates sobre su lecho, y viendo Ismael la ocasión en las manos, envió con un soldado de los Genízaros la sortija al Secretario, que viniendo con gran priesa con su esclavo, para que fuese verdugo, en lo que el había sido consejero, como era persona a quien las guardas no defendían la entrada, hizo que miserablemente muriese Amurates ahogado en su propia sangre en fe de que era Ismael. Salió luego desnudo el alfanje, y siguiendo al matador, a quien no pudo quitar la vida, porque Ismael con algunos soldados de la guarda se le opuso al paso, diciendo: ¿Qué haces con las armas desnudas en el propio cuarto y aposentos de mi hermano autor de traiciones? El Secretario que vio delante de sí el propio rostro del mismo que entendía haber acabado a las manos crueles de su atrevido esclavo, cayó con el horror en el suelo privado del sentido⁷⁶.

I.3. Effetti della duplicazione

Dalla disamina degli episodi sinora repertoriati è risultato possibile estrarre indicazioni essenziali alla ricostruzione della cellula narrativa costituita dal tema della 'doppia identità': in primo luogo, i contesti, le situazioni in cui materialmente agiscono i personaggi doppi e, in secondo luogo, le moda-

⁷⁵ L'episodio è contenuto in un'opera già citata, *El Caballero perfecto*, nota per le imprese del prode don Alonso.

⁷⁶ SALAS BARBADILLO, *El Caballero perfecto*, f. 98r.-v.

lità (più spesso, le strategie) secondo le quali avviene il loro raddoppiamento identitario all'interno dei medesimi intrecci. Si ha l'impressione, tuttavia, che qualcosa ancora vada messo in correlazione con tutto ciò, affinché sia dato pienamente conto di come quella cellula diventi produttiva nella letteratura di riferimento. Del suo nucleo costitutivo, difatti, forma parte la serie di 'effetti' che le diverse duplicazioni identitarie scatenano all'interno delle narrazioni, vale a dire, il complesso di reazioni (emotive, psichiche, comportamentali) che scatena nel personaggio l'incontro-scontro con il proprio doppio o, in alternativa, l'interazione con il doppio altrui. In ogni caso, come si può notare, si tratta di mantenere l'analisi entro i confini dello sviluppo narrativo, senza occuparsi del versante extratestuale della categoria 'effetti', in quanto ciò sposterebbe il discorso su un piano eccessivamente teorico, oltre che estraneo alla metodologia d'analisi impiegata, esponendolo ai rischi di una deriva interpretativa. Tuttavia, ci si può limitare a richiamare, ma brevemente, qualche considerazione teorica di fondo che serva da coordinata strumentale al discorso che sarà subito dopo intrapreso. Si può dunque riportare, molto brevemente, qualche considerazione teorica maturata attorno al quesito: che reazione produce la comparsa di due volti identici?

Habida cuenta de que todo hombre es una individualidad irrepetible, que se manifiesta en los rasgos físicos, en el movimiento y en el modo de comportarse, la aparición inesperada de dos individuos semejantes o casi iguales no puede menos de causar sorpresa y provocar la risa⁷⁷.

Una prima risposta, quindi, informa che l'esperienza del doppio produce un effetto comico. Effettivamente, riportando il discorso nell'alveo del letterario, quello comico sembra l'esito più intimamente connaturato alla comparsa del motivo, sebbene vada precisato che tale esito ha una sede privilegiata nella scena teatrale, mentre pare che altrove le cose stiano diversamente. In ogni caso, da qualsiasi versante si approcci la questione, va detto che la dinamica inconscia che sottende la comicità del caso non è facile da ricostruire, nemmeno per chi sul complesso della questione ha teorizzato in modo davvero illuminante. Lo stesso Freud, difatti, ammette che:

è incontestabile che essa [l'imitazione] è di per sé una fonte di piacere comico straordinariamente ricca, poiché noi ridiamo in special modo per la fedeltà dell'imitazione. Non è facile dare una spiegazione esauriente di ciò, a meno che si accetti l'opinione di Bergson, il quale accosta la comicità imitativa a quella della rivelazione dell'automatismo psichico. Tutto ciò che, in una persona viva, induce a un meccanismo inanimato – dice Bergson – ha un effetto comico. La sua formula è: *mécanisation de la vie*. Egli spiega la comicità imitativa ricollegandosi a un problema posto da Pascal nei suoi *Pensieri*:

⁷⁷ L'affermazione è di V. PROPP, *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 1988, p. 43, qui citato da B. GARCÍA HERNÁNDEZ, *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, p. 271.

perché due volti simili, ognuno dei quali preso a sé non ha effetto comico, fanno ridere se messi a confronto? “È un fatto che la vita veramente vivente non dovrebbe mai ripetersi. Dove c’è ripetizione, somiglianza completa, abbiamo sempre il sospetto di un meccanismo operante dietro il vivente”. Quando si vedono due volti che si rassomigliano troppo, si pensa a due impressioni del medesimo stampo o a un analogo procedimento di produzione meccanica. Insomma, la causa del riso sarebbe in questi casi l’inflessione della vita in direzione della meccanica; noi potremmo dire: la degradazione del vivente a inanimato [...]. Istruiti dall’esperienza circa il fatto che ogni vivente è un che di diverso ed esige per essere capito una specie di dispendio, siamo delusi quando, in presenza di una completa concordanza o di un’imitazione ingannevole, non abbiamo più bisogno di un nuovo dispendio. Ma siamo disillusi nel senso che siamo alleviati: così il dispendio dell’attesa, diventato superfluo, si scarica con il riso⁷⁸.

La commedia, si deduce, fonda su tale meccanismo la propria estetica, mentre sul piano del contenuto essa sfrutta la generazione di *quiproquo* continui. Gli equivoci geminano e, così, accrescono l’intensità e il ritmo drammatici, garanti, presso il destinatario, del massimo diletto.

Ma questa è una traduzione solo parziale degli effetti ricollegabili alla bergsoniana ‘meccanica ripetizione’. Rimane da ragionare sulla via alternativa a quella segnata da Plauto (già debitore verso il repertorio greco della Commedia Nuova), seguito poi da Shakespeare, Molière, Rotrou etc. Essa assegna un esito tutt’altro che dilettevole all’incontro con i sosia. In altre aree letterarie, e soprattutto in altre epoche⁷⁹, la carica degli effetti si sposta completamente sul polo negativo, dove fanno la comparsa sensazioni che vanno dal disorientamento, al turbamento, all’angoscia paralizzanti. Anche queste impressioni sembrano essere motivate dall’azione dell’inconscio, per cui, se la risata deriva dallo scarto tra il cambio sperato e la ripetizione che continua, vale a dire, da un’attesa frustrata, il prolungarsi della ripetizione smette presto di risultare piacevole: «La sorpresa es graciosa, pero la repeticion deja pronto de hacer reír. El automatismo obsesivo se hace triste, y después angustioso – y toda la crítica de una civilización de robots se deduce de esta impresión»⁸⁰.

⁷⁸ S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Vienna, Deuticke, 1905; trad. it. “Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio. 1905”, in Id., *Opere. Il motto di spirito e altri scritti*, VI, 1905-1908, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 1-211. Cit. a p. 186. Vale la pena continuare: «La stessa formula sarebbe valida anche per tutti i casi, di cui parla Bergson, di rigidità (*raideur*) comica, di abitudini professionali, di idee fisse, di modi di dire ripetizioni in ogni occasione. Tutti questi casi fanno capo al paragone tra il dispendio d’attesa e quello necessario per capire una cosa rimasta quella che era, ove l’attesa, che è più grande, è fondata sull’osservazione della varietà e della plasticità individuale del vivente. Nell’imitazione la fonte del piacere comico non sarebbe dunque la comicità di situazione ma quella d’attesa»: pp. 186-87.

⁷⁹ E a questo punto il catalogo di nomi si fa veramente spropositato. Basti richiamare gli esempi di Jean Paul, Poe, Hoffmann, Dostoevskij, Wilde, Stevenson, Cortázar come tra i più familiari, ai quali qualche cenno è stato fatto nelle pagine introduttive allo studio.

⁸⁰ C. MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964; trad. sp. *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arcos Libros, 1998, p. 96.

Torna utile, pertanto, procedere da questo momento all'analisi delle reazioni manifeste nei personaggi – gli effetti, appunto – che sono protagonisti delle vicende più su descritte, scindendole da quelle riferibili alla sfera extratestuale della ricezione e alle valutazioni teoriche di esse.

Non dunque la somiglianza in sé procura disagio, bensì la sua persistenza, il fatto che la sorpresa iniziale non si dissolva tempestivamente nel ripristino dell'esclusività naturale; ancor di più, poi, se la forma doppia comincia a muoversi in autonomia, a inserirsi nell'esistenza attiva della comunità narrativa e a partecipare agli avvenimenti, condizionandoli fino a dirigerli. A quel punto, l'angustia che essa provoca in chi è stato derubato della propria identità si fa incontenibile, la scelta della morte diventa l'unica strada per il ritorno all'*unicum*. Siamo alla registrazione d'effetto per la quale un soggetto che vede dinanzi a sé un altro se stesso, come entità autonoma ma identica, prova orrore e turbamento, e sospende il giudizio sulla realtà alla risoluzione dell'inspiegabile accadimento.

In conclusione, il resoconto integrato dei dati dell'esperienza letteraria e di quelli del senso comune disegna una figura ai due estremi della quale si collocano effetti di segno decisamente opposto (comico, da un lato, tragico, dall'altro). Resta da stabilire presso quale estremità si vada idealmente ad allogare la testimonianza offerta dai casi accolti dalla presente ricerca. Tale testimonianza, si dà come anticipazione, suggerisce di non operare scelte di esclusione e di proporre, in adesione alle verifiche fatte, l'immagine di una linea progressiva, lungo la quale vengono a disporsi gli esiti rilevati secondo gradi crescenti d'intensità. La strategia rivela, già in apertura, una terza modalità da inserire nella gamma di effetti, collocabile al centro dei poli menzionati. È forse scontato precisare che la tipologia di effetti – ancora una volta, la reazione prodotta sui personaggi dall'incontro con i sosia – dipende direttamente dalla modalità sostitutiva che sta alla base della loro duplicazione. Pertanto, se la duplicazione con relativa sostituzione è disposta da un accordo previo dei protagonisti (come nella preponderanza dei casi), la ricerca dell'effetto non può certo appuntarsi sul nodo duplicante-duplicato (burlato-burlatore, usurpato-usurpatore, ingannato-ingannatore), in quanto nessuna sorpresa può generare la loro confusione in campo, per cui destinatari di effetto diventano i terzi che eventualmente si ritrovano ad assistere alla messa in opera dei sosia. E su questo punto, un'incidenza assoluta la esercita il grado di consapevolezza, più o meno elevato, che i testimoni hanno rispetto alla situazione. Appare dunque opportuno seguire la linea ideale indicata e fissare, per primo, il punto di massima intensità di effetti raggiunto all'interno delle testimonianze acquisite.

Il massimo grado lo si registra con una successione di impressioni e corrisponde alla formulazione immediata di un dubbio circa la natura dell'evento: sogno o realtà?

no sabía si era sueño o verdad; llegó a su posada, a un espejo miró si dormía, a sus criados hizo diversas preguntas; no se lo podía persuadir, tanto le parecía imposible el caso⁸¹.

Il dubbio sulla realtà esterna viene subito dopo dirottato dal soggetto su se stesso, e in questione ci finisce la propria sanità mentale. L'incertezza si manifesta verbalmente in una serie di interrogativi serrati che Tristán esprime in furioso soliloquio, e l'esigenza di darsi risposte suggerisce alla mente ipotesi estreme, non ultima quella di un'azione del demonio:

tuvo principios de locura hablando disparates en luzidos, y bolví luego: «¿Otro hermano la Duquesa? Y si otro, ¿cómo de mi nombre? ¿Si es lo que se usa en Francia, que muchos hermanos tienen sólo uno? Mas dos Tristanes no teniendo el Duque dos, ¡Terrible caso! ¿Si el demonio ha tomado mi forma y quiere hazer algún engaño? ¿Si mi hermana tiene voluntad y, a disculpas de sus vassallos, se escusa con decir soy yo este demonio a quien tiene en su misma casa?».

Né mancano all'anamnesi manifestazioni di tipo fisiologico, «perdió el color», «no reposó», «quedó elado»: si va dall'impallidimento, all'insonnia, al raggelamento. E, tuttavia, è da precisare che gli effetti considerati riguardano la situazione in cui il personaggio rivede riprodotte nell'altro le proprie fattezze, ciò che, contrariamente alla consuetudine, risulta essere l'eventualità meno frequente presso quest'ambito. Inoltre, per quanto elevata possa risultare qui l'intensità di tali reazioni, essa non arriva ad eguagliare il livello di parossismo raggiunto altrove da casi analoghi (dove, talvolta, dal deliquio iniziale si passa alla consunzione fisica, fino alla morte).

Avanzando in questa ideale progressione a decrescere, gli effetti di grado intermedio investono non più i protagonisti della duplicazione, bensì i terzi con i quali vengono a contatto. A tal proposito, pare necessario dover distinguere tra le reazioni dei singoli, normalmente vincolati a uno dei due sodi da relazioni di diverso tipo, più spesso amorose, e reazioni, per così dire, collettive, che investono il pubblico di astanti che assiste ai fatti. Quanto alle prime, l'*engaño a los ojos* provoca un'immediata sorpresa, in quanto chi conosce l'originale, e mantiene con lui relazioni di origine pregressa, non può fare a meno di notare le anomalie di condotta o di espressione da parte del sostituto e riceverne turbamento. Così, quando Estefanía si ritrova con Fernando, che lei crede essere colui che poco prima ha abbandonato la sua alcova, ignorando la sostituzione, viene colpita dall'improvvisa feddezza del partner, estranea alla loro consueta interazione amorosa:

Yo conocí anoche en vuestra segunda entrada en mi casa una novedad diferente de lo que pasé con vos la primera vez, pues en aquella hallé caricias de fino amante; y en esta

⁸¹ Il riferimento è tratto dal noto incontro tra Tristán e Matías narrato nella novella di Juan de Piña.

tibiezas de cansado. Yo he venido a saber de vos, qué causa pudo moveros a desdecir con el segundo, del estilo primero, que me ha tenido esta noche con tan grande pena como desvelo, y para aliviarla en el desengaño, o satisfacción, que espero de vos, vengo (como me véis) a saberlo de vuestra boca⁸².

E così, meravigliata, «admirada» rimane anche Leonarda, di fronte alle stranezze compiute da quel che crede essere il Roselio da lei appena sposato:

Pues como quedase Corineo en cuenta de Roselio en casa de Feliciano, para mejor guardar la lealtad a su amigo, al punto que se acostaba con Leonarda, desenvainaba de su espada, y la ponía entre los dos en medio de la cama. Admirada ella de tal novedad, fue-lo a decir a Feliciano. Pues como Feliciano le diese reprehensión por ello y a qué respeto hacía semejante extrañeza, respondió que era por causa de un voto que había ofrecido a Dios⁸³.

In qualche caso, poi, accade che il personaggio arriva a riconoscere la menzogna circa l'identità del sosia, ma nella confusione prodotta dalla scoperta, accetta l'inganno e sospende il proprio giudizio fino alle azioni successive. È il caso della bella Sol la quale, dopo aver conosciuto Carlos nella caverna in cui era rinchiuso, se lo ritrova ora di fronte nelle sembianze di chi si spaccia per lui:

Llevóle Doristeo a la presencia de las Infantas, a quién besó las manos, admirándose la hermosa Sol de verle, porque no olvidó tan brevemente las especies del verdadero Carlos de su memoria, que no echase de ver, que este era otro, no el que ella vio con tanto gusto en la cueva, y este cuidado la mudó de semblante⁸⁴.

Di segno diverso, invece, si rivelano gli effetti prodotti attraverso l'azione di un testimone collettivo, la comunità che assiste a un evento. Non senza sorpresa, si scopre che esso contribuisce attivamente allo scambio d'identità tra i due personaggi, completandolo, trasferendo sull'altro le qualità personali che alimentano l'opinione consolidata sull'uno. Un esempio è costituito dal duello sostenuto dal 'cavaliere perfetto', don Alonso, per conto del compagno francese:

De esto sospechosos algunos, dieron con lo cierto del caso, pero la voz común (que más por la apariencia, que por el discurso se rige) quedó engañada, creciendo cada día

⁸² CASTILLO SOLÓRZANO, *Huerta de Valencia*, p. 33.

⁸³ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, p. 156. Allo stesso modo, in un episodio minore contenuto nei *Desengaños amorosos* di M. de Zayas, il giovane don Diego, innamorato di Inés, viene avvicinato da una vecchia mezzana che si offre di mediare la sua conquista. In realtà, fa in modo che una ragazza di postribolo, praticamente identica ad Inés, sostituisca la giovane negli incontri che la vecchia procura al giovane. Il vestito, poi, che abilmente riesce ad ottenere dalla giovane, completa la sostituzione rendendola credibile. Tuttavia, la discrepanza che don Diego avverte tra gli atteggiamenti delle donne, incontrate in situazioni diverse, lo sorprende, lo confonde e lo insospettisce, fino a consentirgli di scoprire l'inganno.

⁸⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, *La Quinta de Laura*, p. 97.

(así en los que iban en el viaje, como en las naciones convecinas) los aplausos de Ludovico el Caballero Francés, olvidándose por ellos ya de la estimación, y alabanzas de don Alonso, a quien en la opinión de todos estaba muy preferido, llevando nuestro Español esto con tanta constancia, y entereza de ánimo, que se holgaba, de verse excedido a sí mismo en el sujeto de su amigo (que era otro él) con sus propias hazañas, pareciéndole, que siendo la gloria de los dos igual (como la pena) en él la poseía⁸⁵.

Si nota che l'azione sostitutiva di Alonso non produce altra conseguenza che elevare l'amico alla «estimación» pubblica di cui gode egli stesso, facendolo assurgere definitivamente alla condizione di «otro él». Altrove, poi, anche in seguito allo svelamento d'identità, piuttosto che biasimare l'azione ingannevole dei due, il pubblico di astanti è disposto ad accordare apprezzamento all'iniziativa. Quando don Luís comprende di star godendo della fama conquistatagli da suo cugino, avverte, subitanea, la spinta a fare e a farsi «igual» del suo sostituto:

Pero apenas entró en su casa cuando entendió de su mayordomo el estado de las cosas, y cuan buen fiador tenia para salir con opinión gloriosa, porque él venía entonces de la plaza, y era buen testigo de las admiraciones que en ella se hacían de tan gallardo y lucido caballero. Muy obligado se reconoció a tanta fineza de voluntad, y quisiera poder con demostraciones iguales satisfacer a obligación tan grande.

E, infatti:

remitieron a la obra de sus manos el gusto que en el conceto les había escondido, que lo hizo dando de sí satisfacción gallarda, que premiándole los jueces, declararon esta sentencia favorable, igualando el valor de entrambos primos, decía así: El postrer aventurero iguala al mantenedor en gallardía y valor.

La conclusione è che:

asistiendo por combidados infinito número de caballeros, así naturales como forasteros, que entendiendo el truco de los dos primos, y lo bien que entrambos habían respondido por su reputación, se admiraron de los juegos que sabe hacer la fortuna, aun en las cosas más graves⁸⁶.

Al grado intermedio di questa esplorazione d'effetti, quindi, si collocano moderate reazioni di sorpresa o di meraviglia (non si può più parlare di turbamento o di alterazione della persona) che, con non poca frequenza, cedono il passo a un più dichiarato favore per l'operazione duplicante, fino a costituirne l'avallo epidittico.

La tappa finale, lungo la linea che si sta immaginando, prevede ora che sia dato conto della tipologia di effetti caratterizzati da un'intensità ridotta, se non proprio minima. E si anticipa già che su di essa si attesta la parte pre-

⁸⁵ SALAS BARBADILLO, *El Caballero perfecto*, ff. 48v.-49r.

⁸⁶ SALAS BARBADILLO, *Fiestas de la Boda*, ff. 19v.-20v.-21r.

ponderante dei casi rinvenuti, una constatazione gravida di conseguenze per gli equilibri che si sta tentando di procurare all'edificio tematico. Sorprende non poco, quindi, dover rilevare che la prassi con cui si familiarizza la ricerca prevede un esito stranamente neutrale, per il quale non è prevista nessuna reazione di fronte a un fenomeno così inusitato quale è la comparsa di due incarnazioni che rispondono allo stesso io. Si può contestare che l'assenza di sorpresa alcuna sia dovuta all'azione di due fattori precisi, deputati all'esercizio di una funzione rassicurante. In primo luogo, spesso si tratta di due personaggi 'agenti' quali sosia ma che sosia non sono, per cui lo scarto nella somiglianza fa sì che le conseguenze siano di minore rilievo e che l'effetto di *bouleversement* nel soggetto (membro della coppia di *doubles* o un terzo) sia scongiurato. In secondo luogo, il fatto che talvolta i due non agiscano in concomitanza, ma in successione, dà ai terzi l'impressione di stare interagendo sempre con l'originale. L'incidenza dei due fattori ridimensiona certamente l'eclatanza del caso, ma non l'annulla, né ne evita l'insorgenza di fronte a nuovi incontri. Tanto è così che, in qualche caso, sono gli stessi personaggi della finzione letteraria a considerare i sosia un fenomeno degno di nota, intorno al quale vale la pena dibattere, soprattutto per ciò che attiene alla natura del loro fenomeno e alle conseguenze del loro operare all'interno della comunità. Un esempio. Si riconsideri il famoso episodio delle nozze tra la futura madre di Carlo Magno e il re Pipino, all'interno del quale è inserita la partecipazione di un sosia della sposa promessa:

la nueva Emperatriz traía consigo una doncella secretaria suya, hija de la casa de Maganza, la cual en la edad y en el talle y hermosura le parecía tanto que los cortesanos de su corte se engañaran muchas veces si no fuera el desengaño la diferencia de los costosísimos vestidos que llevaba la emperatriz, y ésta se llamaba Fiameta⁸⁷.

Oltre alla possibilità di confondere le persone, non pare che il bizzarro operato della natura procuri sconcerto, né che di per sé venga giudicato come un'anomalia. Eppure, tale neutralità di giudizio è solo apparente, in quanto il caso viene a sua volta fatto oggetto di valutazione da parte di altri personaggi. Ecco specificato come. La struttura in cui sono organizzate le *Noches de Invierno*, difatti, prevede una serie di dialoghi tra personaggi esterni alle finzioni di secondo grado, cui essi fanno da cornice. Alla narrazione del capitolo contenente la storia di Berta segue puntuale la discussione sul caso da parte degli amici riuniti in consesso:

⁸⁷ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 217-18. Casi analoghi abbondano nella produzione di riferimento; tra i più rappresentativi, «Los dos Tolomeos» timonediani: «Pues como el ama los criase, eran tan semejantes en estatura y gesto, que si el ama no, nadie sabía determinarse de presto cuál su hijo fuese, por lo cual, siendo grandecillos, tuvieron necesidad diferenciarlos de vestidos». Si osservi, ancora una volta, la centralità dell'elemento 'vestiti' che, in maniera alterna, ha la funzione di distinguere i sosia reali e di assimilare quelli artificiali.

SILVIO: «No menos me causa admiración y aun casi incredulidad un notable caso de esta historia; y es que fue tan grande la similitud y apariencia de Berta con Fiameta que en dos años que Fiameta fue Emperatriz no fuese conocida de alguno de palacio, así de los caballeros como de las damas que la servían, mayormente faltando la una de las dos; y aun también tiene un no sé qué de hipógrifa la historia, pues no fue parte la falta de la una de las dos para descubrir la maraña. Y digo otra vez que lo tengo a mucho que, aunque fuese grande la similitud de los rostros y proporción y talle, que no conociesen el engaño en la voz o en el habla o en la condición, que cualquiera de estas partes, si discreparan, fuera suficiente a desengañarlas»⁸⁸.

È risaputo che la funzione dei dialoghi-cornice consiste, attraverso le difese da parte dei personaggi delle proprie posizioni rispetto a singole questioni, nel dare voce ai giudizi e ai pensieri di chi sta all'esterno della finzione narrativa. Così, è da ritenere che la perplessità di Silvio rappresenti in qualche modo l'esitazione scettica dell'autore o del lettore del tempo. Secondo le dinamiche del confronto dialettico, alla reazione dubbiosa di Silvio fa immediatamente seguito la risposta di Fabricio, volta a riassorbire nel rango del 'possibile' lo strano caso riferito, a riconciliare il fenomeno col verosimile:

FABRICIO: «La historia en silencio pasa la causa por qué no echaron menos a la una de las dos; mas de creer es, y no hay duda en ello, que quien con tanto secreto urdió un estambre tan malo, que también hiciera creer a todos que Fiameta era muerta o ida a su tierra; y en lo demás no hay duda, sino que causa admiración, mas no incredulidad, porque otras cosas más admirables han sucedido en el mundo. Que más maravilloso caso el de Semiramís, reina de los asirios, de quien tantas hazañas se escriben, y della dice Justiano que se parecía tanto a su hijo Nino en el rostro, disposición y talle que, muerto el Rey su marido, se vistió en hábito de hombre y, fingiendo y representando la persona del hijo, gobernó cuarenta años el reino, creyendo todos ser Nino su hijo; tanta similitud había entre ellos que pudo todo este tiempo traerlos engañados. Pues si esta concordancia había entre mujer y hombre, más cierta sería entre mujeres, porque se parecen más en la disposición de la materia. También escribe Alberto Magno, en el *Libro de los animales*, otro caso mucho más admirable de dos niños hermanos nacidos de un parto, que él afirma que vio en Alemania, que se parecían tanto que apartados el uno del otro no se podía saber cuál era de los dos y, allende del gesto, era tanta la conformidad en lo demás que no podían vivir sino juntos, y les era muy grande tormento apartarlos; hablaban de una manera, cuando enfermaba el uno enfermaba el otro, y así parecía que eran dos cuerpos y una naturaleza y una alma y complisión».

SILVIO: «Agora digo que quiero creer a pies juntillos lo de Berta y Fiameta, habiendo oído estas dos cosas. Mas pregunto, ¿qué os parece que sería la causa de tanta conformidad en los rostros y en la complisión y pasiones del alma de esos dos hermanos?»

FABRICIO: «Yo bien quisiera satisfaceros a ese punto con más ciencia, mas digo, como lo entiendo, que es más fácil a la naturaleza y más conforme a su propiedad formar dos rostros que en todo se parezcan que no hacerlos disformes, porque es más propio pa-

⁸⁸ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 229.

ra la naturaleza producir a cada una de las creaturas con la propia semejanza, a imitación de aquella de quien en su especie ella procedió, que no el variar de cada una dellas; porque ella es enemiga de confusión y el orden y el concierto le aplace. Y por conocer esto San Agustín (*De civ. Dei*, cap. 8) tiene por milagroso caso la mucha variedad de los rostros en tan poca distancia de lugar»⁸⁹.

La documentata esposizione di Fabrizio pare immediatamente persuadere Silvio, mentre qualche comprensibile riserva rimane nella mente del lettore moderno che, non partecipando dell'orizzonte culturale secentesco, non può accontentarsi delle rassicurazioni offerte da quella ideologia la quale, preconizzando la tendenza della natura ad armonizzare nella somiglianza i propri prodotti, sussume in tale tendenza qualsiasi fenomeno connotato di 'straordinarietà' (un'ideologia che, oltretutto, per qualche aspetto è in superamento già all'epoca in cui scrive Eslava). Il dato che se ne può comunque utilmente trarre è che, se come si è visto per la commedia o i racconti di altre epoche, ciò che rende comico il «parecido total» fra i soggetti è il suo carattere inverosimile, fonte della sorpresa che si scarica col riso, qui l'effetto comico non ha motivo di essere ricercato, né può prodursi, in ragione dell'assoluta plausibilità riconosciuta al caso sul piano della verosimiglianza.

La considerazione che ne discende per la ricerca, oltre a segnare la doppia conclusione, sulla linea degli effetti della duplicazione e del capitolo dedicato ai sosia, svolge l'importante funzione di fare emergere il fattore più fortemente caratterizzante la categoria considerata, quello che – diversamente dalle costanti che hanno la funzione di interrelare tutte le tipologie individuate – permette di ritagliarsi all'interno del campo tematico una zona circoscritta in cui far mostra e esercizio della propria esclusiva originalità. Tale fattore di originalità, è ora di affermarlo, viene a coincidere proprio con la tendenza manifesta a quella neutralità d'effetti riconosciuta più su, la quale autorizza ad affermare in maniera apodittica che la funzionalizzazione del motivo del sosia all'interno di questa letteratura assegna allo scambio d'identità un valore massimamente trasgressivo, in quanto, proprio l'assenza di negazione nei confronti della pratica sostitutiva autorizza i personaggi ad esercitare in forma congiunta la loro identità, ciò che in ogni altro momento culturale e letterario sarebbe osteggiato come il più oltraggioso degli attacchi all'integrità dell'individuo. In ciò risiede il paradosso del caso: fra questi sosia la sostituzione d'identità avviene in una forma che, più che a un'azione di rottura, di impatto violento, lascia pensare a uno scivolamento dell'uno presso l'altro, un trasferimento pacifico all'insegna di una formula che può essere quella di 'massima continuazione' del sé, per cui anche il furto finisce per accomodarsi a una cessione d'identità di cui è ammessa l'escursione. Ne discende il carattere ap problematico del ritorno dell'io alla sede di partenza, in quanto esso non deve impegnarsi nella disperata riconquista di

⁸⁹ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 229-30.

sé, non c'è lotta, il ritorno è garantito. Ciò può essere dovuto al fatto che, contrariamente a quanto tematizzerà il *Doppelgänger* otto-novecentesco, qui non è questione per l'individuo di doversi relazionare con una proiezione fantasmagorica della parte abietta del sé, quella che la psiche censura, respinge indietro, e con la quale rimane irreconciliabile. O è parimenti probabile che, con assoluta regolarità, l'azione di talune circostanze (l'essere stati allevati dalla stessa nutrice, aver vissuto nella stessa casa, in stretto contatto etc.) faccia sì che si stabilisca fra i soggetti un'affinità di tipo elettivo, una sintonia interiore che armonizza tutta l'operazione di sostituzione. Comunque, il paradosso di cui si diceva, e insieme, la peculiarità del caso, sta nel fatto che proprio la tipologia di duplicazione che appare più neutra, moderata negli effetti, sospesa a metà tra l'esito euforico e quello disforico, finisce per realizzare la trasgressione più estrema, veicolando come messaggio che un soggetto possa assumere l'identità di un altro e rimanere per questo impunito: «El triunfo sobre el principio de realidad es absoluto»⁹⁰.

⁹⁰ MAURON, *Psicocrítica del género cómico*, p. 97.

CAPITOLO II LA 'DOPPIA IDENTITÀ' DEI GEMELLI

Da sempre, l'incontro con i gemelli viene recepito dall'uomo con l'impressione contraria di un evento naturale, inserito nell'esperienza dell'ordinario, ma che porta con sé qualcosa di inspiegabile, insieme di prodigioso e di inquietante. E da sempre l'uomo tenta di fornire al fenomeno delle spiegazioni, le quali, non di rado, coincidono con il richiamo al soprannaturale, da cui si sarebbe originata la serie di credenze, di superstizioni e di tradizioni che alimentano il folklore e l'ideologia di numerose culture. Le mitologie del mondo intero (dai miti amerindiani, a quelli orientali dell'India vedica, alle mitologie nordiche e del Vecchio Mondo, ecc.) hanno fatto spesso ricorso alla coppia gemellare per esprimere la loro essenziale concezione del mondo: da un punto di vista religioso, ad esempio, i gemelli incarnano l'androginia divina, sintesi e risoluzione delle opposizioni tra Bene e Male, umano e divino, naturale e soprannaturale e così via. Parimenti, nell'elaborazione dei semidei, in particolare del mito dei Dioscuri, l'identità fisica riassume, nell'opposizione 'mortale-immortale', l'eterna separazione, con anelito di ricongiungimento, dell'umano con il divino. Trasferendo tali concetti su un piano più genericamente ideologico, se ne deduce che ai miti della gemellarità è dato riassumere ed esprimere la concezione duale dell'essere, costituita da antitesi ontologicamente irrisolvibili. Difatti, le idee cui danno luogo i gemelli presso le civiltà arcaiche corrispondono a nozioni di segno opposto: talvolta, si assegna alla coppia una perfetta simmetria, ergendola a simbolo e fonte di armonia, di affinità, di complicità; talaltra, le si assegna un valore negativo, di contrasto, per cui se ne sottolineano lo squilibrio interno e la conseguente impossibilità che la gemellarità ideale possa trovare compimento¹.

¹ Lévi-Strauss sostiene che i gemelli del pensiero amerindiano non superano mai lo scarto che li divide, anzi egli fa coincidere con questo asserto la differenza fra il pensiero europeo e quello americano: «Trattando di una congiuntura identica (un gemello mortale riceve la sepoltura; l'altro, immortale, risiede in cielo in forma di corpo luminoso), il mito greco respinge la disparità e rende le due condizioni uguali, mentre il mito americano la accetta e non vi trova nulla da cambiare. In tutta Europa le idee popolari relative ai gemelli ricamano sul tema della completa identità: fisicamente indistinguibili l'uno dall'altro, a meno che non usino artifici cosmetici o dell'abbigliamento; con gli stessi gusti, gli stessi pensieri, lo stesso carattere; innamorati della stessa donna, o talmente simili che la moglie dell'uno lo confonde col fratello; malati contemporaneamente; incapaci di sopravvivere l'uno all'altro, ecc. [...]. Il pensiero amerindio invece ricusa la nozione di gemelli fra cui regnerebbe una perfetta identità [...]. Pertanto, anche se gli Indoeuropei si fecero della gemellarità una concezione arcaica vicina a quella degli Amerindi, essi l'hanno progressivamente allontanata. A

In sintesi, i diversi impieghi a cui la mente umana ha sottoposto la categoria dei gemelli hanno fatto di essa ciò che viene definito un 'archetipo' del pensiero. Un archetipo, però, del quale pare prevalere la valenza negativa, forse perché il carattere eccezionale del doppio concepimento, combinato con la paura dell'ignoto, genera un timore naturale che non tarda a trasformare il mito in tabù. Le spiegazioni tentate dalle civiltà arcaiche al fenomeno hanno fatto discendere l'evento dall'infedeltà della donna, oppure dall'intervento del soprannaturale (uno spirito fa irruzione nella comunità della tribù e feconda la donna, anche solo attraverso il contatto con il cibo). Conseguenza ne è, alla nascita, la morte della madre e dei figli, o di uno solo di essi, o ancora la separazione con relativo allontanamento dei nascituri. Tuttavia, tale connotazione catastrofica del doppio concepimento sembra essere caratteristica delle società primitive. Nelle società più evolute, infatti, il fenomeno pare perdere di negatività, a favore di una concezione più positiva che, passando dall'attribuzione di poteri straordinari ai gemelli (chiaroveggenza, fertilità, immunità dai malefici, trasformismo), arriva fino a considerarli un prodigio degno di venerazione².

Tale ricchezza di implicazioni spiega come mai, in epoca moderna, siano convogliate sul tema dei gemelli le attenzioni di diverse discipline. Oltre ai contributi dell'antropologia, da cui si è appena estratta qualche idea di base³,

differenza degli Indiani essi non ne hanno tratto, come avrebbe detto Dumézil, "una spiegazione del mondo". Per gli Indoeuropei l'ideale di una gemellarità perfetta poteva realizzarsi a dispetto di condizioni iniziali contrarie. Al pensiero degli Amerindi una sorta di clinamen filosofico pare indispensabile affinché, non importa in quale settore del cosmo o della società, le cose non permangano nel loro stato iniziale, e affinché da un dualismo instabile, a qualunque livello lo si apprenda, derivi sempre un altro dualismo instabile». Si veda: C. LÉVI-STRAUSS, *Storia di Lince. Il mito dei gemelli e le radici etiche del dualismo amerindiano*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 216-18.

² Il concetto è espresso nel già citato studio di C. KEPPLER, *The Literature of the Second Self*, al capitolo secondo "The Second Self As Twin Brother", p. 16: «The more primitive the tribal mentality the more likely is the birth of twins to be considered an unqualified catastrophe, and the more likely are both twins, often along with their mother, to be strangled at birth. The motives usually given are, first, that to bring forth twins is to degrade the human being to the status of animal that produces by litter, such as a dog or rat; second, that one man cannot be the father of two children at once and so one of them must be the fruit of an adulterous union [...] such reasons are merely masks for the real reasons, which is neither disgust nor moral disapproval but the Great Fear, the fear of the uncanny [...] Among primitives of somewhat higher intelligence it is recognized that since only one twin is of spirit ancestry only one merits slaying (or in some cases isolation or exile). And where the attitude toward the spirit world becomes more complex and the possibility enters that there are good spirits as well as bad, both twins begin to be looked on with favor, for instance as promoters of fertility. And yet such favor is not unmixed with fear. The Twin Brother may no longer be so dangerous a figure, but he is no less uncanny than ever».

³ Numerosi sono gli studi che affrontano il tema secondo un approccio insieme antropologico, letterario e psicologico. Di particolare interesse risultano essere: G. DUMÉZIL, *Le roman des jumeaux*, Paris, Seuil, 1994.; J. PERRON, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976. Ancora interessante, anche se un po' datato: E.S. HARTLAND, "Twins", in *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, ed. J. Hastings, Edinburgh, Clark, 1911, XII, pp. 491-500. Non incentrati sul

è da ricordare che la medicina⁴ – segnatamente, la genetica – la psicologia e la psicanalisi hanno manifestato nell'ultimo secolo un interesse crescente verso la questione. Anzi, gli studi di carattere psicologico attingono spesso all'universo della finzione – anche letteraria – per condurre analisi sui diversi tipi di gemellarità: dai Dioscuri, Castore e Polluce, a Romolo e Remo (e i figli di questo, Aschio e Seno, anch'essi gemelli), alle famose coppie bibliche di Giacobbe ed Esaù, di Perez e Zerach, costituiscono un terreno privilegiato per la messa a fuoco di conflitti psichici nei quali gli specialisti non esitano a riconoscere, di volta in volta, la gelosia e la rivalità 'edipica', la proiezione 'narcisista', il complesso fraterno e così via⁵.

In definitiva, per quanto diverse siano le prospettive dalle quali le varie discipline guardano al tema dei gemelli, le indagini da esse condotte si mostrano comunque concordi nel riconoscere all'oggetto un carattere di rappresentazione primigenia, nella quale si manifestano *in nuce* i segni e i contenuti essenziali delle successive analisi dei fenomeni ricollegabili al Doppio.

Un'ultima considerazione, prima di licenziare questa breve premessa e di procedere alla rassegna degli episodi che hanno al loro centro coppie di gemelli: nell'operazione di trasposizione del tema dall'orizzonte mitico (ideologico, filosofico, religioso) a quello della finzione narrativa, la letteratura mutua dal mito l'accezione allargata del termine "gemelli", nel senso che esso non risponde esclusivamente alla procreazione e relativa venuta al mondo di fratelli nello stesso momento. Spesso, se non nella maggioranza dei casi, si tratta di consaguinei (fratelli, sì, ma talvolta anche cugini) distanziati nell'età ma comunque straordinariamente, inspiegabilmente, somiglianti. D'altronde, conferma Jean Perrot, nella cultura classica «l'adjectif *germinus* recouvre le cousinage et la gémellité»⁶.

tema, ma utili per le nozioni che lo sottendono, risultano: J.P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990; trad. it., *Figure, idoli, maschere*, Milano, Il Saggiatore, 2001 e, dello stesso autore, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965; trad. it., *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1970.

⁴ Molto si deve, nello studio sui gemelli dal punto di vista medico, al genetista Luigi Gedda il quale ha addirittura voluto fondare (nel 1953) una disciplina scientifica denominata "gemellologia", che ha la sua sede presso l'Istituto Gregorio Mendel di Roma. Gedda, difatti, è autore di un famoso *Studio sui gemelli*, Roma, Orizzonte medico, 1951.

⁵ In ambito psicologico, soprattutto gli studi di psicologia differenziale di RENÉ ZAZZO, raccolti in *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock-Laurence Pernoud, 1984 e *Les jumeaux: le couple et la personne*, Paris, PUF, 1986; di LIANA VALENTE TORRE, *La singolarità del doppio. Studi sui gemelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1999 e "Il paradosso dei fratelli gemelli", in *Età evolutiva*, 56, febbr. 1997, pp. 77-84. Qualche considerazione di origine psicanalitica relativa ai gemelli si ritrova in studi sul doppio in letteratura quali: R. TYMMS, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949; R. ROGERS, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970; nel citato studio di Keppler del 1972 e in *Il doppio fra patologia e necessità*, ed. E. FUNARI, Milano, Cortina, 1986. Né si possono dimenticare le riflessioni di Rank e Freud contenute, rispettivamente, negli studi milari sul *Doppelgänger* e sul "sinistro".

⁶ PERROT, *Mythe et littérature*, p. 31.

II.1. I contesti della duplicazione

II.1.1. *I gemelli in contesto triangolare*

Ragioni di continuità, nonché di completezza, suggeriscono di affidare l'apertura del discorso sulla nuova tipologia alla storia che già forniva l'abbrivo al capitolo sui "sosia": è l'intricata vicenda di Leonor, duchessa di Normandia, impegnata nella relazione, in una volta sola, con un sosia e con un gemello mai conosciuti prima⁷. Nell'analisi precedente la questione relativa all'apparizione del gemello era stata tralasciata al fine di circoscrivere l'attenzione, in maniera esclusiva, alla eccezionale somiglianza tra Tristán e Matías. L'anticipazione allora riguardante la presenza della coppia di gemelli va ora integrata con l'informazione che segue: Tristán è figlio illegittimo del duca di Normandia, don Gastón de Valoes y Angulema, padre di Leonor. Su di lui appunta il proprio odio la moglie del duca, tanto da desiderarne la morte. Ciò induce lo stesso duca, timoroso del «ferocissimo ingenio de la Duquesa», a chiedere al fedele Arnesto di assumere la custodia del fanciullo; questi, quindi, lo allontana prudentemente da casa per affidarlo alle cure del viceré di Sicilia. Per Tristán, comunque, che dai racconti di Arnesto è «parecido en extremo a su hermana», don Gastón ha previsto che da adulto debba unirsi in matrimonio con sua nipote Blanca. Quando, ormai adulto, il giovane viene raggiunto dalla notizia dell'avvenuta morte di suo padre il duca, decide di rinunciare alla compagnia del Viceré e di tornare in Normandia per rivendicare i diritti ereditari. La situazione nella quale si imbatte, appena giunto a destinazione, è nota dall'analisi precedente: Matías, principe di Ungheria, ha preso il suo posto, presentandosi a Leonor in veste di Tristán, il fratello ritrovato. Il vero Tristán soccombe allo sconcerto prodotto dalla vista del proprio sosia ma, placata l'ira iniziale, ricorre a uno stratagemma: farsi amico del falso Tristán, assumendo l'identità di Rodolfo l'ungherese, al fine di guadagnarsi libero accesso a palazzo e verificare, così, che Matías non avanzi pretese su Blanca e che Leonor non ne sia complice. Arriva, quindi, il momento dell'incontro fra i fratelli, al quale, però, Leonor prende parte con l'errata convinzione che Tristán sia Rodolfo. L'incontro è stato favorito proprio dal fratello usurpatore, in quanto Matías ha incaricato Tristán di recarsi da Leonor e Blanca (quest'ultima, «esperança de Tristán») per consegnare loro dei doni. Il particolare della consanguineità sottaciuta rende ancora più sorprendente il raffronto fra gli identici:

⁷ Come si ricorderà, è la prima novella («Novela primera de la Duquesa de Normandía») della raccolta di JUAN DE PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624). L'edizione è ancora quella curata da E. GARCÍA DE DINI, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Verona, Università degli Studi di Pisa - Dip.to di Lingue e Letterature Romanze, 1987, a cui si riferiscono tutte le citazioni relative.

Entró donde estaba Leonor, cortés y gallardo; puso en él los ojos, y creyó el espejo en que se miraba, tal sentimiento hizo el corazón, que le puso las manos a no verle en ellas, tanto se le parecía, que a no engañada por Arnesto, tuviera por Tristán a Rodulfo⁸.

Così come per il bizzarro incontro tra i sosia, Matías e Tristán, la narrazione sceglieva di seguire il punto di vista di uno solo dei personaggi interagenti, quello di Tristán, registrando l'impressione esercitata dall'incontro-confronto su uno solo di essi, sorprende e rammarica che anche qui la descrizione abbia ad oggetto l'azione di rispecchiamento della sola Leonor, non potendo contare su un'informazione completa dei dati relativi al gemello. E tuttavia, la scena non manca di esercitare il suo potenziale residuo su un altro degli astanti: proprio Matías, nel vedere a confronto i volti di Leonor e Tristán, subisce lo sconcerto prodotto dall'immagine speculare, tanto che l'impressione ingenera in lui un sospetto che, nei giorni a seguire, lo condurrà alla verità:

Entró el Príncipe en rezelosa advertencia, cuydado preciso como el hado, que Rodulfo era hermano de Leonor, y si no de tan rara belleza, era la diferencia muy poca; temió que, sin saber fuesse el Príncipe de Ungría, tomasse vengança, le dicesse la muerte. Valióse de la sutil materia de estado, acarició y premió a Tristán Matías⁹.

A partire da questo momento, si instaura una certa simmetria nelle condotte dei sosia, alimentata dal reciproco sospetto e fondata su strategia, «materia de estado» (la diplomazia) ma anche, contemporaneamente, su una esibita complicità. La dissimulazione che i personaggi assumono a linea di condotta diventa, su un piano più esterno alla narrazione, l'espedito di cui si avvale l'autore per intensificare l'azione. Il meccanismo di sovrapposizione delle false identità sembra regolato da una legge inversamente proporzionale per la quale, quanto più simili risultano le apparenze, tante più sono le false identità prodotte dalla somiglianza. La manifestazione più diretta di tale logica è la disponibilità di Tristán (come già avveniva per Matías) a giocare con la propria identità, scegliendo di fingere di essere se stesso¹⁰:

Rezelava el Príncipe, si bien mirava cuñado a Rodulfo, si lo era, no se declarando le dio mayor cuydado que tenía, y prosiguió Tristán: «Príncipe y Señor mío, Madama Leonor admiró verme la primera vez; imaginó que le parecía, diome esta cadena, y mandóme la viesse; tales maravillas haze el milagroso pincel, tan parecidos formó a los dos. Tiene un hermano que dizen llamarse Tristán y serla a sí muy parecido, y que le parezco yo, que viene a ser a quien Vuestra Alteza dize aver imitado, y como si yo lo fuera holgó

⁸ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, p. 52.

⁹ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, p. 53.

¹⁰ Il fatto porterebbe a identificarlo come fenomeno di sdoppiamento-scissione dell'io, ma appare più aderente al caso parlare di 'raddoppiamento' in quanto, mentre per sdoppiamento s'intende che un personaggio scinde il proprio io assumendo una nuova identità, qui il soggetto finisce per duplicare se stesso, esercitando il proprio ruolo.

verme. Vuestra Alteza puede lograr su viaje y hazerme un gran bien, diziendo a Leonor que Vuestra Alteza es el Príncipe de Ungría, y yo hermano de Leonor, dando traza como ésto, pues falta Tristán, se persuada que lo soy, aunque bien echo de ver que estoy diziendo terribles disparates, que no se le han de dar a Leonor tantos hermanos, siendo el número del signo del florido mayo.¹¹

E difatti, per il poderoso e paradossale congegno retto dalla dissimulazione e dalla menzogna, «pues falta Tristán», Leonor si ritrova ad avere non due («el número del signo del florido mayo», artificiosa perifrasi barocca) come sostiene Tristán, ma ben quattro gemelli: il fratello impersonato da Matías, quello che si spaccia per Rodolfo, quello che Rodolfo dovrebbe fingere di essere e quel «Tristán verdadero» dato per assente. Tutto ciò consente, pur percorrendo in forma obliqua la linea che collega il desiderio all'oggetto, di manifestare le reali intenzioni dei singoli:

si bien presumo, Madama Leonor desea que yo, y no Vuestra Alteza, sea su hermano, sino su esposo, que siendo Príncipe de Ungría, tiene Leonor el mayor bien que pudo imaginar; yo lo seré de Blanca, que no le pesó verme a sus pies con la joya que enriquezieron sus bellas manos, que si después viniere el Tristán verdadero, buscará muger¹².

La struttura narrativa dell'episodio appena riferito s'impertina sulla successione di due macrosequenze concettuali: separazione alla nascita dei gemelli – ricerca, da parte di uno, del fratello lontano – e ricongiungimento della coppia. È uno schema narrativo che richiama immediatamente alla memoria il modello soggiacente, costituito dai *Menaechmi* di Plauto (206 a.C.), e che è alla base delle innumerevoli riformulazioni del motivo in ambito letterario¹³. Tuttavia, com'è rilevabile da una visione d'insieme della produzione a cui si fa riferimento qui, la narrativa spagnola pare ancorarsi al modello italiano, particolarmente sensibile alle innovazioni, fra gli altri, di Boccaccio e di Bandello, piuttosto che a quello plautino il quale può, inve-

¹¹ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 55.

¹² *Ibid.*

¹³ Fra le realizzazioni più interessanti ci sono la *Comedy of Errors* (1592-93) di Shakespeare, vero inauguratore di un filone cui attinsero in seguito Régnard con *Les Ménechmes*, Goldoni con *I due gemelli veneziani* (1748), fino ai più recenti *Les Jumeaux de Brighton* (1939) di Tristan Bernard e *Mon Double et ma moitié* (1931) di Sacha Guitry. In ambito italiano, poi, *La Calandria* (1513) del cardinale Bibbiena diede origine a tutta una discendenza che ha le sue punte di diamante ne *Gli Ingannati* (1531), una commedia anonima prodotta dagli Accademici Intronati di Siena che ispirò anche *Los Engañados* (1566) del famoso commediografo spagnolo Lope de Rueda. Ancora, si hanno l'*Ippocrito* (1542) dell'Aretino, i *Simillimi* (1548) del Trissino, *Gli Eudemoni* (1549) di Giraldo Cinzio, *Gli Inganni* (1562) del Secchi e, omonima, *Gli Inganni* (1592) del Gonzaga, che pare avere ispirato la *Twelfth Night* (1602) di Shakespeare, fino a *I due fratelli simili* (1603) del Della Porta che cede il passo all'*exploit* secentesco del motivo, fin troppo abusato, in forme ripetitive, dalla *Commedia dell'Arte*. Per una breve ma efficace ricostruzione della progenie plautina, si vedano: E. FRENZEL, "Doble", in EAD., *Diccionarios de motivos*, pp. 97-98 e N. FERNÁNDEZ BRAVO, "Double", in *Dictionnaire des mythes*, ed. P. Brunel, pp. 491-93.

ce, contare su un seguito più fedele in ambito teatrale¹⁴. Nel contendere il motivo gemellare al teatro, la narrativa, teoricamente la sede più adatta ad accogliere vicende avventurose, sembra invece rinunciare alla versione 'itinerante' del motivo, che prevede una serie di peripezie destinate a concludersi con il ricongiungimento finale dei gemelli, per preferirle una versione per così dire 'stanziale', nella quale i personaggi, cresciuti assieme, non vivono il trauma della scoperta del gemello e, tuttavia, si ritrovano involuppati nel groviglio di confusioni generato dalla somiglianza. Proprio sugli equivoci che seguono ai molteplici scambi di persona sembra spostare l'accento la produzione narrativa, specie novellesca e specie, quanto alle epoche, a partire dalla svolta rinascimentale in avanti.

Lo testimonia il caso contenuto nel romanzo *Los amantes andaluzes* (1633) di Castillo Solórzano. L'opera si apre con l'incontro che avviene in prigione tra due vecchi amici, don Félix e don Fernando, i quali, nei primi due dei sei libri che compongono l'opera, riferiscono – con rispettive narrazioni analettiche – le ragioni della loro detenzione. Il secondo libro è occupato dal racconto di don Fernando: nella città di Tarragona, dove è ospite di un parente, egli si è invaghito di Felicia, la giovane figlia di don Ramón Eril, un nobile del luogo. Ha cominciato a corteggiarla, favorito dall'azione di mediazione del vecchio Garcerán, quando un malinteso è intervenuto a incrinare i loro rapporti e, in conseguenza di ciò, la dama lo ha licenziato, anche se a malincuore e solo per orgoglio. Lui ha quindi deciso di punirla allontanandosi dalla città e tornando per un periodo a Barcellona, dove deve attendere a impegni familiari. Nel frattempo, uno dei suoi fratelli, più giovane di Fernando ma straordinariamente somigliante a lui, di rientro da Madrid, e diretto anch'egli a Barcellona, decide di fermarsi a Tarragona per far visita allo zio, don Dalmau. Di lì, l'inevitabile scompiglio:

en este tiempo un hermano mío y el tercero de mi casa, vino de Madrid donde estaba a Barcelona, y fue su camino por Tarragona adonde quiso detenerse ocho dias holgándose con mi tío don Dalmau; éramos los dos tan parecidos, que en esto se vio un raro milagro de la naturaleza: pues si no fuera por los vestidos no había ninguno que afirmase con certeza ser yo don Fernando, ni el otro don Hugo (que así se llamaba) sino que muchas veces nos tenían al uno por el otro: pues como don Hugo pasease la ciudad, fue visto de las ventanas de doña Felicia, con cuya vista se alegró sumamente, embió luego a llamar

¹⁴ Gli esempi di adesione pedissequa all'originale plautino in terra spagnola, la *Comedia de Amphitruon* e la *Comedia de los Menemos* di Juan de Timoneda, l'editore delle commedie del de Rueda, sono, per stessa ammissione dell'autore, mere traduzioni dell'originale, prive dell'accompagnamento di letture personali del motivo, contrariamente a quanto invece aveva fatto Shakespeare. Inoltre, si tratta ancora una volta di una commedia teatrale, ciò che conferma che la narrativa segue un corso diverso. Un buono studio delle forme in cui, dalla formazione dell'archetipo, il mito passa alla letteratura e sui rapporti che il motivo intesse tra teatro e narrativa, specialmente in testi cinquecenteschi italiani, è il lavoro di A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

a Garcerán que no había sabido la venida de mi hermano, y díjosela; él que sabía estar yo en Barcelona, y tener carta mía reciente, no se podía persuadir a creer tal. Finalmente, por asegurarse de esto, fue en casa de don Dalmau a certificarse, y encontró con mi hermano, a quien fue a abrazar, con muestras de mucha alegría. Como mi hermano no le conociese, luego cayó en que venía engañado, teniéndole por mí, y así le dijo: señor mío, yo no soy quien pensáis, si bien como hermano suyo me corren las obligaciones de estimar a quien le hace merced; quedóse Garcerán suspenso y entendiendo que le burlaba dijo: señor don Fernando, ¿de Garcerán hacéis donaire que no os lo merece? Reciba yo vuestros abrazos, o dadme esa mano, para que os la bese, que aunque es ceremonia de Rey, siéndolo vos para mí en hacerme mercedes, cumplo con daros así la obediencia, y haceros esta submisión; íbale a besar la mano con mucha risa de don Dalmau que estaba presente, el cual le dijo: amigo Garcerán el señor don Hugo es hermano menor que don Fernando, y tan parecido a él como veís, que se ha hecho a muchos este engaño [...] apartóse de allí Garcerán, y parecióle con la similitud de mi hermano, dar un picón a doña Felicia¹⁵.

La strabiliante somiglianza tra i fratelli, si è visto, sconcerta chi non ha conoscenza previa del fenomeno. Eppure, superata la sorpresa iniziale, la persona coinvolta nello “strano caso” può immediatamente intuirne il potenziale d’impiego: Garcerán, ad esempio, pensa al modo di sfruttare l’eccezionale evento ed escogita di usare il gemello di Fernando per «dar un picón» – fare dispetto – alla dama sdegnosa:

viéndose con mi hermano le dijo: señor don Hugo, la similitud en rostro que tenéis con el señor Fernando ha importado ahora, para que supla por él cuando está ausente, y en breves razones le dio cuenta de mis amores¹⁶.

Le affermazioni di Garcerán traducono verbalmente gli assi concettuali della questione gemellare: alla «similitud en rostro» consegue che l’uno «supla por él [l’altro] cuando está ausente», in maniera tale che alla duplicazione delle fattezze fisiche corrisponda la duplicazione dei tratti della persona, la sua funzione sociale, il ruolo che esercita nella comunità, proprio in virtù del nome che lo designa. Difatti, don Hugo si ritrova impegnato a sostenere la relazione con Felicia la quale sollecita, per lettera, un incontro *de visu*, essendo determinata a informarlo circa il matrimonio che suo padre sta disponendo per lei con un cugino. Don Hugo, con l’accordo di don Dalmau, decide di sostituirsi al fratello, non senza, comunque, informare questi del caso:

Admiróse don Hugo de ver la resolución de la dama, y por ver cuánto me importaba dio cuenta del caso a don Dalmau, el aprobó el empleo, y así con pareceres de los dos, se partió un criado por la posta, para avisarme de lo que pasaba, y que viniese luego sin di-

¹⁵ ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO, *Los amantes andaluces*, ed. dell’Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell’Università di Pisa, Hildesheim-New York, Georg Olms-Verlag, 1973. Cit. ai ff. 62v.-63v. e r.

¹⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, *Los amantes andaluces*, f. 64r.

latarlo un punto, y esa tarde don Hugo, acompañado de Garcerán, fue al Monasterio a verse con doña Felicia, instruído del viejo de lo que había de hacer, habiéndole dicho cuánto me había pasado con ella [...]. Recibió mi dama a don Hugo con mucho gusto, y él se le mostró como si fuera yo mismo: pues allí había de substituir mi persona¹⁷.

L'alternanza con la quale i verbi «substituir» e «suplir» ricorrono più volte (ancora, più avanti: «Aquí mi hermano suplió bien por mi persona») suggerisce qualcosa che emergeva già dall'analisi relativa alla categoria del sosia, vale a dire, che la prospettiva con cui si guarda al binomio somiglianza-sostituzione, ritenendo la seconda conseguenza della prima, vada rovesciata: la somiglianza, funzionale alla sostituzione, ha un valore più ridotto, gregario, rispetto all'azione sostitutiva che, invece, è il vero nerbo della narrazione, come di tutta la questione delle identità doppie.

Tornando all'episodio, una volta sopraggiunto Fernando, il vero amante, il fratello impostore è costretto a ritirarsi («llegué a Tarragona, y para no dar sospecha, convino que mi hermano se retirase y no pareciese, hasta que nuestro negocio se concluyese»), affinché l'originale possa essere reintegrato nelle proprie funzioni. Naturalmente, alla dama dev'essere svelato l'inganno, cosa a cui Fernando provvede sin dal primo incontro; a questo punto, però, interviene un elemento che sul fronte tematico costituisce una rarità, almeno nella produzione qui considerata, se non nella tradizione letteraria più lontana dove, al contrario, esso pare abbondantemente attestato: è la 'riprova dell'identità', l'azione di verifica al cui esito viene sospesa la definitiva riabilitazione di un personaggio sulla scena romanzesca. Si segua l'evoluzione dell'incontro tra Fernando e Felicia:

bien mío y dueña de mi alma, repliqué yo: no tengo de encubriros nada, con quien hablastes en aquel Monasterio no fue conmigo. ¿Qué decís? (dijo ella), ¿queréis burlar de mí? Esto es lo cierto, dije, que fue con un hermano mío: no lo creeré dijo ella, sino me desengaño con veros juntos [...] y así la dije: para veros en una graciosa confusión quiero que os desengañéis: apartéme de su presencia, y bajando adonde mi hermano y Garcerán estaban, subimos los dos sin ferreruelos, porque habiéndome visto el mío, que era de color, y con alamares de oro no me conociese; puestos en la presencia de la dama la dijo Garcerán: ahora señora doña Felicia habréis de escoger entre estas dos similitudes cuál es don Fernando, y creer que él os ha dicho verdad; quedó la dama absorta sin pestañear ni hablar palabra, notando en cada uno ser traslado del otro, y admirada de ver tal prodigio, dijo: ahora conozco cuan maravillosas obras hace la naturaleza, pues ésta ha sido con tanta igualdad, que confieso que dudaré quién de los dos sea Don Fernando a quien tengo elígido por dueño y esposo mio; con todo, dijo Garcerán, habéis de señalar a uno de los dos por él, ved cuál ha de ser [...] y llegándose a mi hermano, dijo: este es don Fernando a quien estimo y quiero; la risa de todos fue grande, con que a la dama le salieron hermosos colores al rostro, que acrecentaron su hermosura, y dijo: decidme si he acertado; entonces habló don Hugo, diciéndola: fuera gran dicha para don Hugo, hermo-

¹⁷ CASTILLO SOLÓRZANO, *Los amantes andaluzes*, ff. 64r. e v.

sa Felicia a ser la elección vuestra sin voluntad conocida: no soy el que pensáis, pero seré un hermano vuestro, ya que la buena fortuna de mi hermano ha sido tal, que ha llegado a mereceros. Entonces doña Felicia le habló con mucha cortesía, no acabando de admirarse de lo que se parecía a mí¹⁸.

II.1.2. *I gemelli in contesto circolare*

Il caso appena esaminato può essere assunto come la più semplice fra le occorrenze di gemellarità, una sorta di grado zero le cui componenti costitutive possono essere facilmente elicitate: due fratelli, dello stesso sesso, sorprendono per la loro identità d'aspetto, a sua volta fonte di equivoci e di malintesi. Tuttavia, la categoria dei gemelli è funambolica, prevede situazioni anche più articolate che, talvolta, indulgono alla trasgressione e all'eccesso. Quella contenuta ne *La Diana* (1558-59) di Jorge de Montemayor¹⁹, ad esempio, è un episodio piuttosto complesso. Esso apre la serie di storie interpolate nella narrazione di primo livello e, pertanto, ha luogo nel *Libro primero*: lo sfogo con cui la pastora Selvagia si apre a Sireno e Silvano ha ad oggetto i suoi sfortunati amori con Alanio, il pastore portoghese da cui è stata abbandonata. Selvagia racconta che, in occasione dei festeggiamenti che si tengono annualmente nel suo villaggio in onore della dea Minerva, la sera precedente le celebrazioni, lei e le sue compagne decidono di passare la notte nel tempio (dedicato alla dea, l'episodio ha un forte accento pagano) e vegliare lì sino al mattino seguente. A un certo punto della serata, sopraggiunge un nuovo gruppo di pastore fra le quali una, dal volto semicoperto, prende a fissare Selvagia insistentemente. Da quello sguardo la fanciulla si sente irrimediabilmente attratta:

¹⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, *Los amantes andaluces*, ff. 67-68r.

¹⁹ Naturalmente, la bibliografia su *La Diana*, modello di riferimento per il genere pastorale nella Spagna dell'epoca, è tanto estesa da rendere impossibile riportarla per intero. Tuttavia, si possono indicare come irrinunciabili i seguenti contributi: E. RHODES, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's Diana*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1992; fondamentale è l'articolo di B. WARDROPPER, "The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation", *Studies in Philology*, 47, 1951, pp. 126-44; Bruno M. Damiani si è a lungo occupato di Montemayor; in particolare si possono vedere: *Montemayor's «Diana», Music and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983; ID., «*La Diana*» of Montemayor as Social and Religious Teaching, Lexington, University of Kentucky, 1983 e ID., *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984. Né sono da dimenticare gli studi generali sul romanzo pastorale, dai quali pure si ricavano indicazioni di rilievo sull'opera del lusitano; tra i più accreditati: J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, 1974²; F. LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española*, I, *La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974; MIA GERHARDT, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950. Notizie utili si ricavano anche dalle varie edizioni di *La Diana*, fra le quali spiccano, oltre alla già indicata edizione di J. MONTERO, quella di F. LÓPEZ ESTRADA, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, con varie riedizioni, fino, con M.T. LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, al 1993; di E. MORENO BÁEZ, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Real Academia Española, 1955, corretta 1976; di D. BLEZNIK e D. HARTKEMEYER, *Los siete libros de la Diana*, Valencia, Hispanófila, 1990; infine, l'edizione di A. RALLO per Cátedra, Madrid, 1991 e, dello stesso anno, di M. TEJEIRO FUENTES per PPU, Barcelona.

Y quiso mi ventura que junto a mí se sentase una dellas para que yo fuese desventurada todos los días que su memoria me turase. Las pastoras venían disfrazadas, los rostros cubiertos con unos velos blancos [...]. Pues estando yo mirando la que junto a mí se había sentado vi que no quitaba los ojos de los míos y que, cuando yo la miraba, abajaba ella los suyos, fingiendo quererme ver sin que yo mirase en ello. Yo deseaba en extremo saber quién era, porque si hablase conmigo no cayese yo en algún yerro a causa de no conocella. Y todavía todas las veces que yo me descuidaba, la pastora no quitaba los ojos de mí, y tanto que mil veces estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos²⁰.

La fanciulla che si nasconde a Selvagia è Ismenia, una pastora del luogo alla quale è venuto in mente di giocare una burla a Selvagia, fingendosi innamorata; è faitrice, però, di un garbuglio di identità dagli esiti eclatanti. L'incontro procede fra amoreggiamenti e insistenti richieste da parte di Selvagia di conoscere l'identità della misteriosa partner, e si conclude, nello scatto finale, con la realizzazione dell'inganno da parte di Ismenia:

Y después de esto los abrazos fueron tantos, los amores que la una a la otra nos decíamos, y de mi parte tan verdaderos, que ni teníamos cuenta con los cantares de las pastoras ni mirábamos las danzas de las ninfas ni otros regocijos que en el templo se hacían. A este tiempo importunaba yo a Ismenia que me dijese su nombre y se quitase el rebozo, de lo cual ella con gran disimulación se excusaba y con grandísima industria mudaba propósito [...]. Y otras cosas dichas tan de veras que las lágrimas me ayudaron a mover el corazón de la cautelosa Ismenia, de manera que ella se levantó, y tomándome por la mano, me apartó hacia una parte donde no había quien impedirnos pudiese y comenzó a decirme estas palabras, fingiendo que del alma le salían: – “Hermosa pastora, nacida para inquietud de un espíritu que hasta ahora ha vivido tan exento cuanto ha sido posible, ¿quién podrá dejar de decirte lo que pides, habiéndote hecho señora de su libertad?. Desdichado de mí, que la mudanza del hábito te tiene engañada, aunque el engaño ya resulta en daño mío. El rebozo que quieres que yo quite, veslo aquí donde lo quito. Decirte mi nombre no te hace mucho al caso, pues aunque yo no quiera me verás más veces de las que tú podrás sufrir”. Y diciendo esto y quitándose el rebozo vieron mis ojos un rostro que, aunque el aspecto fuese un poco varonil, su hermosura era tan grande que me espantó. Y prosiguiendo Ismenia su plática dijo: – “Y porque, pastora, sepas el mal que tu hermosura me ha hecho y que las palabras que entre las dos han pasado son de veras, sabe que yo soy hombre y no mujer, como antes pensabas [...]. Cuando yo entendí lo que Ismenia me había dicho y le vi, como digo, en el rostro, no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas por la mayor parte solemos tener, creí que era verdad lo que me decía y quedé tan fuera de mí que no supe qué respondelle²¹.

²⁰ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 45. Non deve sorprendere che l'autore tratti con tanta franchezza l'amore omosessuale tra Selvagia e Ismenia; è probabile che egli abbia intenzionalmente ambientato l'episodio in una cornice paganeggiante al fine di stabilire con la cultura cristiana la distanza necessaria a proteggerlo da attacchi e censure di ordine morale e religioso.

²¹ MONTEMAYOR, *La Diana*, pp. 46-47. Pur cadendo la responsabilità del caso sull'iniziativa intrapresa da Ismenia, a sorprendere è l'atteggiamento di Selvagia, la quale non pare minimamente scossa dal cambio di sesso della partner, anzi, anche dopo la rivelazione, seguita a riferirsi al «De-

Disseminando il testo di indicazioni varie, l'autore dispensa un po' per volta gli elementi atti a decodificare il mistero dell'intricata vicenda: i riferimenti all'aspetto maschile del volto di Ismenia («aunque el aspecto fuese un poco varonil» e «en el rostro, no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas por la mayor parte solemos tener», cosa piuttosto strana, considerando che Ismenia, nonostante la finzione cui è ricorsa, è effettivamente una donna; anche il lettore sa di non trovarsi di fronte a uno dei tanti casi di amanti che si travestono da donna per poter avvicinare l'amata) suggeriscono subito l'idea dell'Androgino, della figura compartecipe di una doppia natura sessuale. È un modo per infiltrare la presenza di un doppio (che si scoprirà, poi, essere un caso di gemellarità) all'interno del testo²². L'interazione fra le due protagoniste arriva al grado giusto d'intensità perché Ismenia possa finalmente rivelare a Selvagia la sua identità: «Díjome que su nombre era Alanio». Il dato è essenziale, in quanto Ismenia non a caso si è data questo nome. Difatti:

Ahora habéis de saber, pastores, que esta falsa y cautelosa Ismenia tenía un primo, que se llamaba Alanio, a quien ella más que a sí quería, porque en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía tanto que si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro²³.

Ecco quindi un nuovo caso di perfetta specularità fisica biologicamente motivata dal rapporto di consanguineità (che si tratti di cugini e non di gemelli mono o dizigoti o anche di fratelli, pare non costituire un cruccio di verosimiglianza per l'autore, così come per la vasta tradizione che alimenta dal fondo l'episodio), tanto più sorprendente in quanto non limitata a una somiglianza, per quanto forte, delle fattezze o espressioni del volto, ma che investe «todo lo demás», tutta la figura, quasi a renderli sovrapponibili. Ma c'è di più. Il *parecido* fra cugini non si limita all'identità d'aspetto, condizione na-

saldichado» come a una donna: «Vime aquella hora tan presa de sus amores y tan contenta de entender que ella lo estaba de mí que no sabría encarecello», p. 47.

²² Rispetto a ciò, notevole appare l'abilità di Montemayor nel calibrare i passaggi che nell'azione delineano una progressione che va dall'omosessualità alla bisessualità-androginia all'incesto tra gemelli. Si tratta di nuclei tematici estremamente trasgressivi e problematici che egli tratta, invece, con assoluta leggerezza, tanto da riuscire effettivamente a suscitare il riso su contenuti tanto seri.

²³ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 49. Rispetto all'amore fra le due donne Juan Montero, nell'indicare come fonti dell'episodio la storia di Fiordispina dell'Orlando, insieme alla storia di Ifis raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, afferma che «Montemayor, aunque es verdad que no lleva el amor entre las dos mujeres a su culminación, no se preocupa, como ocurre en los otros textos citados, por mostrar que se trata de una pasión imposible de ser vivida. A Ovidio se acerca Montemayor por conceder un papel relevante a una deidad femenina, Isis en un caso, Minerva en otro. Al *Orlando* y al *Crotalón* por resolver el enamoramiento entre las dos mujeres mediante el recurso al tema de los gemelos: el amor por una mujer se encauza hacia un hombre que es casi idéntico a ella. Desde este punto de vista, la pareja que forman Ismenia y su primo Alanio es funcionalmente similar a las de Ricardeto/Bradamante y Julio/Julietta»: p. 338, n. 46. 217.

turale e non ricercata, in quanto la doppia indicazione, fornita dall'incontro appena narrato da Ismenia circa la mascolinità dell'aspetto e la sua scelta di assumere un'identità maschile, suggerisce una certa convergenza anche nei sessi della coppia gemellare, cosa per la quale l'affermazione di Selvagia, secondo cui «si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro», risulta pienamente smentita dal tentativo di Ismenia di duplicare l'identità di Alanio. Nello scherzo preparato a Selvagia, Ismenia avrebbe potuto assumere un'identità qualsiasi, scegliersi un nome qualsiasi e invece dichiara proprio di chiamarsi Alanio, come il cugino di cui sembra la copia perfetta e che «ella más que a sí» ama. La burla assume quindi i tratti più seri di un'appropriazione di identità, motivata da un meccanismo di identificazione, con relativa sostituzione nell'esercizio di funzioni sociali. La questione, che è l'espedito che fa da cerniera fra le due sequenze in cui si divide l'intero episodio (la relazione Selvagia-Ismenia e la gemellarità Ismenia-Alanio), prepara allo scatto che la storia sta per compiere in avanti, nel senso di una sovrapposizione definitiva e, come subito si vedrà, reciproca, fra questi due stravaganti gemelli. Prosegue Selvagia:

Y era tanto el amor que le tenía que cuando yo a ella en el templo le pregunté su mismo nombre, habiéndome de decir nombre de pastor, el primero que me supo nombrar fue Alanio, porque no hay cosa más cierta que en las cosas súptitas encontrarse la lengua con lo que está en el corazón. El pastor la quería bien, mas no tanto como ella a él. Pues cuando las pastoras salieron del templo para volverse a su aldea, Ismenia se halló con Alanio, su primo [...] sin mirar lo que hacía, le contó lo que conmigo había pasado, diciéndoselo muy particularmente y con grandísima risa de los dos; y también le dijo como yo quedaba, pensando que ella fuese hombre, muy presa de sus amores. Alanio, cuando aquéllo oyó, disimuló lo mejor que él pudo, diciendo que había sido grandísimo donaire; y sacándole todo lo que conmigo había pasado, que no faltó cosa, llegaron a su aldea. Y de ahí a ocho días, que para mí fueron ocho mil años, el traidor de Alanio [...] se vino a mi lugar y se puso en parte donde yo pudiese verle, al tiempo que pasaba con otras zagalas a la fuente que cerca del lugar estaba. Y como yo lo viese, fue tanto el contentamiento que recibí que no se puede encarecer, pensando que era el mismo que en hábito de pastora había hablado en el templo²⁴.

Ismenia si sostituisce al gemello e, in suo nome (letteralmente), avvia l'interazione con Selvagia; Alanio, stimolato dall'occasione, si sovrappone alla sua gemella e ne continua l'azione intrattenendo una relazione con Selvagia: il cerchio sembra definitivamente chiuso, mentre dell'intento inizialmente burlesco e canzonatorio rimane ben poco; al suo posto, sofferenza, gelosia, rancore e delusione acquisiscono sulla scena spazi sempre maggiori. Eppure, «el traidor de Alanio» è al centro di ancora nuovi sviluppi: non sopportando che il compagno di sempre «pusiese a ella en olvido», Ismenia decide di svelare l'inganno della festa a Selvagia, confidando nel fatto che,

²⁴ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 49.

offesa, questa licenzi Alanio dal corteggiamento. Lo fa attraverso una lettera alla quale Selvagia risponde a sua volta; la sua lettera comunica un chiaro diniego:

Dícesme que dije de querer a Alanio; con lo que tú en este caso harías puedo responderte. Una cosa me duele en extremo, y es ver que tienes mal de que no puedes quejarte, el qual da muy mayor pena a quien lo padece. Considero aquellos ojos con que me viste y aquel rostro que después de muy importunada me mostraste, y pésame que cosa tan pa-recida al mi Alanio padezca tan extraño descontento²⁵.

A Ismenia non rimane che ricorrere a una nuova finzione per richiamare su di sé l'attenzione di Alanio: prendendo a frequentare Montano spera di attivare la gelosia del cugino, ma anche stavolta le previsioni della burlatrice vengono deluse dai diversi esiti che la realtà le riserva, in quanto ella finisce per innamorarsi realmente del pastore Montano, mentre Alanio, inizialmente freddo ai richiami della gelosia, prende poi a «nuevamente de mirar a Ismenia» e a ignorare l'amore di Selvagia; quest'ultima, infine, diventa oggetto delle attenzioni proprio di Montano e, anche se non ne corrisponde i sentimenti, finisce per derubare ancora una volta Ismenia del suo oggetto di desiderio. Quel cerchio che sembrava chiuso si è riaperto per dare forma a una «cadena de enamorados»²⁶.

La configurazione tipologica dei gemelli, pertanto, contribuisce alla marcia narrativa in quanto meccanismo propulsore di incontri, di relazioni, di separazioni, di storie, insomma, che non si esauriscono con lo svelamento dell'equivoco, né con il riconoscimento e la restituzione delle vere identità ai singoli coinvolti nel groviglio di volti confusi e di nomi scambiati. Anzi, rispetto alle situazioni considerate in precedenza, nella serie di episodi appena aperta dal caso di Ismenia ed Alanio, il *plot* esprime la sua problematicità nucleare proprio a partire dall'equivoco generato dalla compresenza di due gemelli indistinguibili.

La successione nelle sequenze “confusione-scambio dei fratelli”, “rottura della linearità fra le relazioni” e “catena di amori con percorso circolare” viene riproposta da uno degli episodi più avvincenti della serie sui gemelli. Nel libro I de *La Galatea* (1585) di Miguel de Cervantes, ancora una giova-

²⁵ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 51.

²⁶ È la concatenazione di amori tipica di questo genere di opere, la cui trama complessiva coincide proprio con gli intrecci sentimentali fra i diversi «discordantes amadores». Nel caso de *La Diana* pare che la particolare concezione amorosa dell'autore, pervasa dal dissidio interiore, sottenda l'adozione dell'espediente: «Montemayor's concept of love does not admit reciprocity between partners in a love situation. The lover is by definition rejected, and the loved-one, indifferent [...]. In the elaborately described love game in Selvagia's tale all characters are in the same situation: all are seeking after and yet resisting self-fulfillment [...]. The profounder truth of Selvagia's tale, which neither she nor Montemayor appear to have perceived consciously, is that the loved-one is an illusion». Si veda R. EL SAFFAR, “Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*”, in *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 182-98. Cit. dalle pp.184, 190 e 196.

ne pastora, Teolinda, è intenta a raccontare a un gruppo di amiche la storia del suo sventurato amore per Artidoro, giovane forestiero conosciuto, anche qui come ne *La Diana*, durante le celebrazioni di una festa presso un villaggio sulle rive dell'Henares. In Teolinda l'amore sboccia istantaneo («Y en un punto, sin ser en los casos de amor experimentada, vine a conocer que era Amor el que salteado me había»)²⁷ e decide, dal momento che a festeggiamenti conclusi, Artidoro, distintosi durante le giostre per la sua abilità, viene invitato dai pastori a trattenersi ancora presso il villaggio, di rivelargli la propria passione. L'occasione le viene offerta da un incontro fortuito nel bosco. In presenza di altri pastori, i due si ritrovano a ballare e, al primo scambio furtivo di battute, Teolinda comprende di essere pienamente ricambiata dal «forastero pastor». Comincia quindi una frequentazione, interrotta dalla necessità di Artidoro di tornare al proprio villaggio²⁸. Prima della partenza di Artidoro, tuttavia, i due amanti prendono accordi circa l'organizzazione delle nozze previste per il rientro del pastore. Contrariamente alle attese, l'intervento non previsto di un gemello altera completamente i loro piani scatenando situazioni intricatissime:

En fin, sabréis, amigas mías, que un día, hallándome acaso sola con Artidoro, con señales de un encendido amor y comedimiento, me descubrió el verdadero y honesto amor que me tenía [...]. Y por esto le di respuesta tal cual yo deseaba dársela, quedando, en resolución, concertados en que él se fuese a su aldea, y que, de allí a pocos días, con alguna honrosa tercería me enviase a pedir por esposa a mis padres; de lo que él fue tan contento y satisfecho que no acababa de llamar venturoso el día en que sus ojos me miraron [...]. La Fortuna, como aquella que jamás tuvo término en sus cosas, ordenó que una hermana mía de poco menos edad que yo a nuestra aldea tornase de otra donde algunos días había estado en casa de una tía nuestra que mal dispuesta se hallaba. Y porque

²⁷ Si segue l'edizione di F. LÓPEZ ESTRADA e M.T. LÓPEZ GARCÍA BERDOY, *La Galatea*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 219. L'episodio intercalato in questo punto della narrazione, lungi dal concludersi nel medesimo libro I, seguirà a ricevere sviluppo nei libri successivi, fino alla risoluzione che il libro VI garantirà ai diversi casi d'amore presentati nell'opera. E questo secondo la tecnica tipicamente cervantina di integrare progressivamente le storie, inizialmente presentate come analessi retrospettive, nel presente dell'azione, offrendo loro una continuazione nella diegesi di primo livello. Per le considerazioni relative al rapporto dell'opera cervantina con il genere pastorale, possono valere le indicazioni offerte in relazione a *La Diana* (cfr. n. 19 del presente capitolo), cui si possono ancora aggiungere: di J. CASALDUERO, "La Galatea", in *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 27-46; di H. RENNERT, *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981; *Cervantes and the Pastoral*, ed. A. Castro, Cleveland, Penn State University-Behrend College, Cleveland State University, 1986. Mentre, tra i lavori specifici su *La Galatea*, possono essere indicati: di F. LÓPEZ ESTRADA, *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes*, Tenerife, La Laguna de Tenerife, 1948; di M. RICCIARDELLI, *Originalidad de «La Galatea» en la novela pastoril española*, Montevideo, Imp. García, 1966 e il volume collettivo, *La «Galatea» de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Newark, Del., Juan de la Cueva, 1985.

²⁸ Quando aveva accettato l'invito a rimanere, Artidoro aveva spiegato di essersi trovato lì in quanto impegnato nella ricerca di un fratello scomparso, particolare che, di lì a poco, si sarebbe rivelato di grande importanza.

consideréis, señoras, cuán extraños y no pensados casos en el mundo suceden, quiero que entendáis una cosa que creo no os dejará de causar alguna admiración extraña; y es que esta hermana mía que os he dicho, que hasta entonces había estado ausente, me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brío, si alguno tengo, que no sólo los de nuestro lugar, sino nuestros mismos padres muchas veces nos han desconocido, y a la una por la otra hablado; de manera que, para no caer en este engaño, por la diferencia de los vestidos, que diferentes eran, nos diferenciaban. En una cosa sola, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la Naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester, pues por ser ella menos piadosa que advertida, tendré yo que llorar todo el tiempo que la vida me durare. Sucedió, pues, que luego que mi hermana vino al aldea, con el deseo que tenía de volver al agradable pastoral ejercicio suyo, madrugó luego otro día más de lo que yo quisiera, y, con las ovejas propias que yo solía llevar, se fue al prado, y aunque yo quise seguirla, por el contento que se me seguía de la vista de mi Artidoro, con no sé qué ocasión mi padre me detuvo todo aquel día en casa, que fue el último de mis alegrías²⁹.

Quanto può essere accaduto durante il pascolo delle pecore in assenza di Teolinda si può facilmente congetturare; è Leonarda, la sorella tanto simile a Teolinda, a riferirle l'incontro con Artidoro, prima vittima dell'ingannevole somiglianza:

Has de saber, hermana – siguió ella –, que esta mañana, saliendo con nuestras ovejas al prado y yendo sola con ellas por la ribera de nuestro fresco Henares, al pasar por la alameda del Concejo, salió a mí un pastor que con verdad osaré jurar que jamás le he visto en nuestros contornos, y, con una extraña desenvoltura, me comenzó a hacer tan amorosas saluciones que yo estaba con vergüenza y confusa, sin saber qué responderle; y él, no escarmentado del enojo que, a lo que yo creo, en mi rostro se mostraba, se llegó a mí diciéndome: «¿Qué silencio es este, hermosa Teolinda, último refugio de esta ánima que os adora?». Y faltó poco que no me tomó las manos para besármelas, añadiendo a lo que he dicho un catálogo de requiebros que parecía que los traía estudiados. Luego di yo en la cuenta, considerando que él daba en el error en que otros muchos han dado, y que pensaba que con vos estaba hablando; de donde me nació sospecha que si vos, hermana, jamás le hubiérades visto, ni familiarmente tratado, no fuera posible tener el atrevimiento de hablaros de aquella manera. De lo cual tomé tanto enojo que apenas podía formar palabra para responderle, pero al fin respondí de la suerte que su atrevimiento merecía, y cual a mí me pareció que estábades vos, hermana, obligada a responder a quien con tanta libertad os hablara³⁰.

Se è possibile, rispetto al caso esaminato per *La Diana*, qui le cose appaiono ancora più complicate, nei termini in cui la problematica della sostituzione risulta addirittura raddoppiata: allo scambio di persona cui dà luogo Artidoro nel confondere Leonarda con Teolinda, scambio accidentale e inconsapevole, non essendo a conoscenza dell'esistenza di una gemella, si somma la sostituzione realizzata da Leonarda quando, pur avendo inteso

²⁹ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 241-42.

³⁰ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 242-43.

l'«error» di Artidoro, non si preoccupa di chiarire l'equivoco ma, con tutte le intenzioni, si finge sua sorella nel colloquio col pastore:

Y es lo bueno que nunca le quise decir el engaño en que estaba, sino que así creyó él que yo era Teolinda como si con vos mesma estuviera hablando³¹.

A Teolinda non rimane che dissimulare lo scontento per l'iniziativa della sorella e chiudere con un finto plauso il confronto con questa. Il successivo tentativo di raggiungerlo per spiegarli l'accaduto porta Teolinda a scoprire che Artidoro (lo apprende dai versi scolpiti nella corteccia di un albero), turbato dall'inspiegabile mutamento dell'amata, ha lasciato il villaggio con l'intenzione di dimenticarla. Con la comprensibile disperazione di chi teme di perdere l'amato, Teolinda si pone all'inseguimento del pastore, spingendosi fino al villaggio dove, in compagnia delle amiche, si ritrova a raccontare la propria storia. A questo punto la narrazione della vicenda viene sovrapposta per dare spazio ad altri filoni narrativi con i quali essa, poco a poco, viene ad intrecciarsi³². Sarà ripresa nel IV libro, parallelamente allo svolgimento dell'incontro con Rosaura e Grisaldo³³ durante il quale a Teolinda – che insieme alle compagne è nascosta dietro un cespuglio e ascolta la conversazione fra i due nuovi visitatori – pare all'improvviso di riconoscere,

³¹ CERVANTES, *La Galatea*, p. 243.

³² Nella tecnica redazionale cervantina le interruzioni hanno un enorme rilievo in quanto rendono compresenti all'attenzione del lettore tutte le storie e i personaggi coinvolti nei diversi livelli diegetici. Esse sono alla base del giudizio critico che preferisce all'opera capostipite di Montemayor l'epigono cervantino, la cui maggiore qualità estetica sarebbe dovuta proprio all'equilibrata implicazione di interruzioni e riprese nell'articolato intreccio dell'opera. Al riguardo, nel già citato articolo di R. El Saffar su *La Diana*, si legge: «This point can be made clear by contrast with the story telling method in Cervantes's *Galatea*. There the intercalated stories are regularly interrupted by present events or by the questions and commentary of the other shepherds. Often the narrator will show concern for his audience by limiting his story or omitting some perhaps tedious details. By whatever means the interruption takes place, the effect is to sensitize the narrator, the audience, and the readers to the external world, to remind them of the existence of the others. No such concern is evident in Montemayor's work. The narrators intend neither to amuse nor to instruct their audiences, and the audiences remain silent, observing but never participating in a world from which they are totally excluded. To further emphasize this it should be pointed out, again in contrast to the *Galatea*, that none of the shepherds ever comes to the real-life contact with the characters who populate the intercalated stories. In Cervantes's work, this interaction between the character as portrayed in a story and his real-life appearance is basic to the forward movement of the novel [...]. Unlike Cervantes, Montemayor does not present new situations to his characters nor complicate their lives with new events and material needs. He allows each one to wallow in his miserable inefficacy and does not help his characters out of the morass of memories which engulfs them», pp. 192-93.

³³ È la V delle trame interpolate. Grisaldo ha abbandonato Rosaura, convinto del disamore di questa, per sposare Leopersia. Rosaura, il cui disdegno mirava unicamente a provare la solidità del sentimento di Grisaldo, si pone all'inseguimento dell'amato per vendicarsi del tradimento subito. Ad accompagnare la dama c'è una giovane fanciulla dal volto coperto la quale, riconosciuta da Teolinda, raggiuglierà il gruppo di pastore circa gli accadimenti originati dal suo incontro, sotto mentite spoglie, con Artidoro.

in compagnia di Rosaura, sua sorella Leonarda:

La pastora arrebozada, viendo el feliz suceso de su compañera, fatigada del cansancio que había tomado en ayudar a quitar la daga a Rosaura, no pudiendo más sufrir el velo, se le quitó, descubriendo un rostro tan parecido al de Teolinda, que quedaron admiradas de verle Galatea y Florisa, pero más lo fue Teolinda, pues, sin poderlo disimular, alzó la voz diciendo: – ¡Oh, Cielos!, ¿Y qué es lo que veo? ¿No es, por ventura, esta mi hermana Leonarda, la turbadora de mi reposo? Ella es sin duda alguna³⁴.

L'effetto di «admiración» provocato dalla strabiliante somiglianza comincia a propagarsi e dal singolo coinvolto nell'interazione con la coppia gemellare si estende a chi, quasi assistesse a uno spettacolo, osserva prodursi sotto i propri occhi il miracoloso prodigio:

Con estas pasaron otras algunas comedidas razones, harto diferentes de las que entre Leonarda y Teolinda pasaban, las cuales, después de haberse abrazado una y dos veces, con tiernas palabras mezcladas con amorosas lágrimas, la cuenta de su vida se demandaban, teniendo suspensos a todos los que allí estaban, porque se parecían tanto que casi no se podían decir semejantes, sino una misma cosa; y si no fuera porque el traje de Teolinda era diferente del de Leonarda, sin duda alguna que Galatea y Florisa no supieran diferenciarlas, y entonces vieron con cuánta razón Artidoro se había engañado en pensar que Leonarda Teolinda fuese³⁵.

Il successivo racconto di Leonarda fornisce ragguagli circa la vicenda interrottasi con la scomparsa di Artidoro: si apprende che l'assenza improvvisa di Teolinda e del forestiero è stata interpretata dagli abitanti del villaggio come una fuga d'amore concordata tra i due, almeno fino alla comparsa sul luogo, dopo un paio di giorni, di un pastore che «al momento que fue visto, todos le tuvieron por Artidoro». Viene testimoniato quindi un nuovo prodigio della natura e, insieme, l'astuzia compositiva dell'autore che, nello spazio circoscritto dell'episodio, arriva a coniare una variante estrema del motivo: il prodigio consiste nell'apparizione del gemello di Artidoro, Galercio, a quello identico al punto da non lasciare dubbi in quanti lo riconoscono come il rapitore di Teolinda e ne reclamano la reclusione in prigione. La scena dello scambio di persona riferita da Leonarda è carica dell'angoscia provata dal giovane, ignaro delle ragioni dell'aggressione e impossibilitato a difendersi dalle accuse ricevute:

El pastor negó con juramento que en toda su vida te había visto, ni sabía qué era lo que le preguntaban. Todos los que estaban presentes se maravillaron de ver que el pastor negaba conocerte, habiendo estado diez días en el pueblo, y hablado y bailado contigo muchas veces; y sin duda alguna creyeron todos que Artidoro era culpado en lo que se le imputaba y, sin querer admitir disculpa suya ni escucharle palabra, le llevaron a la pri-

³⁴ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 389-90.

³⁵ CERVANTES, *La Galatea*, p. 391.

sión, donde estuvo algunos días sin que ninguno le hablase, al cabo de los cuales, yéndole a tomar su confesión, tornó a jurar que no te conocía y que en toda su vida había estado más de aquella vez en nuestra aldea, y que mirasen, y esto otras veces lo había dicho, que aquel Artidoro que ellos pensaban ser él por ventura no fuese un hermano suyo que le parecía en tanto extremo como descubriría la verdad cuando les mostrase que se habían engañado teniendo a él por Artidoro, porque él se llamaba Galercio, hijo de Briseno, natural de la aldea de Grisaldo³⁶.

Se con comprensione può il lettore guardare all'atteggiamento di diffidenza mostrato dai compaesani di Teolinda e Leonarda alle dichiarazioni di Galercio, è con partecipazione ancora maggiore che egli guarda allo sconcerto in essi prodotto dalla paradossale evenienza costituita dalla replica perfetta di due fisionomie, oltretutto concentrate in un'area geografica ristretta. L'effetto che ne consegue è che, dalla 'sorpresa' generata dal riscontro d'identità tra le due gemelle, si passa alla più intensa 'meraviglia' per l'assoluta eccezionalità dell'uguaglianza ripetuta in Artidoro e Galercio:

y decían tal maravilla como la de parecemos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo³⁷.

La singolarità del caso costituito dalla compresenza di due coppie di gemelli totalmente identici, perdipiù equamente suddivise tra i due sessi, pre-dispone l'inesco perfetto di quel meccanismo di reazioni a catena che è alla base della serie circolare di amori tipica del genere pastorale. È forse la specularità tra le coppie a favorire l'attrazione fra le parti e, difatti, a Leonarda basta soddisfare la curiosità di incontrare Galercio, visitandolo in prigione, per rimanerne irrimediabilmente affascinata.

Accade comunque che Galercio riacquista la libertà e si allontana dal villaggio, mentre Leonarda, anche in questo emula di sua sorella, se ne pone all'inseguimento, giungendo nel luogo dove ha appena ritrovato Teolinda. A questo punto la vicenda dei gemelli subisce una nuova interruzione, non prima, però, che un ultimo scambio di battute fra Teolinda, Leonarda e Galatea, sottolinei nuovamente (e l'insistenza sul dato esprime una valenza che va oltre quella del mero espediente utile a incrementare la materia) la simmetria esistente fra le coppie di identici e sottendente l'intera distribuzione di sequenze nell'episodio:

dijo Galatea: – Quien ve la semejanza tan extraña que hay entre ti, Teolinda, y tu hermana, no tiene de qué maravillarse aunque otras vea, pues ninguna, a lo que yo creo, a la vuestra iguala.

– No hay duda – respondió Leonarda – sino que la que hay entre Artidoro y Galercio es tanta que, si a la nuestra no excede, a lo menos en ninguna cosa se queda atrás.

³⁶ CERVANTES, *La Galatea*, p. 397.

³⁷ *Ibid.*

– Quiera el cielo – dijo Florisa – que así como los cuatro os semejáis unos a otros, así os acomodéis y parezcáis en la ventura, siendo tan buena la que la Fortuna conceda a vuestros deseos, que todo el mundo envidie vuestros contentos como admira vuestras semejanzas³⁸.

Uno dei due gemelli ricomparirà nel libro IV e sarà causa di un nuovo corto circuito identitario, dalle disastrose conseguenze:

Cuando Arsindo volvió a decir lo que con la pastora había pasado, halló que todos aquellos pastores habían llegado a consolar al enamorado pastor, y que las dos de las tres rebozadas pastoras, la una estaba desmayada en las faldas de la hermosa Galatea y la otra abrazada con la bella Rosaura, que asimesmo el rostro cubierto tenía. La que con Galatea estaba era Teolinda, y la otra, su hermana Leonarda, las cuales, así como vieron al desesperado pastor que con Gelasia hallaron, un celoso y enamorado desmayo les cubrió el corazón, porque Leonarda creyó que el pastor era su querido Galercio, y Teolinda tuvo por verdad que era su enamorado Artidoro [...]. Teolinda dijo cómo aquel pastor era el de su deseado Artidoro. Pero aun no le hubo bien nombrado cuando su hermana le respondió que se engañaba, que no era sino Galercio, su hermano.

– ¡Ay, traidora Leonarda! – respondió Teolinda – ¿Y no te basta haberme una vez apartado de mi bien, sino agora que le hallo quieres decir que es tuyo? Pues desengáñate, que en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga.

– Sin duda que te engañas, hermana – respondió Leonarda –, y no me maravillo, que en ese mesmo error cayeron todos los de nuestra aldea, creyendo que este pastor era Artidoro, hasta que claramente vinieron a entender que no era sino su hermano Galercio, que tanto se parece el uno al otro como nosotras la una a la otra, y aún si puede haber mayor semejanza, mayor semejanza tienen.

– No lo quiero creer – respondió Teolinda –, porque, aunque nosotras nos parecemos tanto, no tan facilmente se hallan estos milagros en Naturaleza; y así te hago saber que, en tanto que la experiencia no me haga más cierta de la verdad que tus palabras me hacen, yo no pienso dejar de creer que aquel pastor que allí veo es Artidoro³⁹.

Le dichiarazioni di Maurisa, sorella del giovane, intervengono a fugare ogni dubbio:

la pastora respondió que se llamaba Galercio y que tenía otro que se llamaba Artidoro, que le parecía tanto que apenas se diferenciaban si no era por alguna señal de los vestidos o por el órgano de la voz, que en algo difería⁴⁰.

Le due sorelle, quindi, riprendono a seguire Galercio, l'amato da riconquistare, per l'una, il mezzo utile al ritrovamento di Artidoro, per l'altra. E

³⁸ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 398-99.

³⁹ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 460-61. Galercio tenta di blandire il disdegno di Gelasia, la pastora di cui è innamorato, non ricambiato, arrivando a minacciare di togliersi la vita sotto i suoi occhi. Più tardi, difatti, egli metterà in pratica il proposito, ma il pronto intervento del gruppo di astanti varrà a salvargli la vita. A tale scena assistono, sgomento per la sorpresa di rivedere il loro amato, Teolinda e Leonarda.

⁴⁰ CERVANTES, *La Galatea*, p. 461.

ancora Maurisa provvederà, in un incontro successivo con Galatea, a edurre circa le sorti dei quattro «milagros de Naturaleza»:

sólo te digo que la que se llamaba Leonarda se ha desposado con mi hermano Artidoro por el más sutil engaño que jamás se ha visto, y Teolinda, la otra, está en término de acabar la vida o de perder el juicio; y sólo la entretiene la vista de Galercio, que, como se parece tanto a la de mi hermano Artidoro, no se aparta un punto de su compañía, cosa que es a Galercio tan pesada y enojosa, cuanto le es dulce y agradable la compañía de Gelasia⁴¹.

L'informazione mancante sarà integrata dal racconto che la stessa Teolinda offrirà alle pastorelle amiche nelle pagine che chiudono la sua vicenda amorosa e, insieme, il libro de *La Galatea*:

– No sé qué os diga, amigas y señoras mías, sino que el Cielo quiso que yo hallase a Artidoro para que enteramente le perdiese, porque habréis de saber que aquella mal considerada y traidora hermana mía [...] sabiendo ella, así como llegamos con Galercio y Maurisa a su aldea, que Artidoro estaba en una montaña no lejos de allí con su ganado, sin decirle nada se partió a buscarle; hallóle, y fingiendo ser yo (que para sólo este daño ordenó el Cielo que nos pareciésemos), con poca dificultad le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdeñado era una su hermana que en extremo le parecía; en fin, le contó por suyos todos los pasos que yo por él he dado, y los extremos de dolor que he padecido [...] como la creyó [...] luego en el mesmo instante dio la mano a Leonarda de ser su legítimo esposo creyendo que se la daba a Teolinda [...]. Leonarda goza de Artidoro por el medio del falso engaño que os he contado y, puesto que ya él lo sabe, aunque debe de haber sentido la burla, hala disimulado, como discreto⁴².

Il gioco di sovrapposizioni dell'episodio cervantino sembra non avere fine: la replica della sostituzione messa in atto da Leonarda nel fingersi di nuovo sua sorella poteva servire a richiudere, almeno in apparenza, il cerchio degli amori sul punto di partenza costituito dall'unione di Teolinda con Artidoro, ma il codice della beffa pare destinato a prevalere sull'anelito di giustizia, per cui a Teolinda può solo toccare, definitivo, il ruolo dell'amante rifiutata, lo stesso che, in un continuo meccanismo di rifrazioni, era toccato a Leonarda, vana pretendente di Galercio.

II.2. Le modalità della duplicazione

Gli indizi forniti dagli episodi appena ripercorsi sollecitano un'ipotesi: che i gemelli siano protagonisti di forme di duplicazione che, al di là della loro manifesta specularità sul piano fisico, investono aspetti più interni al personaggio, di natura psicologica e comportamentale. La verifica di tale ipotesi deve partire dalla constatazione per la quale tutte le coppie di gemelli

⁴¹ CERVANTES, *La Galatea*, p. 532.

⁴² CERVANTES, *La Galatea*, pp. 618-19.

offerte all'analisi partecipano, con maggiore o minore coinvolgimento, di questioni sentimentali; pertanto, ad essere investita è la gamma delle pulsioni e delle istanze legate alla sfera erotico-affettiva dell'individuo, un terreno, quello del 'desiderio amoroso', sul quale i gemelli si ritrovano a interagire secondo forme di cooperazione o concorrenza, ma sempre in virtù di un legame di interdipendenza.

Ora, la disamina dei materiali alla luce di questa nuova prospettiva fa emergere un primo dato fondamentale: l'assetto della coppia gemellare, vale a dire, la sua composizione interna, articolata per generi sessuali simmetrici o contrari, costituisce il discrimine in base al quale si articolano le diverse forme di duplicazione soggettiva. Lungi dall'essere pretestuoso, quindi, questo richiamo alla distinzione fra coppie miste o dello stesso sesso permette di scoprire quali percorsi testuali, dotati di costanti specifiche ed esiti peculiari, siano ricollegabili ai diversi tipi di gemellarità. Converrà quindi organizzare il discoso relativo proprio secondo raggruppamenti intitolati a tali distinzioni.

II.2.1. *Gemelli dello stesso sesso*

La tradizione di studi che, intorno ai gemelli, ha costituito l'area della psicologia differenziale ha da tempo messo in evidenza che le problematiche connesse alle coppie di gemelli unisessuali sono essenzialmente diverse da quelle che investono le coppie bisessuali. Senza necessariamente conferire al discorso il taglio medico-scientifico che, naturalmente, caratterizza quegli studi in quanto incentrati sullo sviluppo psicosessuale dei gemelli, è tuttavia possibile incamerarne qualche idea di base che possa illuminare meglio la questione nei termini utili ad essa. L'asserto iniziale chiarisce che il sentimento che lega i gemelli corrisponde ad una forma di amore più forte dell'amore tra semplici fratelli, ispirato alla benevolenza reciproca e alla condivisione di ogni bene, in virtù della condizione di parità e di simmetria che essi condividono sin dalla nascita: «in forza di una legge naturale, tale uguaglianza basta infatti a stabilire tra loro una fortissima attrazione reciproca e li induce a mettere in comune tutto quel che hanno»⁴³. È come se l'identità d'aspetto generasse un legame affettivo talmente vincolante da rendere gli identici anche inseparabili. Anche nel modello capostipite dei *Menaechmi*, dove la coppia unisessuale di Menecmo e Sosicle subisce la separazione, la questione essenziale diventa riunire gli inseparabili e ristabilire l'unità perduta. Anzi, anche per le credenze testimoniate dalle culture antiche, ma ancora nel Medioevo, la separazione dei gemelli si configura come un atto di

⁴³ F. MENCACCI, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 65. La studiosa, inoltre, chiarisce che nella cultura greca come in quella romana la gemellarità, in quanto forma estrema di fratellanza, è modello anche di amicizia perfetta: dalla loro uguaglianza di stirpe, abitudini di vita, età, ecc. scaturisce quella *philia* di cui parla Plutarco nel *De fraterno amore* e che fa dei gemelli un simbolo di unione tra affini.

estrema crudeltà, intollerabile al punto da essere considerato peccato passibile di punizione divina⁴⁴. Dal mito dei Dioscuri, a cui si fa riferimento quando si vuole sottolineare l'eccezionalità del vincolo d'amore tra fratelli, ai Laride e Timbro dell'*Eneide* virgiliana, i gemelli unisessuali si impongono come modello di armonia, di simmetria, di *concordia* fra le due parti, per cui alla cosiddetta 'solidarietà psichica' corrisponde, sul versante pratico delle azioni, una solidarietà materiale, frequentemente manifesta nel soccorso, nel supporto, nell'aiuto che l'uno è sempre disposto a offrire all'altro.

Proprio alla luce di tali considerazioni si può facilmente rileggere l'episodio che ha come protagonisti Hugo e Fernando, i fratelli identici de *Los amantes andaluzes*, come l'esempio più fedele al modello di concordia appena descritto. Come si ricorderà, il nucleo della vicenda è costituito dalla relazione amorosa tra Fernando e Felicia. Tale relazione subisce un'interruzione allorché Fernando viene costretto a un'improvvisa partenza; il suo allontanamento, però, costituisce l'occasione (in questo senso, il meccanismo narrativo coincide con la prassi teatrale di alternare sulla scena la presenza dei gemelli, nel senso che la scomparsa dell'uno cede strumentalmente il passo all'ingresso dell'altro, ignaro di quanto compiuto in precedenza dal fratello) che consente l'entrata in campo di don Hugo, gemello di Fernando. Dal momento in cui Hugo fa la sua comparsa nella casa dove, sino a poco prima, ha alloggiato il fratello, viene travolto da un complesso di eventi che in realtà avrebbero Fernando come destinatario e, tuttavia – questo è il dato che interessa – ne subisce gli effetti con la massima acquiescenza. Rispetto all'iniziativa intrapresa dal vecchio mezzano Garcerán di coinvolgerlo nella relazione con Felicia, facendogli sostenere il ruolo del suo gemello, egli in nessun momento mostra respicenza; anzi, con estrema prontezza, con lo spirito della concordia fra i *geminii*, si dispone a seguire le indicazioni del vecchio e a far avanzare, in tal modo, la relazione con l'amata: partecipa all'incontro, avvisa il fratello di quanto accade, si fa da parte nel momento in cui rientra Fernando, accetta di effettuare il confronto con Felicia e, quando tutto è chiarito, di ritirarsi in buon ordine. Ed è tale la loro sintonia che anche nei caratteri essi si mostrano omologhi: nessuna discrepanza, infatti, ravvisa Felicia nella condotta dell'amato, a tal punto coerente con la consuetudine da non farle notare la sostituzione di persona. Ma c'è di più. Si è detto che la simmetria fra i gemelli investe anche la sfera affettiva, tanto che, non di rado, il meccanismo di 'mimetismo affettivo' fa sì che un fratello faccia ricadere le proprie preferenze sugli oggetti selezionati dall'altro, con il rischio di scatenare un conflitto sentimentale. Ora, non che il caso in

⁴⁴ Talmente inseparabili che nei racconti dell'antichità la morte di un gemello induce il fratello rimasto a ricorrere a simulacri, doppi, figure sostitutive quali il *kolossós*, il calco, il ritratto, al fine di ricreare la figura del gemello scomparso. La perdita è insostenibile, a riprova del fatto che la copia non percepisce se stessa come due unità distinte ma come due metà interdipendenti, incapaci di definirsi autonomamente.

esame sia esente dall'azione di tale meccanismo, in quanto affermazioni del tipo «con esto se despidieron yendo mi hermano no poco *envidioso* de ver el buen empleo que yo hacía en dama tan hermosa, rica y principal» lasciano intendere chiaramente che, alla generosità e assoluta disponibilità di Hugo a favorire suo fratello, si accompagna la contestuale costituzione di un certo interesse per la dama, un interesse che, condannato a rimanere frustrato, gli ingenera la gelosia. Purtuttavia, il seme potenziale della discordia non arriva a produrre conseguenze superiori a detto sentimento di invidia. Nessuno spazio viene concesso alla competizione, né alla malevolenza; la naturale vocazione all'equilibrio tra le parti esige che sul proprio altare venga sacrificata qualsiasi pulsione in contrasto con l'armonia di coppia. Anche i meccanismi di proiezione e di identificazione, piuttosto naturali in una relazione duale, vengono frenati in nome del supremo equilibrio di coppia. In tale modalità di duplicazione, pertanto, va riconosciuta la semplicità (e la piattezza) della quasi meccanica riproduzione di identità.

Un'ultima riflessione circa l'episodio descritto induce a una considerazione estendibile all'intero materiale. L'egida della conformità sotto la quale riposa la relazione gemellare non sempre si ritrova riflessa in un equo protagonismo delle parti coinvolte nella vicenda. Quello presente è un caso non isolato in cui è possibile riconoscere una disparità nel rilievo conferito ai singoli personaggi all'interno del racconto. Don Hugo, in effetti, appare come una figura dai tratti sfumati, la cui descrizione è ridotta alla registrazione della somiglianza perfetta col fratello e il cui ruolo è limitato a quello di semplice controfigura di Fernando. Assegnando a uno dei gemelli una funzione meramente strumentale, il testo crea una sorta di gerarchia interna alla coppia, a questo punto costituita da un elemento dominante e un altro che, invece, è dominato, gestito, controllato.

Riassumendo, la lettura ordinaria offerta dalla formulazione letteraria della gemellarità vuole che alla perfetta rassomiglianza d'aspetto esteriore corrisponda una totale omologia di sentimenti. A tale proposito, vale la pena riportare un'affermazione che compendia a perfezione quanto frammentariamente emerso sinora. Ancora nello studio della Mencacci sulla rappresentazione dei gemelli nella cultura romana, si legge che essi

simili come oggetti, ma uomini, e liberi di scambiarsi di ruolo senza tuttavia sollevare ansie e inquietudini, con loro si finisce almeno in parte per derogare quel presupposto fondamentale che è l'originalità somatica degli individui. Sebbene abbiano immagini fisiche perfettamente identiche, essi sembrano non correre il rischio di entrare in concorrenza; la loro equivalenza non produce incompatibilità ma, al contrario, rappresenta l'aspetto visibile del più stretto vincolo di solidarietà e amore reciproco. Anche in questo caso la persona risulta scavalcata dal duo, e i gemelli appaiono possedere uno spessore di coppia più che valere ciascuno per sé⁴⁵.

⁴⁵ MENCACCI, *I fratelli amici*, p. 125.

Tale visione della coppia di gemelli, tanto omogenea da comprendere nel tempo (dall'antichità all'era moderna) e nello spazio (da oriente a occidente) culture diverse, può essere assunta come lente con cui poter passare in rassegna i casi restanti e verificare l'effettiva validità di essa. L'operazione fa emergere, lo si anticipa, qualcosa di diverso, qualcosa che rischia di far soccombere tale accreditata lettura a una prassi alternativa, tutta tesa a confutarla.

Si riconsideri, a grandi linee, la storia de *La Galatea*: due gemelle si innamorano di due gemelli, ma la somiglianza straordinaria che caratterizza le singole coppie altera tanto i rapporti interni ai doppi unisessuali quanto le interazioni con i doppi di sesso diverso, sino a rovesciare completamente i ruoli e a invertire la composizione delle coppie stesse.

Così configurata la situazione, non è difficile riconoscere che quel 'qualcosa di diverso' risiede nella combinazione tra il fenomeno gemellare e il desiderio erotico, presentato all'inizio come sede del discrimine fra le diverse tipologie. Certamente, alla base di essa si intravedono gli effetti della rinomata struttura girardiana del desiderio mimetico la quale, con la sua logica reduplicativa, non fa che mettere continuamente in concorrenza, sul piano pulsionale, dei doppi la cui relazione si alimenta di attrazione e repulsione allo stesso tempo⁴⁶. La comparsa di un terzo elemento, poi – sul quale i gemelli appuntano congiuntamente le loro pulsioni erotico-amorose – basta di per sé, secondo le dinamiche accertate del desiderio secondo l'altro, a instillare grande tensione nella coppia e a insidiare la perfetta concordia tra i fratelli. Tanto più, però, se la problematica viene ad intrecciarsi con gli scambi fortuiti fra i gemelli o con le sostituzioni volontarie favorite dalla somiglianza, per cui le linee che collegano il soggetto al proprio oggetto di desiderio si confondono, si intersecano e si sovrappongono lungo continui e stupefacenti cambi di direzione.

A dire il vero, per quanto specificamente attiene al caso di Teolinda e Leonarda, c'è da osservare che l'attacco alla decantata concordia tra *gemini* era già insito nel dato che, ancor prima dell'inesco del desiderio mimetico, l'autore fornisce nel racconto di Teolinda circa le loro opposte «condiciones»:

Y porque consideréis, señoras, cuán extraños y no pensados casos en el mundo suceden, quiero que entendáis una cosa que creo no os dejará de causar alguna admiración extraña; y es que esta hermana mía que os he dicho, que hasta entonces había estado ausente, me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brío, si alguno tengo, que no sólo

⁴⁶ Dato il credito e la diffusione di cui gode il rivoluzionario lavoro di René Girard sul desiderio triangolare, riferirne i contenuti appare innecessario. Meno superfluo, tuttavia, può risultare offrire qualche indicazione circa la progenie che *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) ha prodotto, soprattutto nell'ambito della psicocritica (senza dimenticare che considerazioni importanti circa la questione del doppio Girard le offre anche nel successivo *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978). Per l'applicazione del modello alla letteratura spagnola, vale la pena segnalare i lavori di CESAREO BANDERA, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975 e di LOUIS COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

los de nuestro lugar, sino nuestros mismos padres muchas veces nos han desconocido, y a la una por la otra hablado; de manera que, para no caer en este engaño, por la diferencia de los vestidos, que diferentes eran, nos diferenciaban. En una cosa sola, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la Naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester, pues por ser ella menos piadosa que advertida, tendré yo que llorar todo el tiempo que la vida me durare⁴⁷.

Stavolta, quindi, alla identità d'aspetto non corrispondono personalità simmetriche. Al contrario, mentre Teolinda appare di condizione «blanda», e la sua interazione con Artidoro avviene all'insegna della cordialità, Leonarda rivela una «condición áspera», e proprio l'interazione con Artidoro ne dà un saggio inequivocabile. Fungibilità delle sembianze e contrasto caratteriale costituiscono gli ingredienti della miscela che produce il dramma successivo, quello che investe Artidoro nel suo incontro con colei che crede essere la sua amata, la quale si comporta, ignorando egli l'esistenza del doppio gemellare, in maniera non conforme all'idea che lui si era formato. Fin qui la questione rimane nell'alveo dell'equivoco di rito, della confusione prodotta dallo scambio che un terzo, inconsapevolmente, opera fra due persone e che si sarebbe potuto risolvere con una semplice dichiarazione, da parte di Leonarda, atta a svelare il mistero. Lungi da ciò, Leonarda sceglie di prostrarre e alimentare la confusione. Nella sua dichiarazione: «Luego di yo en la cuenta, considerando que él daba en el *error* en que otros muchos han dado, y que pensaba que con vos estaba hablando [...]. Y es lo bueno que nunca le quise decir el *engaño* en que estaba, sino que así creyó él que yo era Teolinda como si con vos mesma estuviera hablando», si fa icastico il passaggio che ella fa compiere all'*error*, l'«equivoco» accidentalmente prodotto in Artidoro, trasformandolo in *engaño*, l'«inganno» intenzionalmente perpretato da essa, azione malevola dalle pericolose conseguenze. I due termini a cui ricorre Leonarda hanno una notevole incidenza in quanto, se considerati in coppia, veicolano rispettivamente il senso della passività-attività del soggetto dinanzi all'azione di scambio.

Una lettura globale dell'episodio consente di riscontrare in questo racconto iniziale della giovane un momento epifanico, l'istante preciso in cui prende avvio l'azione sostitutiva che Leonarda svilupperà con esiti sempre più drammatici sino alla conclusione dell'opera; un'azione, inoltre, che assume progressivamente i tratti di un vero e proprio furto d'identità, in quanto all'esito che inizialmente riconnette alla sua strategia – difendere l'onorabilità della sorella dalle *avances* di un giovane sfrontato – si sostituisce pian piano il proposito di strappare, di portar via l'amato a Teolinda, fino a soppiarla completamente nella relazione con Artidoro.

⁴⁷ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 241-42. Un caso analogo al cervantino si può leggere nei *Sucesos y prodigios de amor* di Juan Pérez de Montalbán, segnatamente, nella novella “El envidioso castigado”.

Naturalmente, durante lo scivolamento progressivo nell'io dell'altra, l'azione marca delle tappe intermedie: per quanto avesse redarguito l'intraprendenza di Artidoro, è probabile che quel primo incontro fosse bastato ad avviare in Leonarda una certa inclinazione verso il giovane. E quando il destino, provvidenziale, le pone di fronte la copia perfetta di Artidoro, Galercio, ella non esita a invaghiarsene definitivamente. Difatti, nel seguito del racconto che Leonarda fa a sua sorella – è il momento in cui, dopo la fuga di Teolinda, si ritrovano nel villaggio di Galatea (libro IV) – spiega come proprio la notizia che Galercio sia uguale ad Artidoro l'avesse spinta a fargli visita:

y decían tal maravilla como la de parecemos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo. Esto que de Galercio se publicaba me movió a ir a verle a do estaba preso, y fue la vista de suerte que quedé sin ella⁴⁸.

Leonarda dichiara di amare Galercio («es que él se fue de la aldea sin que supiese que llevaba consigo mi libertad»), eppure la sua attenzione sembra concentrata sul fratello: «y por no apartarme de Rosaura, no he tenido lugar de ir a buscar a Galercio, del cual podría ser saber nuevas de Artidoro».

Un altro passaggio fondamentale, si ricorderà dalla presentazione dell'episodio, è costituito dal ritrovamento di Galercio, preda della disperazione per l'amore non corrisposto dalla schiva Gelasia. Le due gemelle, che assistono al fatto, ritengono di riconoscere in quel giovane ognuna il proprio amante, si scontrano sul punto in questione, fino a che l'intervento di Maurisa, sorella minore dei due gemelli, sgombra il campo da ogni incertezza spiegando che si tratta di Galercio. Nell'acceso scambio di battute che precede lo svelamento d'identità, Teolinda fa una dichiarazione che suggella tutto quanto sostenuto finora:

¡Ay, traidora Leonarda! – respondió Teolinda – ¿Y no te basta haberme una vez apartado de mi bien, sino agora que le hallo quieres decir que es tuyo? Pues desengáñate, que en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga.

Teolinda, che finora ha passivamente subito le arbitrarie iniziative di Leonarda, dimostra di aver ben compreso quanto messo in opera dal suo doppio:

⁴⁸ CERVANTES, *La Galatea*, p. 397. A dire il vero, sulla scelta di Galercio come oggetto d'amore, oltre al fatto di costituire un duplicato dell'oggetto di Teolinda, influiscono altri fattori legati alla mediazione di desiderio: accanto alla gemellarità che, evidentemente, già di per sé funge da magne- te nell'attrazione per l'uguale («Esto [la gemellarità, l'uguaglianza di condizione] me movió»), pare di intravedere anche l'azione di mediazione, più esterna ma non meno incisiva, operata dalla collettività, della gente del villaggio che, incuriosita, sorpresa, affascinata dal fenomeno, convoglia l'attenzione di Leonarda sul giovane. E in effetti, l'unica dichiarazione in prima persona di Leonarda è quella appena riportata, mentre sino a quel momento la sua narrazione segue una prospettiva corale, riferendo della crescente partecipazione della gente tutta all'accadimento: «*todos* le tuvieron por Artidoro...*Todos* los que estaban presentes se maravillaron...creyeron *todos* que Artidoro era culpado...conocieron claramente *todos* que él no era Artidoro».

l'ha allontanata dal proprio oggetto di desiderio per potersene impadronire, causa sufficiente a scatenare la rivalità caratteristica del desiderio in concorrenza e a fare della coppia di gemelle un duo antagonista. Un'ulteriore dimostrazione di come, contro il 'male ontologico' costituito dal desiderio mimetico, nulla può neanche il sodalizio endemico alla coppia gemellare⁴⁹. Non si può fare a meno di notare, difatti, il contrasto tra l'animosità che alimenta la relazione tra le gemelle cervantine e la benevolenza che è, invece, riconosciuta per tradizione ai *gemini*. Da questo punto di vista si può ritenere che la 'visione' classica della relazione gemellare, sotto i colpi inferti ad essa dalla penna cervantina, abbia ormai perso di operatività nella cultura barocca. Quindi, niente appare più distante dalla realtà culturale testimoniata dalle parole che seguono che la storia di Teolinda e Leonarda:

Del resto, il modo in cui la cultura romana ne rappresenta lo scambio toglie ogni dubbio: nessuna delle storie di sostituzione tra *gemini* conservateci, infatti, mette in scena una «vittima» dell'equivoco, che possa sentirsi lesa nel suo onore, o tanto meno defraudata di qualcosa [...]. Più che una rivalità, tra gli identici si stabilisce in questi casi una cooperazione, consapevole o inconsapevole che sia; in fondo, le gemelle dello Pseudo Quintiliano e i due Menecmi finiscono per spartirsi la vita di una sola persona, attuando quel modello di perfetta armonia e totale *consortio* che rappresenta il più felice dei destini gemellari. Difficilmente si potrebbe immaginare qualcosa di più lontano dall'intenzione di infangare l'onore personale e familiare del proprio identico⁵⁰.

Inoltre, si è detto di come Leonarda, inizialmente interessata a Galercio quale simulacro sostitutivo di Artidoro, non si accontenti, in seguito, della copia e prenda a perseguire l'originale⁵¹. Quella che, quindi, nella fase inter-

⁴⁹ Appare agevole riconoscere in tali esiti le dinamiche che le moderne teorie psicologiche individuano come tipiche della gemellarità, vale a dire, la tendenza ad aderire a pratiche di mimetismo affettivo o di assimilazione della personalità, manifestantesi nell'adozione di medesimi costumi sessuali o esprimendo medesime preferenze amorose (es., scelta dello stesso partner). Tuttavia, si può sostenere che, rispetto alla profonda solidarietà che sottende tali pratiche nei gemelli, Cervantes riesce a screditare anche tali asserti scientifici ancorando la vicenda delle sue gemelle a una profonda inimicizia.

⁵⁰ MENCACCI, *I fratelli amici*, p. 124. L'immagine della 'gemellarità' consegnata dal mondo classico è legata alla possibilità che essa venga offerta alla società come modello di relazione, fondato sugli ideali di armonia e di solidarietà. Amandosi *plus quam fratres* essi riverberano l'identità dell'assetto somatico nella relazione interpersonale perfettamente simmetrica, imperniata sulla cooperazione e sull'assistenza reciproca. Neppure la confusione generata dall'errata identificazione pare compromettere l'esemplare *concordia* tra i *gemini*: il pericolo dello scambio non preoccupa la mentalità latina, né quella greca (ma neanche medievale), per le quali la suggestione prodotta dalla presenza di due persone perfettamente duplicate, un individuo e la sua copia, non si traduce in problema in senso moderno, né costituisce veicolo d'angoscia. E come se la spiegazione biologica e la possibilità di far rientrare l'evento nel dettato della natura tacitassero lo sconcerto iniziale. Ecco perché il reimpiego in chiave letteraria (e più specificamente teatrale) produce di norma un esito che è comico, incentrato sull'interazione tra la straordinarietà delle figure in campo, la sorpresa da queste prodotta e gli equivoci che ne conseguono.

⁵¹ Anche Teolinda, comunque, ricorre a Galercio come a una sorta di surrogato del proprio

media si configurava come una situazione a doppia mediazione interna, per cui due erano le figure triangolari che s'intersecavano, i cui vertici erano occupati da Teolinda-Leonarda-Artidoro, nell'una, e Leonarda-Artidoro-Galercio, nell'altra, paradossalmente viene a semplificarsi riducendosi a una storia di desiderio lineare Leonarda-Artidoro. Ciò risulta possibile in quanto il meccanismo di appropriazione d'identità innescato da Leonarda è tale che, appena comprende di non avere speranze con Galercio, fa tendere tutta la sua nuova iniziativa a estromettere definitivamente Teolinda dalla dinamica del desiderio e, in più, avanza la pretesa estrema di spingere la strategia sostitutiva sino al completo rovesciamento delle identità: lei sarà Teolinda e conquisterà Artidoro, ma a sua sorella spetterà 'rappresentare' Leonarda:

hallóle, y fingiendo ser yo (que para sólo este daño ordenó el Cielo que nos pareciésemos), con poca dificultad le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdenado era una su hermana que en extremo le parecía; en fin, le contó por suyos todos los pasos que por él he dado, y los extremos de dolor que he padecido; y como las entrañas del pastor estaban tan tiernas y enamoradas, con harto menos que la traidora le dijera, fuera de él creída, como la creyó, tan en mi perjuicio que, sin aguardar que la Fortuna mezclase en su gusto algún nuevo impedimento, luego en el mismo instante dio la mano a Leonarda de ser su legítimo esposo creyendo que se la daba a Teolinda⁵².

Un'azione tanto turpe non può prevedere riconciliazioni, soprattutto considerando che, nonostante l'inganno di Leonarda venga svelato, la sua identità in quanto Teolinda è talmente consolidata che nessuno provvede a sottrargliela, rimanendone Teolinda irrimediabilmente esautorata.

Nel licenziare l'intricato episodio de *La Galatea* una minima perplessità permane circa il tono minore in cui pare chiudersi la storia. Tutto sembra accomodarsi a un generale atteggiamento di rinuncia alla lotta e di compensazione delle sconfitte subite: Leonarda motiva tutto il macchinoso tradimento ai danni della sorella attraverso la dichiarazione per cui «le pareció más fácil reducir a su voluntad la enamorada de Artidoro»; Artidoro accetta di essere preferito in seconda battuta al gemello e solo perché «los dos eran uno solo en cuanto a la apariencia y gentileza»; Teolinda abbandona la competizione, si allontana dal villaggio e dalla vista della gemella trionfatrice, alla ricerca, forse, delle certezze perdute.

amato: «Todo el tiempo que Galatea y Rosaura gastaban en hablar a Maurisa le entretenían Teolinda y Leonarda en mirar a Galercio, porque, cebados los ojos de Teolinda en el rostro de Galercio, que tanto al de Artidoro semejaba, no podían apartarlos de mirar; y como los de la enamorada Leonarda sabían lo que miraban, también le era imposible a otra parte volverlos», p. 463. Ma anche Artidoro, con la decisione finale di rimanere con Leonarda, nonostante l'inganno subito, conferma che, in fondo, entrambe possono fungere da Teolinda e che, soprattutto, la sostituzione è effettivamente riuscita. È quasi una costante del motivo gemellare il considerare i singoli come fungibili, secondo la logica che 'l'uno vale l'altro': attacco più violento non potrebbe essere sferrato al principio dell'esclusività soggettiva.

⁵² CERVANTES, *La Galatea*, p. 619.

In posizione intermedia rispetto alle tipologie esemplificate dai due episodi di gemellarità unisessuale, si colloca il caso contenuto ne «La dicha merecida» di Castillo Solórzano (in *Sala de recreación*, 1640), di due gemelli venuti al mondo nello stesso *dies natalis*, Ludovico e Carlos, eppure contraddistinti da temperamenti assolutamente opposti. La loro tipologia occupa una posizione intermedia alle precedenti in quanto con entrambe condivide, e da esse la differenziano, caratteristiche precise. Se ne ripercorra la vicenda. Anselmo è un nobile imparentato con il duca di Milano, Galeazzo Sforza. A questi, egli rende servizio procurandogli la pace con lo storico rivale, il duca di Mantova, impresa per la quale viene ricompensato con il governo della città di Novara. Assurto a una posizione di potere e di agiatezza, Anselmo sposa Emilia, una dama della duchessa. La loro unione genera una coppia di gemelli maschi, Ludovico e Carlos, distanziati nella nascita di mezz'ora l'uno dall'altro. Lo scarto temporale determina che Ludovico sia considerato il primogenito da parte dei genitori:

A los nueve meses la hermosa dama dio a su marido dos hijos de un parto, que fue doblado el contento para sus padres, si bien se le pudo aguar a Anselmo, por llegar su esposa a estar con mucho peligro de su vida con lo recio del parto. Los dos niños se fueron criando como hijos de tan principales padres; al mayor llamaron Ludovico, y al segundo Carlos, que tiene este lugar por haber nacido media hora después que el otro. Los dos eran el gozo de sus padres, aumentándosele el gusto cuando llegaron a hablar con las gracias que entre tienen los niños. Era Ludovico algo moreno, parecido a su padre, Carlos blanco y rubio, hermoso de rostro, y según la disposición del cuerpo que iba criando, prometía ser de mayor perfección que el de su hermano⁵³.

Come si può notare, per questa coppia le divergenze si manifestano già nell'aspetto fisico (scuro l'uno, biondo l'altro), dando conto di una tendenza che, sul versante della presente ricerca, genera una sorta di paradosso: dalla crestomazia degli episodi repertoriati è emerso che i gemelli nati da madri unipare, contrariamente a quanto autorizzerebbero ad attendersi ragioni di natura, tendono ad avere differente se non opposto aspetto, mentre i gemelli ('letterariamente' trattati come tali, ma che, a rigore, sarebbero solo fratelli) nati da madri pluripare si ritrovano ad avere inspiegabilmente le stesse identiche sembianze.

L'effetto di contrasto, tuttavia, non si limita ai tratti fisici ma, come anticipato, investe la personalità e le inclinazioni dei gemelli:

Los dos hijos de Anselmo llegaron desde las primeras letras a saber la gramática, mostrando Carlos mayor ingenio en todo que Ludovico, si bien éste era el ídolo de sus padres, a quien más querían y de quien más celebraban cualquier acción suya, con que el joven, viéndose preferido a Carlos su hermano en amor, cobró una presunción y una li-

⁵³ ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. di R.F. Glenn e F.G. Very, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977. Cit. a p. 49.

bertad tan grande, que desde que dejó los estudios todo era tratar de galas, de enamorar damas y de frecuentar las casas de juego, a que salió muy inclinado. Diferentemente procedía Carlos, pues ni dejó sus estudios ni trató de divertimientos que le podían desdorar; sus entretenimientos eran los libros, jugar las armas, hacer mal a caballos, y granjear amigos, teniendo muchos en Novara, porque no había nadie que no le amase y estimase en mucho, estando en diferente paraje Ludovico, pues su áspera condición y descortés procedimiento causaba odio a cuantos le trataban, y con muy pocos comunicara si el haber menester a su padre no les obligara a agasajar a su hijo⁵⁴.

Identici come Hugo e Fernando, ma opposti nelle «condiciones» come Teolinda e Leonarda, Carlos e Ludovico apportano nuova materia alla definizione della categoria. In particolare, il testo insiste molto sulla disparità di trattamento riservato dai genitori ai due gemelli, dato assolutamente nuovo in quanto nelle narrazioni sinora considerate i genitori hanno sempre ricevuto uno spazio piuttosto ridotto, anzi, generalmente nullo. Il particolare non è di poco conto considerato che, proprio dall'inspiegabile preferenza di Anselmo ed Emilia per Ludovico – al quale viene perdonata qualsiasi malefatta – discende la presa di coscienza da parte di Carlos di dover cercare altrove il favore, il sostegno e la considerazione che gli sono negati in famiglia. Difatti, la narrazione prosegue incentrata sulle imprese e gli amori che Carlo conquista a se stesso fuori dal proprio nucleo familiare e, soprattutto, lontano dai deleteri effetti del legame con suo fratello (offrendo i propri servigi al re di Napoli, difatti, egli riuscirà addirittura ad essere nominato Gran Connestabile del regno e a sposare Cassandra, signora di Bisignano; solo allora, e una volta morto Ludovico, i suoi genitori ne riconosceranno i meriti).

In altre parole, anche questa storia contravviene alla secolare concezione della relazione gemellare come tendente all'unione e alla ricerca costante della metà mancante. Al contrario, qui la gemellarità determina persino la separazione definitiva dei fratelli (per Carlos addirittura avvertita come necessità, difesa e unica soluzione ai propri disagi), per i quali non è previsto ricongiungimento né riconciliazione. Ancora su questo punto, si può osservare che, stavolta, la fonte della discordia tra i *geminii* non risiede nell'azione del gogo rappresentato dal desiderio triangolare (in ciò, nuovamente divergente dal caso cervantino), ma nell'ansia di affermazione esclusiva di sé da parte di una delle due metà, che induce a una pervicace azione di demolizione dell'altro. Mentre la figura di Carlos, sino al momento in cui decide di lasciare la casa paterna, rimane sempre un po' nel buio, confinata nel ristretto spazio concessogli dall'altro, Ludovico sembra impegnato ad annullare con la sua condotta la presenza di Carlos, al fine di accaparrarsi – tale la posta in gioco – il riconoscimento totale ed esclusivo della sua persona da parte dei genitori. Ludovico, di contro alla sua condizione di doppio, vorrebbe essere 'il solo': per tale ragione, a Carlos «le tenía una envidia

⁵⁴ *Ibid.*

grandísima, censurándole todas sus acciones».

A ben vedere, quindi, anche se esente dalla tirannide della contesa sentimentale, la relazione tra questi due gemelli è comunque contrassegnata dalla violenza connaturata al desiderio concorrente, anche se il terreno di scontro, stavolta, è costituito dal dominio assoluto del legame filiale.

Viene da pensare che la suggestione veicolata dai gemelli secenteschi risieda nella riscoperta esigenza di unicità dell'io, richiamandosi ad essa attraverso una rivendicazione, spesso violenta, della soggettività esclusiva. È probabile che ciò si debba, letterariamente, alla contaminazione operata dagli autori barocchi del filone classico della gemellarità con una tradizione parallela (e anch'essa di antica ascendenza): quella dei semplici fratelli, non accomunati da altri segni d'identità se non quelli della filiazione e della provenienza. La loro interazione si fonda su personalità assolutamente antitetiche, dalle quali discendono agire opposti e conflittuali che alimentano azioni narrative avvincenti, spesso persino drammatiche (si pensi, ad esempio, all'*Adelphoe* di Terenzio o alle *Bacchides* di Plauto come archetipi modellizzanti).

II.2.2. *Gemelli di sesso diverso*

Lo spietato attacco inferto alla *consortio* gemellare dal conflittivo rapporto tra Teolinda e Leonarda non è certamente caratteristico della coppia di gemelli unisessuale che, al contrario, simboleggia più comunemente l'unità cui tendono, per natura, due metà complementari. Diversa è la consuetudine, invece, per le coppie di gemelli differenziate nel genere sessuale d'appartenenza. Tanto la tradizione mitologica – un esempio per tutti, l'archetipo dioscuro che, per quanto evocati normalmente i soli gemelli Castore e Polluce, contempla in realtà delle coppie miste, nate dalla duplice unione di Leda con Zeus-cigno: Polluce ed Elena, e con Tindareo: Castore e Clitèmestra –, quanto gli ambiti ad essa esterni, mostrano una certa difficoltà a considerare i gemelli di sesso diverso alla stregua delle coppie unisessuali⁵⁵.

⁵⁵ Oltre a ciò, sussiste il fatto che nelle riformulazioni letterarie del motivo le coppie miste appaiono decisamente più rare. Nella letteratura latina, ad esempio, l'unica coppia protagonista di un episodio significativo sembra essere quella costituita da Licaste e Cidimo nel V libro della *Tebaide* di Stazio. Così anche nella produzione teatrale, lì dove il ricorso al motivo dei gemelli è decisamente frequente. Tuttavia, come ben spiega Charles H. Stevens nel suo studio su *El Palacio confuso* di Lope, l'iniziativa intrapresa dal Cardinale Bibbiena di modificare il modello plautino scegliendo come protagonista una coppia mista costituisce proprio il fondamento delle successive e fortunate elaborazioni in terra spagnola: «This is far from the situation made famous by Plautus, but it is this difference of sex which to a large degree has afforded later writers, and particularly those of Spain, the basis of their plots. Beginning with mistaken identity between identical twins of the same sex, it is but a short step to having the twin sister masquerade as the brother, or *vice versa*, and thereafter no step at all to the heroines of Tirso de Molina that masquerade simply as man. It is, then, the *Calandra* of Bibbiena and its later off-shoots rather than the *Menaechmi* of Plautus which serve more frequently as the point of departure for the later development of the masquerading twins». Si veda

Ne discende che anche le modalità di interazione e il senso della duplicazione che essi esprimono risultano notevolmente variate.

A quanto pare, per cominciare, la differenza di genere è ritenuta responsabile in qualche modo della rottura del legame di solidarietà tra i gemelli, una rottura che ha a che vedere con il senso attribuito, sin dall'antichità, alla loro speciale condizione: i gemelli di sesso diverso, difatti, «non possono che rappresentare una forma fortemente anomala di *gemitudo*, che cela in sé una sorta di contraddizione fondamentale. Il fatto è che la differenza di genere inevitabilmente oscura fin quasi ad azzerarlo il presupposto fondamentale della gemellarità, ovvero sia la parità assoluta tra i membri della coppia»⁵⁶. Una registrazione di incompatibilità che ha fatto guadagnare alla tipologia l'etichetta di «falsi gemelli» in quanto non perfettamente identici (sul piano biologico, ma anche per il diverso ruolo sociale, stile di vita e così via) e, pertanto, difficili da considerare come copia o doppione l'uno dell'altro.

Resta da vedere, tuttavia, se almeno in ambito letterario esistono vie sussidiarie e strategie di recupero che consentano alla coppia di gemelli maschio e femmina di riproporsi come modello di amore ideale tra fratelli e recuperare, così, la loro funzione isotopica. Da una prima incursione nei materiali, risulta effettivamente confermata la realtà per la quale i testi, una volta menzionata la nascita congiunta di gemelli di genere distinto, ne fanno poi perdere le tracce, lasciando che ognuno vada separatamente incontro al proprio destino; non solo non viene data loro la possibilità di sperimentare la cooperazione tra uguali, ma neanche viene sfruttato il ricco potenziale di 'effetti' derivante dalla loro eventuale somiglianza.

Nella già citata *novela pastoril* del lusitano Jorge de Montemayor è narrato il caso di un parto gemellare che, in apparenza, sembra non ricevere adeguata attenzione da parte dell'autore. Nel secondo libro de *La Diana*, un gruppo di pastorelle subisce l'aggressione da parte di tre selvaggi «de extraña grandeza y fealdad»; prontamente, una donna coraggiosa interviene a salvare le fanciulle. La temeraria donna è Felismena, un esempio di *virgo bellatrix* che, per il suo attivismo, incarna il personaggio forse più interes-

CH.H. STEVENS, *Lope de Vega's «El Palacio Confuso»: together with a study of the Menaechmi theme in Spanish literature*, New York, Instituto de las Españas, 1939. La cit. è alla p. xv della *Introduction*.

⁵⁶ MENCACCI, *I fratelli amici*, p. 98. Ancora per la cultura classica, la studiosa chiarisce che «nella coppia di gemelli di sesso diverso, la scienza antica riconosce una combinazione "difettosa", le cui possibilità di sopravvivenza sono molto inferiori rispetto a quelle dei gemelli di identico genere. La causa di questo fenomeno viene individuata proprio nella diversità che per natura distingue il maschio dalla femmina (in questo caso relativamente ai tempi di maturazione e sviluppo), diversità che appare inconciliabile con i presupposti della nascita simultanea: Aristotele precisa chiaramente che il motivo per cui una gravidanza di questo genere non riesce a giungere a buon fine, è dato esclusivamente dalla compresenza nell'utero di due feti dalle caratteristiche eterogenee», pp. 98-99.

sante di tutto il romanzo. L'irruzione in campo di Felismena risponde senz'altro alla volontà dell'autore di impiegare un fortunato motivo della tradizione, soprattutto medievale: il ratto intentato dal selvaggio e ostacolato da un cavaliere soccorritore che, stavolta in accordo con la tradizione cavalleresca rinascimentale, è una donzella guerriera, un'amazzone rediviva. Una volta concluso l'episodio dell'aggressione, Felismena diventa protagonista, col racconto della sua sfortunata vicenda, della seconda interpolazione all'interno dell'opera⁵⁷. L'eroina si rivolge alle pastore appena salvate:

Sabéis, pues, hermosas ninfas, que mi naturaleza es la gran Vandalia, provincia no muy remota de esta adonde estamos, nacida en una ciudad llamada Soldina. Mi madre se llamó Delia y mi padre Andronio, en linaje y bienes de fortuna los más principales de toda aquella provincia. Acaeció, pues, que como mi madre, habiendo muchos años que era casada, no tuviese hijos, y, a causa desto, viviese tan descontenta que no tuviese un día de descanso, con lágrimas y suspiros cada hora importunaba el cielo y haciendo mil ofrendas y sacrificios suplicaba a Dios le diese lo que tanto deseaba. El cual fue servido, vistos sus continuos ruegos y oraciones, que, siendo ya pasada la mayor parte de su edad, se hiciese preñada. El alegría que dello recibió júzguelo quien después de muy deseada una cosa la ventura se la pone en las manos. Y no menos participó mi padre Andronio deste contentamiento, porque lo tuvo tan grande que sería imposible podello encarecer. Era Delia, mi señora, aficionada a leer historias antiguas en tanto extremo que, si enfermedades o negocios de grande importancia no se lo estorbaban jamás pasaba el tiempo en otra cosa. Y acaeció que, estando, como digo, preñada y hallándose una noche mal dispuesta, rogó a mi padre que le leyese alguna cosa, para que, ocupado en ella el pensamiento, no sintiese el mal que la fatigaba⁵⁸.

La lettura offerta a Delia da Andronio ha ad oggetto la storia del famoso giudizio di Paride su chi fra le tre dee – Venere, Giunone o Minerva – meritasse la mela della discordia. Il fatto diventa oggetto di confronto tra i coniugi, divisi nelle opinioni. Accade quindi che Delia si abbandona al sonno e le dee, rispettivamente, la favorita e la esclusa dal suo giudizio, le appaiono in sogno per rivelarle opposte profezie:

Estando en esto vino el sueño a vencer a quien las razones de su marido no pudieron;

⁵⁷ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, nel suo *Orígenes de la novela* (I. *Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905), identificò la fonte della storia di Felismena nella *Novella II*, 36 del Bandello, nella quale viene proposto il motivo della fanciulla che si traveste da uomo ed entra a servizio presso l'amato, pensando di goderne la vicinanza mentre, al contrario, finisce per dover fare da intermediaria negli amori di questo con un'altra donna. A sua volta, tuttavia, il Bandello aveva tratto ispirazione da *Gli Ingamati*, commedia erudita prodotta dagli Accademici Intronati di Siena e adattata da Lope de Rueda nella sua *Los engañados*. Anche se, come si vedrà, il vincolo di maggiore fedeltà con la fonte Montemayor lo stringe proprio in relazione al motivo della nascita dei due gemelli, mentre se ne allontana quanto agli sviluppi successivi della storia. Inoltre, lo stesso testo di Montemayor divenne fonte d'ispirazione per due commedie di SHAKESPEARE, *The Two Gentlemen of Verona* e la *Twelfth Night, or What You Will*.

⁵⁸ MONTEMAYOR, *La Diana*, pp. 99-100.

de manera que, estando muy metida en su disputa, se dejó dormir. Mi padre, entonces, se fue a su aposento y a mi señora le pareció, estando durmiendo, que la diosa Venus venía a ella con un rostro tan airado como hermoso y le decía: – “Delia, no sé quién te ha movido a ser tan contraria de quien jamás lo ha sido tuya. Si memoria tuvieses del tiempo que del amor de Andronio, tu marido, fuiste presa, no me pagarías tan mal lo mucho que me debes; pero no quedarás sin galardón, que yo te hago saber que parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado; porque te certifico que serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se hayan visto”. Y, dicho esto, desapareció. Y luego se le figuró a mi señora madre que venía a ella la diosa Palas y con rostro muy alegre le decía: – “Discreta y dichosa Delia: ¿con qué te podré pagar lo que en mi favor contra la opinión de tu marido esta noche has alegado sino con hacerte saber que parirás un hijo y una hija, los más venturosos en armas que hasta su tiempo haya habido?”. Dicho esto, luego desapareció, despertando mi madre con el mayor sobresalto del mundo. Y de ahí a un mes, poco más o menos, parió a mí y a otro hermano mío y ella murió de parto; y mi padre, del grandísimo pesar que hubo, murió de ahí a pocos días⁵⁹.

La nascita dei due gemelli, quindi, si combina, nel prolungato intreccio di motivi creato dall'autore, con il sogno premonitore, anch'esso di millenaria tradizione.

L'inserzione autorizza a sperare in uno sviluppo avvincente, al pari degli esempi esposti in precedenza, e invece:

Pues como mi hermano y yo nos criásemos en un monasterio de monjas, donde una tía mía era abadesa, hasta ser de edad de doce años, y habiéndolos cumplidos nos sacasen de allí, a él llevaron a la corte del magnánimo e invencible rey de los lusitanos, cuya fama e increíble bondad esparcida está por el universo, adonde, siendo en edad de tomar armas, le sucedieron por ellas cosas tan aventajadas y de tan gran esfuerzo como tristes y desventuradas por los amores. Y con todo eso fue mi hermano tan amado de aquel invictísimo rey que nunca jamás le consintió salir de su corte. La desdichada de mí, que para mayores desventuras me guardaban mis hados, fui llevada en casa de una agüela mía, que no debiera, pues fue causa de vivir con tan gran tristeza cual nunca mujer padeció⁶⁰.

Felismena prosegue nella narrazione della sua sfortunata storia d'amore con don Felis, ma il riferimento alle sorti del proprio gemello si interrompe al punto indicato, per non essere mai più ripreso all'interno dell'opera. L'episodio conferma, quindi, che la modalità di duplicazione rappresentata dai gemelli di sesso diverso, pur condividendo essi identici destini, prevede per loro esistenze separate. Eppure, l'allontanamento dei gemelli nell'infanzia richiama di per sé il modello menecmiano, ciò che avrebbe autorizzato a pensare a uno sviluppo degli eventi tutto teso al loro ricongiungimento. Ma così non sarà⁶¹. E del fantomatico gemello Felismena

⁵⁹ MONTEMAYOR, *La Diana*, pp. 101-2.

⁶⁰ MONTEMAYOR, *La Diana*, pp. 102-3.

⁶¹ È probabile che, al di là della causa rilevata più su circa la scarsa considerazione riservata

non renderà noto neanche il nome.

Tuttavia, ciò che non si compie nell'opera riceve giusta soddisfazione nella sua continuazione, dove un altro autore rimedia all'incompiuto. Gaspar Gil Polo, autore valenzano vicino, in qualità di amministratore, al re Filippo II, nella «Epístola a los lectores» che apre la sua *Diana enamorada* (1564) dichiara espressamente di voler proseguire la *Diana* di Montemayor. Nell'azione di recupero dei materiali narrativi dall'opera precedente, la novità più eclatante è costituita proprio dalla vicenda che ha come protagonisti Marcelio, il gemello di Felismena, e Alcida, la sua amata⁶².

Stavolta il destinatario dei racconti di Marcelio è Diana, la pastora protagonista, di cui egli diventa grande confidente. Per la parte relativa all'infanzia il racconto coincide con le notizie fornite da Felismena, e le formule che egli impiega nella narrazione sono le medesime usate da sua sorella nell'opera di Montemayor («fui nacido en la ciudad Soldina, principal en la provincia de Vandalia...»). Poi, prosegue con la storia del suo amore per Alcida. Nel libro IV, tuttavia, si realizza il ricongiungimento dei gemelli cresciuti nella distanza:

A la hora Marcelio, oído el nombre de Felismena, se alteró y dijo:

– Dime, ¿cúya hija es Felismena? ¿Y dónde nació? Si acaso lo sabes, porque de don Felis no tengo mucho cuidado.

– Muchas veces le oí contar – respondió Silvano – que su tierra era Soldina, ciudad de la provincia Vandalia, su padre Andronio y su madre Delia. Mas hacedme placer de decirme quién sois y por qué causa me hacéis semejante pregunta [...]. Después de hechas las debidas cortesías, dijo Marcelio hablando contra Felismena:

– Hermosa dama, a este pastor pregunté si sabía tu tierra y tus padres, y me dijo lo que acerca de ello por tu relación sabe, y porque conozco un hombre que es natural de la misma ciudad que, si no me engaño, es hijo de un caballero cuyo nombre se parece al de tu padre, te suplico me digas si tienes algún hermano y cómo se nombra, porque quizá es este que yo conozco.

A esto Felismena dio un suspiro y dijo:

alla coppia mista, in quanto esempio di gemellarità spuria, lo stesso autore nutrì il proposito di recuperare la figura del gemello scomparso nella promessa seconda parte del libro, mai realizzata. Anche perché, inversamente, tale trascuraggine lo allontanerebbe non poco dai modelli seguiti nell'episodio. J. Montero giustifica la deviazione dalle fonti con il fatto che l'autore fosse maggiormente interessato ad altri aspetti, quali la *cortesania* e la peripezia degli amori di Felismena. Inoltre, aggiunge che «hay un aspecto de la historia de Felismena que se desvía de aquellos [i modelli] de manera absoluta y gratuita, y es el desenlace: allí bodas dobles de la heroína y su hermano con sendos galán y dama; aquí la heroína y su galán se desposarán, pero el hermano queda *olvidado* en los compases iniciales del relato y la dama con la que tendría que haberse casado muere». MONTE-MAYOR, *La Diana*, p. 358.

⁶² Parallelamente al caso di Felismena e della sua relazione con don Felis, gli amori di Marcelio e Alcida finiscono per svolgere un'importante funzione nell'opera, quella di garantire la sua matrice avventurosa: alla preparazione delle nozze fanno seguito i viaggi in mare, i naufragi, la separazione degli amanti, l'incontro con i pirati, fino al felice ricongiungimento presso il palazzo della maga Felicia.

– ¡Ay, preciado caballero, cómo me tocó en el alma tu pregunta! Has de saber que yo tuve un hermano, que él y yo nacimos de un mismo parto. Siendo de edad de doce años, lo envió mi padre Andronio a la corte del rey de lusitanos, donde estuvo muchos años. Esto es lo que yo sé de él y lo que una vez conté a Silvano y Selvagia, que son presentes, después que libré unas ninfas y maté ciertos salvajes en el prado de los laureles. Después acá no he sabido otra cosa de él, sino que el rey lo envió por capitán en la costa de África, y como yo tanto tiempo ha que ando por el mundo siguiendo mis desventuras, no sé si es muerto ni vivo.

Marcelio entonces no pudo detenerse más, sino que dijo:

– muerto he sido hasta ahora, hermana Felismena, por haber carecido de tu vista, y vivo de hoy adelante, pues he sido venturoso de verte.

Y diciendo esto, estrecha y amorosamente la abrazó. Felismena reconociendo el gesto de Marcelio, vio que era aquel mismo que ella desde la niñez tenía pintado en la memoria, y cayó luego en la cuenta que era su propio hermano⁶³.

Come si sarà notato, in questa variante mista della coppia di gemelli nessun cenno è fatto alla somiglianza d'aspetto, quanto meno dei volti; anzi, Felismena ha bisogno di osservare attentamente il viso del fratello prima di ritrovarlo nella memoria. Questo particolare impedisce che si produca la serie di scambi e di confusioni di identità che stabilmente accompagnano il tema, cosa che risulta tanto più sorprendente e contraddittoria se si considera che si tratta, per la presente ricerca, solo del secondo caso repertoriato di gemelli (dopo la coppia unisexuale Carlos-Ludovico) che siano stati generati da un concepimento unico e siano nati da uno stesso parto.

Non con questo episodio, tuttavia, si esaurisce la fecondità del motivo che Montemayor – avendolo attinto alla *Novella XXXVI* di Bandello – provvide a diffondere in area iberica. Difatti, dopo l'esempio del Gil Polo, e oltre a un intricato caso di gemellarità contenuto nell'altra continuazione dell'opera del lusitano, la *Segunda parte de La Diana* di Alonso Pérez, «el cuento de Felismena» ricompare sotto mentite spoglie, in un'opera che, pur rimanendo esterna alla serie di pastorali direttamente collegate a *La Diana*, lo accoglie nella sua sostanza argomentale. L'episodio corrisponde alla novella «Los hermanos parecidos», inserita nelle *Fiestas del jardín* (1634) di Castillo Solórzano⁶⁴: Decio, un vedovo della provincia anconetana, tempo-

⁶³ GASPARD GIL POLO, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987. La citazione è alle pp. 244-46.

⁶⁴ Come già accennato in precedenza, Stevens, nello studio in cui ricostruisce l'evoluzione del motivo dei menecmi nel suo passaggio dalla formulazione plautina a quella italiana e poi anche spagnola, mette in evidenza che: «As the *Calandra*, *Gl'Ingannati*, and the *Novella XXXVI* of Bandello are the first off-shoots, so the first Spanish off-shoots are the *Comedia llamada Medora* and the *Comedia llamada de los Engañados* de Lope de Rueda, and the *cuento de Felismena* in the second book of the *Diana* of Jorge de Montemayor» (*Introduction*, in *Lope de Vega's «El Palacio confuso»*, p. xviii). Ora, alla storia contenuta ne *La Diana*, egli ricollega due realizzazioni secentesche, fra le quali compare la storia de «Los hermanos parecidos», scavalcando e ignorando completamente gli episodi inseriti nella *Diana enamorada* e nella *Segunda parte de La Diana* dove, si è appena visto

raneamente residente a Roma, è padre di «dos hijos, varón y hembra, nacidos de un parto» i quali risultano «tan parecidos en los rostros, que no se vio mayor milagro de la naturaleza; pues estando vestidos, o en hábito de varón, o de hembra, era difícil distinguirlos»⁶⁵. In occasione del Sacco di Roma del 1527 i due ragazzi, ormai quindicenni, vengono fatti prigionieri: Julio, da parte di un tedesco che lo porta con sé a Napoli, mentre Lucrecia viene presa in ostaggio da due soldati i quali, però, la riconsegnano al padre appena questi provvede al pagamento di una cauzione. La giovane, rimasta in compagnia di suo padre presso la cittadina di Essi (Jesi), riceve la corte di un giovane del luogo, Camilo, del quale ricambia le attenzioni. Tuttavia, Lucrecia viene improvvisamente condotta fuori città da suo padre; non riesce a dargli tempestivo avviso al giovane il quale, stupito e deluso dall'inspiegabile scomparsa, decide di negarle i suoi favori. Una volta fatto rientro a casa, Lucrecia riceve la notizia che Camilo ha preso a corteggiare una nuova dama, Laura; decide quindi di recuperarne l'amore adottando l'espedito di «vestirse de varón y de entrar en su servicio». Riesce a realizzare lo stratagemma del travestimento grazie all'aiuto di Casandra, la sua vecchia balia, e, quando è già al servizio di Camilo, con l'identità di Fabio, prova a conquistarsene la fiducia. La ottiene, sino al punto di diventare il suo maggior confidente e tanto da finire a far da mezzana nella sua relazione con Laura. L'assiduità di contatti e le qualità manifeste in Fabio, però, bastano affinché Laura si innamori del paggio e non di Camilo, un imprevisto che Lucrecia/Fabio riesce a gestire con notevole difficoltà. Nel frattempo, Julio, il gemello di Lucrecia, essendo deceduto il tedesco che lo aveva tenuto in custodia, decide di far rientro alla casa paterna e, così

se fue a ver la casa de su padre. Acertó antes a pasar por la puerta de Laura, y como fuese visto de su criada Emilia, comenzó a decirle: "Fabio, Fabio, a quien digo". Bolvió Julio la cabeza sintiendo voces detrás de sí, vio a Emilia, que le dijo: "¿Fabio, en qué piensas?. Mira que te llama mi señora". Afirmóse en decir esto una y otra vez, y como Julio viese esto, dijo entre sí: "A mí me han juzgado por otro"⁶⁶.

Lo scambio di persona è immediato ma, nella rapidità di sviluppo che l'autore imprime a quest'episodio, esso non produce conseguenze di rilievo.

col caso di Gil Polo, il motivo viene parzialmente innovato. Egli sostiene, difatti, che «Montemayor disregarded the possibilities of increasing the tangle by the introduction of the twin brother and thus added a touch of originality to the now very much hackneyed theme. Not again, to my knowledge, do the twin brother and sister appear in this particular plot until the seventeenth century, and then almost simultaneously appear a play and a novel. The play is *La Española de Florencia* attributed to Calderón and the novel is *Los hermanos parecidos* by Alonso de Castillo Solórzano». Ivi, p. 21.

⁶⁵ ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO, *Fiestas del jardín*, ed. dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Ispano-Americana dell'Università di Pisa, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1973. Cit. a p. 472.

⁶⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, *Fiestas del jardín*, p. 491.

Anzi, prevedibilmente, l'ingresso in campo del gemello perduto offre la risoluzione al rapporto tra Laura e Fabio⁶⁷, in quanto la giovane può ora contare su un conveniente sostituto del proprio oggetto d'amore. Contemporaneamente, consente che venga ripristinato l'equilibrio di partenza nella relazione tra Lucrecia e Camilo, ormai liberi di ricongiungersi.

Riepilogando, pur condividendo le tre versioni lo stesso nucleo tematico di base (mutuato dalla medesima fonte: due gemelli, maschio-femmina, separati nell'infanzia, si ricongiungono in età adulta), si susseguono presentandosi ognuna arricchita di qualche elemento rispetto alla precedente⁶⁸, tanto che solo con l'ultima versione (per quanto sia la meno riuscita, per l'evidente carattere affrettato della stesura) il motivo risulta pienamente sviluppato.

Basterà, invece, riportare alla mente la particolarissima vicenda di Ismenia e Alanio, l'altra coppia di identici protagonista de *La Diana*, per ritrovare il motivo funzionalizzato in una chiave del tutto inusuale. Anche nel loro caso si tratta di una coppia mista ma, contrariamente al duo di Felismena con suo fratello, non condividono l'esperienza natale, in quanto cugini, né vengono separati nell'infanzia da cause accidentali. Tuttavia, a farli apparire gemelli perfetti, anche più delle altre coppie, provvede una somiglianza che li rende praticamente indistinguibili, tanto da creare enorme incertezza in chi si ritrova al loro cospetto.

Fra i due estremi, tuttavia, c'è spazio anche per una versione intermedia, che condivide aspetti dell'una come dell'altra tipologia di coppia mista. Gli ormai famosi Leonor e Tristán usciti dalla penna di Juan de Piña condividono un solo genitore, il padre, ma, nonostante la loro nascita sia distanziata nel tempo, questo elemento è ritenuto sufficiente a giustificare sul piano biologico la totale identità del loro aspetto. In più, e in questo si avvicina al caso di Felismena (è della sua progenie), la relazione tra i fratelli s'interrompe molto presto, in quanto il gemello maschio viene mandato in Sicilia e affidato alle cure di un protettore (come si ricorderà, Tristán è figlio illegittimo del Duca di Normandia e, pertanto, è odiato dalla Duchessa perché potenziale pretendente all'eredità destinata a Leonor). Secondo lo schema tradizionale (plautino) il fratello, ormai adulto, viaggia alla ricerca della ge-

⁶⁷ A Castillo Solórzano va il merito di aver rovesciato il segno dello scompiglio identitario, assegnandogli una funzione risolutiva, di scioglimento dell'*impasse* narrativa: «Ella [Laura] que vio delante de sí la cosa que más amaba, engañada en pensar que era su querido Fabio, le salió a abrazar con mucho amor diciéndole: "Fabio mío, dueño único de mi alma, mil veces seas bienvenido a esta tu casa, para consuelo desta tu Laura", y con estas y otras amorosas razones no le apartaba de sus brazos. Admirábase Julio desta novedad, y viendo en Laura tanta hermosura, y que le estaba muy bien ser favorecido della, gozó destes favores, que llegaron a lo último porque Laura estaba con deseo de efectuar estas bodas», p. 499.

⁶⁸ *La Diana*: coppia di gemelli di sesso distinto, non si sa se identici, separati e mai ricongiunti; *Diana enamorada*: coppia di gemelli di sesso distinto, non si sa se identici, separati e poi ricongiunti; *Fiestas del jardín*: coppia di gemelli di sesso distinto, identici, separati, scambiati e, infine, ricongiunti.

mella perduta⁶⁹. Conoscendo la destinazione, Tristán non tarda molto a raggiungere il palazzo dove risiede Leonor ma, come già noto, è costretto a sospendere il ricongiungimento con sua sorella perché una scoperta dai risvolti perturbanti, la presenza di un altro Tristán presso la sua casa natale, intralicia inaspettatamente la realizzazione del suo proposito. Le implicazioni relative all'inserzione di un sosia nella relazione fra i gemelli sono state considerate in precedenza. Rimane da rilevare, quindi, il solo dato relativo al doppio incontro che, in successione, Leonor ha con il gemello impostore e poi con l'originale. In relazione alle modalità di svolgimento di tali incontri, di cui il secondo appare replica del primo, va riscontrata un'apparente incongruenza da parte di Leonor quanto al tipo di reazione manifestata alla vista del gemello. All'arrivo del primo Tristán, il gabellatore – di cui Celio, il servo di casa, le ha già fatto riferito tutto⁷⁰, alimentando in lei curiosità e aspettative – nell'istante in cui egli (in realtà Matías) si porta al cospetto della sorella, nessuna impressione pare causarle la supposta identità del loro aspetto. A dire il vero, in nessun momento il testo stabilisce una identità tra Matías e Leonor eppure, l'affermazione iniziale del mediatore Arnesto («Tristán, parecido en extremo a su hermana») e l'accertata uguaglianza tra Matías e il vero Tristán, autorizzavano a prevedere che dal confronto potesse scaturire una grande meraviglia. Piuttosto, è nell'incontro ripetuto col gemello autentico, che però si presenta travestito da Rodolfo l'ungherese (cosa che avrebbe dovuto rendere più difficile il riconoscimento), che Leonor subisce lo smacco per l'immagine duplicata:

⁶⁹ Conviene nuovamente ricordare che la combinazione del motivo della separazione dei gemelli, di ascendenza plautina, con quello della coppia di gemelli maschio-femmina si deve all'iniziativa del Cardinale Bibbiena il quale, per la prima volta, nella sua *Calandria* – vero anello di congiunzione tra il tema nella formulazione classica e la sua riformulazione moderna – ricorre all'esplicito della differenziazione del genere sessuale dei gemelli. Quella del Bibbiena è una scelta di non poco conto, considerato che essa agisce da vero e proprio 'detonatore' nell'esplosione del tema all'interno del teatro rinascimentale e barocco. Tale funzione, come già riferito, è ben illuminata da Ch.H. Stevens nel suo citato studio su una commedia di Lope: nella *Introduction*, egli ripercorre l'evoluzione del tema «of the two Menaechmi», dagli originali greci considerati quali possibili fonti di Plauto (soprattutto, Posidippo ed Epicarmo), passando per il rigurgito d'interesse maturato presso la corte di Ercole I d'Este nei confronti della commedia latina, suscitato dal ritrovamento del manoscritto (1428) contenente ben dodici commedie plautine, fino a, appunto, «One of the very first comedies (it has often been called the first) written in Italian prose», la *Calandria* del Bibbiena, rappresentata tra il 1504 e il 1513. Ad essa Stevens attribuisce il seguente merito: «Had it not been for the *Calandra*, it is very doubtful whether the Menaechmi theme would have achieved the tremendous vogue which it did in all countries and so early a period. Cardinal Bibbiena has presented in this comedy a clever series of events all arising from the confusion due to the separation early in life of apparently identical twins, brother and a sister» (pp. xiv-xv). Stevens, poi, individua altri due momenti di svolta per la diffusione del tema in ancora due commedie italiane: *Gli Inganni* (1531), degli Intronati di Siena e *Gl'Inganni* (1547) del Secchi.

⁷⁰ «Celio era discreto, respondió a propósito; dezíale tantas gracias y donayres del cavallero, la braveza, gallardía, lo cortés, lo igual y otras excelencias de que estava Leonor fuera de sí»: PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 42.

Entró donde estava Leonor, cortés y gallardo; puso en él los ojos, y creyó el espejo en que se mirava, tal sentimiento hizo el corazón, que le puso las manos a no verle en ellas, tanto se le parecía, que a no engañada por Arnesto, tuviera por Tristán a Rodulfo⁷¹.

Evidentemente, nell'operazione di decodificazione della realtà non intervengono solo dati oggettivi: una sorta di presentimento, di attrazione animica, di richiamo della consanguineità, lascia intuire la verità a Leonor. L'azione di riconoscimento avviene lentamente, attraverso operazioni di scrutinemento miranti ad acquisire nuovi elementi per l'identificazione:

El día siguiente fue a ver a Leonor; alegróse la hermosa primavera de ver a Rodulfo, acercóle a sí, miróle amorosa y atenta, Tristán muy humilde a sus pies, preguntóle dónde había nacido [...]. Mirava a Tristán, arrebatávale el corazón, persuadió su deseo a dilatarle el secreto, por imposible, dexar de ser Tristán; mirava la Duchesa en él ser su cara, oía su voz⁷².

La storia di Tristán e Leonor non concede molti spunti alla riflessione circa le modalità della loro interazione, condizionata com'è dalla separazione prolungata e dal concludersi della narrazione proprio nell'istante in cui, con l'agnizione finale, essi si ricongiungono. A dire il vero, è l'intromissione del sosia a creare tale vuoto, in quanto i dati estraibili circa la relazione tra i gemelli si possono riferire, tutti, al rapporto che il falso gemello intrattiene con sua sorella durante il lungo soggiorno a palazzo. Certamente, il racconto testimonia di una relazione cordiale tra Rodulfo-Tristán e la duchessa, improntata a quella cooperazione che involontariamente essi mettono in pratica nel pervicace intento di perseguire i propri interessi esclusivi: Tristán favorisce l'interazione tra Leonor e Matías pur di scongiurare le nozze di questi con Blanca, la cugina da lui amata; Leonor caldeggia dentro di sé la candidatura di Rodulfo a essere il vero Tristán perché ciò comporterebbe la 'smarcatura' di Matías dal ruolo di Tristán e, con essa, il pericolo dell'incesto. Ma niente di più. Anzi, la sostituzione di persona che il sosia effettua ai danni del gemello riesce a tal punto che questi gode, fino in fondo, anche di quell'amore tra i simili che si è vista essere un po' la costante del motivo, così come funzionalizzato in quest'ambito.

Tornando al caso di Ismenia ed Alanio, si è già detto come, pur condividendo taluni elementi situazionali con altri esempi di gemellarità mista, esso finisce per configurarsi in maniera piuttosto autonoma. I tratti che forse più di altri determinano il suo diverso sviluppo sono senz'altro riconducibili al-

⁷¹ PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, p. 52.

⁷² PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, pp. 55-56. Né il lavoro di identificazione richiesto dal prodigio della somiglianza tra i gemelli impegna la sola Leonor. Anche Matías, dagli indizi che raccoglie (dalle «premisas»), non può fare a meno di riconoscere il gemello di Leonor: «Las premisas eran ser el Tristán verdadero, que aun la voz no desdecía de la que siempre estava oyendo de la celestial armonía de la Duquesa [...] el Príncipe no dio crédito a Rodulfo, quedó cierto ser Tristán», p. 55.

la loro perfetta specularità, trattandosi di un raro caso di totale duplicazione dell'immagine tra soggetti («en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía»), a dispetto della differenziazione nel genere sessuale, e alla stanzialità della coppia, vale a dire alla possibilità avuta dai gemelli di crescere insieme e di alimentare, così, la *consortio* a loro connaturata.

Quanto al primo punto, l'identità biologica stabilisce senza dubbio, da subito, una parità fra i due elementi della coppia; ma, a differenza di altri casi, le precisazioni presenti nel racconto di Selvagia, la pastora vittima della burla di Ismenia, circa l'impressione riscontrata di una certa mascolinità nelle sembianze della giovane⁷³, alterano la simmetria ipotizzata fra le due metà e sbilanciano la situazione a favore della parte maschile, a cui i gemelli paiono assimilati. Il dato può non avere grande rilievo se limitato al riscontro esteriore, fisico, ma si candida a sostenere implicazioni di portata maggiore nell'analisi delle dinamiche interazionali.

L'estrema vicinanza, invece, quale fonte di affinità naturale, è alla base della forma di duplicazione che, in aggiunta a quella esteriore, biologicamente determinata, investe il piano psicologico e quello delle scelte di vita pratica. Sul piano delle relazioni, il testo presenta i due giovani come legati da un affetto profondo, alimentato da una frequentazione che è fatta di confidenze, giochi condivisi e altro; insomma, un valido esempio della concordia generalmente evocata dai gemelli nell'immaginario comune. Eppure, come già avveniva sul piano biologico, una certa sperequazione si avverte nell'intensità del sentimento e del legame fra i due («El pastor la quería bien, mas no tanto como ella a él»): Ismenia, ancora una volta, appare protesa verso Alanio in misura superiore a questi, e il suo attaccamento si traduce in una dipendenza tale da far avvertire uno squilibrio all'interno della coppia, per cui Alanio viene riconosciuto come l'elemento forte. È probabile che l'inclinazione di Ismenia verso il gemello sia tale da far vacillare il suo io, sino a farle desiderare, per azione di un poderoso meccanismo di identificazione, di essere Alanio. È la ragione per la quale, nella burla giocata a Selvagia, pur potendo assumere un'identità qualsiasi, non esita, invece, a scegliere di impersonare la parte del cugino, segnale manifesto di una propensione dell'io a disgregarsi sotto i colpi della adorazione per il gemello, con la speranza di ricostituirsi proprio in quell'io⁷⁴:

⁷³ Si ricordino le parole di Selvagia nel descrivere il suo incontro con la pastora nel tempio di Minerva: «Y diciendo esto y quitándose el rebozo vieron mis ojos un rostro que, aunque el aspecto fuese un poco varonil, su hermosura era tan grande que me espantó [...] y le vi, como digo, no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas en la mayor parte solemos tener», MONTE-MAYOR, *La Diana*, p. 47.

⁷⁴ Da questo punto di vista, gli indizi circa l'omologazione d'aspetto fra i due e l'assunzione del nome di Alanio suggeriscono l'idea di un'unica identità sdoppiata in due personificazioni, due io corrispondenti a un solo nome. Letto con la lente della tradizione, si potrebbe definire anche come il caso delle metà tendenti a ricostituire la perduta unità androgenica. Ma l'amore di Ismenia per Alanio ripor-

Y era tanto el amor que le tenía que cuando yo a ella en el templo le pregunté su mismo nombre, habiéndome de decir nombre de pastor, el primero que me supo nombrar fue Alanio, porque no hay cosa más cierta que en las cosas súpitas encontrarse la lengua con lo que está en el corazón⁷⁵.

Dall'episodio si ricava un lecito sospetto: che dietro il semplice travestimento a scopo giocosso si nasconda qualcosa di più serio, qualcosa che induce a ripensare a dichiarazioni del tipo «Desdichado de mí, que la mudanza del hábito te tiene engañada» o «si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro» e sentire di assegnare loro un senso contrario a quello letterale, un senso recondito che, forse, una più attenta riflessione intorno alla scissione messa in atto dall'io di Ismenia, seguita dall'identificazione con Alanio, può sostanziare di un contenuto plausibile.

Tuttavia, va osservato che Ismenia non è la sola ad essere impegnata in azioni duplicative. Né è esclusivamente vittima passiva di esse, in quanto ella stessa è responsabile attiva della doppia identità di cui per un breve tempo è titolare Alanio. Bisogna far nuovamente riferimento alla capacità reduplicativa assegnata al desiderio mimetico che, come per *La Galatea*, è responsabile della perdita di armonia fra le parti gemelle e dell'innesco di animose battaglie per la conquista dell'oggetto di desiderio. In altre parole e senza ulteriori ambagi: la simmetria psichica e animica in dotazione ai gemelli perdura e agisce in maniera attiva solo fino a quando questi non cadono nelle panie della concorrenzialità erotica⁷⁶.

Ismenia commette l'imprudenza di riferire al gemello l'episodio occorso con Selvagia: il suo essersi spacciata per Alanio, l'innamoramento istantaneo della pastora, la sospensione della cosa a un incontro successivo. Le risate che il racconto della burla produce nei due costituiscono l'ultimo scampolo di armonia di cui godrà la coppia. Quanto appreso dalla cugina, difatti,

ta alla mente anche il mito di Narciso nella versione tradita da Pausania, nella quale il giovane s'innamora della propria gemella, per cui nella famosa scena del riflesso prodotto dallo specchio d'acqua, egli crederebbe di vedere non se stesso ma proprio colei verso la quale protende le braccia.

⁷⁵ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 49.

⁷⁶ Se, come sostiene Girard, non c'è difesa contro il desiderio concorrente e tutti sono in qualche misura impegnati nella corsa allo 'stesso', allora avrà tanto più valore per i gemelli, per natura tendenti alla similarità, la posta in comune dell'oggetto: «Ritorniamo così a un'idea antica ma le cui implicazioni sono forse misconosciute; il desiderio è essenzialmente *mimetico*, è ricalcato su un desiderio-modello; elegge lo stesso oggetto di questo modello. Il mimetismo del desiderio infantile è riconosciuto da tutti. Il desiderio adulto non è diverso in nulla, se non per il fatto che l'adulto, specie nel nostro contesto culturale, si vergogna, il più delle volte, di modellarsi sugli altri; ha paura di rivelare la sua mancanza d'essere. Si dichiara altamente soddisfatto di sé; si presenta come modello agli altri; ciascuno va ripetendo: "Imitatemi" allo scopo di dissimulare la sua stessa imitazione. Due desideri che convergono sullo stesso oggetto si fanno scambievolmente ostacolo. Qualsiasi *mimesis* che verta sul desiderio va automaticamente a sfociare nel conflitto. Gli uomini sono sempre parzialmente ciechi davanti a tale causa della rivalità. Lo *stesso*, il *simile*, nei rapporti umani, evoca un'idea di armonia: abbiamo gli stessi gusti, amiamo le stesse cose, siamo fatti per intenderci. Che accadrà se avremo davvero *gli stessi desideri?*». Si veda: Id., *La Violenza e il sacro*, p. 205.

basta a mediare presso Alanio l'interesse per la conquista avviata ed accende in lui il desiderio di portarla a termine:

Y por dársele a él [è sempre il racconto riferito da Selvagia] en alguna cosa, sin mirar lo que hacía, le contó lo que conmigo había pasado, diciéndoselo muy particularmente y con grandísima risa de los dos; y también le dijo cómo yo quedaba, pensando que ella fuese hombre, muy presa de sus amores. Alanio, cuando aquello oyó, disimuló lo mejor que pudo, diciendo que había sido grandísimo donaire; y sacándole todo lo que conmigo había pasado, que no faltó cosa, llegaron a su aldea. Y de ahí a ocho días [...] el traidor de Alanio [...] se vino a mi lugar y se puso en parte donde yo pudiese verle [...]. Y como yo le viesse, fue tanto el contentamiento que recibí que no se puede encarecer, pensando que era el mismo que en hábito de pastora había hablado en el templo⁷⁷.

Da quel momento prende avvio la relazione amorosa tra i due, sotto il segno dell'appropriazione dell'oggetto di desiderio in precedenza già selezionato da un terzo⁷⁸. E, a quanto pare, la dinamica concorrenziale scatenata appare chiara anche a chi vi è coinvolto. Alle rimostranze da parte di Ismenia, disperata per aver perduto l'attenzione, la compagnia e l'amore di Alanio, completamente preso da Selvagia, quest'ultima osserva:

y viendo que ella tenía la culpa, no sólo en haberme engañado, mas aun en haber dado causa a que Alanio, descubriéndole lo que pasaba, me amase a mí y pusiese a ella en olvido, estuvo para perder el seso [...] “Libre estaba Selvagia al tiempo que en templo la engañaste, y ahora está sujeta a la voluntad de aquel a quien tú quisiste entregalla”⁷⁹.

Dalla precedente descrizione dell'episodio si sa che Ismenia riuscirà a recuperare l'amore di Alanio (suscitandone la gelosia, in quanto prende a frequentare Montano), ma l'agognato ricongiungimento dei gemelli sotto l'egida della concordia non troverà realizzazione, irrimediabilmente compromesso, come appare, dalle violenze ingenerate dalla *mimesis* amorosa.

II.2.3. *Falsi gemelli*

La propensione della gemellarità a generare sorpresa, confusione, scompiglio, quando non addirittura sconcerto, la rende particolarmente adatta ad essere assunta quale espediente narrativo deputato a propagare meraviglia. Ecco perché esso si ritrova frequentemente impiegato, come dimostra il ca-

⁷⁷ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 49.

⁷⁸ Il fatto che Ismenia, in realtà, non desiderasse Selvagia ma intendesse solo burlarla non deve sottrarre validità alla lettura che interpreta l'episodio come caso di “mediazione interna di desiderio”. Infatti, per tutta la durata dell'incontro svoltosi nel tempio, le due si sono abbandonate a uno scambio appassionato nel quale non sono mancati i contatti fisici che hanno guadagnato all'episodio l'etichetta di «caso di franco lesbianismo» (MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 46, n. 217). In alternativa alla chiave omosessuale, è da credere che, in quanto Alanio, Ismenia sentisse reale attrazione per Selvagia.

⁷⁹ MONTEMAYOR, *La Diana*, pp. 50-51. La seconda parte del frammento riportato è tratta dalla lettera con la quale Selvagia risponde alle richieste di Ismenia di ‘restituirle’ Alanio.

so appena esaminato, in contesti burleschi, con la finalità di gabbare la credulità di qualcuno. Qualora, difatti, un personaggio intenda sottoporre un terzo allo scherno, ricorre spesso alla messa in scena di una falsa gemellarità, finge, cioè, l'esistenza di un gemello la cui presenza accredita con l'esercizio del doppio ruolo e attraverso apparizioni alternate.

L'espedito, che corrisponde allo sdoppiamento di una sola persona in due identità, alimenta una categoria che sembra giusto definire dei «falsi gemelli»⁸⁰, nonostante condivida con le coppie reali tutto il carico di conseguenze connesso alla loro comparsa in campo.

Si consideri l'episodio inserito ne «Los amantes sin terceros» della già nota opera di Juan de Piña⁸¹. La giovane Feliciano, figlia di un potente conte, amoreggia con don Luís, figlio di un marchese e appena giunto da Malta. I giovani vengono destinati alle nozze per accordo delle rispettive famiglie, ma di ciò viene edotta la sola Feliciano. L'astuta fanciulla pensa di sfruttare il vantaggio procuratole dalla notizia del matrimonio escogitando un «célebre engaño» ai danni dell'amato: lo scherzo consiste nel comunicare al giovane che le rispettive famiglie, concordando le nozze di don Luís, hanno preferito a Feliciano sua sorella maggiore, fisicamente identica a lei ma destinataria di una dote più cospicua:

Señor don Luís, doña Isabel, mi hermana, está en las Huelgas de Burgos de la muerte de don Juan a esta parte. Un año mayor que yo, si parecemos una misma cosa; mi hermana es la más hermosa, soy la segunda en la casa de mis padres; no puedo yr a Malta, yré me a Burgos en lugar de la dichosa». Turbado quedó el galán, sin osar contradecir el fatal decreto⁸².

In realtà, una sorella di Feliciano era realmente esistita, ma dopo aver preso i voti a Burgos era morta, già sei anni prima. Luís, ignorando la verità, tenta di fare pressione sul padre affinché le famiglie rivedano la loro decisione. Il marchese gli consiglia invece di accettare, perché in fondo «Feliciano era la misma que avía de ser su mujer, sin diferenciar en cosa alguna a doña Ysabel, en quantas maravillas adorava en ella». Nonostante le rimozioni del giovane, anche nei riguardi dell'amata, tutta intenta a godere degli effetti della sua burla, viene fissato l'incontro ufficiale tra don Luís e doña Ysabel presso la casa dei conti:

⁸⁰ L'espressione coincide con la denominazione, precedentemente incontrata, che gli studi sulla rappresentazione dei gemelli nelle diverse culture assegnano alle coppie miste, dove la 'falsità' a cui quelli si riferiscono è in relazione alla non perfetta coincidenza tra i gemelli, né sul piano biologico (la diversità di genere è insanabile), né su quello delle personalità, troppo spesso differenziate in senso opposto. Tuttavia, in quanto gli episodi qui riportati smentiscono in buona parte tale lettura, sembra più opportuno riservare l'etichetta di 'falsi gemelli' alle coppie che in realtà si reggono su un gemello fittizio.

⁸¹ È la terza delle novelle inserite nelle *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624), già citate in precedenza.

⁸² PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 90.

Fueron don Luís, sus padres y quantos le servían, a casa del Conde; Feliciania, a sutileza de su ingenio, se puso un vestido de las monjas de las Huelgas, y en su estrado con los plateados balaustres defensas de las no vistas de bordaduras en sultana alfombra, aguardó al novio. Entró con los Marqueses, y en viendo a doña Ysabel quedó admirado, viendo lo mismo que adorava, en que no hallava más diferencia que el nombre. Hizieron todos las cortesías y ceremonias que pedía el caso, celebrando para mayor gusto la tropeía y ábito religioso⁸³.

Feliciania prolunga l'inganno, con la complicità della compagnia, per tutta la durata dell'incontro; poi, con un cambio d'abito si riporta al cospetto di don Luís il quale, solo in quel momento, «conoció que la monja discreta y Feliciania eran, no las dos hermanas, sino la única, como la perla».

Accanto al caso appena considerato, il più prodigioso esempio di falsa gemellarità si ritrova in una nuova opera di Juan de Piña, l'autore che più di tutti pare aver subito il fascino e aver compreso i virtuosismi potenziali delle alterazioni identitarie nelle loro diverse forme. Al protagonista dei *Casos prodigiosos y cueva encantada* (1628), l'avventuriero don Juan, capita di rincontrare in viaggio una persona familiare, don Carlos de Angulema, al quale è legato da profonda e consolidata amicizia. I due si conoscono bene e hanno condiviso in passato diverse esperienze. La circostanza assume capitale importanza allorché lo stesso don Juan si ritrova a fare la conoscenza di colei che gli viene presentata come sorella del suo amico Carlos, doña Blanca, dalla quale si sente immediatamente rapito. Non fino al punto, tuttavia, da mancare di notare la perfetta rassomiglianza tra i due fratelli:

Pareció a don Juan estava con Carlos en hábito de mujer, tan parecidos los formó el cielo [...] y no sabía como deberle haber merecido ver a vuestra excelencia (dijo don Juan) si bien la había visto y adorado en viendo al señor don Carlos, pues no podía ver mayor alteza, más bella diosa, mayor deidad⁸⁴.

A questo incontro farà seguito l'azione di conquista da parte di Juan nei confronti di Blanca, attraverso un corteggiamento che occuperà l'intero romanzo. Tuttavia, l'interazione fra i due viene costantemente insidiata, fino ad esserne inficiata, da episodi che generano incertezza intorno alla reale identità di Blanca. La questione nasce dal fatto che ella, orfana, cresciuta da sola con la necessità di tutelare la propria persona e il proprio onore, ha per molto tempo condotto la sua vita sotto la falsa identità di don Carlos e, per quanto attiene all'amicizia con Juan, condividendo molti momenti di intimità con lui, compreso l'aver dormito nel medesimo letto. Un motivato pudore, unito al timore delle conseguenze, le impediscono, adesso che pretende all'amore di Juan, di rivelargli la verità del caso. Tenta, comunque, di fa-

⁸³ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 93.

⁸⁴ PIÑA, *Casos Prodigiosos y cueva encantada*, ed. E. Cotarelo y Mori, contenuta in *Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas*, Tomo VI, Madrid, La Viuda de Rico, 1907. La citazione è alle pp. 160-61.

re intuire al giovane la natura dei suoi sentimenti attraverso una parziale confessione scritta, alla quale, tuttavia, egli attribuisce tutt'altro valore:

Más sabe de los lejos de las pinturas que de las cercanías, dijo don Juan; y escribirme que era su excelencia con quien yo dormí aquella noche, es buena burla. Si la verdad, que lo mismo viene a ser por ser los dos una misma persona, pero que la voz y latitud del cuerpo y manos, color, una acción, un sentimiento, sea todo uno, mentira parece, y si milagro, imposible; y como vuestra excelencia y el señor don Carlos han hecho tantas francesas burlas a las damas, han querido hacerla a un español⁸⁵.

Nonostante egli mostri di non credere all'ipotesi del soggetto unico, preferendogli quella della effettiva gemellarità di Blanca e Carlos, il sospetto comincia a impadronirsi di lui, sino a suggerirgli considerazioni del seguente tipo:

No hizo Dios, decía, dos hermanos tan conformes, que a la atención era imposible desaparecerle alguna disonancia, y menos en hermano y hermana. Las caras de una misma estampa y modelo del cuerpo, y cuanto no duda facultad de bulto; una la voz, las dos cartas de una misma letra; Blanca es Carlos y Carlos Blanca; no hay Carlos en Francia, enigma, tramoya, máquina, ingenio de madama fué la transformación, la injuria de la dueña; desnudarse vergonzosa. Mostrar en la vista primera lo suficiente a después del año de noviciado, grande amor o gran flaqueza, dijo un poeta, ya conozco la tropelía, si a darse por entendido, intempestivo⁸⁶.

Dunque, don Juan intuisce la «tropelía» e, tuttavia, decide di non scoprirsi con l'amata, in attesa di conoscerne le mosse future. Siffatta strategia, però, gli varrà la sottoposizione a nuovi inganni, fra i quali è contemplata anche la forma rovesciata della burla. Difatti, una dama gli confessa:

Vuestra merced vaya por esa puerta adonde la gujare; hallará al señor don Carlos de Angulema con los vestidos de su hermana, que quiere hacer a v. m. una burla. Turbóse don Juan, temiendo otra nueva tropelía⁸⁷.

⁸⁵ PIÑA, *Casos Prodigiosos*, p. 164.

⁸⁶ PIÑA, *Casos Prodigiosos*, pp. 166-67. A dire il vero, Blanca sembra affetta da una vera e propria sindrome moltiplicatoria d'identità, specializzata nella creazione di false coppie gemellari. Già in un'altra occasione, precedente a questa, nel momento in cui esercitava il ruolo di Carlos e godeva liberamente dell'amicizia di Juan, a un certo punto aveva preso a raccontare che: «Decía Carlos que su hermano, el señor de Lansaque y él, eran tan parecidos que en vistiendo iguales vestidos, si las almas se pusieran con ellos, dudaran el cuerpo que habían de animar. Sus padres no los conocían, los dos dudaban el mayor, que sólo un año los diferenció. Que a las madamas francesas habían hecho notables burlas y tan peregrinas, que se pudieran ofender por haber alentado por uno más de dos veces dos alientos, que hasta en ellos eran parecidos [...]. De aquí lo debieron tomar los hermanos Valencianos, autores de comedias, y famosos representantes, parecidos de tal manera, que no se podía conocer el mayor o el menor, los nombres los diferenciaban, no lo demás; que las acciones aun eran las que miraban a un mismo fin. Y decía un discreto que sus mujeres pudieran sin culpa engañarse y cometer el delito sin haber pecado», pp. 115-16.

⁸⁷ PIÑA, *Casos Prodigiosos*, p. 189.

Il giovane dissimulerà ancora a lungo, fingendo di credere all'esistenza dei due gemelli, mentre Blanca, poco a poco, rinuncerà a dissuaderlo. Il testo è disseminato di riferimenti continui alla certezza-incertezza sul caso (a dire il vero, anche il lettore è travolto dalla carambola identitaria, indotto a dubitare continuamente dell'esistenza del doppio individuo), fino all'accertamento finale da parte di don Juan il quale, approfittando di una caduta simulata dalla dama, ne scruta con attenzione le mani, riconoscendole identiche a quelle dell'amico Carlos ritenuto, sino a quell'istante, il gemello di doña Blanca:

Don Juan, diestro prevenido amante, acudió veloz a levantar lo que más deseaba caer. Refregó manos y asiento, tan a la cara se halló. Acudieron las criadas y las luces, y don Juan reconoció las manos de Carlos a la despedida y se fué; no sé si quedó, presumo que sí⁸⁸.

A dire il vero, l'espedito dello sdoppiamento, a cui fanno frequentemente ricorso i personaggi per godere dei vantaggi della 'falsa gemellarità' (poter disporre di due identità consente soprattutto di moltiplicare e diversificare i ruoli ricollegabili a una sola persona), sollecita analoghe creazioni *ad hoc* per la tipologia dei sosia. Può valere la pena accostare ai casi riferiti un paio di esempi di 'falsi sosia', dai quali risulta evidenziata l'adozione di dinamiche d'azione comuni. Si può dunque descrivere la canzonatura, ancora ai danni di un amato, che una dama, Rosarda, infligge all'ingenuo Tancredo⁸⁹. L'intento della fanciulla è di procurarsi l'occasione di incontrare il giovane di persona e liberamente parlare con lui. La soluzione che escogita, tuttavia, le offre il destro per gabbare scherzosamente Tancredo:

Pegada con el Alcázar del Conde estaba una casa en que moraba un Contador de sus rentas; su mujer deste fue dama de Rosarda a la cual amaba mucho; a esta pasaba a ver algunas veces Rosarda, con ella forjó el enredo; este fue: hacer que ella viesse a Tancredo a su casa, a donde pasase detrás ella por una puerta secreta; fue llamado nuestro joven, el cual se halló delante de Leonora, la mujer del Contador, que con Rosarda le aguardaba en un estrado. Quando puso Tancredo los ojos en su señora, se turbó mucho, como estaba ageno del engaño que le trazaba la dama; las dos que echaron de ver en él lo turbado, comenzaron gustosas a celebrarlo, de modo que llegó el galán a correrse; con lo que lo emendó, fue con hacerle a Rosarda un cortés aplauso, preguntándole la causa de su moña, o burla, que por tal la juzgó. Rosarda vuelta a Leonora le habló desta suerte: el señor Tancredo, hermana Leonora, ha tropezado en lo que todos: no me espanto (habló Leonora) que es tan semejante tu rostro al de Rosarda, que a todos puede engañar. Suspenso quedó Tancredo con lo que escuchó dudoso de creer lo que hablaron, aunque en ver a Rosarda con pobres ropas (que llevó por esforzar más su engaño) le puso en duda ser

⁸⁸ PIÑA, *Casos Prodigiosos*, p. 208.

⁸⁹ Anche quest'episodio è contenuto in un'opera già nota allo studio, *La Quinta de Laura* di A. del Castillo Solórzano (1649), più segnatamente, nella *Novela III* dal titolo "El desdén buelto en favor".

ella, aunque estrañó aquel portento de la semejanza desta dama con Rosarda. Leonora vuelta a él, le habló desta manera: señor Tancredo, esta señora que me acompaña, es dama de la hermosa Rosarda, tan semejante a ella en el rostro, como en la habla, que a no se conocer por los costosos adornos, engañaran los ojos de los que la ven, las dos somos hermanas⁹⁰.

La confusione, il dubbio, le vacillazioni che accompagnano Tancredo nell'interazione con la falsa Rosarda mostrano tutta la gravità del disorientamento («cada punto se asombraba más [...] con que dudaba aun [...] confuso [...] no apartándose de la sospecha») normalmente provocato dall'incontro con il doppio, a dimostrazione del fatto che, pur assegnando all'episodio una matrice giocosa, gli effetti ricollegati alle sovrapposizioni identitarie realizzano comunque il loro quoziente di perturbamento.

La posticcia assunzione dell'identità di un sosia, però, può anche non corrispondere ad un'iniziativa personale, nel senso che un individuo può essere involontariamente scambiato per un 'altro sé' qualora delle terze persone ignorino la sua condizione di 'originale'. Occorre un esempio chiarificatore. Nella novella di stampo bizantino «Engañar con la verdad», che chiude le *Tardes entretenidas* (1625) di Castillo Solórzano, il principe catalano don Remón, sopravvissuto al naufragio della sua galera, si ritrova in Sicilia, sulle rive della costa messinese, dove viene soccorso da un gruppo di pescatori che gli offrono ospitalità nel loro villaggio. Viene accolto da un pastore alla cui casa Ramón entra prestando servizio e nascondendo la sua vera identità. Un giorno in cui egli è assiso in un verde prado, in compagnia della giovane figlia del pastore, scorge figure familiari che gli vanno incontro. Si tratta dei cavalieri, suoi «privados», che per una fortunosa coincidenza hanno anch'essi trovato riparo in quelle terre. Credendo il loro signore perito durante il naufragio, quando si imbattono nella sua persona non lo riconoscono, anzi, ricevono enorme turbamento dalla sua presenza in quanto credono subito si tratti di un sosia:

Con la vista de los tres caballeros se alegró sumamente el encubierto príncipe, y ellos reparando en él se admiraron grandemente, pues a no verle en aquel rústico traje que les desmentía lo que el verdadero rostro certificaba, le llegaron a besar la mano por su dueño. Con todo, se maravillaron tanto de la similitud de su rostro al del malogrado príncipe que de nuevo se les renovó el gran sentimiento de su desdichada muerte. El disfrazado don Remón conoció por sus semblantes la turbación que recibieron de verle, y quiso disimular en su conocimiento, por ver qué harían con él. Saludáronle los tres caballeros, y en su habla y acciones, si bien procuraba disimular con cautela, vieron una perfecta copia del que ya juzgaban por sustento de los marineros peces, con que acrecentaron su admiración, atribuyendo a gran prodigio de la naturaleza el que tenían presente⁹¹.

⁹⁰ CASTILLO SOLÓRZANO, *La Quinta de Laura*, pp. 130-31.

⁹¹ ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, ed. P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 325.

Non è difficile scorgere tra le trame della storia la presenza del motivo tradizionale del personaggio che adotta l'identità di un defunto, anche se, in questo caso, la sostituzione non è volontaria ma avviene su proposta di terzi. Difatti, la straordinaria somiglianza riscontrata dai cavalieri, tra il principe e Florela – il nuovo nome di Ramón – ispira loro una vera e propria «maquinación». Per una sorta di coazione alla sostituzione a cui le doppie apparenze sembra non possano sottrarsi, anche in versioni mendaci come questa, il principe si ritrova, su proposta dei suoi cavalieri, a «simbolizar» addirittura se stesso:

todos los días les iba a ver, con que ellos se alegraban mucho y le regalaban con sumo cuidado, teniéndole por lo que simbolizaba con su difunto dueño un interior respeto y amor, y mientras estaba en su presencia no podían persuadirse a que no fuese aquel su verdadero señor [...]. Una noche, entre otras que habían acabado de cenar los tres caballeros, quizo el disfrazado catalán por curiosidad saber lo que trataban a solas [...] se puso a escuchar: – Es tan notable la similitud que tiene este siciliano pastor con el desgraciado príncipe don Remón, nuestro ya difunto dueño, que me ha dado motivo su verdadera copia a maquinár una cosa que os ha de maravillar a todos mucho [...]. La noticia de su rostro se sabe que todos la tienen en esta corte [...]. Según esto, fácil nos será persuadir a este reino, con presentarles a la vista este labrador en lugar del rey que esperaba tener, a que crea que es el mismo que juzgaba por muerto, haciendo primero una prevención importantísima, que es llevarle con nosotros a una secreta parte donde le instruyamos en los ejercicios militares y en el conocimiento de las cosas de Barcelona⁹².

II.3. Effetti della duplicazione

Come si evince dai dati appena riportati, il motivo della coppia gemellare deve la sua spendibilità letteraria all'alto coefficiente di sorpresa insito nella reazione, nel subitaneo *bouleversement* causato a chi si imbatte negli identici. La sorpresa, quindi, è prerogativa del fenomeno, e si impone come il nucleo centrale attorno al quale viene intessuta la narrazione. Lo sviluppo narrativo, difatti, è tutto volto all'esplicitazione di tale carica di effetto, costituendo la manifestazione finale di stupore anche un momento di liberazione, di scioglimento della tensione. Rispetto a tale funzione, si ricorderà come qualcuno dei casi segnalati in precedenza coincideva con un impiego del motivo espressamente teso alla sollecitazione di una reazione di sorpresa, potendo contare sulla presenza di una 'vittima' designata per lo *choc*.

Si pensi ad esempio all'iniziativa intrapresa da don Hugo di condurre sé e

⁹² CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, p. 325. Naturalmente, da questo momento, il motivo del sosia si interseca con quello, altrettanto tradizionale, del soggetto umile che assurge alla carica di sovrano, sovvertendo le altrimenti rigidissime gerarchie sociali. Certamente, in questo caso il gioco sostitutorio del sosia vale al soggetto il reintegro nelle sue funzioni originarie e la restituzione della sua identità.

il proprio gemello al cospetto di Felicia, al solo scopo di godere del turbamento procurato alla dama dalla vista del doppio Fernando («quedó la dama absorta... admirada de ver tal prodigio»), o ai molteplici episodi in cui l'apparizione di un gemello viene addirittura macchinosamente predisposta («quedó admirado... turbado quedó» don Luis, «se turbó mucho... suspenso quedó» Tancredo). In qualche caso, poi, l'incontro con il doppio può strabificare anche uno dei due gemelli, nella circostanza in cui l'aver vissuto lontano dall'altro non l'abbia preparato agli effetti della perfetta rassomiglianza (è il caso di Leonor, alla quale la vista di Tristán «arrebatavale el corazón»). Oltre ai singoli, fra i possibili candidati a partecipare all'incontro con il *nihil hoc simile similius* si conta anche un destinatario collettivo, altrimenti detto, un gruppo di persone che assistono all'evento di cui si narra oppure, ancora più esteso, la comunità intera entro cui si muovono i gemelli. Anzi, le più frequenti attestazioni di meraviglia coincidono con la corale incredulità manifestata dagli astanti dinanzi all'inspiegabile fenomeno della duplicazione. Valgano, per tutti, i richiami a *La Galatea*:

Leonarda y Teolinda [...] tiniendo suspensos a todos los que allí estaban, porque se parecían tanto que casi no se podían decir semejantes, sino una mesma cosa; y decían que tal maravilla como la de parecernos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo [...]. Teolinda les contó todo lo que su hermana le había dicho, con el suceso de sus amores y semejanza de Galercio y Artidoro, de que no poco se admiraron, aunque dijo Galatea: – Quien ve la semejanza tan extraña que hay entre ti, Teolinda, y tu hermana, no tiene de qué maravillarse aunque otras vea, pues ninguna, a lo que yo creo, a la vuestra iguala.

L'individuazione dei tre possibili destinatari dell'effetto – un singolo del duo gemellare, un terzo estraneo alla coppia ovvero una pluralità esterna ad essa – è preliminare alla selezione del nucleo di impressioni da essi espresse, vale a dire, il contenuto delle reazioni individuate come effetti della straordinarietà riscontrata nei gemelli. A tal proposito, va notato che le espressioni repertorate, pur dando conto di sensazioni specifiche, omogenee nella tipologia, si contraddistinguono invece per la loro diversa intensità: la maggioranza delle manifestazioni si attesta attorno a una impressione media di *admiración*, di sorpresa, di 'meraviglia' (*tal maravilla, se admiraron, quedó admirada, admirada de ver, de qué maravillarse* etc.), normalmente accompagnata da turbamento (*se turbó mucho, turbado quedó*), da rapimento (*quedó la dama absorta*), da stupore (*quedóse Garcerán suspenso, suspenso quedó*), persino da impietramento (*sin pestañear ni hablar palabra*).

Admiración, suspensión, turbación etc.: tale la gamma di effetti che l'interazione con un'immagine duplicata procura a chi vi è coinvolto. Eppure, in relazione ad essi si può ancora aggiungere qualcosa. Innanzitutto, si possono riordinare tali manifestazioni in base alla loro natura, essendo lo stupore, il turbamento e il rapimento di origine psicologica, mentre la paralisi,

l'immobilità e l'afasia investono il piano fisico. In secondo luogo, l'intensità prima evocata quale discrimine tra i diversi effetti permette di indicare nella sorpresa una sorta di grado zero seguito, come in un crescendo, dallo stordimento, dal rapimento, fino al turbamento. Naturalmente, il carattere di novità – di sorpresa, appunto – è stabilmente espresso dal verbo *quedarse*, dal quale si evince che alla subitanità, all'immediatezza dell'impressione corrisponde una svolta, un cambiamento rispetto alla condizione precedente, il cui esito coincide con l'acquisizione di nuova conoscenza.

La rilevanza delle reazioni che accompagnano il fenomeno è testimoniata con assoluta centralità da un esempio che, sebbene poco noto, gode di un certo prestigio all'interno della cretostomazia degli episodi selezionati. Si tratta del caso contenuto nella *Segunda parte de la Diana* di Alonso Pérez (1563), un romanzo pastorale che, insieme a quello del fondatore del genere – Montemayor – e del secondo continuatore – Gil Polo – forma la triade di opere intitolate a *La Diana*, di cui questa prima continuazione avvia una vera e propria voga letteraria⁹³. Tuttavia, contrariamente a quanto l'etichetta di "continuazione" autorizzerebbe a pensare, il medico salmantino Alonso Pérez, amico personale di Montemayor, rinuncia ad adottare in maniera pedissequa lo schema offerto dal modello e, a differenza dell'opera di Gaspar Gil Polo, nettamente più fedele a *La Diana*, quanto a struttura e a tematiche, se ne distanzia in notevole misura.

In più specifica relazione con la gemellarità, ma limitatamente al *corpus* su cui s'innerva il presente lavoro, la *Segunda Diana* vanta addirittura un primato: è l'unica opera in cui il tema dei gemelli si estende fin quasi a ricoprire l'intero testo, costituendone il filone centrale a cui si ricollega una serie di storie parallele.

In altri termini, in quest'opera la categoria si fa sommamente pervasiva, la coppia di gemelli facendo la sua apparizione nel libro terzo e ancorando a sé le diverse vicende dei personaggi sino al libro ottavo, conclusivo di tutto il romanzo. Proprio in virtù di tale dinamismo, l'episodio si presenta ricchissimo d'implicazioni, talune delle quali coincidono con tutto quanto riscontrato sino a questo momento a proposito dei contesti d'azione e delle modalità d'interazione tra i gemelli e di questi con l'esterno; talaltre, invece, costituiscono delle novità assolute che configurano la storia in maniera esclusiva.

La vicenda è la seguente: nei luoghi dove sono soliti riunirsi i protagonisti de *La Diana* – don Felis, Felismena, Felicia, Sireno etc. – sopraggiunge un giovane sconosciuto il quale è accompagnato da due pastorelle e da un anziano. La piccola comunità accoglie benevolmente gli avventori ma, incuriosita, chiede loro di narrare la storia che li ha condotti lì. Il pastore, il cui

⁹³ Per completezza, va precisato che esiste anche una terza continuazione dell'opera di Montemayor, *La Diana* di Jerónimo de Tejada (1627) la quale, tuttavia, costituisce un plagio pressoché totale dell'opera di Gil Polo risultando, pertanto, priva di pregio alcuno.

nome è Delicio, soddisfa immediatamente la loro richiesta e si dispone a raccontare. Dichiara di star compiendo un viaggio alla ricerca dei genitori che non ha mai conosciuto. Aggiunge, poi, di non aver intrapreso tale erranza da solo ma in compagnia di un suo amico carissimo, Partenio, protagonista con lui di un fenomeno straordinario:

salimos un amigo mío y yo a quien tengo por mi propia alma de nuestra patria. Hicieron a éste y a mí los dioses, no solo en rostro, cuerpo, y condiciones, pero aun en ventura tan semejantes, que se podría decir habernos dado, dos almas para un solo cuerpo, o dos cuerpos para una sola alma, y así ni más ni menos a él como a mí es oculto quién su padre y madre sea⁹⁴.

Dalle parole di Delicio risulta subito chiaro quale sia la versione offerta del tema: si tratta di una coppia di gemelli accomunati dallo stesso genere sessuale, completamente identici nella fisionomia (nel *rostro* e nel *cuerpo*) ma anche nel carattere (le *condiciones*), un esempio perfetto di quella simmetria che caratterizza i miti originari e che si riverbera persino in traiettorie di vita parallele, in identici destini («en ventura tan semejantes [...] ni mas ni menos a él como a mí es oculto»). Ancora, come si apprende poco oltre, il filone è quello dei fratelli separati alla nascita, affidati a nuclei familiari distinti (siciliani entrambi, l'uno è cresciuto a punta Pachino, l'altro a Capo Peloro), ma in seguito ricongiunti. A ben vedere, tuttavia, in questa fase della narrazione la relazione gemellare non è stata ancora sancita, costituendo la rivelazione finale cui è sospesa l'intera vicenda. Al momento, l'informazione fornita da Delicio è limitata alla descrizione della sua relazione con Partenio, intitolata a una saldissima amicizia, in cui la possibilità del vincolo di sangue è relegata allo stadio del sospetto. Stando a ciò, si può ritenere il motivo configurato, almeno inizialmente, come un caso di duplicazione di persona connessa all'esistenza di due sosia. Poco a poco, tuttavia, da quello del sosia esso scivola nel motivo dei gemelli, allorché la scoperta della nascita congiunta subentra a giustificare l'evento sul piano naturale.

Sebbene la lunga narrazione del giovane ripercorra le tappe essenziali della vita dei due amici, la questione sulla quale egli indugia nel racconto è

⁹⁴ Non avendo ricevuto l'opera edizioni moderne, per la *Diana* di Pérez si segue una stampa milanese datata 1616, recante il titolo *La Diana de Iorge de Montemayor, compuesta por Alonso Perez Medico Salmantino. Parte segunda* e conservata presso la Biblioteca Nacional di Madrid con numerazione R 7540. La cit. è alle pp. 125-26. La bibliografia critica su Alonso Pérez non è molto estesa. Per le notizie di carattere generale conviene consultare gli studi sulla *Diana*, in quanto fanno spesso riferimento anche all'opera di Pérez. Monografici sono invece i lavori di: F. SMIEJA, "La Señora no es para la hoguera: el caso de la *Segunda Parte de La Diana* de Alonso Pérez", in *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A.M. Gordon e E. Rugg, 1977, pp. 715-18; C. TONKINSON DOLLMEYER, "Evolución hacia la novela epistolar: la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 1, 2002, pp. 15-25 e EAD., "Lienço y çumo, tinta y piel: verosimilitud en la *Diana* de Alonso Pérez", in *Hispanófila*, 141, 2004, pp. 3-16.

la loro inspiegabile somiglianza, causa presso i terzi, sin dall'infanzia, di stupore e d'incredulità. Proprio i ripetuti riferimenti alle conseguenze e agli 'effetti' della gemellarità di Delicio e Partenio sono valse all'episodio la menzione in questa sede specifica, dove esso funziona col valore e la funzionalità del caso prototipico.

Tornando alla relazione di Delicio, egli si sofferma su un episodio di importanza cruciale per l'analisi degli effetti della somiglianza: quando era ancora bambino, il pastore a cui era stata affidata la sua tutela, un giorno in cui lo attendeva il disbrigo di alcune commissioni, si era recato in una città dove la famiglia di Partenio, anch'egli di soli tre anni, attendeva alle cure del bimbo ignorando l'esistenza del suo sosia. Così anche Carposto – il padre affidatario di Delicio – il quale, vedendo Partenio «jugar con otros niños en la calle, se quedó como atónito». Riferisce ancora Delicio: «pensó ser yo aquel, tanto los dos nos semejamos pareciéndolo como con trabajo haber sido echado en aquellas tierras». Carposto aveva dunque provato ad avvicinarsi al bambino, ma la reazione spaventata del piccolo aveva attirato sul posto la madre e altre persone le quali, naturalmente, avevano respinto via lo sconosciuto, leggendo nei tentativi di Carposto di persuadere tutti che quel bambino fosse suo i segni di una manifesta follia. Ma la perfetta e inspiegabile uguaglianza dei fanciulli non aveva mancato di mietere la prima vittima:

Pero cuanto más el rostro, ojos, manos, facciones, edad, y estatura del niño contemplar quería, más incrédulo se hallaba, y tanto que otra cosa no podía entender, sino que aquella mujer hubiese a todo hechizado, o que ello soñaba⁹⁵.

Al catalogo degli effetti, dunque, va aggiunto quello di una sostanziale incredulità («incrédulo se hallaba») rispetto all'evento a cui si assiste. L'incredulità alimenta il dubbio sulla realtà percepita – frequentemente espresso proprio con il verbo *dudar* –, la mente si spinge alla ricerca di un riparo presso cui ritrovare l'equilibrio perduto. Ma la ricerca può finire per ancorare il pensiero anche a spiegazioni che invocano dimensioni altre, alternative al piano del reale e del naturale. Non sono rari, difatti, i richiami alla dimensione onirica, per cui ciò a cui si assiste è giudicato puro sogno, oppure alla dimensione soprannaturale, in cui ciò che appare è indicato quale frutto di incantazione, un *hechizo*; o, più semplicemente, il richiamo è al campo dell'artificio, della finzione burlesca, per cui il prodigioso fenomeno viene declassato al rango dello scherzo banale. Tra le possibili spiegazioni che la mente tempestivamente adduce a sostegno della ragione, è il riferimento alla burla a ricorrere con maggiore frequenza, probabilmente perché essa costituisce la soluzione che la ragione accetta più facilmente, per lei risultando la più immediatamente credibile.

Le letture di episodi precedenti hanno già testimoniato questa strategia di

⁹⁵ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 127.

difesa che la parte razionale dell'io attiva quando è in preda allo sconcerto prodotto da una realtà che è impossibile decodificare secondo i suoi segni ordinari: il vecchio Garcerán, se si ricorda, soccorre la propria ragione alla vista del doppio di Fernando «entendiendo que le burlaba»; allo stesso modo, don Juan, che giudica lo sdoppiamento Blanca-Carlos «buena burla»⁹⁶ e Felicia, la quale reagisce allo strano fenomeno protestando: «queréis burlar de mí». In altri esempi, poi, il richiamo alla beffa viene accompagnato o sostituito da termini sinonimici, anch'essi già familiari allo studio, quali *embeleco*, *tropelía*, *tramoya*, *máquina*, *ingenio*, *transformación*, tutti veicolanti il senso dello stratagemma a scopo ingannevole.

Occorre ora tornare allo strano caso contenuto nella seconda *Diana*. Delicio continua a riferire della sconcertante confusione in cui era incappato il suo patrigno rispetto alle identità dei bambini: dopo aver verificato, una volta rientrato, la presenza del proprio figliolo in casa, Carposto aveva spiegato l'accaduto alla moglie e, insieme, avevano deciso di tornare al paese di Partenio per poter offrire una dimostrazione che legittimasse l'iniziale pretesa che quel bambino fosse suo figlio, ed essere così riabilitato dalle illazioni circa una sua probabile follia.

Ciò riporta sul campo un'altra componente familiare alla gemellarità letteraria: si tratta della prova d'identità, nelle forme di un'azione dimostrativa alla quale è affidato il compito di fugare i dubbi generatisi con l'apparizione dei gemelli, oltre che di riconciliare la mente con le proprie percezioni, ripristinando gli equilibri soggettivi perduti.

Mentre teneva nascosto Delicio presso una locanda, in compagnia della moglie, Carposto aveva rapito sotto gli occhi del padre il secondo bambino e, dopo aver rassicurato la folla circa le proprie intenzioni, aveva spiegato che intendeva dimostrare pubblicamente, dietro giudizio di un tribunale, la straordinaria verità del caso e, con essa, la propria innocenza. Carposto aveva quindi proposto che il bambino venisse collocato nel punto centrale di uno spiazzato, a metà fra sé e l'altro pastore, Sarcordo, padre affidatario di Partenio. La persona in direzione della quale si fosse portato il bambino sarebbe stata riconosciuta come suo padre legittimo. Naturalmente, la previsione generale era che il piccolo Partenio si dirigesse verso Sarcordo, ma la folla non poteva sospettare che, nel frattempo, un giovane aiutante fosse stato incaricato di prelevare il bambino dalla locanda e di portare al cospetto del tribunale il piccolo Delicio vestito degli indumenti di Partenio⁹⁷. In tal

⁹⁶ La questione si mantiene separata da quanto più su enunciato circa la natura burlesca di taluni episodi. Mentre lì, difatti, si trattava dell'effettiva organizzazione di una beffa ai danni di un terzo, qui si sta sul fronte opposto di chi, a prescindere dall'origine del doppio, riceve solo un'impressione che la sua mente, però, prontamente interpreta come azione artificiosa motivata da un proposito canzonatorio.

⁹⁷ «El cual bien presto me llevó a mi dejándose en la posada a Partenio, cuyos vestidos yo llevaba, que Calasta quitó a él los suyos para dármelos a mi y a él le dio los míos»: p. 131.

modo, l'esito si era rivelato contrario alle aspettative del pubblico. Alle corali manifestazioni di sorpresa Carposto aveva fatto seguire un secondo esperimento, stavolta con Partenio come protagonista e, naturalmente, aveva dato risultato opposto. A questo punto, nei presenti lo stupore aveva lasciato il posto al turbamento, tanto da costringere Carposto a svelare il mistero:

Él luego hizo volver el niño, diciendo quedo al mozoelo, que nos llevase a mí y al otro niño allí desnudos. Esto hizo porque no fuese conocido Partenio por los vestidos [...] y he aquí nos vieron traer a entrambos desnudos, y muy alegres jugando, de cuyo espectáculo admirados los que allí estaban, y muchos más que se habían llegado a la fama de lo que pasaba, y otros que por la calle venían tras nosotros, unos a otros se miraban sin hablar palabra, abriendo las manos, y de cuando en cuando levantando los ojos al cielo en señal de admiración⁹⁸.

Si comprenderà adesso la scelta di ricorrere a quest'episodio come alla migliore esemplificazione del potenziale di effetti che la scoperta della gemellarità può produrre in chi ne fa esperienza. La sorpresa e la meraviglia, indicate più su come reazioni 'medie', subiscono in questo caso un'espansione e un'intensificazione estreme: al già folto gruppo di astanti che assistono alla dimostrazione organizzata da Carposto si uniscono sempre più persone, agli occhi delle quali i piccoli, ignari di tutto, costituiscono un'attrazione, al pari quasi dei fenomeni che solgono richiamare grandi folle, eventi che hanno in sé del prodigioso o anche, a giudicare dalle manifestazioni riferite – gli occhi rivolti al cielo, le mani aperte – del miracoloso. È lo stesso Carposto a farsi interprete del caso e a guidare il giudizio collettivo su questa straordinaria coppia di identici, offerti al pubblico come un vero e proprio «espectáculo» (la cui risonanza, inoltre, guadagnerà ai ragazzi la curiosità e le attenzioni di Rotindo, re di Eolia, il quale li richiamerà a corte offrendo loro un soggiorno in compagnia del principe):

Señores todos los que aquí estáis presentes, yo os he querido dar este día de placer, poniéndoos delante de los ojos una cosa maravillosa; porque no os admiréis, ni me juzguéis por loco en lo que hice los días pasados con Partenio, creyendo ser mi hijo, y para que veáis si había justa causa para porfiar ser mío⁹⁹.

Lo scioglimento del mistero legato alla doppia filiazione coincide con il ricongiungimento dei fratelli, sebbene non venga ancora accompagnato, come lo schema di fondo prevede, dalla scoperta della loro consanguineità. Tuttavia, detto ricongiungimento basta ad alimentare, di fatto, la nuova unione, nel senso che la possibilità di frequentarsi consente ai due di esercitare il sodalizio a cui tendono per natura, di sviluppare, cioè, l'affettività, la complicità e la corrispondenza d'animo che i gemelli simboleggiano e di cui essi stessi possono godere, solo se riuniti in coppia:

⁹⁸ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 133.

⁹⁹ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 134.

Hecho esto, prosiguió Delicio, nos pusieron nuestros vestidos, y cierto para dar a cada uno los suyos propios, no menor diferencia hubiera, si nosotros de nosotros no diéramos conocimiento a nuestros padres llegándonos cada uno al suyo. Tomamos tanta amistad los dos, que en ninguna manera nos podían apartar, y así en estando el uno del otro apartado, cada uno preguntaba por el otro, tanta fuerza tenía un no sé qué dios, que en nosotros reinaba adivinando la gran amistad que entre él y mí había de haber¹⁰⁰.

Il ricordo di Delicio testimonia della mutua necessità dei gemelli, della loro connaturata inseparabilità, anche se ammantata dal richiamo all'amicizia. Anzi, si può considerare la relazione gemellare come una forma sublimata di quella che i ragazzi, inconsapevolmente, intendono come amicizia, quel *no se qué dios*, il sentimento divino che alberga dentro di loro suggerendo un'unità intima, profonda¹⁰¹.

Le vite dei due ragazzi si intersecano poco a poco, si fanno interdipendenti, tanto da indurli a decidere, ormai sedicenni, di lasciare la patria terra, la Sicilia, per mettersi alla ricerca dei veri genitori.

L'accesso all'età adulta fa da spartiacque fra le due macrosequenze che strutturano l'episodio: oltre a mettere fine alla prospettiva del passato, mediando il passaggio della narrazione al presente dell'azione, esso marca il confronto con le problematiche più su analizzate, soprattutto grazie alla scoperta dell'amore. E anche in questo nuovo filone della vicenda la gemellarità, tanto fisica quanto psichica, non smette di esercitare i suoi poderosi effetti. Accade ciò che, in qualche modo, la possibilità per l'uno di rifrangersi nell'altro poteva lasciar prevedere: Delicio e Partenio s'innamorano della medesima donna:

Entrambos a dos Partenio y yo vimos a esta soberana virgen y entrambos a dos quedamos presos de su graciosa vista¹⁰².

Purtuttavia, l'adesione al codice della simmetria coinvolge a tal punto i *gemi* da avere la meglio sulle stesse pulsioni erotiche ed impedisce l'inesco di fattori concorrenziali laterali della negatività note alla logica del desiderio triangolare. Prima Partenio, sottacendo la propria passione per Stela, e poi Delicio, fingendo di disinnamorarsene, danno prova della più alta forma di fedeltà al bene reciproco abiurando all'esercizio del sé nell'unica sfe-

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Certamente, durante lo svolgersi dell'intera vicenda l'autore si serve della falsa riga dell'amicizia per condurre un gioco che sollecita decodificazioni di senso doppie. Difatti, essendo l'opera espressione del clima culturale rinascimentale e, pertanto, imbevuta di filosofia neoplatonica (va detto, però, che l'adesione di Pérez al neoplatonismo è solo parziale, rimanendo egli in buona misura ancorato alla più tradizionale ideologia aristotelico-scolastica), le considerazioni di cui il testo è disseminato circa il rapporto che lega gli amici richiamano la concezione dell'amico inteso come *dimidius ego*; le stesse, però, possono valere anche per la situazione che in realtà performa dal fondo l'episodio: lo schema concettuale della gemellarità fisica, psichica e spirituale dei protagonisti.

¹⁰² PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 145.

ra non condivisibile con l'altro, la sfera erotica, esclusiva di ogni singolo individuo¹⁰³. È come se «las pláticas de amistad» che Delicio e Partenio realizzano in occasioni successive segnassero le tappe della costruzione di quella *consortio* gemellare che il testo va preparando sin dall'inizio dell'episodio e per la quale, quanto più peso assumono le rinunce dei fratelli amici, tanto più saldo si fa il cemento della *philia* che li lega. Parità, *similitudo*, simmetria, arrivano a significare per i gemelli una scelta escludente: o condivisione dell'oggetto, fonte di piacere comune, o rinuncia totale, ma congiunta, ad esso:

no porque no me sea soberana gloria estar en la presencia de aquel claro sol que digo, mas porque tuviera por mayor bien que mi caro hermano gozara de lo mesmo¹⁰⁴.

Fra tutte le coppie di gemelli offertesi sinora all'analisi, il duo costituito da Delicio e Partenio è quello che meglio aderisce alla formulazione mitologica e archetipica – dioscureca – su cui riposa l'immaginario collettivo: incarna in maniera illuminante l'ideale unità di due metà in origine separate. Anzi, per quanto dimostrano gli sviluppi della loro relazione, essi si portano addirittura oltre il *topos* delle «dos almas para un solo cuerpo», o viceversa, in quanto sembrano realizzare un processo di *reductio ad unum*, sulla base della massima approssimazione, fino alla sovrapposizione, delle loro anime (nell'assimilazione dei corpi essendo già stati favoriti dalla natura). Ne discende l'impressione di un soggetto unico, inscindibile e indistinguibile nella sua composizione interna.

E tale asserto ricollega nuovamente l'episodio alla categoria specifica degli effetti, in quanto gli stessi personaggi coinvolti nella finzione sono costretti ad ammettere la loro incapacità a considerare il duo secondo individualità separate, la loro percezione rimanendo imbrigliata nella visione dell'*unum*. Si consideri l'effetto che la somiglianza opera su Crimene, una delle ninfe che accompagnano Delicio:

¹⁰³ «Apenas mi amado hermano se pudo sustentar sobre los pies, oyendo que yo me había enamorado de la hermosa doncella, porque no menos que yo (como después por una extraña aventura supe) él a ella estaba rendido. Mas porque mi dicha, o desdicha había sido, de que yo primero manifestase mi pasión, Partenio disimuló su pena, a truco de que yo llevase el galardón. De modo, que por una parte estaba muy alegre, en que se ofrecía cosa, en que yo recibiese las primicias de la amistad, y por otra estaba triste en ver que no tenía remedio su dolor. Y a la verdad no menos hiciera yo por él, si primero que yo él hubiera declarado su amor, como después lo he hecho, aunque con todo siempre le seré deudor. Pero porque yo perdía de quilates la buena obra, si yo entendiera lo que por mí él hacía, disimuló no sólo de hecho, pero aun de palabras, puesto que aunque más se esforzó a no amar a Stela, no fue bastante a salir con ello», pp. 149-50.

¹⁰⁴ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 163. Un'attestazione dell'amicizia attorno a livelli così alti sorprende anche chi, in teoria, partecipa degli stessi orizzonti di pensiero. Don Felis, difatti, non tarda a osservare contro il racconto di Delicio: «Extraña cosa es, dijo don Felis, mostrarte por una parte todo lo posible apasionado por la hermosa Stela, y por otra te pesa porque gozas sólo de la vista della deseándola para otro».

y porque os parecerá cosa recia de creer, entendido que yo amo a este pastor que con nosotras viene, cuanto puedo, ¿y puedo a la verdad cuanto quiero? Amo así mesmo a Partenio amigo suyo cuanto quiero, y quiero cierto cuanto puedo. De manera que así como no se hallara quien a estos dos pastores pueda conocer por su mucha semejanza, deste modo yo no soy bastante a distinguir a cuál dellos tengo mayor amor por ser tan uniforme¹⁰⁵.

Nel «yo no soy bastante a distinguir» ammesso da Crimene, volendo trarne una considerazione generale, è condensata tutta la complessità tematica che il motivo dei gemelli conferisce ai testi che lo accolgono: c'è un problema di decodificazione della realtà, manifesto nella difficoltà di discernere ciò che i sensi percepiscono; la confusione attanaglia l'individuo e si fa insuperabile, strutturale. Da lì, tutta la problematicità del caso: mentre l'incredulità, il dubbio registrato nelle reazioni precedenti, stimolava un atteggiamento di diffidenza da parte del soggetto posto di fronte al doppio inscindibile – e la stessa diffidenza costituiva la miglior difesa per l'integrità della ragione – qui, al contrario, la mente non ha più ripari, la funzione dell'incertezza risulta completamente ribaltata: si assiste all'accettazione incondizionata del fenomeno e, di più, ci si affida alle percezioni in maniera inerte, lasciandosi irretire dal viluppo inestricabile della realtà indistinta.

Inoltre, l'effetto si propaga: Crimene non è la sola a cadere nelle panie del gioco illusorio creato dai gemelli; anche Stela, amica di Crimene e già amata da entrambi i pastori¹⁰⁶, finisce per essere «por los dos no menos lastimada»¹⁰⁷.

Ma vale la pena di insistere su questo punto e di indagare più a fondo le reazioni, candidate a essere assunte come tipologiche, alla duplicazione. La perfetta uguaglianza di fisionomie tra i gemelli, come si è visto, ha prodotto come conseguenza, su entrambe le ninfe, un'attrazione indifferenziata per i due giovani. Tuttavia, nei confronti dello strano fenomeno, in una fase successiva, finiscono per maturare atteggiamenti diversi. Crimene, a cui l'impossibilità di propendere per un singolo gemello procura non poca inquietudine, insiste a più riprese sulla necessità di 'fare chiarezza', cioè di trovare una soluzione conveniente affinché i gemelli possano essere facilmente distinti e si ponga fine alle situazioni equivocate. E non è difficile leggere dietro tale richiesta l'impulso più profondo a scovare un mezzo che restituisca alla ragione uno schema sicuro secondo cui interpretare la realtà, un codice di lettura dei segni che fornisca all'io l'equilibrio compromesso dal confronto col doppio. Tali, le istanze di Crimene:

¹⁰⁵ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, pp. 185-86.

¹⁰⁶ Che pastori non erano, in quanto, come si ricorderà, Delicio e Partenio sono cresciuti alla corte di Sicilia e solo dopo aver intrapreso il viaggio alla ricerca dei rispettivi genitori, una volta giunti fra gli ameni luoghi pastorali, hanno indossato «hábito pastoril, y dejando el suyo cortesano».

¹⁰⁷ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 174: «Porque cada una dellas en igual grado amaba a Delicio y Partenio, principalmente Stela que no tomara ser querida de Delicio, habiendo de ser de Partenio olvidada, ni quisiera ser amada de Partenio, si había de ser de Delicio aborrecida».

Hermosos zagales no es razón que vivamos nosotras con la duda de todos los demás, sin que por alguna cosa, o parte sepamos distingueros, que muchas veces os dejamos como los otros de nombrar por vuestro propio nombre, de lo cual no poca pesadumbre recibo. Así que mucho querría tomase alguna diferencia el uno de vosotros, pero de tal manera que fuese tan oculta, que ya que a nosotras sacase de duda a los demás dejase con ella¹⁰⁸.

Sul terreno della conoscenza si fronteggiano le diverse soluzioni disponibili alla mente dell'individuo: Crimene propende per il recupero, urgente e necessario; Stela indugia nel dubbio, anzi, il suo intelletto pare sottrarsi all'incertezza schierandosi a favore dell'accettazione incondizionata dell'illusione, ora ammessa nella dimensione del reale:

Yo [Crimene] siempre que estoy con vosotros zagales amigos me hallo con trabajo. Ellos preguntaron, ¿cómo así?. En que para haberos de conocer, respondió ella, han de haber precedido primero actos exteriores, y que después que por los tales os sé diferenciar tengo, como los que menos que yo os han tratado, de estar mirando, porque si doy la vuelta a la cabeza, torno a la mesma duda a causa de que entre tanto os podríades haber trastocado. Por lo cual y nuestra amistad te ruego amiga Stela, que tú des alguna señal al uno dellos, mediante la cual sepa distinguirlos, y así no estaré con tanta solicitud [...]. Eso no lo niego, dije yo [Stela], empero hágote saber que desta ambigüedad que a tí da pena, saco yo contento, y era así la verdad porque como en igual grado a entrambos yo amase, quisiera no sólo que fueran en lo exterior semejantes, pero aun en lo interior conformes, digo para conmigo de modo que yo lo entendiera, porque entonces muy agena estaba del amor que de secreto Partenio me tenía, y no solamente deseaba, como tengo dicho, que se parecieran, pero aun que fueran uno¹⁰⁹.

Per Stela, quindi, è preferibile percorrere la via del doppio ridotto a unità, una via che, al di là dell'ostacolo opposto alla conoscenza, si rivela massimamente trasgressiva nei confronti del principio della soggettività esclusiva. Eppure, il suo non è un caso isolato di violazione dei fondamenti dell'identità. Già Leonarda, una delle gemelle protagoniste de *La Galatea*, aveva dato prova di come sia possibile lasciare nell'indifferenziato le identità di due gemelli, quando aveva dichiarato di dirigere il proprio amore verso Artidoro, abbandonando Galercio, perché in fondo «los dos eran uno solo».

E comunque, c'è da dire che non tutta la colpa può ricadere sull'inerte destinatario degli effetti della duplicazione: è il duo gemellare, è bene ricordarlo, ad alimentare e propagare la confusione, dando prova della tendenza ad assimilare le proprie identità attraverso pratiche che confondono conti-

¹⁰⁸ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 205. Il testo fornisce ulteriori indizi circa il fatto che dietro l'apparizione del doppio si nasconde un problema di 'conoscenza'. Così, Felismena interviene sulla questione delle identità sollevata da Crimene: «¿Cómo nombrábades a cada uno de los pastores por su nombre, pues dices que no se podían distinguir por su mucha semejanza, y así pediste señas para diferenciarlos, las cuales aun hasta ahora no las teníades? De manera que yo no entiendo cómo no conociendo a cada uno, como si ya estuviera hecha la diferencia, los nombras, dando a cada uno su nombre propio», p. 209.

¹⁰⁹ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, pp. 249-50.

nuamente le loro persone. Un esempio ricorrente è dato dalla strana 'deviazione d'effetto' per la quale un'azione indirizzata all'uno si ripercuote in termini di effetto sull'altro; in tal modo, l'atteggiamento sdegnoso di Stela, che ella riserva a Delicio, si riflette su Partenio:

y volviendo el rostro a Partenio para decirle que se llegase a tener a su compañero, vile estar fuera de sentido, representando más imagen de cuerpo muerto que figura de hombre vivo, habíale estrañamente lastimado ver a su caro amigo en tal trance, y sumamente le trapasó conociendo que de la vista de su querida Stela, sólo premio de sus pasiones, había de ser privado¹¹⁰.

E, più avanti, ancora dalle parole di Crimene:

Ya te es clara la grandísima amistad que entre los dos hermosos pastores está trabada, por la cual no en menor grado ha sentido Partenio la pena de su amigo, que él mismo, de modo que de la mesma manera al peligro de la vida está puesto que Delicio estando sin color, y tan otro, que al punto de la muerte juzgarías que ambos han llegado [...]. Y aun creo que cada uno huelga de vivir no por sí mismo, sino porque el otro viva, que bien sabe cualquier dellos, que no está en más la vida de entrambos de cuanto el otro la tuviera. Así que tú no dejando verte de Delicio, corre peligro Partenio¹¹¹.

Insomma, i numerosi ed inequivocabili riferimenti all'assoluta interdipendenza delle due parti, di cui il testo è disseminato, finiscono per sancire definitivamente l'impressione che la concordia tra i due *gemini* sia pura manifestazione della loro origine comune e che sia legittimo considerarli come indivisi.

Le implicazioni legate agli effetti che la somiglianza esercita sui terzi, e alla questione dell'accettazione o negazione di essi, non si esauriscono qui. Il tema, difatti, offre alla narrazione, sebbene con un tono minore rispetto a quelle riferite, ancora nuove reazioni alla confusione che consegue agli scambi e alle sostituzioni fra i gemelli. Fra tutte, vale la pena registrare il notevole disorientamento che investe il gigante Gorforosto alla vista dei gemelli. Gorforosto è un essere dalle dimensioni spropositate che abita i boschi frequentati dai pastori. Partenio riesce a guadagnarsene la fiducia e a intraprendere con lui un'amicizia, con il solo proposito di ottenere che non spaventi le ninfe e i pastori di quei luoghi con le sue improvvise apparizioni. La familiarità del giovane non basta ad evitare a Gorforosto lo smacco intellettuale procuratogli dall'incontro con la coppia:

A los cuales dijo: Partenio (cualquiera de vosotros dos sea) aunque por tí vuestra semejanza me fue declarada, nunca pensé que tanta pudiera ser, que me estorbara para no conocerte. Agora yo confieso que no me sé determinar cuál de vosotros sea Partenio, pero habládme entrambos, y por la voz haré lo que por rostro, ni vestido he alcanzado. Entonces a la par dijeron los dos: Yo soy Partenio. A no haberos visto mover, dijo Gorforos-

¹¹⁰ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 207.

¹¹¹ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 216.

to, los labios a ambos, pensara que una sola voz había sido. Empero hacedme placer de hablar cada uno por sí, desta suerte os conoceré¹¹².

Il gigante, inoltre, si scopre innamorato di Stela e, quando gli giunge notizia dell'amore che Delicio porta alla ninfa, comincia a nutrire un forte astio verso il giovane, tale da fargli maturare un proposito di vendetta. Tuttavia, egli è legato a Partenio da sincero affetto e non vuol rischiare di confondere la sua persona con quella del fratello quando dovesse tentare l'omicidio. Pertanto, Gorforosto dona a Partenio un preziosissimo «cayado», il tipico bastone in uso ai pastori, l'utilizzo del quale dovrebbe bastare a distinguerlo da Delicio (ritorna – dopo il gioiello, la benda, il manto etc. – l'accessorio investito della particolare funzione di rappresentare, metonimicamente, la persona, di veicolare l'identità). Tale «cayado» è al centro di una serie di scambi fra i due fratelli, essendosi prevedibilmente rifiutato Partenio di seguire il consiglio del gigante e avendo deciso, al contrario, di partire lasciando il bastone a suo fratello così che, come egli stesso suggerisce, «Delicio se quedará en mi lugar, y visitará a Gorforosto, como si yo fuese, para mejor con él disimular, dándole yo aviso de todo lo que con él he pasado, para que piense ser yo».

Quanto accade in seguito è che Partenio, nelle cui intenzioni era di proseguire da solo la ricerca dei genitori, anche per liberarsi dal tormento che l'amore segreto per Stela gli procura, viene invece catturato dal gigante amico che lo ha scambiato per Delicio e finisce rinchiuso in una caverna. Delicio, intanto, col proposito di ricongiungersi nuovamente al gemello, intraprende «el camino que Partenio había de hacer en busca de sus padres». Il seguito vuole che i due si ritrovino dopo alcune peripezie, che scoprono 'ufficialmente' di essere gemelli, entrambi figli di una coppia di nobili siciliani, Diesteo e Dardanea (la vicenda dei quali occupa gli ultimi due libri dell'opera), e che i conflitti erotico-sentimentali si dissolvano nel ripristino dell'imparaggiabile amore tra fratelli.

Si conclude così l'episodio con cui si è voluto dar conto dell'estrema varietà e poderosità di effetti imputabili a individui «tan semejantes en rostro». I modelli, gli archetipi, rimangono sullo sfondo, o tra le quinte di questa spettacolare finzione, ideata da un autore che, memore di quelle esemplari, regie, non rinuncia a tributare loro un personale ricordo:

Llegadas pues que fuimos a ellos, como yo vi tan gentiles zagales, y tan semejantes en rostro, y vestidos, vuelta para Stela dije: Qué hermosos pastores, mas ¿no ves cuánto se parecen? No hay a mi juicio plata a plata, oro a oro ni agua a agua tan semejantes entre sí. No debían ser tan unos nuestro Iúpiter con Anfitrión, ni Mercurio con Sosia, cuando por gozar de Alchmena, Iúpiter siendo Anfitrión, a Anfitrión echó de su propia casa, y Mercurio siendo Sosia, a Sosia hizo servir sus puños¹¹³.

¹¹² PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, pp. 238-39.

¹¹³ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 191.

CAPITOLO III LA 'DOPPIA IDENTITÀ' DEI DISSIMILI

È possibile integrare il campo tematico della 'doppia identità' di una terza categoria tipologica, lo studio della quale presuppone, tuttavia, un'impostazione leggermente mutata rispetto a quella mantenuta sinora: all'analisi delle dinamiche connesse alla comparsa sul campo di personaggi accomunati da identica apparenza fisica subentra ora l'indagine su una forma complementare, e allo studio più ostile, di alterazione del concetto d'identità. La problematica del doppio si fa necessariamente meno trasparente in quanto non consente più di far conto dell'agevolazione costituita dalla duplicazione dei tratti somatici. Non si tratta, difatti, di osservare la gamma di effetti e di conseguenze scatenati dalla comparsa o dall'interazione di personaggi identici, ma di portare lo sguardo su un versante a loro, letteralmente, più 'interno', che attiene al complesso di spinte emotive, pulsioni e istanze psichiche che ne regolano l'agire e che, nei casi in esame, sembra strutturarsi in forma anomala: quando ciò accade, diventa fonte, nel soggetto, di comportamenti e manifestazioni suscettibili di essere riconosciuti dal lettore come alterazioni dell'io. Le implicazioni connesse si preannunciano complesse e richiedono per questo di ricorrere, con la dovuta cautela, a strumenti d'analisi alternativi, compatibili con l'impianto critico dello studio, sempre eminentemente letterario. A tal proposito, appare opportuno precisare che, sebbene non possa prescindere dal richiamo a concetti, terminologie e parametri offerti da altre aree metodologiche, lo studio non propende in maniera esclusiva per nessuna delle interpretazioni alternative proposte da tali aree; tende, piuttosto, a contemperarne gli esiti. Difatti, la lettura che accompagna gli episodi selezionati non coincide né con un'applicazione rigorosa del metodo psicanalitico, né con una fedele ricostruzione storico-antropologica del substrato filosofico, scientifico e culturale che alimenta dal basso le questioni emergenti nei testi. Più modestamente, le pagine che seguono rispondono al tentativo di spiegare secondo quali categorie di pensiero, condivise da autore e pubblico dell'epoca, un'opera narrativa del *Siglo de Oro* possa mettere in campo storie e intrecci particolari i cui statuti sono diretta proiezione della specifica mentalità vigente al tempo.

Si può affermare che – con una formula forse troppo sbrigativa ma che ha il merito di avvicinare immediatamente al nucleo centrale del discorso – non essendo più in gioco la scompaginazione dell'immagine somatica, l'esperienza traumatica di cui è questione qui consiste in una 'traslazione', ov-

vero, nel trasferimento di un contenuto psichico da un personaggio a un altro con cui è in stretto contatto, con conseguenti ripercussioni sulle *identità* di entrambi. L'alterazione incide sull'equilibrio che il personaggio mantiene con il proprio io, e richiede il coinvolgimento di un'identità altra che in qualche modo prenda su di sé (o semplicemente solleciti e rafforzi) le spinte che egli non riesce a canalizzare in modalità d'azione comuni. Ad essere compromesso è l'esercizio del ruolo normalmente ricollegato all'identità del personaggio, e l'attacco implicitamente mosso da questo tipo di storie al principio della limitazione dei ruoli (fortemente ancorato al principio aristotelico di corrispondenza univoca tra nome e persona) produce l'effetto di confusione, di *instabilità* e precarietà endemica ricercato da tale tipo di letteratura quale suo fine estetico¹.

Un'ulteriore precisazione si rende necessaria quanto al rischio di sovrapposizioni di senso interno alla definizione di 'doppio' adottata in questa sede. Non è un caso che si decida di assumere il lemma con minuscola, in quanto se ne vuole sottolineare la distinzione da quell'idea di Doppio che alberga nell'immaginario collettivo quale sopravvivenza del fenomeno ottocentesco del *Doppelgänger*² (con diramazioni ancora oggi produttive in tutto l'ambito della «letteratura fantastica»), quella particolare configurazione del tema, cioè, che accoglie in sé tutto un campionario di figure persecutorie, demoniache, perturbanti, ma sempre visionarie, frutto delle proiezioni mentali di personaggi che sono preda di patologie psichiche (dissociazioni, manie, ossessioni) operanti nella sfera identitaria e che vedono oggettivati tali fenomeni nell'incarnazione di un altro sé³. In altri termini, con questo tipo di 'resa' la tipologia barocca del tema condivide unicamente ciò che si può definire il suo senso allegorico⁴, vale a dire il doppio inteso come conflitto psichico, che lì (nel *Doppelgänger*) si pone come «dibattito o lotta interiore tra due tendenze contrapposte, magari ipostatizzate in una psicomachia»⁵, men-

¹ Una dichiarazione di E.W. Hesse sottolinea tale valenza: «El doble produce conflictos entre personajes, y también dentro de un personaje, que sufre un estado de turbación mental y emocional. Así el fenómeno del doble sirve para aumentar las cualidades dramáticas del conflicto, que es la esencia del drama». Si veda: E.W. HESSE, "Estudio psico-literario del «doble» en cinco comedias de Tirso de Molina", in *Estudios*, 37, 1981, pp. 269-81.

² Cfr. la p. 13 e n. 5.

³ C. Segre spiega le ragioni di tale fioritura: «Non stupisce che la letteratura sul *Doppelgänger* sia fiorita particolarmente in periodo romantico, quando venne posto ed esasperato il problema del rapporto tra soggetto e realtà percepita, e si rivelò che le cose sono molto più complesse di quanto non fossero apparse, o di quanto avessero accennato tante invenzioni di gemelli o fratelli dal carattere opposto, di travestimenti e scambi di persona anche intersessuali». Si veda la *Prefazione* a R. RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984. Cit. a p. 7.

⁴ La definizione di tale concetto si deve a E.T.A. Hoffmann. Egli elaborò il principio romantico della polarità, da cui si può far discendere l'alternanza tipologica tra Doppi di carattere allegorico e doppi di carattere psicologico.

⁵ SEGRE, *Prefazione* a RUTELLI, *Il desiderio del diverso*, p. 7.

tre qui il conflitto finisce sempre per investire l' 'altro' materialmente inteso come persona distinta da sé (e che diventa oggetto di forme di assimilazione), senza coinvolgimento alcuno di creazioni visionarie⁶.

Fatta salva tale precisazione⁷, si può procedere alla disamina degli elementi che operano da 'reagenti' nell'alterazione di confini tra il soggetto e il proprio io. È stato già anticipato che tale operazione consisterà molto spesso nel rintracciare nelle condotte dei personaggi, registrabili come autentici casi di duplicazione, l'azione di concezioni culturali – di matrice filosofica, etica o religiosa – e di codici sociali che sembrano favorire le pratiche mimetiche che stanno alla base di questa specifica tipologia del doppio.

III.1. I contesti della duplicazione

III.1.1. *Le relazioni complementari*

III.1.1a. *Gli amici*

Nel libro II de *La Galatea* (1585), già nota al presente lavoro, compare un giovane eremita intento a dar sfogo alle proprie pene attraverso la musica di un'arpa, ignorando di essere spiato da Erastro ed altri pastori. Al termine della canzone il giovane cade in deliquio, viene soccorso dai pastori e, una volta riavutosi, prende a raccontare la propria storia⁸. Silerio, questo il nome dell'eremita, è in realtà un cavaliere della città di Jerez, in passato le-

⁶ Se messa in relazione con la tendenza della mentalità e del gusto barocchi alla fantasmagoria – personaggi trasformisti, doppi mostruosi, figure surreali – l'attribuzione di un'istanza quasi-realista a tale tipo di produzione può risultare decisamente sorprendente. Non è questo che si vuol significare. Dal momento in cui la modernità scopre l'inconscio con la sua logica esclusiva, la letteratura s'impegna a fornirvi tutto un corredo di immagini e un codice linguistico che ben sono rappresentati dai Doppi che vi proliferano da una certa epoca in poi. Prima di allora, però, quando la 'coscienza' non è percepita secondo un'organizzazione per livelli, ma nella sua unità, le manifestazioni dell'inconscio vengono oggettivate nelle codificazioni del mito (tutte le elaborazioni fantastiche della mente umana con i loro significati simbolici hanno dato vita a quella enorme area di fruizione che è la mitologia), oppure negli influssi della magia e del soprannaturale. Pertanto, per quei doppi che non hanno spiegazione naturale – al contrario di gemelli e sosia –, non essendo percepiti come proiezioni di impulsi psichici, passano necessariamente come prodotti della negromanzia o, al massimo, come materializzazioni di presenze dell'oltretomba.

⁷ A ben vedere, poi, ci si rende conto che, volendo disporre le due accezioni su un'immagineria linea evolutiva del tema, esse vengono a costituire le tappe successive di un unico fenomeno, il discrimine fra le quali è dato dalla diversa idea di soggettività che alimenta le distinte epoche.

⁸ L'episodio appartiene alla serie di storie intercalate (questa, di insolita ambientazione urbana) nella diegesi di primo livello secondo la tecnica cervantina già descritta in precedenza: la storia parte da una narrazione in forma di annessi completiva affidata ad uno dei protagonisti della vicenda, entrato fortunosamente in contatto con i personaggi che animano la finzione pastorale; informati gli astanti (con il lettore), la vicenda riceve un seguito nel presente della narrazione e con il coinvolgimento degli altri protagonisti, nel frattempo comparsi sulla scena, i quali integrano l'informazione mancante con i loro sommari retrospettivi. Esaurita la *mise en place*, alla storia sarà garantito uno scioglimento felice, conformemente agli altri casi trattati.

gato da profonda amicizia a un altro cavaliere del luogo, di nome Timbrio. Silerio spiega agli astanti i motivi della separazione da Timbrio: in seguito a un affronto mosso a un notevole di Jerez, Timbrio è costretto a lasciare la città con l'intenzione di rifugiarsi in Italia ma, come scopre Silerio che prova a raggiungerlo dopo poco, a Barcellona cade vittima di un errore giudiziario (è stato trovato in compagnia di alcuni *bandoleros* ed è ritenuto un loro membro mentre, in realtà, lui per primo ne ha subito l'assalto) e viene condannato a morte. Silerio lo riconosce tra la folla durante il trasporto al luogo fissato per l'esecuzione e non esita a intervenire allo scopo di liberarlo. Timbrio riesce a mettersi in salvo, mentre Silerio viene arrestato e imprigionato. Tuttavia, la tempestiva invasione del villaggio dove è detenuto da parte di pirati turchi regala la libertà a Silerio. I due amici si ritrovano a Napoli dove, però, Timbrio versa in pessime condizioni di salute a causa del «mal d'amore» procuratogli dalla bella e nobile Nísida. Silerio si propone di aiutarlo a conquistare la dama ricorrendo a uno stratagemma: si introdurrà in casa di Nísida con la qualità di *truhán* (buffone) e con il nome di Astolfo: si guadagnerà, quindi, la fiducia della dama, in modo da poter avviare un'azione di mediazione volta ad ammettere, presso Nísida, la corte di Timbrio. Tuttavia, dopo i primi contatti accade l'imprevedibile: la bellezza e la cordialità della giovane seducono Silerio il quale, dopo un iniziale vacillamento, sceglie di reprimere, secreteandolo, il proprio amore per Nísida e di seguire nell'azione a favore di Timbrio. Gli esiti della mediazione sono positivi; viceversa, in Silerio accresce la frustrazione, fino a farlo ammalare, proprio come poco prima era accaduto all'amico. A dire il vero, c'è un momento in cui, per una fortuita circostanza, Timbrio scopre il «male» che affligge l'amico e si dispone immediatamente a rinunciare alle proprie pretese su Nísida e ad abbandonare la città. Tuttavia, informato della cosa da un servo, Silerio lo raggiunge e ne scoraggia il proposito, imputando all'amico di aver frainteso. Inoltre, gli mente fingendo di amare Blanca, sorella di Nísida, e non quest'ultima. Ristabilito l'equilibrio, fra i due amici interviene una nuova causa di separazione: in Italia è comparso il cavaliere oltraggiato da Timbrio a Jerez, il quale ora reclama vendetta e lo sfida a duello. Nísida, che è preoccupata per l'esito del confronto, abbandona ogni indugio e discrezione e confessa apertamente a Silerio il suo amore per Timbrio. Gli chiede, pertanto, di accorrere da lei subito dopo la conclusione della sfida e di informarla sull'esito attraverso una benda colorata che, legata al braccio di Silerio, varrà da segnale convenuto. Timbrio esce vincitore dal duello ma Silerio, stordito dalla gioia per la vittoria, accorre da Nísida dimenticando di indossare la benda. Nísida, che lo vede arrivare da lontano privo del segnale convenuto, pensa al peggio e sviene immediatamente agli occhi di quanti non esitano a crederla morta. Timbrio viene raggiunto dalla falsa notizia della morte dell'amata e, per il dolore, si allontana senza darne avviso a nessuno. A Silerio giunge voce che l'amico sia diretto in Spagna e non esita a

rincorrerlo; l'inseguimento dura fino alla situazione attuale in cui, come hanno avuto modo di constatare i pastori che lo ascoltano, solo e disperato, è rinchiuso nell'ermita a far penitenza delle proprie imprudenze⁹.

Quest'episodio de *La Galatea* è stato messo in relazione diretta con la novella di Tito e Gisippo contenuta nel *Decameron* (X, 8) di Boccaccio. Tuttavia, tale rapporto va considerato alla luce di una questione più generale. Mentre taluni studiosi prendono in considerazione l'amicizia di Timbrio e Silerio solo per stabilirne i punti di coincidenza o di divergenza con il precedente italiano (ed è questo il caso dell'analisi più dettagliata dell'episodio, quella di E. Alarcos García¹⁰), altri, invece, inseriscono l'episodio all'interno di una specifica tradizione testuale, nella quale la ricorrenza della formula isotopica «los dos amigos», per designare una serie di situazioni standardizzate nei loro elementi costitutivi, ha determinato la costituzione di un ve-

⁹ Questo è il contenuto della sola analesi di Silerio (tranne una breve interruzione sul finire del libro II, la narrazione di Silerio si conclude nel libro III). Dopo poco, nel libro IV, i boschi de *La Galatea* saranno popolati proprio da Timbrio, Nísida e Blanca (inizialmente, però, sotto falsa identità) i quali si integreranno poco a poco nella comunità di pastori. La riunificazione con Silerio, tuttavia, avverrà solo nel libro V e, subito dopo, Timbrio si disporrà a raccontare quanto accaduto dopo la fuga di Silerio: Timbrio si era effettivamente imbarcato a Gaeta, diretto in Spagna; sulla nave aveva ritrovato Nísida e Blanca, a loro volta dirette a Santiago de Compostela in qualità di pellegrine. La nave, in seguito, era stata attaccata e sequestrata da un vascello turco di cui era capitano il famigerato Arnaute Mamí. Erano quindi stati trasferiti sulla galera turca e, nel corso della navigazione, il capitano Arnaute si era invaghito di Nísida, maturando turpi propositi nei suoi confronti. Fortunatamente, una tempesta aveva fatto naufragare la galera garantendo la libertà ai giovani. Essi, insieme a Blanca e Darinto, un pretendente di Blanca, avevano poi raggiunto la Spagna alla ricerca di Silerio. A narrazione conclusa, Timbrio confida a Silerio che Blanca è segretamente innamorata di lui. Dopo una breve riflessione, Silerio acconsente a sposarla, conscio del vantaggio, in termini di armonia di rapporti, che ne sarebbe derivato per tutti.

¹⁰ Nel suo «Cervantes y Boccaccio» in *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez Castañer, II, Valencia, Mediterráneo, 1950, pp. 197-235, E. Alarcos García fa un attento raffronto tra le due narrazioni per sottolineare che, mentre «La "novella" de Boccaccio está planteada y desarrollada como caso o ejemplo demostrativo del tema [dell'amicizia, che deve prevalere sull'amore] [...] La historia cervantina, en cambio, está pensada y moldeada como una novela de lances de amor y fortuna» (p. 205). La valutazione è motivata dall'inserzione, nella storia cervantina, di numerosi elementi di 'peripezia' – brigantaggio, pirateria, naufragi, separazioni e ricongiungimenti continui – tipici del modulo narrativo bizantino, in innegabile contrasto con l'urbanità boccacciana. La posizione finale di Alarcos, tuttavia, è quella di chi sostiene la dipendenza dell'episodio cervantino da quello decameroniano: «La distinta concepción y configuración de las dos narraciones, y la presencia en ellas de pormenores no comunes ni análogos, inducen a pensar que la de Cervantes no es una adaptación de la de Boccaccio, pero sí ha sido sugerida por ella», p. 206. Ancora, nelle pagine successive, attraverso nuovi esempi dalla produzione cervantina (e vagliando le posizioni anche di altri critici), lo studioso dimostra che più che a livello tematico l'influenza di Boccaccio è attestata a livello stilistico (segnatamente, per l'uso dell'antitesi simmetrica) e della tecnica narrativa. Sull'influenza di Boccaccio nelle lettere spagnole si possono vedere anche: C.B. BOURLAND, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», in *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232 e di A. FARINELLI, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», in ID., *Italia e Spagna*, I, Torino, Bocca, 1929, pp. 89-105.

ro e proprio archetipo letterario. Inserita in questa prospettiva, quindi, anche la novella del Boccaccio si ridurrebbe ad essere semplicemente 'una' versione del tema, il tassello di un mosaico che è molto più vasto e nel quale la sua funzione di modello dell'episodio cervantino (insieme ad altri, stavolta di estrazione iberica) subisce un ridimensionamento.

Così, ad esempio, il lavoro condotto da J.B. AVALLE-ARCE sul «cuento de los dos amigos»¹¹ mette in luce che, come per quasi tutta la tradizione *cuéntística* occidentale, la fonte del tema è un racconto orale, di matrice orientale (in tal caso, araba), passato ad alimentare vari filoni letterari europei, all'interno dei quali pare aver subito molteplici variazioni. Limitatamente alle lettere ispaniche, il racconto sembra esservi stato introdotto da Pedro Alfonso con la sua *Disciplina clericalis* (inizi del XII sec.)¹² per poi, ad esclusione di qualche illustre accoglienza medievale (da parte del *Conde Lucanor*, ad esempio, e del *El caballero Cifar*), indipendizzarsi con la qualità di tema e acquisire autonomia propria solo in epoca rinascimentale. E ciò coincide esattamente col momento di maggiore influenza da parte del modello boccacciano (per quanto fosse già ampiamente diffuso prima d'allora, difatti, è nel '500 che Boccaccio «triumfa en España»), un'influenza che si estrinseca principalmente nell'abbandono del carattere trascendentale ed esemplare della tradizione, a tutto vantaggio del carattere avventuroso (la caratteristica 'peripezia', appunto, riconosciuta a *La Galatea*)¹³ della materia romanzesca.

Dunque, questa è la ragione per la quale, nonostante il lungo lignaggio del «cuento de los dos amigos», la versione consegnata da Boccaccio con la novella di Tito e Gisippo si è imposta come il referente quasi esclusivo nell'analisi dei rapporti intertestuali. E tuttavia, almeno all'attenzione di Cervantes, non devono essere sfuggite la versione del *Caballero Cifar*, quella di Alonso Pérez nella sua continuazione de *La Diana* e, ancor di più, la facezia

¹¹ Si veda: J.B. AVALLE-ARCE, "El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)", in *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

¹² Ma trattandosi di un'opera dottrinale, «desde el punto de vista literario, éste se podría llamar el estado embrionario, y en él permanece el apólogo durante toda la Edad Media española»: AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes*, p. 159. L'autore individua in successione le seguenti testimonianze del tema in area iberica (fino al 1624, ma si indicano qui fino a *La Galatea*): *Disciplina clericalis*, *El libro del caballero Cifar* (1300 ca.), *El libro de los exemplos, por A.B.C.* di C. Sánchez de Vercial (1400-1421), *La vida del Ysopet* (1489) traduzione, in parte, delle favole esopiche, *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* (1549) di M. de Reina, *la Segunda Diana* di A. Pérez (1564), *El Patrañuelo* di J. de Timoneda (1567), l'esempio portoghese delle *Histórias de proveito e exemplo* (1575) di G. Fernandes Trancoso; né rimangono estranee al filone alcune commedie di Lope de Vega e di Tirso de Molina.

¹³ Ancora AVALLE-ARCE spiega così la tendenza a rielaborare il tema: «Mientras el fin didáctico fue lo primordial no se veía la necesidad de reelaborar la materia; pero ahora se persigue el fin artístico, y para llegar a él cada autor moldeará el cuento de acuerdo con sus intenciones». Si veda: AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes*, p. 173.

XXII contenuta nel *Patrañuelo* di Timoneda, per lo stesso racconto già familiare al presente lavoro¹⁴, con le quali l'episodio di Timbrio e Silerio coincide in numerosi punti, tanto da indurre Avalle-Arce ad affermare, in controtendenza critica, che «Cervantes no acudió necesariamente al *Decamerón*»¹⁵.

In sintesi, al di là dei contributi originali che Cervantes avrebbe fornito al motivo tradizionale, l'episodio di Timbrio e Silerio coincide esattamente con quello di Tito e Gisippo¹⁶ quanto all'argomento che lo sottende: il dibattito attorno alle leggi dell'amore e quelle dell'amicizia, che si risolve a favore del legame amicale in quanto prova di un'indissolubile unione di anime.

Cominciano in tal modo a delinearsi i profili del nuovo contesto situazionale. In esso il concetto di identità pare subire un attacco reciso che va in direzione, come prima fase di un'alterazione progressiva, dell'annullamento dei tratti differenziali della personalità e, di conseguenza, delle condotte. Gli amici, in breve, appaiono come due personificazioni di un unico io. Altre testimonianze al riguardo renderanno più esplicita la questione.

Le relazioni amicali sembrano essere care a Cervantes, considerato che nelle sue opere sottendono sempre episodi di rilievo. È questo il caso anche del suo capolavoro, *Don Quijote de la Mancha*, nel quale, al cap. XXIII,

¹⁴ Come si ricorderà dall'analisi della categoria del «soscia», Timoneda, che in generale segue molto da vicino la novella decameroniana, aveva introdotto un'unica variante di rilievo, la straordinaria somiglianza fisica tra i due amici. Quest'elemento era bastato a mettere in contatto il testo con un'altra tradizione, quella, appunto, dei 'doppi', di cui Timoneda fu grande propagatore grazie alla sua azione di recupero dei temi plautini.

¹⁵ AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes*, p. 184. Inoltre, circa l'influenza esercitata dalla novella decameroniana sulla versione de *La Galatea*, oltre al già citato studio di Alarcos, si possono vedere: D.P. ROTUNDA, "A Boccaccian Theme in the *Galatea*", in *Romanic Review*, 20, 1929; L. SORIERI, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, New York, Institute of French Studies, 1937; F. LÓPEZ ESTRADA, *Estudio crítico de la «Galatea» de Cervantes*, Tenerife, La Laguna de Tenerife, 1948, pp. 102-5. Pur avendo il merito di aver contribuito, con uno studio monografico, al patrimonio critico sull'episodio cervantino, sul lavoro di Sorieri si sono espressi negativamente tanto Avalle-Arce quanto Alarcos García.

¹⁶ Per quanto nota, può tornare utile riassumere la vicenda boccacciana nei suoi aspetti essenziali: Tito Quinzio Fulvo, figlio di un nobile romano, viene mandato da suo padre a studiare ad Atene, dove alloggia presso la casa di un amico. Con il figlio di questi, Gisippo, stabilisce una forte amicizia. Gisippo deve sposare Sofronia ma, prima delle nozze, la presenta a Tito il quale rimane folgorato dalla fanciulla e, per l'impossibilità di dar seguito al proprio desiderio, si ammala. Gisippo riesce a farsi confessare da Tito la causa del suo stato e, dando prova di grande amicizia, gli concede la possibilità di sostituirlo nel letto nuziale e di godere di Sofronia. La sostituzione riesce e si protrae a lungo. L'inganno viene scoperto quando, per la morte di suo padre, Tito è costretto a tornare a Roma e a portare con sé Sofronia. Gisippo, nel frattempo, viene esiliato da Atene per motivi politici e cade in disgrazia economica. Direttosi a Roma presso la casa dell'amico, non viene riconosciuto da Tito. Disperato, si reca a dormire presso una grotta; qui due ladri litigano per il bottino di un furto e uno di loro ammazzata il compagno. Gisippo, che viene trovato sul luogo dell'omicidio, viene accusato del reato ma, quando sta per essere processato, Tito lo riconosce e decide di autoaccusarsi al fine di scagionarlo, in tal modo ricambiando la prova d'amicizia ricevuta in precedenza da Gisippo. Impietosito dal gesto, il vero colpevole si fa avanti e confessa il misfatto. Alla fine, l'imperatore Ottaviano si mostrerà clemente assolvendo tutti e concedendo loro la libertà.

prende avvio la narrazione dell'episodio di cui è sfortunato protagonista il selvaggio Cardenio¹⁷.

Cardenio, come lui stesso racconta, è un nobile andaluso che sin dalla più tenera età ama, ricambiato, la giovane Luscinda, nobile e ricca quanto lui. Accade che, quando già i due giovani si preparano a predisporre le loro nozze, il padre comunica a Cardenio che «un grande de España», il duca Ricardo, desidera ospitarlo per un periodo nella sua casa con la speranza che diventi «compañero, no criado» del suo primogenito; gli intima, altresì, di non rifiutare. Il giovane è quindi costretto a rimandare il progetto matrimoniale con Luscinda e a partire. Contrariamente ai voleri del duca, durante il soggiorno, non è con suo figlio maggiore che Cardenio si unisce in sodalizio bensì con Fernando, il secondogenito:

Pero el que más se holgó con mi ida fue un hijo segundo del duque, llamado Fernando, mozo gallardo, gentil hombre, liberal y enamorado, el cual, en poco tiempo, quiso que fuese tan su amigo, que daba que decir a todos; y aunque el mayor me quería bien y me hacía merced, no llegó al extremo con que don Fernando me quería y trataba¹⁸.

Il nuovo legame è fonte di una sempre più intima comunicazione tra i due: Fernando confida a Cardenio di avere l'intenzione di sottrarsi agli obblighi matrimoniali maturati nei riguardi di una giovane che vive in un villaggio vicino; Cardenio, parimenti, riferisce a Fernando le sue pene d'amore. Proprio la necessità di sfuggire alla situazione in cui si è cacciato spinge Fernando a organizzare una partenza pretestuosa. Quindi coinvolge Carde-

¹⁷ Di passaggio in Sierra Morena, don Chisciotte, Sancho e un capraio s'imbattono in Cardenio, ribattezzato il Roto de la mala Figura per l'aspetto selvaggio della sua persona. Cardenio dà inizio al racconto della propria storia ma presto lo interrompe per colpa dell'*hidalgo*. In un secondo momento (durante la famosa «penitenza» di don Chisciotte), sopraggiungono nella *sierra* il curato e il barbiere. Tutti insieme ritrovano Cardenio, riescono a rabbonirlo e a farsi raccontare la vicenda che lo ha reso folle e selvaggio. Il racconto di Cardenio costituisce narratologicamente una digressione dalla diegesi di primo livello, all'interno della quale risulta integrata, contrariamente a un altro tipo di inserzione, l'interpolazione di trame autonome che non ricevono uno sviluppo e non si intrecciano con la trama principale. Questo sistema garantisce all'autore la possibilità di interrompere e riprendere la narrazione più volte, disponendola ad includere nuovi filoni. Così, accade che l'analessi di Cardenio venga interrotta da un suo attacco di follia, per essere ripresa, poi, nel cap. XXVII, alla fine del quale, inoltre, farà la sua comparsa in campo Dorotea (cap. XXVIII), altra protagonista della vicenda e nuova narratrice. La storia avanzerà, fino al lieto finale, all'interno della diegesi primaria (cap. XXXII), con il coinvolgimento di tutti gli altri personaggi.

¹⁸ Si cita dall'edizione a cura dell'Istituto Cervantes, diretta da F. RICO, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 265. Sebbene non appaia espressa con le formule convenzionali relative al tema «de los dos amigos», la situazione da cui prende le mosse la vicenda coincide con quella 'tipizzata' secondo la versione decameroniana per due elementi: per motivi di formazione e di prestigio, un giovane viene mandato a vivere lontano, nella casa di un superiore del cui figlio egli diventa grande amico. Inoltre, immediata è la predisposizione degli sviluppi futuri attraverso il riferimento agli amori con una fanciulla, la relazione con la quale diventa banco di prova dell'amicizia fra i due.

nio, proponendogli di accompagnarlo in una visita da compiere al suo villaggio. Appena rientrato, Cardenio riprende a incontrare clandestinamente Luscinda. Ad uno di tali incontri, a riprova della fiducia e dell'amicizia a cui si sente obbligato, Cardenio decide di portare con sé l'amico: la vista furtiva della figura di Luscinda basta affinché Fernando se ne invaghisca all'istante e cominci ad appuntare le proprie attenzioni su lei. Con segrete manovre il rampollo riesce ad allontanare Cardenio per qualche tempo – finge di aver bisogno di denaro per l'acquisto di cavalli e lo spedisce da suo fratello a riscuotere la somma – e durante l'assenza dell'amico, al quale aveva promesso di intercedere presso il padre affinché approvasse le nozze con Luscinda, riesce a farsi accogliere in casa della giovane e a convincere suo padre a darla in moglie a lui. Luscinda, disperata, fa recapitare una lettera a Cardenio nella quale lo avvisa dell'accaduto e dell'imminenza delle nozze. Il tempestivo rientro di Cardenio non riesce a impedirne la celebrazione. Purtroppo, appena pronunciato il «*Si quiero*», Luscinda estrae una daga che teneva nascosta sotto gli abiti e minaccia di togliersi la vita. Il tentativo, comunque, trova ostacolo nel tempestivo intervento di Fernando, in seguito al quale Luscinda cade in deliquio. Qualche istante prima dell'inizio della funzione, inoltre, Cardenio era riuscito a scambiare qualche parola con l'amata e questa lo aveva avvisato del gesto premeditato. Riuscito a introdursi in casa della sposa, quindi, egli assiste alla cerimonia nascosto nel vano di una finestra, ma, dinanzi a ciò che ritiene fatto ormai compiuto e irreparabile, decide di scappare senza neanche attendere di assistere alle conseguenze del deliquio dell'amata. Manca di assistere, difatti, al ritrovamento di una lettera nel grembo di lei, in cui sono spiegate le ragioni del suo gesto. In preda al dolore e allo stordimento, si incammina senza meta, giunge presso la sierra e qui, in accessi di follia, dà sfogo alla sue pene.

L'amicizia di Cardenio e Fernando presenta esiti di relazione completamente ribaltati rispetto all'incondizionato altruismo di Timbrío e Silerio. E a dire il vero, la spia di una certa 'asimmetria' era già manifesta nella descrizione iniziale del legame poi rivelatosi fallimentare per Cardenio. In quanto condizione di una perfetta armonia tra «*gli amici*» è che essi condividano la medesima base sociale («*appartenere allo stesso rango, avere la stessa cultura e le stesse abitudini, la stessa età e, forse, anche lo stesso stato civile*»¹⁹), l'evidente inferiorità di classe di Cardenio rispetto all'amico rende squilibrata la relazione. Un difetto d'impostazione del rapporto (manifesto nella soggezione di Cardenio) che lascia presagire per tale amicizia l'esito tremendamente negativo dell'abiura dei principi etici che, per le concezioni che sottendono l'epoca, codificano in maniera rigorosa le condotte degli

¹⁹ M.C. RUTA, "I confini dell'amicizia nel *Don Quijote*", in *L'amicizia e le amicizie. Atti del V Congresso internazionale di studi antropologici. Palermo 24-26 novembre 1983*, Palermo, Stabilimenti Grafici Siace, 1984, 10 pp. (separata). Cit. a p. 1.

amici. E comunque, solo il confronto serrato con casi analoghi può palesare per intero la peculiarità dell'episodio chisciottesco.

Anzi, tale raffronto può assumere un senso ancora maggiore se effettuato con esempi che in comune hanno non solo la mano autoriale ma addirittura la cornice romanzesca. L'attenzione, pertanto, ricade immediatamente su quella che, secondo una nota definizione di Francisco Ayala, è «una de las creaciones más ambiguas e insondables de su ambiguo e insondable autor»: *El curioso impertinente*, la novella che Cervantes interpola ai capp. XXXIII–XXXV del *Don Quijote*, sfruttando il nesso situazionale con la tragedia, appena risolta, di Cardenio.

I personaggi reduci dalla Sierra Morena (don Chisciotte, Sancho, Cardenio, Dorotea, il curato e il barbiere) hanno appena ritrovato Fernando e Lucinda presso la nota «venta de Maritornes» quando il locandiere prende a raccontare loro del ritrovamento di una valigia contenente alcuni scritti. La notizia occasiona la lettura collettiva (assente, tuttavia, don Chisciotte, perché intento a riposare in un'altra camera) de *El curioso impertinente*, il cui titolo cattura immediatamente l'attenzione del curato. La vicenda, di ambiente italiano, è arcinota:

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen²⁰.

La reciproca corrispondenza d'amicizia, tuttavia, sollecita la bizzarra richiesta che un giorno Anselmo, da poco convolato a nozze con l'amata Camila, muove all'amico fidato: vuole che Lotario lo aiuti a soddisfare un desiderio per lui divenuto tormentoso, quello di mettere alla prova la virtù della giovane moglie, di verificarne, cioè, attraverso un serrato corteggiamento, la rettitudine coniugale. Lotario prova inizialmente a opporre resistenza ma, essendo incalzato di continuo dall'amico, finisce per assecondarlo. Tuttavia, lo stesso vincolo di fedeltà che lo ha appena indotto ad accettare la folle proposta gli impone di fingere la realizzazione al fine di salvaguardare l'onore di Anselmo. Non riesce a dissimulare a lungo e, quando viene scoperto da Anselmo – che a questo punto, sentendosi tradito, lo accusa di non essergli amico – si dispone a blandire realmente Camila. Il contatto prolungato fra i due, prevedibilmente, finisce per esercitare i suoi effetti: Lotario s'invaghisce realmente di Camila e, poco più tardi, anche lei di lui. Non può

²⁰ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 375-76. L'esordio cervantino è ancora una volta archetipico, impiega le formule stilistiche stabilite dalla convenzione; si ricordi il caso de *La Galatea*: «En la antigua y famosa ciudad de Jerez [...] casi olvidándose a los que nos conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio – que es mío – solamente los dos amigos nos llamaban, haciendo nosotros, con nuestra continua conversación y amigables obras, que tal opinión no fuese vana».

che scaturirne una tragedia: nonostante la clandestinità degli amanti, Anselmo scopre la relazione e, resosi improvvisamente conto di quanto la sua richiesta considerata sia responsabile del tragico epilogo, abbandona la propria casa, sino a quel momento simulacro di un'armonia perfetta, e ripara presso l'abitazione di un amico; qui, estremo sollievo al proprio dolore, lo coglie la morte. Non meno duro, però, è il castigo previsto per gli amanti: Camila terminerà i propri anni in convento; Lotario, pur distinguendosi per il suo valore, perderà la vita in battaglia²¹.

Diversamente dalla rocambolesca storia di Timbrio e Silerio (in cui, però, buona parte della critica intravede il precedente diretto, la formulazione in nuce del tema che nella novella riceve sviluppo autonomo), e in più stretto accordo con quella di Fernando e Cardenio, questa è una vicenda tutta domestica, nella quale lo spazio circoscritto della casa costituisce il fomite materiale delle alterazioni che intervengono nelle relazioni tra i tre. Al di là, però, delle evidenti differenze, altri elementi consentono di porre in relazione i tre episodi cervantini e di accoglierli entro la medesima prospettiva analitica. Anzitutto, essi condividono un analogo nucleo argomentale: al centro della relazione tra i due amici c'è il necessario impegno dell'uno affinché il desiderio dell'altro possa trovare realizzazione²². In tutti i casi tale azione, il 'favore', ha come oggetto diretto la donna amata dall'amico la quale, tuttavia, non si limita a esercitare la condizione passiva dell'oggetto di desiderio (che da esclusivo di un personaggio passa ad essere conteso da due). Al contrario, svolge la fin troppo attiva funzione di generatore di ten-

²¹ Le fonti che la critica ha rintracciato per quest'episodio costituiscono un insieme decisamente composito. Ci si può limitare, tuttavia, a menzionare i riferimenti sui quali la critica concorda in modo unanime: in relazione al motivo della «prova di fedeltà» della donna amata, i precedenti più diretti sono contenuti nell'*Orlando Furioso* (canto XLIII, dove compare «la prueba del vaso» rovesciato, di cui è protagonista un marito di nome Anselmo) e nel *Crotalón* (canto III); per il tema de «los dos amigos» i richiami sono alla *Disciplina clericalis* e alla sua progenie letteraria già indicata per l'episodio della *Galatea* (cfr. n. 12, all'interno del presente capitolo). Per la ricostruzione delle fonti dirette dell'episodio e dei loro precedenti letterari, si vedano, tra gli altri: R. SCHEVILL, "A Note on *El Curioso impertinente*", in *Revue Hispanique*, 22, 1910, pp. 447-53; E. LA BARBERA, *Las influencias italianas en la novela de «El Curioso impertinente»*, Roma, Bonacci, 1963; F. AYALA, "Los dos amigos", in *Revista de Occidente*, X, 1965, pp. 287-305, poi in ID., *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 695-714; M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966; H. PERCAS PONSETTI, "«El Curioso impertinente». El lenguaje como psicología", in EAD., *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 181-224; D. DE ARMAS WILSON, "'Passing the Love of Women'. The Intertextuality of *El curioso impertinente*", in *Cervantes*, 7, 2, 1987, pp. 9-28; H.J. NEUSCHÄFER, "«El Curioso impertinente» y la tradición novelística europea", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 605-20.

²² Silerio si offre di mediare presso Nísida affinché ammetta la corte di Timbrio; Fernando si offre d'intercedere presso il padre di Lusinda affinché autorizzi la coppia alle nozze; Lotario accetta di testare la fedeltà di Camila al fine di soddisfare la curiosità di Anselmo. Diversa connotazione, tuttavia, assume il 'favore' svolto dall'amico nelle tre situazioni: spontaneo, in Timbrio; ingannevole, in Fernando; sconsiderato, in Lotario.

sione e fattore di squilibrio nella simmetrica relazione tra i sodali. In particolare, tale tensione rivela un dato: le componenti che, dotate di segno positivo, favoriscono la costituzione di un saldo legame tra gli amici – affinità caratteriale, condivisione di esperienze, marca sociale – intitolato all'armonia e alla simmetria dei rapporti, sono le stesse che in situazioni determinate – quelle descritte, nelle quali l'interesse specifico per un'amata fa da vero e proprio 'detonatore' – ingolfano il meccanismo, sovvertono gli equilibri e mettono a dura prova l'unità che sottende la coppia. Proprio i principi che reggono il vincolo amicale, i contenuti psichici che intervengono a comprometterlo e le dinamiche narrative che vi si connettono saranno oggetto di analisi nelle pagine che seguono.

Per il momento, si affaccia il sospetto che ad essere implicata è ancora una volta la questione dell'identità, o meglio, lo scivolamento continuo della sua titolarità da un soggetto all'altro a causa dell'azione precipua di impulsi che rendono labili i confini dell'io, generando gli sconfinamenti che già in precedenza hanno testimoniato esiti perturbanti. Ancora una volta quindi, si ha conferma del dato per il quale in una parte della letteratura barocca l'adesione a schemi narrativi sperimentati e consolidati dalla tradizione (in questi casi, il *topos* de «los dos amigos») non è pedissequa, ma si coniuga con contenuti di ordine ideologico, nonché psicologico, che, oltre a essere garanzia di originalità, vincolano l'analisi a ciò che ormai ben si può definire l'«estetica» della duplicità.

Il nesso appena individuato tra amicizia e identità (più semplicemente, la ricaduta della prima sulla seconda) viene corroborato dall'accertamento delle coordinate ideologico-culturali che alimentano dal fondo l'idea che l'epoca ha dell'amicizia, un'idea ancora forte, pervasiva delle relazioni sociali, con un rilievo sicuramente maggiore di quello che le assegna la società contemporanea, presso la quale si è consumato il passaggio delle sue funzioni al sentimento dell'amore.

Per definire i profili dell'amicizia in epoca cinque-secentesca non si può mancare di fare riferimento alla particolare combinazione tra l'ideologia neoplatonica e taluni residui tardoscolastici di cui quella mentalità si alimenta²³. Valga come premessa, quindi, che l'idea di amicizia attivamente testimoniata dalla letteratura di riferimento è il frutto composito di influenze, manipolazioni e modificazioni operate da esperienze culturali successive

²³ È ben risaputo che il termine anticamente utilizzato per designare l'amicizia era *philia*; pare che il codificatore del termine, secondo quanto afferma Giamblico nel *De pythagorica vita* (229-30 d.C.), sia stato Pitagora (VI sec. a.C.) al quale, tralaltro, sarebbero attribuibili alcune espressioni proverbiali quali «gli amici hanno tutto in comune» o «l'amicizia è uguaglianza» e, soprattutto, l'amico inteso come «alter ego». Si veda lo studio di L. PIZZOLATO, *L'idea di amicizia nel mondo classico antico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993, nel quale l'autore riesce a delineare lo specifico antropologico di ogni epoca attraverso un'ottima ricostruzione del concetto di amicizia, dal punto di vista delle determinazioni filosofiche ma anche delle pratiche sociali.

al platonismo, segnatamente, l'azione di addomesticamento a cui i grandi pensatori del cristianesimo hanno sottoposto il pensiero aristotelico, facendo progressivamente coincidere il concetto 'eroico' di amicizia (basato, appunto, sulla mutua soccorevolezza e sulla condivisione di tutto) con quello di 'caritas' cristiana²⁴.

Il *leitmotiv* che accompagna l'evoluzione del concetto sin dagli albori è il noto verso dell'*Odissea* (XVII, 218) «sempre un dio spinge il simile verso il simile», che sarà ripreso da Socrate nel *Liside* di Platone, a testimoniare che l'amicizia ha origine nella somiglianza, vale a dire in una spontanea affinità. E difatti, i presupposti dell'amicizia, secondo la formulazione che l'idea riceve in epoca ellenistica²⁵, e che perdura ancora nella modernità, sono l'«uguaglianza», la «concordia» e la «reciprocità». Dal *Liside o dell'amicizia* di Platone²⁶, poi, il dialogo socratico che costituisce la prima riflessione specifica sull'amicizia, benché essa si confonda troppo spesso con il discorso più ampio sull'Amore²⁷, è possibile estrarre un altro dato importante cir-

²⁴ Vi contribuì soprattutto la mistica dei Padri (orientali e poi S. Agostino): «la tradición cristiana equiparó e intentó explicar el concepto de *caritas*, asociado al motivo de la transformación del amante en el amado y del hombre en Dios, con el concepto aristotélico de amistad. Este tiene en común con la *caritas* bíblica [...] que es amor de mutua benevolencia, “fundada en la comunicación o intercambio amoroso de los bienes”, naturales, entre los hombres, sobrenaturales, entre éstos y Dios (SANTO TOMÁS, *Summa*, I-II, q. 65, a. 5)». Si veda: G. SERÉS, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 41.

²⁵ In quanto, anche se le «categorie del discorso filosofico sull'amicizia sono fatte risalire a Pitagora [...] e trovano la loro sistemazione definitiva in Platone e in Aristotele, cioè dopo il magistero di Socrate [...], sarà però l'Ellenismo l'epoca che vedrà lo sviluppo massimo della riflessione sull'amicizia personale e l'imporre incontrastato di questo tipo di amicizia» (PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, p. 6). La concezione arcaica dell'amicizia, difatti, ha connotazioni «cameratesche», prima (nel periodo omerico, con accezione guerriera) e «politiche», poi (comprese quelle legate alle «eterie» politiche o all'ospitalità, la cosiddetta «prossenia», nel V sec. e oltre), ancora lontane dalla dimensione personale.

²⁶ Senza dimenticare che, dietro Platone, sopravvivono le esperienze dei presocratici e dei sofisti, così come quella dei grandi Tragici (Eschilo, Sofocle, Euripide, come non ricordare l'*Oreste*, interamente impernata sul tema), degli storici (Erodoto, Tucidide, presso i quali l'amicizia è un fatto di *paideia*, di cultura, legata al vivere sociale) e di Socrate (intendendo le testimonianze dei suoi discepoli, Senofonte e Platone) con il quale «l'amicizia si restringe definitivamente all'ambito umano e, all'interno dell'uomo, alla *psyché*, nella quale risiede l'essenza dell'uomo» (PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, p. 35). In relazione al primato del *Liside*, va più correttamente detto che tale primato spetterebbe al *Discorso sull'amore* di Lisia che Platone riporta in apertura del Fedro.

²⁷ L'impossibilità a definire l'amicizia in termini distinti dall'amore è l'argomento più dibattuto dalla critica. Pizzolato, nel suo studio, riassume così la questione: «In realtà, mentre in Platone risulta chiaro l'altissimo ruolo dell'*éros*, non si riesce a vedere ben delineato, nemmeno rispetto a questo, uno specifico della *philia*, che sia diverso d'un *éros* che si rivolge a persone dello stesso sesso. E della stessa condizione, perché Platone mantiene fermo il principio pitagorico dell'amicizia-uguaglianza [...]. Si può sostenere che in Platone un'altissima dottrina dell'amore ha fagocitato quella dell'amicizia, che non è riuscita a emanciparsene. Infatti l'amicizia del *Liside* (e lo stesso rapporto contingente di amicizia dal quale muove l'azione del *Liside*) non esclude il rapporto di attrazione fisica, erotico – nella forma dell'omosessualità –, tipico dell'*éros*, anzi lo prevede e lo prende in debita considerazione»: PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, pp. 43-44.

ca le cause: più che a un bisogno, l'amicizia è collegata a un desiderio, il desiderio (*epithymía*) di qualcosa di cui ci si sente privi e che rende amici di chi è per natura «conveniente e affine» a se stessi.

Certamente, la sistemazione che Aristotele dà alla questione dell'amicizia appare più solidamente fondata rispetto alla platonica: si evince dall'*Ethica ad Nicomachum* (libri VIII e IX), dove l'amicizia viene definita «virtù etica architettonica», vale a dire, una pratica inserita nello sviluppo morale dell'individuo e che ha come presupposto la relazione interpersonale, «a differenza che in Platone, dove essa tende a sfumare in un rapporto metaumano, sfociando in una tensione verso l'Assoluto»²⁸. E, naturalmente, la perfetta amicizia non può che unire soggetti similmente virtuosi, che tendono, cioè, al bene per sé e per l'amico in se stesso, in maniera disinteressata e con certa costanza. Forse, però, la sutura perfetta tra le formulazioni teoriche sull'amicizia e le situazioni narrative descritte più su si ritrova nell'espressione dell'*Ethica Nicomachea* «l'amico, essendo un altro se stesso, dovrebbe procurare ciò che da sé soli non si può ottenere»²⁹.

Nell'evoluzione che il discorso sull'amicizia segue nel corso dei secoli si nota che essa, dal momento che si slega dalle teorizzazioni sull'amore e dalla dimensione ultrumana passa ad essere concretamente riferita alle pratiche sociali, dia sempre più corpo a una figura doppia o 'duplice', per meglio dire, in cui l'obiettivo di tendere alla felicità e alla perfezione di sé diventa comune alla diade e passa necessariamente dal confronto dell'uno con l'altro. Anzi, riavvicinando il discorso alla problematica centrale di questo studio, sembra lecito affermare che l'operazione di definire la propria identità, di avere precisa contezza di se stessi, abbia costantemente bisogno dell'altro, dell'amico come termine [di paragone] speculare:

Come quando vogliamo vedere la nostra faccia, la vediamo guardandoci allo specchio, similmente quando vogliamo conoscere noi stessi, potremo conoscerci guardando nell'amico³⁰.

L'esperienza letteraria, tuttavia, è molto spesso memore, nonché debitrice, del concetto d'amicizia espresso da Cicerone nel *De amicitia* (XXI,

²⁸ PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, p. 48. Si può tentare, forse con un eccesso di sintesi, di riassumere la teoria di Aristotele: l'attrazione verso un «amabile» (tale perché ha doti di bontà, utilità e piacere) è la passione per un «affetto amoroso» ricambiato, la quale genera nell'individuo la *philia* che è la disposizione al bene dell'amato per se stesso. In ciò consisterebbe anche la differenza tra la mera benevolenza (lo stadio previo) e l'amicizia: «La benevolenza può essere considerata il «principio dell'amicizia» (IX, 5.II67a), solo per il suo aspetto di virtù relazionale che tende al bene dell'altro, ma l'amicizia, a differenza della benevolenza, non sussiste se non c'è un ricambio d'affetto (VIII, 2,3.II55b)», p. 51.

²⁹ PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, p. 61.

³⁰ È la splendida definizione che Aristotele dà nei *Magna Moralia* e che basterebbe da sé a simboleggiare la percezione dell'amico come doppio di sé. La citazione è tratta da Pizzolato, *L'idea di amicizia*, p. 62.

81)³¹: da esso provengono le proverbiali espressioni dell'amico come 'altro me, otro yo', come metà del proprio sé. E ciò, nonostante il fatto che a Roma l'amicizia torni ad essere un concetto politico, sinonimo di solidarietà politica, sempre piegato alla ragion di Stato, una situazione codificata e quasi istituzionale. Tuttavia, prima della Scolastica il concetto ciceroniano di amicizia è un riferimento indiscusso, quasi strumento di regolazione dei rapporti interpersonali. Si deve a Cicerone l'aver propagato un'idea di amicizia intesa in termini di 'benevolenza', vicina a quella che, con la cristianizzazione del concetto nel IV e V secolo, sarà la *caritas* cristiana (per quanto, comunque, essa è già espressa nell'*Etica a Nicomaco* di Aristotele)³². Con l'avvento della cristianità si realizza il trasferimento di molti attributi dell'amicizia all'amore, con il prevedibile sovvertimento dei significati che le fonti vi attribuivano. Ad esempio, la famosa definizione attribuita da Agostino all'amico come «dimidium animae suae» (*Confessioni*, IV, vi, 11) susciterà una serie di commenti che la plasmeranno in direzione dell'applicazione alla coppia di amanti:

aunque en un principio el concepto aristotelicociceroniano de amistad se usaba para designar una relación entre hombres, a partir del siglo XII, y progresivamente asimilado

³¹ Come si sa, Cicerone dedica il *Laelius de amicitia* (44 d.C.) ad Attico, l'amico di tutta la vita, e, contrariamente alla serie di rapporti alimentati solo dall'interesse o da comuni idee politiche, la loro amicizia era realmente nutrita da affetto e spontaneità (anche se, gli interessi economici non le erano completamente estranei). Comunque, assodato l'innegabile valore di divulgazione e consacrazione di immagini ed espressioni, che si ritrovano col valore di *topoi* nelle letterature successive, il patrimonio di idee ciceroniano attinge ancora a piene mani al mondo greco. A testimonianza: «Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate sensio, qua quidem haud scio an, excepta sapientia, nihil melius homini sit a dis immortalibus datum [...] Verum enim amicium qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui [...] Quid? Si illud etiam addimus, quod recte addi potest, nihil esse quod ad se rem ullam tam illiciat et tam trahat, quam amicitiam similitudo, concedetur profecto verum esse, ut bonos boni diligant adsciscantque sibi quasi propinquitate coniunctos atque natura. Nihil est enim adpetentius similitum sui nec rapacius quam natura [...] quanto id magis in homine fit natura, qui et se ipse diligit et alterum acquirit, cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus».

³² E comunque, non sarebbe giusto ignorare che tra Aristotele e Cicerone passano di mezzo contributi di notevole importanza per il tema: uno spazio determinante, per cominciare, è occupato dal teatro comico, il quale offre una prospettiva alternativa alla speculazione filosofica. Nella Commedia attica nuova di Menandro, ad esempio, i giovani coetanei diventano un elemento essenziale, tanto che la commedia *Dýskolos*, che ha come protagonisti una coppia di amici, Sostrate e Gorgia, impegnati contro il padre della ragazza desiderata, propone nella sostanza lo schema di tante situazioni narrative e drammatiche rinvenibili nei secoli successivi. Né è da sottovalutare l'apporto di Epicuro alla riflessione sull'amicizia, attraverso il quale il valore dell'amicizia viene interiorizzato, contribuendo fortemente alla formazione del singolo e alla sua aspirazione alla felicità del sapiente. In piena epoca ellenistica, epoca di grande crisi, le comunità amicali epicuree vogliono essere una risposta al senso di smarrimento che la fine della *polis* e la conseguente svalutazione della famiglia comportano. Ancora, con gli Stoici l'amicizia torna a coincidere con la *philautía*, l'amore di sé, per cui l'uomo si appropria dell'amico al fine di raggiungere una maggiore pienezza; in più, l'amicizia è atto razionale, non può costituire un fatto affettivo (*pathos*) in quanto ciò turberebbe l'apatia che la Stoa impone.

a la *caritas* bíblica, designará primordialmente la relación entre hombre y mujer, proporcionando un nuevo marco para los nuevos análisis del amor. Incluso se utilizará para fundamentar la concepción medieval del matrimonio³³.

È scontato affermare che su questa traiettoria, dove la categoria di amicizia è declinata nella forma cristiana della *caritas*, un ruolo fondamentale è svolto da San Tommaso il quale, nella sua impareggiabile azione di mediazione tra cristianità e classicità, opera la fusione tra le immagini bibliche e quelle dello stagirita. Il trasferimento delle connotazioni dell'amicizia alla *caritas* è giustificato dal principio della *creatio ex nihilo*, estraneo alla cultura classica: se tutte le creature sono frutto dell'amore oblativo di Dio che concede loro la vita, allora tutti gli uomini sono in rapporto di uguaglianza ontologica gli uni con gli altri; l'uomo non avverte più la distanza con i propri simili ma solo dal Dio benefattore, rispetto al quale egli è in rapporto di dipendenza. «Sicché il principio amicale classico, che risale alla prestigiosa tradizione pitagorica, *philótes-isótes* (amicizia-uguaglianza), e che guidava la nascita dell'amicizia, diventa addirittura un dato di natura ovvio per l'Ebreo [in quanto Giudaismo e Cristianesimo condividono la dottrina della creazione], perché l'uomo, ogni uomo, è creatura di Dio»³⁴. Naturalmente, se l'individuo è tutto proiettato verso l'Assoluto (e in ciò si intravede un ritorno al platonismo) finirà col perdere l'interesse verso le relazioni interpersonali, nel senso che il proprio rapporto con gli altri uomini risulterà decisamente secondario rispetto al rapporto con Dio. Difatti, proprio «l'assenza del concetto di creazione – e di quello, intrinsecamente connesso, d'un Dio personale che ama oblativamente e per primo, senza aver bisogno di essere ricambiato –» spiega il primato che la classicità assegna alla relazione amicale e che col Cristianesimo passa alla carità. In sintesi, da tale riformulazione l'amicizia esce depotenziata, penalizzata, a tutto vantaggio, viceversa, dell'amore teologicamente potenziato. Dal momento che l'ascesa all'eterno è ora possibile solo *a deo gratias*, il legame amicale, come forma d'amore, non contribuisce più a realizzare l'antico *syndêmos*, il ponte tra il mondo superiore delle idee e quello terreno, ma rimane ad esercitare la funzione, sul piano orizzontale, di fomite della conoscenza di sé e della definizione di identità. Ciò potrebbe spiegare perché, in una visione ancora eroica dell'amicizia, almeno sul fronte letterario, la rappresentazione che ne viene data coincide con la dimostrazione, in una serie di situazioni che fungono da 'riprova', che l'amico vale per il soggetto come un altro se stesso: all'amico è postposto ogni altro desiderio e alla rinuncia personale corrisponde il godimento di una superiore armonia di coppia; la soggettività si compone di quanto di sé si riconosce nell'altro, secondo una rifrazione continua e reciproca. Gli elementi per definire l'identità in termini di duplicità ci sono tutti.

³³ SERÉS, *La transformación de los amantes*, p. 45.

³⁴ PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, p. 219.

III.1.1b. *I cooperanti*

Situazioni narrative così fortemente tipologizzate come la relazione tra gli amici si avvalgono di un triplice fondamento: ideologico (per il sostrato filosofico-culturale più su indicato); antropologico (per l'esperienza dell'amicizia socialmente condivisa); testuale (per i precedenti letterari che costituiscono la tradizione narrativa). Tali coordinate si rivelano particolarmente efficaci allorché si tratta di riconoscere e di far emergere, dalle tele che compongono i diversi intrecci narrativi, gli elementi che attestano l'azione, al loro interno, della categoria della duplicità. Il vantaggio delle situazioni standardizzate, quindi, sta nel rendere agevole tale operazione. Diversamente, in altri contesti narrativi le 'spie' del tema sono meno immediatamente riconoscibili, per quanto si lasci chiaramente intravedere la loro presenza e se ne avverta l'operatività. È questo il caso del gruppo di episodi presentati di seguito, nei quali la complementarietà tra personaggi (finora, presupposto dell'amicizia) passa ad esercitare nuove funzioni e a fomentare diverse dinamiche reduplicative. Al fine di raggrupparli in un insieme organico, si può proporre di immaginarli come disposti su una sorta di scala di intensità, sulla quale gli episodi vengono a collocarsi in base al maggiore o minore grado di implicazione dell'identità dei personaggi nell'operazione di duplicazione.

Si parta dall'episodio corrispondente alla ottava facezia del già noto *Pa-trañuelo* (1567) di Timoneda. Acrio, re di Polonia, si reputa incomparabilmente bello, tanto che «a su parescer no había hombre que con él se igualase»³⁵. Il suo vassallo, Redulfo, dichiara di avere un fratello di nome Octavio che in bellezza è senz'altro pari, se non superiore, al re. Acrio raccoglie la provocazione e ordina a Redulfo di recare suo fratello a palazzo affinché egli possa constatare il prodigio. Redulfo raggiunge suo fratello a Roma. Una volta vinte le resistenze della giovane moglie, la quale sostiene di non poter sopravvivere alla separazione da Octavio, questi si dispone a partire per la Polonia. All'alba i due fratelli si mettono in viaggio, ma a Octavio sovviene di aver dimenticato sotto il cuscino la preziosa croce che Brasilda, sua moglie, gli ha donato come pegno d'amore. Torna a recuperarla ma, nell'entrare, scopre Brasilda a letto con un servo, il più infimo e stolto della casa. Sconvolto, rinuncia a vendicare il proprio onore perdonando la vita ai fedigrati. Prosegue il viaggio senza confessare al fratello l'accaduto e, tuttavia, il dolore lo fa ammalare trasfigurando progressivamente le sue sembianze. Per tale ragione, giunti alla corte di Acrio, Redulfo chiede al re di pazientare qualche giorno prima di vederlo ed effettuare la verifica, in attesa che Octa-

³⁵ Si cita dalla edizione di FERRERES, già citata in precedenza, p. 97. Ancora una volta, la fonte dell'episodio è ariostesca. Viene ripreso il canto XXVIII dell'*Orlando Furioso* (è l'episodio di Giocondo e Fiammetta), sebbene l'argomento risalga alla prima narrazione de *Le mille e una notte*, probabilmente diffusasi per via orale al tempo delle crociate.

vio si rimetta completamente. Octavio, tuttavia, recupera la propria salute solo grazie alla constatazione del fatto che anche il re, proprio come lui, è vittima di un turpe tradimento, in quanto la regina celebra «los cuernos reales» con il nano di casa. È come se Octavio vedesse riflessa ad uno specchio la propria condizione, e solo attraverso questo confronto con un altro che è 'uno stesso' egli recupera la contezza di sé, la propria identità³⁶. Tanto è così che, avendolo conosciuto il re ed effettuato il confronto, quando questi gli chiede cosa sia riuscito a farlo guarire, Octavio (che nel frattempo ha raccontato al re di Brasilde e il servo) gli risponde che è merito dell'aver assistito a palazzo a «otro semejante caso como el suyo». Il termine *semejanza*, parola chiave nelle tipologie di duplicazione che investono la fisicità dei personaggi, torna in questa sezione in un'accezione assolutamente diversa e che, purtuttavia, è promotrice di analoghi risvolti. Difatti, il testo sembra replicare la scena relativa alla scoperta di Octavio quando descrive il momento in cui Acrio, accompagnato da Octavio, scopre il tradimento della moglie spiandola da un'apertura nella parete. La simmetria è all'istante avvertita dai due, tanto che il re annulla inaspettatamente ogni distanza, sociale e personale, appellando Octavio quale suo 'fratello': «¿Qué consejo me darás tú sobre tal hecho, hermano?»³⁷. Come Octavio, anche Acrio rinuncia alla vendetta e, insieme, risolvono di girare l'Europa con il proposito di comprovare se la dissolutezza praticata dalle loro donne è comune all'intero genere femminile. Dopo aver messo alla prova la virtù di un considerevole numero di donne, i due giungono in un villaggio sconosciuto e cercano una locanda dove alloggiare. Ne trovano una in cui il servizio è affidato alla giovane figlia del locandiere, una fanciulla dall'aspetto casto e dai modi timorati. Octavio e Acrio credono di aver finalmente trovato la donna che non attenderà alla loro onorabilità. Dietro ricompensa, ottengono dal padre che la fanciulla dorma con loro. Tuttavia, la doppia vigilanza non basta ad evitare che la «móza» faccia segretamente penetrare nel letto il giovane di cui è innamorata, sfruttando l'ingenuità per la quale, nel buio della notte, ognuno dei due amici crede essere l'altro colui che avverte dimenarsi tra le lenzuola. Il giorno dopo Octavio e Acrio scoprono il misfatto e, rassegnati dinanzi all'impossibilità di proteggersi dall'infedeltà della donna, lasciano che la giovane sposi il suo amato, mentre essi tornano a ricongiungersi alle rispettive mogli.

Per quanto la narrazione sia incentrata sul motivo misogino dell'inaffidabilità della donna, è possibile tracciare una traiettoria su cui si delinea la fusione progressiva delle due figure maschili: inizialmente giustapposte, anzi messe l'una di fronte all'altra – per cui le esperienze dell'uno coincidono

³⁶ Infatti, il testo spiega che solo «Con este espectáculo y competencia Octavio tornó de triste muy alegre, y en breves días cobró la salud y el mismo ser que había perdido», vale a dire che la *competencia*, concorrenza intesa in termini di confronto, gli permette di recuperare il *ser* perduto. Cit. da p. 101.

³⁷ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, p. 102.

con quelle dell'altro – le figure di Octavio e Acrio vengono a integrarsi attraverso una serie di scelte identiche, per poi fondersi in una sola nella scena finale del *ménage à trois*:

Caminando con la hija del mesonero, por jamás se acostaban de noche que no la metiesen en la cama en medio de los dos, y entre día, el uno o el otro que no la guardase³⁸.

La scena evocherebbe di per sé il motivo tradizionale del marito burlato nel letto coniugale, come forma di «engaño a los ojos», se non fosse che qui il ruolo del marito viene ad essere esercitato da una figura doppia. I complici si ritrovano a condividere qualcosa che appartiene alla sfera più intima dell'individuo, l'ambito sessuale costituendo, per principio, oggetto di esercizio esclusivo di soggettività: l'antico precetto secondo cui gli amici condividono ogni bene sembra alimentare qui un eccesso di applicazione.

Ancora un'istanza di cooperazione è quella che sottende la relazione interna alla coppia Andrenio-Critilo, protagonisti dell'opera che è ritenuta, accanto o subito dopo il *don Chisciotte*, «la mejor novela española de todos los tiempos»³⁹: *El Criticón* di Baltasar Gracián (composta tra il 1651 e il 1657, è l'ultima opera dell'autore, nonché l'ultimo dei testi accolti nel *corpus* selezionato per la presente ricerca). La disamina degli elementi relativi alla duplice identità non può prescindere dal precisare, o dall'avvertire, che la natura dell'opera che li contiene è alquanto allotria all'intero *corpus*: romanzo allegorico, «alegoría prolongada», «novela filosófica», le etichette con le quali poter classificare il genere narrativo de *El Criticón* si sprecano⁴⁰. Pertanto, senza cedere alle disquisizioni su questioni lontane dall'oggetto d'analisi, interessa qui mettere in rilievo il carattere morale, didattico

³⁸ TIMONEDA, *El Patrañuelo*, p. 103.

³⁹ S. ALONSO, *Introducción* alla sua edizione di Baltasar Gracián. *El Criticón* (1980), Madrid, Cátedra, 2000, p. 25.

⁴⁰ Allo stesso modo, enormemente dibattute risultano anche le influenze narrative che gli studiosi vi riconoscono: alcuni vi intravedono i tratti della picaresca (per il carattere "di formazione", per il catalogo di avventure, per la morale dell'errore etc.), altri l'impronta del romanzo bizantino (per la superficialità dei tratti psicologici, per l'elemento di peripezia e, in generale, per la varietà dell'argomento) etc. E, naturalmente, la bibliografia di pertinenza risulta essere smisurata. Tuttavia, come irrinunciabili si possono menzionare i seguenti studi: M. ROMERA NAVARRO, "Estudios sobre Gracián" in *Hispanic Studies*, II, Austin, University of Texas, 1950; E. CORREA CALDERÓN, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970²; di B. PELEGRIN, oltre al prezioso, *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud-Hubert Nyssen, 1985, con riferimento, tra i tanti contributi dello studioso, più specifico al *Criticón* si può vedere: ID., *Le fil perdu du Criticón de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et conception 'conceptiste'*, Aix-Marseille, Université de Provence, 1984, unitamente alle considerazioni contenute in *Figurations de l'infini. L'âge baroque en Europe*, Paris, Seuil, 2000. Tuttavia, data l'impossibilità di fornire qui indicazioni sufficienti, per un migliore orientamento bibliografico sull'opera si rinvia all'aggiornata rassegna realizzata da C. VALLO, "El Criticón", contenuta in *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. A. Egido e M.C. Marín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

dell'opera, che è causa della caratterizzazione necessariamente evanescente dei personaggi: Andrenio e Critilo rappresentano due archetipi morali, simboli dell'appetito umano, l'uno (Andrenio), e della critica razionale, l'altro (Critilo), e ciò determina che essi non abbiano consistenza fisica, che non abbiano connessione né si muovano su un piano reale, con un effetto molto lontano dalla *mimesis* delle opere tradizionali⁴¹. L'indagine sulla complementarità delle due identità è quindi resa più difficile da tale inconsistenza psicologica e dalla genericità dei tratti caratteriali; eppure, paradossalmente, proprio il fatto che la narrazione risponde al proposito di «obra universal», nella quale la persona morale (comune) viene rappresentata per 'paradigmi' (per dirla con Blecua), consente di stabilire una serie di polarità, le quali finiscono per coincidere con la tecnica compositiva: il suo «perspectivismo», il procedere per contrasti che necessariamente si alimentano di prospettive duplici, visioni duali, rapporti ambivalenti, tutti confluenti nella impressione finale che dalle due parti in relazione si generi «una novela de la persona, porque Andrenio y Critilo son la misma persona»⁴². Un doppio, dunque.

Alla luce di tali chiarimenti diventa più facile intendere il segno e il valore della complementarità testimoniata dalla serie di dichiarazioni prodotte dai due protagonisti lungo l'intera opera. Ciò impone di spostare il discorso sul testo e di osservare che, sin dall'avvio del processo di crescita (morale) di Andrenio, in cui l'opera consiste, la relazione fra lui e il suo compagno-pedagogo, Critilo, è intitolata a un'interdipendenza di ruoli. L'argomento coincide con il viaggio che i due compiono attraverso le età della vita (quattro, come le stagioni: la primavera dell'infanzia, l'estate della giovinezza, l'autunno della maturità e l'inverno della vecchiaia, con approdo finale all'isola dell'immortalità)⁴³. Qualche cenno ai fatti: Critilo, in età già matura, finisce naufrago sull'isola di Sant'Elena; qui viene soccorso da un giovane che, benché selvaggio, ha un aspetto angelico. Riavutosi dalla disavventura,

⁴¹ «No obstante cumplen su función, importante dentro de la novela, de enlazar los acontecimientos. En una novela tradicional el argumento domina a los personajes, es superior a ellos. *El Criticón* opera de manera contraria, son los personajes los que superan el argumento, los que encadenan sucesos y acontecimientos, que sin Critilo y Andrenio quedarían completamente aislados», argomenta così A. Santos nelle pagine di introduzione all'edizione citata, p. 36.

⁴² S. ALONSO, *Introducción* alla citata edizione de *El Criticón*, p. 24. Il «perspectivismo» è la chiave di lettura dell'opera proprio in quanto è il nucleo della filosofia dell'autore: una concezione del mondo che è in continua evoluzione per la tensione intercorrente tra realtà antitetiche; la doppia prospettiva dei personaggi è quella del mondo, il cui eterno divenire è garantito proprio dalla dialettica tra opposizioni e contrasti: «El mundo es engañoso, tiene dos caras; el mundo está hecho de opuestos – como dice Gracián – y el perspectivismo lo refleja en sus personajes», p. 41.

⁴³ Le quattro età sono distribuite sulle tre parti di cui si compone l'opera. Ognuna di queste parti, inoltre, è suddivisa in «Crisis», capitoli (tredici, tredici e dodici, rispettivamente), che contengono le diverse tappe del viaggio attraverso la vita. Ogni età della vita, infine, è contraddistinta da una qualità morale dell'individuo universale: l'ignoranza dell'infanzia, l'illusione della gioventù, la superbia della maturità, il disinganno della vecchiaia.

Critilo prova a esprimere al giovane la sua gratitudine, ma si rende conto che il barbaro non comprende la sua lingua. Anzi, per sua maggiore sorpresa, scopre che non ne possiede nessuna. Il naufrago decide dunque di insegnargli a parlare e si comprende subito che il senso di quest'incontro coincide con la missione affidata all'uomo urbano ed evoluto di 'civilizzare' il selvaggio Andrenio, «tabula rasa» assolutamente priva di strutture culturali. Pian piano, questa dualità 'ragione-istinto' incarnata dai due personaggi prenderà sempre più corpo⁴⁴, anche se, dopo gli iniziali ammaestramenti, Andrenio non simboleggerà più il barbaro incolto quanto l'individuo medio che mette in pratica il senso comune. Tornando al racconto, l'anziano avvia il processo di costruzione dell'identità del giovane attribuendogli il dato essenziale di essa, il nome: lo chiama, appunto, Andrenio. Subito dopo gli insegna a parlare e, quando Andrenio già controlla il linguaggio in una misura tale da poter per la prima volta tradurre in parole una sua riflessione, egli riferisce dell'esperienza che in qualche modo dà avvio al processo di 'conoscenza' progressiva a cui è deputata l'esistenza umana, vale a dire, la prima percezione di sé, l'azione di 'autoriconoscimento':

Mas cuando ya pudo hablar seguidamente y con igual copia de palabras a la grandeza de sus sentimientos, obligado de las vivas instancias de Critilo y ayudado de su industria, començó a satisfacerle desta suerte: – Yo – dixo – ni sé quién soy ni quién me ha dado el ser, ni para qué me lo dió: ¿qué de vezes, y sin vozes, me lo pregunté a mí mismo, tan necio como curioso! Pues si el preguntar comienza en el ignorar, mal pudiera yo responderme. Argüíame tal vez, para ver si enpeñado me excedería a mí mismo; duplicávame, aun no bien singular, por ver si apartado de mi ignorancia podría dar alcance a mis deseos. Tú, Critilo, me preguntas quién soy yo, y yo deseo saberlo de ti. Tú eres el primer hombre que hasta oy he visto, y en ti me hallo retratado más al vivo que los mudos cristales de una fuente que muchas vezes mi curiosidad solicitava y mi ignorancia aplaudía⁴⁵.

Appare decisamente straordinario che la primissima cognizione della propria soggettività si realizzi grazie a un'azione di rispecchiamento nell'altro: Andrenio conosce se stesso attraverso Critilo. L'autore fa immediata-

⁴⁴ Il confronto fra le due componenti è d'altronde già anticipato dai nomi dei due protagonisti: Critilo, colui che critica, che giudica, che valuta e discerne la realtà; Andrenio, l'uomo istintivo e primitivo, governato dal puro appetito irrazionale. Nel proposito di definire la morale dell'uomo ideale del suo tempo, Gracián sembra sviluppare gli insegnamenti di Machiavelli e di Castiglione, mentre entra in polemica con Saavedra Fajardo e Quevedo. Ad esso, inoltre, avrebbero in seguito attinto autori di importanti e famose allegorie quali D. Defoe e J. Swift.

⁴⁵ BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, ed. M. Romera Navarro (1938-41), I-II, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1978. Cit. alle pp. 110-11. Accanto alla monumentale edizione di Romera Navarro, si possono consultare le non meno prestigiose edizioni di E. CORREA CALDERÓN in *Obras completas de Gracián*, Madrid, Aguilar, 1944 e del solo *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971; di A. DEL HOYO, *Obras completas de Baltasar Gracián* (1960), Madrid, Aguilar, 1967² e di A. PRIETO, *El Criticón*, Madrid, Narcea, 1970, poi Barcelona, Planeta, 1985.

mente leva sulla loro ‘specularità’: egli, figura del ‘primo uomo’, si riconosce nel «primer hombre» da lui mai visto prima. E l’espressione che segue («en ti me hallo retratado...»), in cui il senso della duplicazione è veicolato due volte: dal riferimento al ritratto e dalla narcisistica immagine riprodotta nell’acqua, sancisce la matrice speculare di questo faccia a faccia⁴⁶.

Le prime tre Crisi sono occupate dal racconto dei due circa le loro origini (sono le uniche a non contenere l’allegoria, fissa, invece, nelle parti successive). Andrenio, in particolare, narra di essere stato allevato fra le belve, di essere stato felice sino a quando, avendo notato le infinite differenze fra il suo essere e quello della ferina compagnia, aveva cominciato a nutrire un desiderio sempre crescente di conoscere il mondo, di «ver la luz», di sapere chi fosse. Ancora una volta, quindi, l’acquisizione di conoscenza ontologica dell’esistenza passa dall’acquisizione di certezza della propria identità⁴⁷. E le interazioni successive saranno sistematicamente costruite sull’assimilazione di nuova conoscenza in Andrenio attraverso il necessario confronto, in termini di contrasto, con Critilo. Né mancherà il testo, a tal scopo, di servirsi di motivi paralleli che tradizionalmente vengono a vincolarsi alla questione del doppio. Ad esempio, quando Andrenio, interrogato dal vecchio Engaño che lo ha scorto triste, afferma in relazione all’assenza di Critilo:

Salieron ya por la puerta de la luz de aquel Babel del Engaño. Iba Andrenio a medio gusto, que nunca llega a ser entero. Examinóle el viejo de su nueva pena, y respondióle:

- ¡Qué quieres!, que aun no me he hallado todo.
- ¿Qué te falta ?
- La mitad.
- ¿Qué, algún camarada ?
- Más.

⁴⁶ La conferma che l’intera narrazione delle avventure dei due personaggi vada letta all’insegna di un reciproco meccanismo di ‘riflessione’ proviene da quel «duplicávame», di poco precedente, in cui Andrenio esprime le passate esperienze di sdoppiamento psichico nel tentativo di dissociarsi da se stesso e potersi contemplare in maniera oggettiva. Dallo sdoppiamento, imposto dalla condizione solipsista di Andrenio, si passa al raddoppiamento del suo io, reso finalmente possibile dal sopraggiungere di Critilo. Naturalmente, a differenza delle categorie analizzate nei capitoli precedenti, il “vedersi ritratto” di Andrenio nel viso del compagno non deve far pensare a una reale somiglianza o identità d’apparenze, ma a un più metaforico “riconoscere le proprie sembianze (di uomo)” nell’altro.

⁴⁷ Esemplificativo è il monologo riferito da Andrenio: «Pero llegando a cierto término de crecer y de vivir, me saltó de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento, un tan grande golpe de luz y de advertencia, que revolviendo sobre mí comencé a reconocerme haciendo una y otra reflexión sobre mi propio ser: ¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, quién soy yo?»; e, più avanti, la questione ‘conoscenza di sé’ demandata a una duplicazione d’immagine torna sotto le spoglie dell’incontro narcisistico col sé: «A los principios – proseguía Andrenio – rudamente me reconocía, pero cuando pude verme a toda luz y por extraña suerte acabé de contemplarme en los reflexos de una fuente, cuando advertí era yo mismo el que creí otro no podré explicarte la admiración y gusto que allí tuve: remirábame, no tanto necio, cuanto contemplativo». GRACIÁN, *El Criticón*, ed. M. Romera Navarro, pp. 112 e 266.

- ¿Algún hermano?
- Aun es poco.
- ¿Tu padre?
- Por aí, por af: un otro yo, que lo es un amigo verdadero⁴⁸.

L'altro percepito come «otro yo» è la formula più adatta a sancire la duplicità di quest'io; il riferimento all'amicizia, poi, considerando le implicazioni di senso rivelate dalla ricostruzione dell'amico come «alter ego», ne accresce notevolmente la valenza. Ma tale dichiarazione ha anche un'altra funzione: serve la strategia discorsiva adottata dall'autore, il quale coglie l'occasione per rilasciare un'anticipazione: di lì a poco, nella crisi dodicesima, l'incontro con Falsirena varrà ad Andrenio la scoperta che Critilo è in realtà suo padre (e Falsirena, la "falsa sirena", colei che si gabella come sua cugina). Ma la narrazione non rinuncia facilmente al carattere speculare che le è stato conferito: prevede, difatti, che la stessa affermazione di Andrenio venga replicata da Critilo con espressioni simili (a notevole distanza, poi, quasi a conclusione della loro vicenda):

Harto fue – dixo el Acertador, que assí oyó le llamaban – que todo tú pudiesses salir. No tan todo – respondió Critilo – que no me dexasse la mitad, pues otro yo allá queda, Andrenio, aun más amigo que hijo, nada suyo y todo ageno, rendido a su brutal violencia⁴⁹.

Se si ripercorrono le tappe che definiscono la relazione tra i due personaggi si riceve l'impressione che il testo voglia di volta in volta fornire elementi nuovi che possano tornare utili a stabilire una coincidenza tra Andrenio e Critilo: è come se quella totale sovrapposizione che apre la narrazione, con il primo incontro tra i due, condensato nella formula «me veo tan en tí retratado», ricevesse svolgimento, dimostrazione e riconferma nello sviluppo successivo del racconto, il quale vede progredire la loro relazione da conoscenti ad amici a padre-figlio; un legame ogni volta più intenso che, con l'ultimo scatto, rimanda più alla 'continuazione' di una sola identità che all'integrazione di due. L'acquisizione del dato della filiazione-genitorialità serve, inoltre, a un doppio scopo: da un lato, agevola il proposito didattico dell'opera, in quanto le contrapposte azioni e reazioni dei protagonisti, dinanzi alle diverse avventure che li coinvolgono, consentono al testo di prendere partito ogni volta per la condotta più prudente, lecita e corretta, e proporla come insegnamento. Tutto ciò avviene, naturalmente, sottolineando il contrasto tra l'ingenuità, l'avventatezza e la temerarietà del giovane Andrenio e la saggez-

⁴⁸ GRACIÁN, *El Criticón*, pp. 261-62.

⁴⁹ GRACIÁN, *El Criticón*, II, p. 86. Come sottolinea Romera Navarro, nota 22, «Esta es la primera vez que Critilo llama *hijo* a Andrenio. Y es nueva exaltación del valor de la amistad, frecuente en el autor, esta primacía de intimidad y amor que concede al amigo sobre el hijo: *otro yo, aun más amigo que hijo*».

za, la cautela, la maturità del canuto Critilo. D'altro canto, però, il confronto tra i doppi non sempre segue una logica contrastiva, in quanto le porzioni di testo che descrivono la coppia sfruttano solitamente la tecnica del parallelismo, la quale ha come effetto extratestuale quello di aumentare l'impressione della complementarità, del procedere congiunto e sodale:

Avía Andrenio llegado a la cumbre de la varonil edad cuando ya Critilo iba descaeciendo questa abaxo de la vida y aun rodando de achaque en achaque⁵⁰ [...]. Estavan ya nuestros dos peregrinos del mundo, los andantes de la vida, al pie de los Alpes canos, comenzando Andrenio a dar en el blanco cuando Critilo en los dexos de cisme⁵¹.

È come se il contrasto a forti tinte che governa la narrazione delle prime due sezioni della vita, necessariamente emergente dal confronto fra gioventù e maturità, andasse attenuandosi per poi scomparire man mano che il processo di maturazione di Andrenio avanza, e che le differenze tanto fisiche – l'unico dato fisico su cui il testo indugia è l'incanutimento di entrambi – quanto psicologico-caratteriali si riducono progressivamente, fino alla confluenza delle due immagini in una sola persona. Tuttavia, è indubbio che l'interesse maggiore si appunta sulle tappe intermedie di tale processo, nelle quali la tensione fra i contrari è ancora il perno dell'intero discorso. Si osservi, ad esempio, la scena in cui la coppia, in compagnia della 'guida' di turno, il Descifrador – deputato a decifrare i simboli e le allegorie rappresentate da oggetti e persone incontrate in questa fase del viaggio –, discorre intorno all'eventualità di aver incontrato la Verità e di non averla riconosciuta (parte III, crisi IV):

Sin duda – añadió Critilo – que aquella coronada de álamo, como reyna de los tiempos, con hojas blancas de los días y negras de las noches, era la Verdad.

La misma.

Yo la besé – dixo Andrenio – la una de sus blancas manos y la sentí tan amarga que aun me dura el sinsabor.

Pues yo – dixo Critilo – la besé la otra al mismo tiempo y la hallé de azucar [...]. Pero, entre todas estas perfecciones, excedía la de la pequeña y dulce boca, brollador de ámbar.

Pues a mí – replicó Andrenio – me pareció toda al contrario y aunque pocas cosas me suelen desagradar, ésta por extremo.

Paréceme – dixo el Descifrador – que vivís ambos muy opuestos en genio: lo que al uno le agrada, al otro le descontenta⁵².

Il tempo che scorre, si diceva, porta via con sé gli eccessi temperamentali dell'uno e quelli razionali dell'altro, facendo in modo che entrambi, alle so-

⁵⁰ GRACIÁN, *El Criticón*, p. 360. È la crisi tredicesima della II parte.

⁵¹ III parte, I crisi, p. 20 che segna il passaggio dal *otoño de la madurez* all'*invierno de la senectud*.

⁵² GRACIÁN, *El Criticón*, II, pp. 119-20.

glie della meta finale. (l'immortalità–Felisinda) del viaggio, convergano e coincidano in un punto medio nel quale le loro persone, le loro identità, si fanno sempre più affini, somiglianti, conformi. Anche se, per dirla tutta, la natura dei rapporti vuole che il figlio si faccia a immagine e somiglianza del padre, secondo una logica identificativa che sembra voler annunciare che la duplice identità di Andrenio si risolve nell'assimilazione di sé a Critilo. Ne viene testimoniato l'abbrivo:

Todo el precioso día gastaron en su necia altercación, asistiéndoles a cada uno su padrino, a Critilo el Vano, y a Andrenio el Poltrón, sin poderse ajustar; antes estuvieron al canto de dividirse echando su opinión cada uno. Mas Andrenio, porque no se dixesse que siempre tomava la contraria y quería salir con la suya, se dobló esta vez, diciendo que se rendía más al gusto de Critilo que al acierto⁵³.

III.1.2. *Le relazioni speculari. I rivali*

Se la cooperazione funziona da propulsore per le doppie identità, di non minore efficacia si rivela una componente fortemente emotiva come la rivalità, la quale sul piano degli effetti produce esiti assolutamente analoghi. In altri termini, pulsioni e sentimenti quali la gelosia, l'invidia, la competizione, oltre a strutturare in maniera determinante l'io della persona, ne condizionano notevolmente l'interazione con i terzi che di tali istanze costituiscono l'oggetto-destinatario, tanto che, analogamente a quanto accadeva nei legami di tipo amicale, esse possono fungere da fattori di attrazione, da 'collante', si può dire, fra le identità degli individui. Il risultato, sul piano immaginario, è ancora la figura unitaria suddivisa in due metà, stavolta, contrapposte. Ne dà chiara testimonianza un episodio contenuto nelle *Novelas ejemplares* (1613) di Cervantes, più segnatamente, la novella de *Las dos doncellas*. In essa il lettore può riscontrare una sorta di tendenza alla specularità che investe diversi piani del testo: da quello strutturale, risultando la novella perfettamente bipartita e con richiami interni alle due parti che creano un effetto di rispecchiamento, al piano delle *dramatis personae*, per cui i personaggi ricevono descrizioni fondate su tratti comuni, con personalità e identità poco differenziate; al piano della scrittura, infine, con la ripresa testuale di formule espositive ricorrenti.

Le isotopie di cui è intessuta la narrazione sono due: il travestimento della dama in abiti maschili con effetto di ambiguità e confusione; la competizione per la conquista dell'oggetto d'amore. Il nucleo comune alla vicenda di entrambe le protagoniste, Teodosia e Leocadia, è costituito dall'essere state sedotte dall'ingfardo e baldanzoso Marco Antonio, il quale le ha abbandonate, prima l'una poi l'altra, dietro la falsa promessa di sposarle (in pegno, ha lasciato un anello di diamanti a Teodosia e una cedola matrimo-

⁵³ GRACIÁN, *El Criticón*, II, p. 217. III parte, crisi VII.

niale a Leocadia) ed è scappato dall'Andalusia, luogo di residenza delle dame. Ognuna ignorando l'esistenza dell'altra, hanno identicamente reagito all'inganno: entrambe hanno lasciato la casa paterna, adottato un'identità maschile (Teodoro la prima, Francisco, la seconda) e si sono messe alla ricerca di Marco Antonio, al fine di obbligarlo a riparare al misfatto compiuto e restituire loro l'onore sottratto, attraverso il matrimonio. Tutto ciò, tuttavia, è il contenuto dei due racconti analettici forniti dalle protagoniste. L'istanza narrativa presente, consistente per entrambe nella ricerca dell'amato, le ha provvidenzialmente portate ad incontrarsi⁵⁴. Prima di passare a osservare gli esiti di tale incontro, però, può tornare utile concentrarsi sulla coppia Teodosia-Leocadia per avere un saggio di come il 'raddoppiamento' (del personaggio-tipo dell'amata oltraggiata) costituisca la chiave di lettura dell'intero episodio.

Si può notare che, mentre nelle situazioni precedenti, il riferimento preliminare all'amicizia sussistente tra i protagonisti giustificava di per sé la *mise en place* di personalità fortemente avvertite nella loro complementarietà, in assenza della condizione del legame amicale precostituito, come nel caso presente, è l'autore a preoccuparsi di suggerire alle percezioni del lettore la suggestione della 'duplicità'. La novella fissa nella parte iniziale, attraverso due narrazioni successive con funzione di ragguaglio circa la vicenda pregressa (le analessi di tipo completivo, appunto), la fase preparatoria dell'azione che si scatenerà in seguito. È in questa fase che l'autore prepara i 'doppi' alla guerriglia secondo le dinamiche competitive innescate dalla proiezione di istanze. Già a livello situazionale si rilevano le prime corrispondenze: Cervantes sceglie di fare interagire due giovani ragazze, entram-

⁵⁴ Più precisamente, è avvenuto che Teodosia, avendo intrapreso il viaggio travestita da uomo, durante la sosta presso una locanda, ha fortunatamente ritrovato suo fratello Rafael, al quale ha raccontato l'accaduto. Rafael, che presso l'Università di Salamanca è «camarada» di Marco Antonio, riesce a sapere da un amico comune che il compagno è a Barcellona, in procinto di imbarcarsi su una galera diretta a Napoli (al chiaro scopo di sottrarsi all'impegno contratto con la dama). I due fratelli decidono quindi di recarsi a Barcellona ma, a poche miglia dalla città, presso una località il cui nome è Igualada, s'imbattono in un gruppo di viaggiatori che sono stati appena assaltati e rapinati da «bandoleros». Fra questi si distingue un giovane «mozo» che attira la curiosità dei due fratelli e, in particolare, quella di Teodoro-Teodosia la quale, dalla foratura che il giovane presenta ai lobi delle orecchie, intuisce il travestimento. Su richiesta dei fratelli, Francisco-Leocadia espone le sue vicende. Quando Teodosia comprende che Leocadia ha pretese identiche alle sue, circa Marco Antonio, muta la benevolenza iniziale per la giovane in astio e rivalità. Don Rafael, nel frattempo, non resiste al fascino di Leocadia e, in segreto, prende ad amarla. I tre decidono poi di raggiungere Barcellona e, quando ormai vi sono giunti, restano coinvolti in un assalto alla città. Nella bolgia generale, le «amantes competidoras» scorgono in lontananza Marco Antonio impegnato nel combattimento contro la galera invasora. Entrambe si lanciano in suo soccorso, ma egli rimane ferito e, su gentile offerta di un cavaliere catalano, viene trasportato in casa per le cure necessarie. L'epilogo vuole che Marco Antonio si pente e riconosca la priorità di Teodosia nel pretendere la riparazione del torto. La sconfitta di Leocadia, tuttavia, non tarda a trovare consolazione nella tempestiva dichiarazione d'amore di Rafael, anch'essa destinata al coronamento con le nozze.

be sedicenni («tengo tan pocos años como los vuestros»), dotate di sorprendente bellezza, quasi concittadine, appartenenti allo stesso ceto sociale e, per colmo, innamorate dello stesso uomo. I meccanismi di rifrazione coinvolgono, come più su anticipato, la scrittura, attraverso il ricorso alla medesima selezione di contenuti, nonché, spesso, a medesime formule descrittive; Teodosia e Leocadia, le due donzelle burlate da Marco Antonio attraverso false promesse di matrimonio, raccontano la vicenda che le ha spinte ad abbandonare le case paterne alla ricerca dell'innamorato fuggitivo, nelle modalità che esse stesse precisano. Il racconto procede secondo le medesime sequenze: la presentazione, «Mi nombre es Teodosia – Mi nombre es Leocadia», la conoscenza del giovane Marco Antonio, il corteggiamento di questi, il cedimento delle dame, il pentimento, la disperazione per l'inganno subito e la risoluzione finale.

Teodosia:

con la promesa de ser mi esposo [...] di con todo mi recogimiento en tierra, y sin saber cómo me entregué en su poder a hurto de mis padres

Castigué mis cabellos, como si ellos tuvieran la culpa de mi yerro; martiricé mi rostro, por parecerme que él había dado toda la ocasión a mi desventura, maldije mi suerte [...] quejéme en silencio al cielo, discurrí con la imaginación, por ver si descubría algún camino o senda a mi rímedio, y la que hallé fue vestirme en hábito de hombre, y ausentarme de la casa de mis padres [...] ofreciéndome la ocasión un vestido de mi hermano [...] no dejé asimismo de sacar cantidad de dineros en oro

vio la peregrina hermosura de Leocadia, y consideró la grandeza de su valor con la de su rara discreción.

Leocadia:

fue que, habiéndome dado su fe y palabra, debajo de grandes, a mi parecer, firmes y cristianos juramentos de ser mi esposo, me ofrecí a que hiciese de mí todo lo que quisiese

Maltraté mi rostro, arranqué mis cabellos, maldije mi suerte, y lo que más sentía era no poder hacer estos sacrificios a todas horas, por la forzosa presencia de mi padre. En fin [...], determiné dejar la casa de mi padre. [...] sin temor alguno hurté a un paje de mi padre sus vestidos y a mi padre mucha cantidad de dineros, y una noche, cubierta con su negra capa, salí de casa

Teodosia, doncella de extremada hermosura y de rara discreción⁵⁵.

Ciò quanto alla storia pregressa. Ma il testo stabilisce nuove coincidenze anche nel presente della narrazione: le ragazze 'si vedono uguali', giudicano reciprocamente inusitata la loro bellezza e rara la discrezione («y vió la peregrina hermosa de Leocadia y [...] su rara discreción», «Teodosia, doncella

⁵⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. di H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1995. Le citazioni, rispettivamente, per Teodosia alle pp. 206-7 e, per Leocadia, alle pp. 217-19 del II volume.

de extremada hermosura y de rara discreción»). Ancora, prima dell'intervento del fattore di alterazione che metterà in moto la rivalità, sin dal fortuito incontro delle due fanciulle (è un caso che avvenga presso un paesino a qualche lega da Barcellona, il cui nome è *Igualada?*), la prima interazione tra loro avviene all'insegna di una forte complicità e solidarietà, anche se è Teodosia ad avvertire per prima l'identità di condizione con l'altra: è presto incuriosita da quello strano ragazzetto e lo osserva con attenzione, poi scorge i segni del travestimento, ciò che le evoca il proprio stato di difficoltà, cerca la comunicazione con l'*alter ego* appena scoperto e, «puestos los dos de pecho» (Teodosia è travestita da Teodoro; Leocadia è il *mozò* Francisco), la incita a rivelarle il proprio segreto: in questo *vis à vis* allo specchio le due finiscono, in un accesso di compenetrazione, per prorompere in lacrime.

La penna dell'autore insiste nel trattare i due personaggi come doppia realizzazione di una sola volontà, una coscienza con due personificazioni, quando, in occasione del ritrovamento dell'amato impegnato in una rissa, non solo fa compiere loro le medesime azioni, ma fa anche in modo che le svolgano all'unisono:

y de tal manera le miraron los ojos de Teodosia y de Leocadia, que ambas a un mismo punto y tiempo dijeron [...] se entraron por mitad de la turba y se pusieron la una a un lado y la otra al otro de Marco Antonio [...] y apenas Leocadia le vio caído cuando se abrazó con él y le sostuvo en sus brazos, y lo mismo hizo Teodosia⁵⁶.

In poche parole, è come se ci trovassimo dinanzi a una coppia di amanti, la componente femminile della quale risulta sdoppiata in due parti equivalenti. Un'identità di ruoli che dirama dal fatto che ognuna riconosce l'altra come proprio omologo.

Eppure, le dinamiche di raddoppiamento dell'io non si esauriscono con l'esemplare azione di *mimesis* interna alla coppia cervantina. Al contrario, la tipologia che si sta considerando, e che alla 'rivalità' intitola solo la situazione generale, prevede un'articolazione piuttosto varia ed eterogenea al suo interno. Ad esempio, una realizzazione tra le più trasgressive e lesive dell'autonomia soggettiva è costituita da un episodio contenuto nel terzo dei *Cigarrales de Toledo* (1621-24) di Tirso de Molina⁵⁷, dove Dionisia e Dal-

⁵⁶ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 224.

⁵⁷ *Cigarrales de Toledo* è un'opera di carattere miscelaneo (fonde, secondo un consolidato procedimento barocco, narrazioni in prosa, poesie, commedie), che inizialmente prevedeva quattro parti per un totale di venti «cigarrales» (seguendo il modello de *Le Notti Attiche* di Aulo Gello) ma di cui Tirso è riuscito a scrivere solo il primo (altri frammenti sono stati rinvenuti in Extremadura, ma l'attribuzione non è pacifica). Originalità e varietà caratterizzano la composizione dell'opera (vi confluiscono elementi della finzione cavalleresca, pastorale e bizantina), eppure i diversi materiali vengono suturati nella narrazione di base costituita dalle vicende di tre amici, don Juan de Salcedo, Dionisia e don Dalmao, i quali per un periodo subiscono una separazione dovuta alle avventurose peripezie che il destino riserva loro.

mao, la coppia di amanti protagonisti, sfuggono alla custodia del capitano di galera di cui sono prigionieri e riparano in Sardegna, dove vengono soccorsi da un nobile cagliaritano di nome don Guillén. Questi propone alla coppia di lavorare a suo servizio, in qualità di amministratori di alcune proprietà situate a quattro leghe da Oristano. Suggerisce loro, inoltre, di continuare a spacciarsi per fratelli e di assumere una nuova identità: si chiameranno Linarda e Mireno. Accettata la proposta, i due finiscono per abitare in casa con il giovane figlio di don Guillén, Leonardo, e con la cugina di questi, sua coetanea, Clemencia. La convivenza serrata favorisce un doppio sviluppo: Leonardo, credendo che Linarda sia sorella di Mireno, si accende di passione per la bella ospite; egli non s'accorge, però, che Clemencia, sua cugina, lo ama perdutamente, credendosi ricambiata. Tra Clemencia e Linarda, inoltre, si stabilisce sin da subito una complice amicizia. Riferisce Linarda:

Todas estas partes la hacían amable, y yo tenía en ella compañera y amiga, suficiente para no echar menos las que en mi patria eran más de mi inclinación. Estaba, pues, Clemencia, tan enamorada de don Leonardo, como él de mí, desde el día que se avecindó en nuestra aldea⁵⁸.

Dalle occasioni pubbliche in cui i due giovani di famiglia, Leonardo e Clemencia, fanno velata manifestazione dei loro sentimenti, discende una gran confusione, dovuta alla sovrapposizione di destinatari e, di conseguenza, all'erronea decodificazione dei messaggi. Anche i parenti e gli amici che presenziano a tali occasioni, considerando che per età, condizione sociale e accordo tra le famiglie l'unione fra i cugini accontenterebbe tutti, cadono nell'equivoco di credere che fra i due esista un grande amore⁵⁹. Proprio

⁵⁸ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, p. 375. L'opera in prosa di Tirso non è stata oggetto di particolare attenzione da parte della critica e, pertanto, esiguo è anche il numero di edizioni (accurate) che *Cigarrales de Toledo* ha ricevuto. Accanto a quella indicata, però, si può consultare una recente e prestigiosa edizione di *Cigarrales de Toledo* in *Obras completas*, ed. P. Palomó e I. Prieto, I, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1994 (sebbene L. Vázquez Fernández la denunci come «plagada de erratas y errores»). Quanto agli studi sull'opera, non si può far a meno di segnalare l'esautiva e illuminante monografia di A. NOUGUÉ, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina: «Los Cigarrales de Toledo» y «Deleytar aprovechando»*, Toulouse, Librairie des Facultés, 1962 (per *Cigarrales* si vedano le pp. 29-202 e 347-464); di M. DEL PILAR PALOMO, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976, poi confluito, insieme ad altri interessanti lavori della studiosa su Tirso, in EAD, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999. Ottime indicazioni, riguardo ai rapporti fra le storie contenute in *Cigarrales* e le relative fonti italiane, provengono da F. LÓPEZ-ESTRADA, "Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina, un triángulo de relaciones", in *Actas del Congreso de teoría y realidad en el Teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*, Roma, Instituto de Cultura y Literatura de Roma, 1981, pp. 355-66 e di M.C. ROCCHI BARBOTTA, "Fuentes de la 'novela' del Cigarral Quinto de los *Cigarrales de Toledo* del maestro Tirso de Molina", in *Estudios*, 70, 1965, pp. 411-40 e "Parte Segunda" in *Estudios*, 72, 1966, pp. 81-115.

⁵⁹ «Y lo que más es; Clemencia interpretando enigmas de las endechas, a su propósito, ufana de verse correspondida y arrogante de verse celebrada [...]. No hubo entre los circunstantes quien de los versos de don Leonardo y de la glosa de Clemencia – aun más declarada por sus acciones que por sus palabras –, no se diese por entendido que se amaban los dos recíprocamente»: pp. 379 e 381.

Leonardo si rende conto per primo della falsa informazione che circola in relazione al destinatario dei suoi amori e decide per questo di parlare con Clemencia (ignaro dei sentimenti di lei crede, anzi, che abbia mire su Mireno). Il colloquio privato tra Leonardo e Clemencia è il momento tipico di questa comunicazione fallimentare: svolgendosi interamente sulla linea obliqua dell'enigma, e condizionato dai falsi convincimenti degli interlocutori, esso produce in Leonardo la conferma che sua cugina ami Mireno e che ella gli riferisca l'amore di Linarda, mentre Clemencia, che quasi per l'intera durata del dialogo crede che Leonardo le stia confessando di amarla, comprende solo alla fine che il desiderio amoroso del giovane ha per oggetto, invece, la sua amica. È il primo passo verso il caos e la tragedia. Il solo fatto che Leonardo desideri non lei ma un soggetto a sé vicino, l'amica Linarda, è ragione sufficiente perché Clemencia tramuti l'affetto per l'amica in aborrimiento («mudando en aborrecimiento la voluntad que me tenía») e perché attivi i consueti meccanismi di rivalsa.

Turbata, ella reagisce dissimulando la delusione; anzi, con una prontezza che è già strategia, finge nel confermare a suo cugino di amare Mireno-Dalmao e, addirittura, gli promette di intercedere in favor suo presso Linarda. A quest'ultima, poi, lascia credere di essere riuscita ad ottenere l'amore di Leonardo e di star guidando la relazione verso le nozze da tutti auspicate. Rispetto alla 'rivalità' tipologica, esemplificata dal caso precedente di Teodosia e Leocadia, vale a dire, quella che vede due io convogliare le proprie istanze di desiderio sul medesimo oggetto e competere ai fini del soddisfacimento di tale desiderio, la situazione presente ha un discrimine nell'inconoscenza di Linarda quanto all'essere fatta oggetto di un sentimento concorrenziale da parte di Clemencia. Pur non partecipando alla gara di conquista, ella è comunque parte attiva di un processo di duplicazione in quanto la 'gelosia' dell'amica provvede a creare un contesto specifico per tale fenomeno. Ecco spiegato come. Il desiderio di Clemencia di imporre se stessa quale destinataria degli amori di Leonardo la induce a riconoscere in Linarda l'ostacolo, la rivale appunto, da rimuovere sulla sua traiettoria di realizzazione. Secondo ciò che ormai sembra essere una prassi consolidata nella narrativa di riferimento, i mali del desiderio si curano sovvertendo l'identità, per cui Clemencia pensa bene di applicare la strategia costante del doppio: sostituirsi a Linarda nell'interazione con il giovane, facendo in modo che le sue azioni passino come prodotte dalla rivale. E ciò in forme così testimoniate dal testo:

y desta suerte nos fue engañando a todos: a mí, con lo que os he contado; a don Dalmao, fingiendo amarle con todas las demostraciones que bastaban a persuadir a don Leonardo que su amor era verdadero, para cuyo efeto, solicitado por él, huía y excusaba solicitudes fingidas de Clemencia, con evasiones ingeniosas y recatadas, porque yo no lo entendiese, y experimentase sin culpa suya el riguroso combate de los celos; a su amante, llevándole papeles que ella notaba y yo escribía, inocente de estas traiciones y persuadi-

da a que, por ser mi letra más legible que la suya, se darían mejor a entender sus pensamientos [...] y dándola parabienes de su buen empleo, dábale prendas suyas, que le vendía por más, como cabellos – que, por ser parecidos a los míos, apoyaban sus engaños –, cintas guantes, flores, y todas las demás baratijas en que el amor funda sus muebles⁶⁰.

Le implicazioni psichiche di tale pratica saranno esaminate nel paragrafo successivo; per ora può bastare evidenziare che l'io di Clemencia riesce ad annullare la carica negativa del suo conflitto psichico servendosi dell'identità di Linarda, o meglio, sovrapponendo quella alla propria: compone lettere che lascia trascrivere e firmare a Linarda, offre pegni che attengono alla sua persona ma li spaccia per appartenenti a Linarda e questo al solo fine di sentirsi ed essere riconosciuta come 'l'amata' di Leonardo. Strano fenomeno, viene da pensare, per il quale l'istanza che l'io avverte con la massima urgenza, il desiderio amoroso, trova realizzazione attraverso la repressione dell'io stesso. Nella sua azione duplicatoria Clemencia arriva a predisporre persino le nozze clandestine tra Linarda e Leonardo, seguitando nel doppio gioco per il quale a lui conferma la disposizione acquiescente dell'amica mentre con Linarda finge che i preparativi siano per sé. Clemencia le chiede difatti di metterle a disposizione il suo alloggio per la celebrazione della cerimonia segreta e insieme collaborano all'allestimento. Ma, quando tutto è già predisposto e Linarda è nella sua camera addobbata a festa, ignara dell'inganno di cui è vittima, l'amica provvede ad avvisare Dalmao e don Guillén, affinché sopraggiungano prima che il misfatto si compia. Il seguito è naturalmente costituito dall'ingiusto disonore di Linarda, lo sconcerto dei due amanti (il reale, Dalmao-Mireno, e l'ingannato, Leonardo), una fase di rivelazioni (l'agnizione dei falsi fratelli), di confessioni (Clemencia ammette l'inganno) e di chiarimenti, sino al ristabilimento degli equilibri (e delle vere identità) e al trionfo della verità.

Se ne deduce che l'amicizia, quale contesto delle distinte situazioni analizzate, può tematizzare categorie psicologico-emotive addirittura contrarie: benevolenza e cooperazione o rivalità, gelosia e, quindi, competizione. A mediare il passaggio dalla sfera intrasoggettiva di tali componenti a quella azionale intervengono, si è visto, dei meccanismi che è semplice definire di identificazione di un soggetto con un altro. Una costante sembra risiedere nell'assoluta inconsapevolezza del personaggio oggetto di duplicazione. Linarda, difatti, non rimane sola a nutrire la schiera dei personaggi vittime di aggressione identitaria. Parimenti, l'amicizia non è il solo legame tendente a favorire la duplicazione dell'io; anzi, se è la 'comunione' ad essa ricollegata a incoraggiare certe dinamiche, ancor di più lo sarà un legame come quello fraterno nel quale, lo si è già visto per i gemelli, tale 'comunione' è avvertita in misura ancora maggiore.

⁶⁰ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, pp. 384-85.

Un esempio. Nei «Triunfos de la verdad» contenuti nel *Deleitar aprovechando*⁶¹ di Tirso de Molina, un giovane, Flavio, fa rientro a Roma dopo aver combattuto per le guarnigioni dell'imperatore ed essersi distinto in battaglia. Qui alloggia presso la casa di suo fratello maggiore, Fausto, da cui è sempre stato amato e vezzeggiato in notevole misura. Durante la sua assenza suo fratello aveva sposato Matidia, per cui Flavio, nel periodo che segue al suo ritorno, si ritrova a vivere anche in compagnia di questa. Non tarda a stabilire con la donna un legame di particolare complicità e affettuosità, tale da indurlo a innamorarsene, con assoluta inconsapevolezza da parte di Matidia. La difficoltà di poter liberamente godere di tale amore angustia Flavio sino al punto di prostrarlo fisicamente. Dal mal d'amore che lo riduce in agonia comincia a risanare solo a partire dal momento in cui si confessa a Matidia. Tuttavia, l'equilibrio è recuperato solo nel fisico, mentre la sua mente rivela, negli sviluppi successivi, di patire una seria alterazione nella sfera dell'io. Flavio ne dà segno manifesto con le sue fallaci letture della realtà: nel ritenere con certezza, ad esempio, che Matidia lo ami solo in quanto egli è «una sola carne» con suo fratello, in nessun momento interpretando la condotta della dama come garbata cortesia di parentela. Allo stesso modo, egli insiste nel giustificare la sua turpe pretesa a Matidia con il riferimento a una medesima 'natura' (stesso sangue) che farebbe di Fausto e Flavio la stessa persona. L'intento suasorio di Flavio genera un discorso che è un campionario di *topoi* legati al doppio:

¿No ves por el otro lado otro jirón de la misma fuente que el primero [...] perfeccionando un cristalino círculo en aquel valle ameno mezclan risas y, en señal de amistades consanguíneas, se dan recíprocos abrazos. Pues hermanos mellizos son los dos, y en ninguna cosa muestran tanto el serlo como en la conformidad fraterna, con que, sin dividir empleos, hacen común su gusto. Matidia hermosa, privilegios de naturaleza no han de subordinarse a las leyes de la costumbre. Hermanos ha habido que, por serlo de un mismo nacimiento, pudo en ellos tanto la similitud de una sustancia propia que, durmiendo juntos, la carne que dividió la diferencia de sujetos, se pagaba de suerte que le costaba dolor no pequeño el apartarla. El tálamo hace una misma la de los consortes; carne eres de la carne de mi hermano, hueso de sus huesos; la suya y la mía toda es una; luego, siéndolo tú suya, y aquella no distinguiéndose de la que me sustenta por natural derecho, tengo en ti la mesma jurisdicción que tu esposo Fausto. Siendo, pues, esto indubitable, ¿para qué mendico ejemplos extranjeros, rodeos alegorizo, ni recatos pusilánimes? Adórate mi hermano, y eslo tanto mío que también te adoro⁶².

L'indisponibilità di Matidia a dividerne il *clivage* identitario scatenerà l'ira frustrata di Flavio, il quale si vendicherà calunniando la donna presso il

⁶¹ È l'opera in prosa, di contenuto dottrinale, che Tirso de Molina dedica alle vite esemplari di tre santi importanti. La vicenda in questione appartiene alla giornata («lunes por la mañana») dedicata alla vita di San Clemente, anche se qui Clemente non ha parte attiva, in quanto la narrazione riferisce la storia pregressa della sua famiglia. Si usa l'edizione curata da Pilar Palomo e Isabel Prieto per la collana Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1994.

⁶² MOLINA, *Deleitar aprovechando*, pp. 288-89.

fratello e facendone decretare l'esilio per una colpa non commessa!

Alla descrizione del caso si può ancora aggiungere qualche considerazione. Appare chiaro che la dinamica psicologica che investe Flavio coincide, come nella condizione di Clemencia, con un'identificazione con l'altro, in tal caso il fratello. Più specificamente, è il desiderio di possedere l'oggetto d'amore di Fausto ciò che altera i limiti e i confini del suo io: appropriandosi del suo oggetto di desiderio, tenta di subentrargli nel ruolo, di sostituirlo nella relazione con la consorte. Ancora una volta, quindi, il desiderio si pone come causa sovvertitrice dell'identità soggettiva o, come meglio chiarisce Tirso, i «deseos desordenados» sono all'origine dei «desatinados desaciertos» e del «desorden deshonesto» dei suoi personaggi.

La rivalità, tuttavia, quale macrocontesto in cui è possibile far rientrare episodi eterogenei come quelli presi in esame perché ha come agente interno il desiderio dei personaggi, può generare i suoi effetti anche 'a distanza'. Si consideri a tal proposito la notissima vicenda de *El celoso extremeño* di Cervantes (anch'essa contenuta nelle *Novelas ejemplares*): il vecchio Felipo de Carrizales, tornato in patria – Siviglia – dopo aver fatto fortuna in Perù, pensa di garantirsi una serena vecchiaia sposando una giovanissima fanciulla, alla cui inesperienza egli affida la capacità di acquietare la propria gelosia smodata⁶³. Fa quindi edificare una casa che impedisca a chi la abiti qualsiasi comunicazione col mondo esterno: senza aperture, l'unico contatto col difuori avviene attraverso un tornio destinato al solo scambio di merci e che impedisce la vista di altre persone; a guardia della porta più esterna viene posto un eunuco, mentre la giovane Leonora, con tutto il seguito di servitù, rigorosamente costituita da sole donne, rimane segregata dietro una serie di porte le cui chiavi sono custodite esclusivamente da Carrizales. La notorietà dello strano caso raggiunge un giovane «virote», un fannullone del luogo, del quale sollecita l'impertinente curiosità, fino a ingenerargli il «deseo» di espugnare quella fortezza:

Supo la condición del viejo, de la hermosura de su esposa y del modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expuñar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada⁶⁴.

⁶³ Il tema del vecchio geloso maritato a una giovane fanciulla (Leonora è appena adolescente) ha una tradizione antichissima. Come per «gli amici», la fonte di mediazione del racconto in Spagna potrebbe essere stata la *Disciplina clericalis* di Pedro Alfonso (cuento XIV), ma a Cervantes, segnatamente, potevano essere noti altri precedenti: il «cuento» contenuto ne *El libro de los Exemplos* de Sánchez de Vercial, la storia di Fiore e Biancofiore (segnalata da G. CIROT in "*El celoso extremeño* et l'*Histoire de Floire et de Blancheflor*", in *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 138-43), il *Filocolo* del Boccaccio, *El Corbacho* dell'Arcipreste de Talavera e l'*Orlando innamorato* del Boiardo. Imprescindibili per il discorso sulle fonti, oltre che sui significati della novella, sono, ancora di CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", già citato; ID., "Encore les 'maris jaloux' de Cervantes", in *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 339-46 e "Quelques mots encore sur les 'maris jaloux' de Cervantes", in *Bulletin Hispanique*, 42, 1940, pp. 303-6.

⁶⁴ L'ed. delle *Novelas ejemplares* è quella, già citata, a cura di H. Sieber; p. 107.

Corrompendo l'ingenuo guardiano, l'eunuco Luís, l'intrepido malfattore riesce a penetrare nel primo anello di protezione della casa, attraverso un'apertura ricavata dall'ingresso principale. Inoltre, Loaysa, questo il nome del «virote», riesce a comunicare con le donne che si sono raccolte al di là della parete e si lascia ammirare attraverso un foro praticato nel tornio. Nei giorni a seguire, le convince ad adottare uno stratagemma che consentirà loro di riunirsi festosamente a insaputa del temibile padrone: Loaysa può fornire alle donne una polvere soporifera che, una volta somministrata al vecchio, lo farà cadere in un sonno profondissimo; sarà allora possibile sottrargli la chiave della porta e ricavarne un doppione con cui poter dare accesso al giovane. Leonora accetta, ma solo dopo aver intimato a Loaysa di giurare che non oltrepasserà i limiti del rispetto dovuto a tutte loro. La giovane si fa temeraria, cosparge il corpo del marito con l'unguento ricavato dalla polvere, gli sottrae la chiave della porta e consente a Loaysa, così, di realizzare il proprio proposito. Abbattute tutte le barriere, difatti, egli può finalmente offrirsi agli occhi delle fanciulle, le quali lo accolgono come se fosse stato porto loro il frutto proibito. L'avvenenza della sua persona, le musiche e i canti allietano la notte delle reclusi. Ma il turpe desiderio del malfattore non si limita all'aver violato lo spazio in cui Carrizales esercita, unico e solo uomo, la sua soggettività esclusiva; l'appropriazione della sua sfera personale, da parte di Loaysa, si spinge fino a volerne possedere (una costante in tutti gli episodi segnalati) il contrassegno d'onorabilità: la donna amata⁶⁵. Egli si accorda quindi con la governante Marialonso affinché interceda presso Leonora e la convinca a soddisfare il proprio desiderio. L'ingenua consorte, inizialmente acquiescente alle lusinghe del giovane, quando si ritrova rinchiusa con il nuovo carceriere nell'alcova messa a disposizione dalla governante, comprende la gravità dell'atto e si sottrae alla consumazione del tradimento:

Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos⁶⁶.

La leggerezza commessa nell'addormentarsi accanto al disonore terminata che la tragedia si produca comunque: Carrizales si desta dagli effet-

⁶⁵ E, tuttavia, è stato fatto osservare che l'attenzione di Loaysa, unitamente al suo desiderio, sono in realtà concentrati su Carrizales e sull'opera – la «fortaleza» – che testimonierebbe la raggiunta soddisfazione del suo desiderio, la certezza dell'onore assicurato dalla fedeltà di Leonora. Solo in un secondo momento, quando alla riuscita infrazione si aggiunge l'ansia di possesso di quel mondo illusorio, egli selezionerà la giovane come nuovo oggetto di desiderio. D'altronde, quando viene incalzato per la prima volta dall'idea di (sub)entrare in quella casa, egli ignora persino l'esistenza di Leonora: «Loaysa, qui ne connaissait pas l'emmurée, s'est simplement douté de son existence. Le trait est fort naturel, étant donné le personnage, et c'est d'une psychologie très fine»: CIROT, "Gloses sur 'les maris jaloux'", p. 37.

⁶⁶ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 130.

ti dell'unguento e, in preda allo sconcerto per aver rinvenuto la porta aperta e la moglie assente, portatosi alla ricerca di Leonora, la scopre in compagnia dell'intruso nell'equivoca condizione descritta. L'attempato coniuge cade preda della disperazione, il dolore lo riduce all'agonia, eppure egli, prima di morire, in un afflato di tardiva generosità e di estrema presa di coscienza, dispone in testamento che i fedigrifi si uniscano in matrimonio e godano liberamente dei suoi beni. Il beffatore Loaysa non poteva sperare in un esito migliore, ma vede sfumare l'occasione per l'inattesa decisione di Leonora di ritirarsi in convento. A lui, pertanto, non resta che l'esilio volontario: «despechado y casi corrido, se pasó a las Indias»⁶⁷.

Dallo stravagante «drama del honor marital»⁶⁸, nello stile pieno della complessità cervantina, è possibile cogliere immediatamente un dato: contrariamente ai casi di Anselmo e Lotario, di Clemencia e Linarda o anche l'ultimo, quello di Flavio, in cui la convivenza nella medesima casa, la con-

⁶⁷ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 135. Esiste, tuttavia, una redazione primitiva nota come «manuscrito de Porras de la Cámara», in cui il finale è diverso. I due consumano il tradimento, per cui la censura morale dell'atto obbliga a uno scioglimento 'punitivo': Loaysa muore in battaglia contro gli infedeli (come il Lotario de *El curioso*) e Isabela (Leonora nella versione più tarda) finisce nell'isolamento di un convento. L'esistenza di tale precedente ha alimentato a lungo il dibattito, ancora inconcluso, sulla congruità del finale della novella: considerato esagerato e ingiustificato da parte di chi crede all'innocenza di Leonora; motivato e ritenuto condivisibile da chi crede alla colpa commessa, al di là delle dichiarazioni della giovane. I diversi giudizi, naturalmente, dipendono dal peso che di volta in volta i diversi studiosi sentono di accordare al messaggio etico-morale, esemplare, della vicenda, in relazione alla visione più o meno controriformista attribuita all'autore. Tuttavia, a ben vedere, la punizione maggiore tocca proprio al marito (come Anselmo, «fabricador de su propia deshonor») per aver «coartado» la libertà della consorte: «piensa que coartando la libertad de su esposa queda su fidelidad asegurada, y para ello la aísla de todo contacto varonil» (si veda: M. GARCÍA MARTÍN, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 111). Le pagine più belle in relazione al problema dell'error commesso da Carrizales – come da altri compagni della finzione cervantina – e della punizione attraverso la morte (una morte, appunto, *post errorem*) rimangono quelle di A. CASTRO, nel capitolo sull'errore e l'armonia contenuto nell'insuperato *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925. Oltre al codice di Porras, infine, è bene ricordarlo, l'argomento è riproposto dall'autore nell'«entremés» comico *El viejo celoso* (composto prima de *El celoso* ma stampato solo nel 1615), dove l'infedeltà è trattata in maniera aperta e disinibita, in accordo con il carattere scontatamente più licenzioso dell'intermezzo (non vincolato a esigenze di «esemplarità» della vicenda).

⁶⁸ La definizione, che M. Aguirre conia per il caso di Anselmo, ma che può ben valere anche per Carrizales, sottolinea il risvolto sociale del tema e dell'interesse che esso suscitava presso il pubblico: «Ya hemos dicho en otra parte que se trata de la contrapartida de los famosos “dramas del honor marital” que con tanto entusiasmo se aplaudían en los escenarios españoles de la época; y que se trata de la relatividad de la virtud, de la complejidad del ser humano, del juego dialéctico entre Bien y Mal del que toda criatura viviente es campo de batalla. Cervantes ahecha aquí muy finos trigos renacentistas, de pura savia italiana, inaceptables en su España oficial, por lo que aprovecha el manido recurso del manuscrito encontrado por casualidad. Cuidando, claro está, de situar el asunto fuera de ella, pone sobre el tapete, en esa España de excluyentes polarizaciones, el tema culto de la duda, del es-no-es, del 'es' que fue y dejó de ser: en suma, el problema que la indagación experimental plantea, en esos términos, a cuanto no sea ciencia cierta»: M. AGUIRRE, *La obra narrativa de Cervantes*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971.

divisione materiale degli stessi spazi (una situazione di massima vicinanza, quindi) costituiva il fomite della duplicazione di desiderio e delle alterazioni dell'io che ne conseguivano, la rivalità che investe Loaysa nei riguardi del vecchio Carrizales risulta invece generata proprio dalla separazione fisica imposta dalla casa, ostacolo materiale all'interazione e che, soprattutto, custodisce al suo interno l'oggetto di desiderio comune a entrambi i competitori. Quest'ultimo episodio dimostra che, anche in assenza delle condizioni previste nei casi precedenti (massima vicinanza fisica e affettiva: gli amici), la rivalità riesce comunque a esercitare i propri effetti, facendo conto sul solo fomite rappresentato dalla proiezione di desiderio.

Avendo ricostruito il contesto situazionale, rimane da realizzare l'operazione di lumeggiamento di quegli elementi che autorizzano a definire la coppia Loaysa-Carrizales come 'doppi di dissimili'. La procedura da seguire per tale operazione avrà un carattere interpretativo più spiccato rispetto alle analisi precedenti, fondate su quelle porzioni di testo che lasciano esprimere direttamente i personaggi circa i propri anacismi identitari e gli assalti ad 'io' altrui. Qui si tratta di rileggere il testo assegnando significati ai simboli che emergono, o meglio, che un narratore omodiegetico e onnisciente, piuttosto restio a dar voce ai protagonisti della vicenda, è disposto a lasciare emergere. Si cominci dal versante occupato da Loaysa. Violare l'impenetrabile casa di Carrizales equivale a entrare in possesso, a sostituirsi al padrone, a dimostrargli che anch'egli può essere come lui: la scena in cui il «virote» si ritrova all'interno della casa accerchiato dalle donne acclamanti è la stessa situazione vissuta sino ad allora da Carrizales in quello spazio, unico uomo circondato da donne asservite. In tale prospettiva, anche l'insistenza con la quale il testo torna sull'elemento della chiave gelosamente custodita dal padrone sotto il cuscino, destinata a finire nelle mani di Loaysa, simboleggia quasi un passaggio di testimone, una consegna di ruolo, tra il vecchio e il giovane: a tale metaforizzazione contribuirebbe anche il riferimento al 'doppione' da ricavare imprimendo la chiave nella cera (per metonimia, la doppia chiave rappresenterebbe il doppio di Carrizales)⁶⁹. Parimenti, e si è già sul versante del vecchio, la scena cruciale del talamo su cui lui e Leonora giacciono si offre agli occhi del marito come ad uno specchio: Loaysa vive la delusione del desiderio frustrato, proprio come lui; come lui, si limita a dormire con la giovane, tanto che gli par di vedere se stesso assorbito dall'unguento:

⁶⁹ Senza escludere, con ciò, l'interpretazione che vede nella chiave il simbolo fallico attorno a cui ruoterebbe tutta l'operazione di penetrazione della casa, a sua volta metafora della natura femminile di Leonora (si veda su questo, J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974², p. 174). In molti avallano la lettura dell'episodio come di una grande metafora sessuale, per la quale la sessualità assente in Carrizales (causa l'età avanzata) sarebbe compensata da Loaysa attraverso la sua azione di violazione.

Vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del unguento y no en el celoso anciano⁷⁰.

Allo stesso modo, la decisione finale del vecchio di rinunciare a ogni forma di vendetta (che la sua gelosia compulsiva dava per scontata), per consentire l'unione matrimoniale tra i due, lascia quasi l'impressione di una ricercata continuità di sé da parte di Carrizales. Su un piano più generale, difatti, la traiettoria di vita compiuta da Loaysa sembra ripercorrere quella di Carrizales: come per lui, una giovinezza scioperata e fallimentare lo obbliga a cercare il riscatto personale nelle colonie americane.

III.2. Le modalità della duplicazione

Le considerazioni appena formulate circa la coppia Loaysa-Carrizales fanno slittare il discorso direttamente nella riflessione sulle modalità di realizzazione della duplicazione dell'io⁷¹. Dalla descrizione dei diversi episodi passati in rassegna è emersa una composita serie di spunti che ora richiedono di essere raccolti e riorganizzati in un discorso analitico compiuto. Si sarà facilmente imposto all'attenzione di chi legge che, nella maggioranza dei casi, ad essere tematizzata è la questione del 'desiderio' nella sua dimensione interindividuale, più segnatamente, erotica. Su questa considerazione di fondo riposa l'osservazione di un'altra realtà evidente: a seconda dei contesti emotivo-affettivi in cui tale desiderio si genera i meccanismi di assimilazione che investono l'altro seguono procedure diverse, che già in qualche caso hanno indotto, senza troppe cautele, a usare i termini di 'identificazione', 'proiezione' e così via. Qui, è indispensabile precisarlo, tali etichette vengono adottate facendo conto del significato loro assegnato dal senso comune, e non si pretende di impiegarle secondo le categorie a cui essi rimandano in discipline scientifiche precise, quale, ad esempio, l'Epitimologia che in psicanalisi designa proprio una rigorosa "scienza del desiderio". Si tratta semplicemente di definire i fenomeni che ricevono espressione artistica nelle storie selezionate (sempre sottese dall'articolata dottrina 'filografica' che ha i suoi cimenti nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo e negli scritti neoplatonici di Bembo, Equicola, Castiglione ecc.) secondo un linguaggio più moderno.

Da quanto sinò a questo punto esaminato, si può evincere che, come as-

⁷⁰ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 130.

⁷¹ La modalità di duplicazione individuata, che si vedrà essere incentrata sulle dinamiche connesse al desiderio erotico, basta da sola a rendere conto di quasi tutte le tipologie situazionali esposte nella precedente sezione. Pertanto, al fine di evitare inutili ripetizioni, l'esposizione di tale modalità si avvarrà dei casi maggiormente esemplificativi. Fuori dall'intero discorso di cui si intesse il paragrafo, invece, rimane l'episodio del *Criticón* relativo alla coppia Critilo-Andrenio; tuttavia, la necessità di esplicitare la dualità dei personaggi in occasione della loro presentazione ha già consentito, in qualche modo, di rendere conto della natura e della struttura speculare del loro legame.

serto generale, dati due personaggi, l'interazione di coppia ha come esito costante creare un'interdipendenza tra le parti, con una ricaduta fissa sulla struttura del loro io⁷². Tale legame d'interdipendenza, inoltre, ha dimostrato di essere latore di macrotipologie di rapporto: la cooperazione, basata sulla complementarità; la concorrenzialità, basata sulla rivalità, le quali generano una zona di coabitazione tra due io, in cui la duplicità non manca di operare i suoi effetti⁷³. Si ripete (vi si è fatto più di un cenno, difatti, nei capitoli precedenti) che il tentativo di districare il viluppo costituito da identità e desiderio non può fare a meno del preziosissimo supporto di quella sorta di 'grammatica universale' del desiderio individuata da René Girard in *Mensonge romantique e vérité romanesque* (1961)⁷⁴, per cui l'esposizione risulterà ancora una volta soccorsa dalle idee di 'mediazione', di 'situazione triangolare', 'mimetismo', 'linearità' e così via.

Si parta dalla prima delle cellule narrative a cui testualmente corrisponde la situazione de «gli amici» e si riprenda la prototipica storia di amicizia tra Anselmo e Lotario. Il caso del marito che richiede all'amico di tentare la propria moglie, al fine di provarne la fedeltà, ha richiamato l'attenzione di un numero considerevole di studiosi i quali hanno prodotto una notevole quantità di teorie circa le questioni più varie: molti hanno dibattuto la 'pertinenza' strutturale della novella all'interno dell'opera complessiva, tanti hanno discusso dei motivi e dei temi che alimentano la storia dalla tradizione, alcuni hanno tentato un'interpretazione della natura della «impertinente curiosidad» che tiranneggia il marito. In pochi, tuttavia, si sono soffermati su quel dato essenziale costituito dal «mal deseo» che Anselmo stesso autodiagnostica come sintomo della propria «enfermedad» e che fa della novella «un petit chef-d'oeuvre de psychologie auquel nous n'avons rien de comparable dans la littérature antérieure»⁷⁵:

no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un *deseo tan extraño* y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo y me riño a solas, y procuro engañarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos; y así me ha sido posible salir con este secreto como si de industria procurara decillo a todo el mundo. Y pues que, en

⁷² Così, ad esempio, vede la questione una studiosa del teatro di Lope: «L'instance masculin n'existe pas à part entière, puisque le poète la rend dépendent d'une autre. Les amis, les rivaux, les partenaires politiques, les voisins territoriaux sont complémentaires. À eux deux, ils ont enfin l'illusion d'être une entité parfaite». Si veda: MARÍA ARANDA, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 275.

⁷³ «a common identity, almost as though the participants were twins»: così DEBRA D. ANDRIST, rifacendosi a uno scritto di Edward Dudley. Si veda: EAD., "Male Versus Female Friendship in *Don Quijote*", in *Cervantes*, 3, 2, 1983, p. 150.

⁷⁴ E che è stato pioniere di tanti studi importanti, fuori e dentro l'ambito letterario. Cfr. Cap. II, n. 46, p. 153.

⁷⁵ CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", p. 58.

efeto, él ha de salir a la plaza, quiero que sea en la del archivo de tu secreto, confio que, con él y con la diligencia que pondrás, como mi amigo verdadero, en remediarme yo me veré presto libre de la angustia que me causa, y llegará mi alegría por tu solicitud al grado que ha llegado mi descontento por mi *locura*⁷⁶.

Dall'anamnesi di Anselmo, dunque, si evince che al tormento fisico (*me fatiga y aprieta*) prodotto dal 'desiderio' corrisponde, sul piano psichico, una forma di 'pazzia'. I due termini costituiscono gli assi centrali della riflessione che segue⁷⁷. Trattandosi di un malessere che si configura come malattia («Presupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la *enfermedad* que suelen tener algunas mujeres...»⁷⁸), si può aprire una breve parentesi che spieghi meglio la natura dell'appetito irrazionale che *fatiga* Anselmo. Si tratta di richiamare le teorie medico-fisiologiche che descrivono la patologia segnalata da Cervantes. Su questa strada, un supporto notevole proviene dalle indicazioni offerte da Harry Sieber in un suo breve ma denso articolo⁷⁹. Egli parte dal riferimento che Francisco Rodríguez Marín fa, nella edizione del *Chisciotte* da lui curata, alla malattia di Anselmo come forma di isteria, di cui sarebbero varianti patologiche la *malacia*, gli *antojos* e l'ingerimento abituale di fango, in correlazione con la dichiarazione di questi secondo cui:

yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón, y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse⁸⁰.

Ma Sieber arricchisce il ventaglio di possibilità diagnostiche ricordando che nei trattati medici del tempo la *malacia* era spesso associata alla *pica*, consistente proprio nella strana tendenza, attestata nelle tradizioni di tutti i

⁷⁶ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 378-79.

⁷⁷ «L'aveu, l'analyse qu'il fait de sa propre manie, cette façon d'indiquer lui-même le remède a son obsession, comme s'il s'agissait d'un autre malade, est peut-être l'élément le plus curieux de ce petit roman»: CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", p. 57.

⁷⁸ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 388.

⁷⁹ H. SIEBER, "On Juan Huarte de San Juan and Anselmo's *Locura* in *El Curioso impertinente*", in *Revista Hispánica Moderna*, 36, 2, 1970-71, pp. 1-8. Sieber corrobora il discorso con le seguenti parole: «Anselmo's self-diagnosis serves as a clue to a better understanding of the nature of his insanity. His symptoms describe a mental illness in terms of its physical manifestation [...]. I propose to offer one possibility which leads to a better understanding of his *locura* in terms of a treatise which may have in fact been one of its original contexts»: pp. 1-2. Tuttavia, un riferimento obbligato è all'articolo che ha mediato il ricorso a Sieber, oltre che la conoscenza di questioni specifiche del *Curioso*; è l'articolo di DIANA DE ARMAS WILSON, "Passing the Love of Women", citato in precedenza, nel quale si legge (a p. 19), in merito al presente discorso: «For it is Anselmo's self-diagnosis of his disease – his verbalization of its kinship to an eating disorder common among women – that forces us to recognize the great distance that Cervantes has traversed from his models. For in none of these subtext – from Moses to Ariosto – is the husband's desire so explicitly structured like the language of male hysteria».

⁸⁰ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 388-89.

popoli, di ingerire cibi o materiali decisamente insoliti, oltre che disgustosi. Sieber rileva con acume che il richiamo alla *pica* non è sufficiente a chiarire il legame esistente tra il disturbo alimentare e l'*appetitus* di ordine mentale che affligge Anselmo. Difatti, permane uno scarto tra la manifestazione fisiologica e quella psicologica, un vuoto che lo studioso riesce a colmare sostanziandolo dei contenuti forniti dall'*Examen de ingenios* di Juan Huarte de San Juan (1575). In quanto trattato rinascimentale, in esso si trova stabilita la connessione tra la teoria fisiologica degli umori e la teoria aristotelica (ancora pienamente operante) delle *potentiae* che compongono l'anima. Secondo Huarte, pertanto, delle tre anime: la generativa, la sensitiva e la intellettuale, la *pica* attaccherebbe proprio quella che presiede all'intelletto, alterando il temperamento umorale dell'«entendimiento» e inducendolo a produrre «gustos y apetitos extraños»⁸¹. Funzionando male il raziocinio, la mente si rapporta alla realtà in forma alterata, la interpreta male, crea «imaginaciones», formula ragionamenti sbagliati; in breve, le facoltà deputate alla conoscenza risultano compromesse. Così, la più nobile delle qualità animiche genera quella patologia che è la *locura* manifesta nel *deseo* di Anselmo e che ne alimenta la *impertinente curiosidad*, con le conseguenze del caso: «his sickness caused his imagination to run freely and resulted in his being the “fabricador” of his own dishonor and death»⁸².

Chiusa la parentesi che spiega la natura del desiderio di Anselmo si può riportare l'attenzione sull'implicazione dell'amico nel suo diretto soddisfacimento. Anzi, dalla sola realizzazione di esso fa addirittura dipendere la cura della sua malattia:

con la diligencia que pondrás, como mi amigo verdadero, en remediarme, yo me veré presto libre de la angustia que me causa, y llegará mi alegría por tu sollicitud al grado que ha llegado mi descontento por mi locura [...] quiero ¡oh amigo Lotario! que te dispongas a ser el instrumento que labre aquesta obra de mi gusto [...]. Así, que si quieres que yo tenga vida que pueda decir que lo es, desde luego has de entrar en esta amorosa batalla, no tibia ni perezosamente, sino con el ahínco y diligencia que mi deseo pide, y con la confianza que nuestra amistad me asegura⁸³.

Da tali dichiarazioni discende che il desiderio costituisce la pietra angolare della relazione amicale, il valore o la misura su cui essa viene ad essere regolata: è il vincolo prodotto dalla dualità del desiderio, la pulsione dell'io che mette l'uno in rapporto con l'altro, creando un'interdipendenza di azioni e reazioni reciproche. Ma il dato veramente essenziale alla questione è costituito dall'esatta individuazione dell'oggetto di tale desiderio: esso

⁸¹ La citazione è da SIEBER, *On Huarte de San Juan*, p. 4. È chiarissima la connessione con il «deseo extraño» dichiarato da Anselmo.

⁸² SIEBER, *On Juan Huarte de San Juan*, p. 8. Sieber conclude con un discorso sulla «curiosità» come peccato morale dell'intelletto.

⁸³ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 379-80.

corrisponde realmente, alla fedeltà di Camila?

In più di un'occasione il lettore riceve l'impressione che la verifica della probità di Camila sia un mero pretesto, non l'oggetto specifico dell'interesse di Anselmo, mentre ciò che governa l'agire di questi è soprattutto l'attenzione sull'altro. Lotario è l'obiettivo primario della sua istanza, da lui dipende, non già la realizzazione del suo desiderio, bensì la sussistenza stessa di esso: Anselmo ha bisogno di Lotario per alimentare il desiderio in se stesso, l'amico è strumento di mediazione di desiderio presso di sé. Non costituendo in assoluto oggetto di pulsione sessuale, Lotario fa da supporto al desiderio di Anselmo (e Freud direbbe che la scelta è guidata dal presentimento che nell'altro coesista uno stesso problema di desiderio, lo stesso tipo di 'domanda') e ciò alimenta un legame di dipendenza che, a sua volta, prepara alla sostituzione dei ruoli. Il sospetto è che la sua soddisfazione, in definitiva, provenga da questo tipo di relazione, non già dalla realizzazione del desiderio. Questo spiegherebbe anche l'insistenza con la quale Anselmo pretende che l'amico assista con frequenza a casa sua, ne reclama continuamente la presenza⁸⁴ e, in generale, motiverebbe l'impressione che egli appaia più attento alla condotta di lui che non a quella della sposa. Anselmo, si può dire, mette in pratica un meccanismo di *identificazione* secondo una dinamica proiettiva, intesa come 'contagio' fra due io e che nasce dal riconoscimento nell'altro di caratteristiche che sono proprie⁸⁵. Il suo equilibrio identitario, quindi, sarebbe garantito da questo legame di tipo 'transferenziale', per cui il suo io si scinde e proietta sull'amico la propria pulsione legata al desiderio⁸⁶.

⁸⁴ «y que así le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usase entre ellos [quello di *los dos amigos*], que volviese a ser señor de su casa, y a entrar y salir en ella como antes»: CERVANTES, *Don Quijote*, p. 377.

⁸⁵ Un conforto inatteso per l'attendibilità del discorso è risultato da una prudente incursione tra le teorie formulate da Jacques Lacan sulla questione del desiderio, le quali sembrano proprio confermare, sebbene con la specificità del discorso psicanalitico, la diagnosi huartiana di isteria. A proposito di una paziente, Lacan osserva che: «Infatti, il desiderio dell'isterica non è desiderio di un oggetto, ma desiderio di un desiderio [...]. Lei [l'isterica], al contrario, si identifica con un oggetto [...] Per qualificare il punto in cui si identifica con qualcuno [...], in realtà, questo qualcuno diventa per lei il suo altro io [...] nella misura in cui lei, o lui, riconosce in un altro, o in un'altra, gli indizi del proprio desiderio, vale a dire è nella misura in cui lei, o lui, si trova davanti lo stesso problema di desiderio di lei, o lui, che si produce l'identificazione, con tutte le forme di contagio, di crisi, di epidemia, di manifestazioni sintomatiche che sono così caratteristiche dell'isteria». Sebbene s'intuiscono le potenzialità dell'apertura del discorso ad altri ambiti, specie all'indagine psicanalitica, limiti di competenza, e ragioni di coerenza con la natura dello studio, suggeriscono di limitare il raffronto a un breve riferimento. Si vedano, comunque, le lezioni parigine dedicate dal maestro alla dialettica del desiderio e della domanda raccolte nel famoso *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1988, in part. i capp. XXII e XXIII (La cit., tuttavia, è tratta dalla trad. it. di A. Di Ciaccia, *Jacques Lacan. Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958. Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 417-18).

⁸⁶ Difatti, quando Anselmo afferma: «deseo que Camila pase por estas dificultades, y se acriso-

La conferma di tale procedura proviene dalla constatazione per la quale Lotario, accettando di farsi strumento dell'amico, in virtù, forse, di un suo medesimo desiderio (che ha ben presto avuto la meglio sulle sagge resistenze della prima ora), attiva anch'egli un meccanismo di identificazione che lo induce a prender progressivamente su di sé il ruolo di Anselmo (in questo senso, «iban tan a una sus voluntades...»): abbandonate le remore iniziali, si installa in casa dell'amico e, secondo una lettura giustificata dai fatti, prende a fare le veci di questi a tutti gli effetti, tanto che, quando viene colto dal sospetto per le intrusioni notturne dell'amante di Leonora (la *doncella* di Camila) nella casa di Anselmo, pensando che il visitatore incontri Camila, perde ogni cautela rispetto alla sua condizione di amante in incognito e reagisce con la furia tipica del "marito geloso", impegnato nella difesa del proprio onore, contro la sposa innocente. Ma questo stravolgimento dei ruoli trova un'ulteriore corroborazione in un nuovo meccanismo sostitutivo, stavolta messo in atto dalla stessa Camila, la quale sembra soppiantare di colpo il marito, amato sino ad allora, preferendogli il sostituto, Lotario, e facendo convergere, quindi, le proprie spinte libidiche su chi le appare ora una più fedele incarnazione della figura coniugale.

In conclusione, sarebbero da distinguere nell'evoluzione della doppia alterazione due fasi: una prima, in cui è il desiderio di Anselmo a controllare l'azione, nel senso che governa, o meglio, manovra l'agire di Lotario, il quale appare in questa fase un esecutore passivo, la cui sola funzione è di costituire uno strumento di realizzazione nelle mani dell'amico⁸⁷ (così, già all'inizio, quando dovette intercedere presso la famiglia di Camila affinché la concedesse in sposa ad Anselmo⁸⁸):

quiero ¡oh Lotario! Que te dispongas a ser el *instrumento* que libre aquesta obra de mi gusto; que yo te daré lugar para que lo hagas, sin faltarte todo aquello que yo viere necesario⁸⁹

a cui segue la risposta di Lotario, un discorso di alta moralità coincidente con lo strenuo tentativo di resistere al «mal deseo» dell'amico ma che, al contempo, riconferma la perfetta specularità fra gli amici:

antes me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y

le y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de *quien tenga valor para poner en ella sus deseos*» sta innanzitutto attribuendo a Lotario un desiderio identico a quello che lui possiede e, inoltre, sta auspicando che esso trovi compimento. Cit. alle pp. 379-80 dell'ed. cit.

⁸⁷ «Anselmo's desire to test, taste, and even swallow the *other* (Camila) can be fulfilled only through "the instrument" of the *same* (Lotario)»: DE ARMAS WILSON, *Passing the Love of Women*, p. 21.

⁸⁸ «y el que llevó la embajada fue Lotario, y él concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la posesión que deseaba, y Camila tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo, que no cesaba de dar gracias al cielo, y a Lotario, *por cuyo medio tanto bien le había venido*»: CERVANTES, *Don Quijote*, p. 376.

⁸⁹ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 380.

quitármela a mí juntamente. Porque si yo he de quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que muerto; y siendo yo el *instrumento*, como tú quieres que lo sea, de tanto mal tuyo, ¿no vengo a quedar, deshonorado, y, por el mesmo consiguiente, sin vida?⁹⁰

Un'ultima testimonianza dell'acquiescenza di Lotario in questa fase è la remissività, oltre che la rapidità, con la quale cede alla tirannia dell'amico. Egli passa da:

bien puedes buscar otro instrumento de tu deshonor y desventura: que yo no pienso serlo, aunque por ello pierda tu amistad, que es la mayor pérdida que imaginar puedo⁹¹

a

y así le respondió que no comunicase su pensamiento con otro alguno, que él tomaba a su cargo aquella impresa, la cual comenzaría cuando a él le diese gusto⁹²

di qualche battuta dopo. In un punto cruciale della narrazione, quando Anselmo, attraverso l'espedito della falsa assenza, si nasconde in casa e scopre che l'amico lo inganna fingendo di adempiere gli accordi stabiliti, si riceve conferma del fatto che la sua ossessione, piuttosto che Camila (se realmente fosse stato interessato alla riprova della sua integrità morale si sarebbe accontentato degli esiti del primo tentativo di conquista, come promesso, senza insistere sulla sua mediazione di seduzione), ha per oggetto Lotario e la funzione da questi esercitata rispetto al *suo* desiderio:

y si esto es así, como sin duda lo es, ¿para qué me engañas, o por qué quieres quitarme con industria los medios que yo podría hallar para conseguir *mi deseo*?⁹³.

Il passaggio è cruciale anche per un'altra ragione: a partire da questo momento comincia a operare la mediazione di desiderio esercitata da Anselmo secondo quella particolare dinamica di *transfert* connesso al processo d'identificazione che ha come esito il 'contagio' cui si è accennato più su. Anche l'io di Lotario risulta ora turbato, vacillante; la sua identità di amico perfetto è stata irrimediabilmente alterata:

Mirábala Lotario en el lugar y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada, y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los res-

⁹⁰ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 381. E ancora, più avanti: «Tú me tienes por amigo, y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad; y aun no sólo pretendes esto, sino que procuras que yo te la quite a ti [...]. De que quieres que te la quite a ti no hay duda, porque viendo Camila que yo la solicito, ha de pensar que yo he visto en ella alguna liviandad que me dio atrevimiento a descubrirle mi mal deseo, y teniéndose deshonorada, te toca a tí, como a cosa tuya», pp. 386-87. Il *mal deseo*, che prima denunciava Anselmo come suo, ora Lotario lo attribuisce a sé.

⁹¹ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 388.

⁹² CERVANTES, *Don Quijote*, p. 389.

⁹³ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 392.

pectos que a Anselmo tenía [...]. Culpábase a solas de su destino; llamábase mal amigo, y aun mal cristiano; hacía discursos y comparaciones entre él y Anselmo, y todos paraban en decir que más había sido la locura y confianza de Anselmo que su poca fidelidad, y que si así tuviera disculpa para con Dios como para con los hombres de lo que pensaba hacer, que no temiera pena por su culpa⁹⁴.

Comincia così la seconda fase, quella del rovesciamento delle parti causato dalla duplicazione di quell'io connesso a un unico desiderio. La questione, tuttavia, merita una precisazione: in nessun momento l'episodio sembra essere percorso dalla negatività normalmente connaturata alla rivalità, mai si crea tensione violenta⁹⁵ tra i concorrenti, la competizione ha piuttosto il carattere piano di un passaggio di testimone, in una staffetta in cui sembra implicato un solo corridore e in cui l'oggetto materiale di desiderio (Camila) passa serenamente dalle mani dell'uno in quelle dell'altro, a dimostrare che esso non è l'obiettivo primario a cui punta l'io. Dall'istante in cui in Lotario si struttura un desiderio autonomo, non più guidato dall'altro, egli sviluppa un atteggiamento contrario: abbandona la passività precedente per esercitare nuova forza e impiegare iniziativa propria nell'agire. Si diceva che i ruoli risultano rovesciati; effettivamente, Anselmo con il suo io viene ricacciato sullo sfondo, emerge con prepotenza quello di Lotario che ora comincia a fare ricorso all'amico negli stessi termini in cui ciò avveniva nella situazione opposta: ne fa strumento di realizzazione del proprio desiderio. Difatti, quando per il sospetto tradimento più su riferito Lotario si accende di rabbia contro Camila, non esita ad abbandonare ogni riguardo e delicatezza nei confronti dell'amico riferendogli tutto quanto intercorso con la donna. Per di più, si fa promotore delle conseguenze del caso, assumendo (come faceva prima Anselmo) la direzione delle azioni dell'amico (palese nella serie di imperativi):

⁹⁴ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 394-95. È un caso di *desvío sexual*, per dirla con le parole di Ciriaco Morón Arroyo il quale, però, lo spiega in maniera un po' diversa: «Lotario nota el nacimiento de la pasión, se quiere ir de la ciudad; pero la pasión le agarra y detiene en la casa de Camila. Se creó una batalla entre razón y gusto, y terminó con el triunfo del segundo. Cervantes vuelve a usar aquí el término deseo, aplicado ahora a Lotario». C. MORÓN ARROYO, *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1976, p. 325.

⁹⁵ Va registrata, difatti, un'importante anomalia nel rapporto fra amici uniti da desiderio mimetico: l'assenza, appunto, della violenza prodotta dalla rivalità, tipica di situazioni di questo tipo, alimentata da un sentimento contrario: un «sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons *haine*»: GIRARD, *Mensonge romantique*, p. 19. È che nella situazione triangolare «des deux amis» lo scarto, la distanza, tra soggetto e modello di desiderio è troppo debole, pressoché nulla, e ciò fa sì che non si creino rapporti di forza ma che ognuno sia Doppio dell'altro: «*toute distance abolie*, chacun des deux rivaux semble fonctionner comme le Double de l'autre [...]». Là [Timbrío-Silerio, Anselmo-Lotario], point de Séducteur véritable écrasant de sa présence un Double timoré: les deux rivaux (qui ne le deviennent ouvertement qu'en course de récit) nous sont présentés comme étant très proches l'un de l'autre [...]. En fait, la 'personnalité' respective des deux amis est identique et tous deux ont nature de Double»: COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, pp. 217-19.

Y así, ya que en todo o en parte, has seguido sempre mis consejos, *sigue y guarda* uno que ahora te diré [...] *Finge* [...], *haz* de manera [...]»⁹⁶.

Qual è il risultato? Che «Absorto, suspenso y admirado quedó Anselmo con las razones de Lotario» proprio come quando «Suspenso tenían a Lotario las razones de Anselmo», quando, cioè, questi era ancora la sola vittima della *locura* scatenata dal 'desiderio dell'altro'.

Il triangolo disegnato dal desiderio amoroso di due amici è la figura nella quale si può sussumere anche la relazione di Timbrio e Silerio, la coppia di amici che, come si è detto, in tanti considerano l'embrione da cui avrebbe tratto origine *El curioso impertinente*. Effettivamente, gli elementi condivisi sono tanti, anche se i personaggi de *La Galatea* hanno ruoli rovesciati rispetto alla storia de *El curioso*. Tuttavia, le dinamiche interne alla coppia ispirano riflessioni e conclusioni non dissimili dalle prime. Innanzitutto, la situazione reclama anche qui la necessità di ricorrere a un 'artificio' affinché la pulsione erotico-sentimentale di uno degli amici – Timbrio ama Nísida ma non riesce a conquistarla – possa essere soddisfatta (qui: «y así usé de un artificio el más extraño que hasta hoy se habrá oído ni leído»⁹⁷; ne *El curioso*: «así que es menester usar de algún artificio para que yo sane»; pertanto, Timbrio come Anselmo, Silerio come Lotario). Un elemento della coppia si mette dunque in gioco al fine di favorire l'impresa dell'amico e quanto accade è che Silerio, riconoscendo in Nísida qualità che la rendono desiderabile anche ai suoi occhi, rimane vittima della sua stessa mediazione e diventa titolare anch'egli di istanza di desiderio. Inoltre, se si ricorda la vicenda, Silerio ritrova Timbrio a Napoli nel momento in cui questi è preda della grave *enfermedad* che convince Silerio a intervenire⁹⁸, ricorrendo all'artificio del travestimento da *truhán* e, come Lotario, si installa in casa della giovane. In conseguenza di tale frequentazione, la *enfermedad* che affliggeva l'amico, secondo la nota dinamica trasferenziale, passa a colpire Silerio:

Pero ya que los muchos días, y la mucha conversación mía, y la grande amistad que todos los de aquella casa me mostraban, hubieron quitado algunas sombras al demasiado temor que de descubrir mi intento a Nísida tenía, determiné ver a do llegaba la ventura de Timbrio, que sólo de mi solicitud la esperaba. Mas ¡Ay de mí!, que yo estaba entonces más para pedir medicina para mi llaga que salud para la ajena, porque el donaire, belleza, discreción y gravedad de Nísida, habían hecho en mi alma tal efecto, que no estaba en menos extremo de dolor y de amor puesta que la del lastimado Timbrio⁹⁹.

⁹⁶ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 404.

⁹⁷ CERVANTES, *La Galatea*, p. 284.

⁹⁸ «pero todo este placer mío se aguaba con el ver a Timbrio no tan bueno como yo quisiera: antes tan malo, y de una enfermedad tan extraña, que si yo a aquella sazón no llegara [...]. Pero después que tuve bien conocida su enfermedad y hube visto a Nísida determiné de posponer por él la hacienda, la vida y la honra»: pp. 283-84.

⁹⁹ CERVANTES, *La Galatea*, p. 289. Tuttavia, la 'folgorazione' è riferita qualche istante prima:

Ma la dichiarazione da questi fatta all'uditorio (i pastori che assistono al suo racconto) ricorda anche l'autoanamnesi di Anselmo circa la natura della sua malattia:

Pues esa licencia me dais [...] no quiero dejaros de decir cómo comencé a dar muestras de mi locura¹⁰⁰.

Ancora una volta, quindi, la relazione tra gli amici scatena tutta una patologia 'da desiderio' che si conclama in una sorta di pazzia. In una forma più manifesta che nel caso di Anselmo, il desiderio di Silerio compare nella modalità ossessiva dell'*idea fija*: «El estar tan transportado en mis continuas imaginaciones»¹⁰¹ e, tuttavia, egli trova un riparo psichico nel negare a se stesso tale desiderio, nel tentativo disperato di sottrarsi alla tirannia da esso perpretata. La dinamica è chiara: il pensiero anancastico di Silerio nasce dall'impegno costante a ricacciare dentro di sé il desiderio, a rifiutare la manifestazione secondo gli imperativi della introiezione, ciò che assume il carattere di una vera e propria impresa (*hazaña*) per l'io: nella doppia sollecitazione di una spinta repressiva e una attiva, l'io deve resistere e superare l'impulso alla manifestazione, governato dal timore di rappresaglie da parte dell'altro. Rimane, però, la domanda centrale relativa 'a chi' siano diretti i comportamenti messi in campo dal personaggio, in quanto anche per questo caso l'impressione è che il punto di concentrazione rimanga il desiderio (e non l'oggetto) che, ancora una volta, risponde al meccanismo del 'desiderio secondo l'altro' di cui si è già discusso. Si rifletta sulla selezione di oggetto da parte di Silerio: non un oggetto qualunque, ma l'oggetto del desiderio che egli riconosce presente nell'amico e che finisce per alimentare, per sostenere il proprio attraverso una costante introiezione.

Inoltre, le espressioni a cui Silerio ricorre, nella relazione fatta ai pastori, per esprimere i sentimenti che lo legano all'amico, in generale caratterizzate da una certa esagerazione, generano perplessità e persino qualche sospetto. Quando al principio della narrazione, ad esempio, egli ripercorre il ritrovamento di Timbrio in occasione dell'arresto da questi subito per una falsa accusa, Silerio si esprime nei termini che seguono:

Considérese aquí, si tanto la consideración pudo levantarse, cuál quedaría yo al horrendo espectáculo que a los ojos se me ofrecía. No sé qué os diga, señores, sino que quedé tan embelesado y fuera de mí, y del tal modo quedé ajeno de todos mis sentidos

«Vi a Nísida, a Nísida vi, para no ver más, ni hay más que ver después de haberla visto». In questa espressione si rinvia una corrispondenza stilistica con la storia precedente («Rindióse Camila, Camila se rindió») che, allo stesso tempo, come messo in luce da Avalor-Arcé, è anche una corrispondenza narrativa: «ambas repeticiones enfáticas marcan el momento culminante, en que las respectivas narraciones están por variar bruscamente de rumbo». Si veda la nota relativa al rigo 21 di p. 143 della sua edizione de *La Galatea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

¹⁰⁰ CERVANTES, *La Galatea*, p. 285.

¹⁰¹ CERVANTES, *La Galatea*, p. 298.

que una estatua de mármol debiera de parecer a quien en aquel punto me miraba¹⁰².

Tali dichiarazioni evocano alla memoria del lettore l'espressione retorica dell'esperienza di alienazione, *embelesamiento* e adorazione prodotti nell'io dell'amante dalla contemplazione dell'amata. Ancora, quando Nísida lo convince a rivelarle la ragione della tristezza che lo consuma, piuttosto che giustificarla con una plausibile sofferenza d'amore per una donna, Silerio non esita a dichiarare di essere terrorizzato dal timore di perdere Timbrio, verso il quale pare nutrire un affetto decisamente morboso:

y como yo conozco el valor de Timbrio – que este es el nombre del caballero cuya desgracia os voy contando –, y sé lo que perderá el mundo en perderle, y yo lo perderé si le pierdo, doy las muestras de sentimiento que habéis visto¹⁰³.

Bastino questi esempi a testimoniare che a Silerio, avvertendo una complementarietà massima con la persona di Timbrio, viene a mancare la chiara percezione dei confini del proprio io e finisce in tal modo per identificarsi con l'amico di cui, di conseguenza, introietta la libido scatenata dalla giovane. Il trasferimento-suggestione connesso allo shock identitario si esplicita, all'interno della narrazione, attraverso la strana condotta messa in atto da Silerio durante lo svolgimento della sua funzione d'intermediario d'amore. Invece di postulare, nei colloqui con Nísida – l'oggetto –, in nome e per conto di Timbrio, egli si ritrova puntualmente ad avocare a sé il senso di quanto espone, puntando sul fatto che la comunicazione realizzi la 'sua' speranza di conquista (la sua, non certo dell'altro). Ne deriva una gran confusione per le identità coinvolte. Sul piano del discorso¹⁰⁴, ad esempio, non può mancare di suscitare sorpresa il ripetuto ricorso a costruzioni bimembri fisse a doppio referente, del tipo «solicitud mía y amor de Timbrio», «solicitud mía y servicios suyos», quasi a voler simboleggiare – e testimoniare – l'azione integrata delle due parti costitutive di un'unica identità.

Una variazione rispetto alla situazione analizzata in precedenza potrebbe risiedere nel distinto equilibrio che viene a instaurarsi fra gli amici a seguito della reduplicazione che il desiderio ha operato sull'io. Difatti, la sovversione intervenuta nel rapporto Anselmo-Lotario produce come risultato (inter-

¹⁰² CERVANTES, *La Galatea*, p. 277.

¹⁰³ CERVANTES, *La Galatea*, pp. 290-91.

¹⁰⁴ La sensazione di confusione relativa ai ruoli risulta accresciuta dalla scelta, magistrale e di grande effetto, da parte dell'autore, di condurre gli scambi comunicativi tra Silerio e Nísida secondo le linee della comunicazione obliqua, sfruttando gli effetti dell'ambiguità connessa ai referenti. Silerio racconta all'interlocutrice degli amori che un amico intrattiene con una dama, senza specificarne le identità e occultando i referenti diretti. Ciò consente alla giovane di avanzare risposte che, se fosse palesata la sua identità quale destinataria di quegli amori, starebbe attenta a non fornire con tanta libertà. In un modo ancora più ambiguo, poi, Silerio espone la questione secondo una forma che riceve almeno tre decodificazioni da parte del lettore: sta parlando di Timbrio nell'interpretazione di Nísida, sta effettivamente parlando di Timbrio, sta attribuendo a Timbrio ciò che riguarda, invece, sé.

medio, destinato ad annullarsi con il ribaltamento dei ruoli) una gerarchizzazione delle identità e delle personalità, la sussistenza di un gioco di forza tra un elemento forte ed uno debole, che è fonte di tensione costante. Nel caso in esame, invece, dalla deflagrazione dell'io prodottasi in conseguenza dell'assimilazione di desiderio da parte di Silerio, sembra originarsi un nuovo equilibrio, probabilmente riconducibile all'azione repressiva che ha ad oggetto il desiderio, in altri termini, alla rinuncia di Silerio. In sintesi, si può affermare che la circostanza per cui Silerio abiura all'esercizio d'identità (reprimendo l'iniziativa di manifestare e perseguire il proprio desiderio) comporta una rigenerazione della relazione in termini di armonia e di equilibrio, ciò che non accade, invece, nel caso precedente, in cui la spinta all'azione, messa in moto in Lotario dal desiderio, disequilibra la relazione amicale sino a comprometterla, a distruggerla. I due diversi, opposti, scioglimenti lo testimoniano.

L'equilibrio di rapporto sotteso alla linea relazionale Timbrio-Silerio è riconfermato dalla dinamica che investe l'altro membro della coppia, Timbrio: nell'apprendere che l'amico-proiezione di sé (di fatto, Silerio gestisce la comunicazione con Nísida per conto e in vece di Timbrio) ha mutuato il suo oggetto di desiderio, la sua reazione non risponde alle attese conflittive legate alla rivalità; piuttosto, egli regola il proprio agire in maniera conforme al suo 'duplicato' per cui, lì dove un io abiurava e negava la propria istanza di desiderio, eccone subito un altro pronto a immolarsi sull'altare dell'unità di intenti e della conformità animica:

Procura, verdadero amigo Silerio, alcanzar el fruto que tu solitud y trabajo tiene bien merecido, y no quieras, por lo que te parece que debes a mi amistad, dejar de *dar gusto a tu deseo, que yo refrenaré el mío*, aunque con el medio extremo de la muerte¹⁰⁵.

In conclusione, per quanto non si ignori che l'origine di tali affermazioni possa più plausibilmente risiedere in altre questioni (la dottrina filosofica, ad esempio, di cui è informato il pensiero cervantino, la teoria neoplatonica della *dimidium anima*, secondo la quale l'amore che lega gli amici è fonte di armonia e convergenza delle parti; o anche fattori legati alla mentalità, ai precetti delle sacre scritture, o, più semplicemente, l'adozione di formule ricorrenti, consacrate dall'uso scritturale, quali il famoso adagio *amicus usque ad aras*¹⁰⁶), si ritiene, tuttavia, di non sovraccaricare il senso di taluni motivi presenti nell'opera se lo si integra con le letture appena esposte, le quali additano nelle dinamiche reduplicative innescate dal desiderio una chiave interpretativa suppletiva.

¹⁰⁵ CERVANTES, *La Galatea*, p. 299. Timbrio non si rivolge direttamente a Silerio; questi, però, si è posto all'ascolto dall'uscio della camera in cui l'amico è raccolto in soliloquio.

¹⁰⁶ Formula impiegata, inoltre, da Lotario nel lungo discorso suasorio rivolto ad Anselmo ne *El curioso impertinente*. Sulle origini dell'adagio, e sulla sua fortuna letteraria, si veda l'articolo di A. RAMÍREZ-ARAÚJO, ««Usque ad aras amicus». Un adagio glosado por Cervantes», in *Hispanic Review*, 22, 1954, pp. 224-27.

D'altronde, perché rinunciare a percorrere tale via se sembrano segnalarla proprio la logica comportamentale governata dal *deseo* dei personaggi e le loro numerose manifestazioni in tal senso, verbali e non?. Dichiarazioni come quella appena riportata (Timbrio: «no quieras [...] dejar de dar gusto a tu *deseo*, que yo refrenaré el mío» o Silerio: «¿En qué pecho pudo caber ni puede el extremo de dolor que entonces en el mío se encerraba, pues el fin de su mayor *deseo* era el remate y fin de su contento?»¹⁰⁷) non dicono forse che la relazione tra gli amici gira tutta intorno al desiderio e alla sua capacità di regolarla?

Ricapitolando, il dato che incontrovertibilmente può essere estratto dalla situazione prototipica de «gli amici» attiene alla capacità dei soggetti di collocarsi l'uno al posto dell'altro, in virtù di una doppia forma di identificazione che, da benefica condizione preliminare alla relazione, evolve, per intervento di nuove pulsioni, nelle temibili trame della proiezione. Difatti, alla base dell'identificazione che lega gli amici a doppio filo c'è quella che in molti definiscono una sorta di proiezione "buona", l'empatia, un meccanismo di relazione che permette di riconoscere nell'altro qualità proprie a se stessi e che in qualche modo garantiscono la buona riuscita del rapporto. Ed è innegabile che nei casi della presente trattazione i personaggi interagiscono sotto l'egida di meccanismi identificativi positivi. Salvo, talvolta, l'inesco successivo di congegni psichici che non prevedono la coincidenza tra sé e l'altro. La memoria richiama subito un terzo episodio cervantino, misto di amicizia e di follia: la storia degli amici Cardenio e Fernando. La follia, nuovamente ricorrente, si manifesta in Cardenio in grado più estremo rispetto agli amici incontrati in precedenza, oltre che in forma più veridica in quanto realmente sperimentata dal giovane. Allo stesso modo, come è stato segnalato, si differenzia dai casi già analizzati perché non aderisce perfettamente al *topos* de «los dos amigos», i due non essendo accomunati da identica estrazione sociale¹⁰⁸: essendo figlio del duca Ricardo, Fernando ha il massimo grado nobiliare, mentre Cardenio, per quanto nobile anch'egli, non va oltre la qualità di *privado* del giovane rampollo. Il dato non è secondario, visto che condiziona l'interazione tra i protagonisti fino a stabilire una rigida gerarchia di ruoli. Difatti, nonostante la narrazione testimoni una totale confidenza, unita ad affetto, tra i due («el extremo con que don Fernando me amaba y trataba»), la relazione è percorsa da una costante e reciproca diffidenza¹⁰⁹, che pregiudica quella com-

¹⁰⁷ CERVANTES, *La Galatea*, p. 308.

¹⁰⁸ Tanto che al canonico «de todos los dos amigos eran llamados», l'autore preferisce l'ambigua espressione «Fernando, mozo gallardo gentilhomme, liberal y enamorado, el cual en poco tiempo quiso que fuese tan su amigo, que daba que decir a todos»; CERVANTES, *Don Quijote*, p. 265. L'espressione «que daba que decir a todos» è anfibologica: si tratta degli amici per antonomasia, la cui fama destava meraviglia in tutti (come Anselmo e Lotario), o, piuttosto, si riferisce ai commenti malevoli della gente circa la loro morganatica amicizia?

¹⁰⁹ «don Fernando, como astuto y discreto, se receló y temió desto [...] y así por divertirme y engañarme [...] comencé a temer y a recelarme dél»: p. 265 e p. 267.

plicità e affinità caratteristiche delle altre coppie di sodali e veicola una potenziale rivalità originaria, ostacolo alla canonica cooperazione. Tuttavia, da quell'unica registrazione d'amicizia sincera e paritaria, insita nel riferimento alla reciproca apertura alla confessione intima e al segreto, discende la serie di conseguenze utili all'esame. Cardenio, si ricorderà, racconta che:

la privanza que yo tenía con don Fernando dejaba de serlo por ser amistad, todos sus pensamientos me declaraba¹¹⁰,

e più avanti:

Venimos a mi ciudad, recibíole mi padre como quien era, vi yo luego a Luscinda, tornaron a vivir (aunque no habían estados muertos ni amortiguados) *mis deseos*, de los cuales di cuenta, por mi mal, a don Fernando, por parecerme que, en la ley de la mucha amistad que mostraba, no le debía de encubrir nada¹¹¹.

Ancora:

Alabéle la hermosura, donaire y discreción de Luscinda, de tal manera que mis alabanzas *movieron en él los deseos* de querer ver donzella de tantas buenas partes adornada. Cumplíselos yo, por mi corta suerte, enseñándosela una noche a la luz de una vela, por una ventana por donde los dos solíamos hablarnos. Vióla en sayo, tal, que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido. Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto y, finalmente, tan enamorado cuál lo veréis en el discurso del cuento de mi desventura. Y para encenderle más *el deseo* (que a mí me celaba, y al cielo, a solas, descubriría...)¹¹².

L'imprudenza commessa da Cardenio nel rendere l'amico partecipe dei propri «deseos», nonché nel segnalargli le virtù di colei che ne è oggetto, producono il logico risultato di generare un identico desiderio in Fernando («Alabéle la hermosura...de manera que mis alabanzas movieron en él los deseos»)¹¹³, il quale diventa, in tal modo, titolare attivo d'istanza erotica con-

¹¹⁰ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 265.

¹¹¹ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 266.

¹¹² CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 266-67.

¹¹³ Louis Combet etichetta questa situazione in cui il soggetto favorisce l'innamoramento del rivale per la propria donna come l'«entremise», in cui «c'est l'amant qui, de façon plus ou moins consciente, s'emploie à favoriser les entreprises du rival». Cardenio, quindi, farebbe inconsapevolmente da 'mezzano' per Fernando, a tutto svantaggio della propria relazione. Inoltre, questa ingenuità di Cardenio risulta sospetta allo studioso (la cui tesi è condivisa da tanti) il quale vi intravede l'indizio di una latente attrazione per il rivale, cosa che spiegherebbe la generale impressione di passività, di scarsa combattività nel difendere il proprio oggetto di desiderio e di acquiescenza nel seguire tutte le indicazioni di Fernando: «En fin de compte (et c'est là l'important), faut-il croire Cardenio sur parole, et est-ce trop solliciter le texte que de se demander si ses craintes sont véritablement sincères et s'il ne souhaite pas, au fond de lui-même, provoquer le drame qui ne va pas manquer de se produire. Ce qui revient à poser le problème de la nature exacte du sentiment que ce timide amoureux éprouve

temporaneamente al suo modello (e, per un momento, in questo quadro di forze tutto interno al triangolo amoroso, in cui Cardenio ricopre una posizione di superiorità, in quanto esercita l'autorità del modello, risultano ribaltate le gerarchie sociali che operano all'esterno del triangolo). Si comprende bene, a questo punto, perché da tutto ciò non possa discenderne che un'istanza contrassegnata da acceso antagonismo.

Eppure, una siffatta situazione di tensione riesce ancora a lungo ad ammantarsi di 'compagnerismo', grazie all'iniziativa di Fernando di dissimulare le sue reali intenzioni mentre procede all'esecuzione del turpe proposito di sostituirsi all'amico¹¹⁴. Le riflessioni sollecitate dalle analisi precedenti inducono a ritenere che la ricostruzione della figura triangolare, con i vertici rispettivamente occupati dai singoli personaggi (in altri termini, la constatazione dell'azione di mediazione interna di desiderio), non basti da sola all'esplicitazione completa della dinamica di reduplicazione. Difatti, le diverse vicende hanno palesato la consuetudine per la quale il desiderio passa dall'essere 'generato' in forma obliqua e non lineare all'essere 'trasferito', insieme a tutto il carico identitario, *in primis*, il ruolo ricollegato alla persona, da un soggetto-personaggio all'altro. Ed è esattamente quanto corrisponde alla realizzazione dell'inganno ideato da Fernando, quello, cioè, di farsi doppio sostitutivo dell'amico nella relazione con Luscinda fino a pretendere di prenderne il posto nelle nozze a cui è destinato:

En resolución, le dije que no me aventuraba a decírselo a mi padre, así por aquel inconveniente como por otros muchos que me acobardaban, sin saber cuáles eran, sino que me parecía que lo que yo desease jamás había de tener efeto. A todo esto me respondió don Fernando que él se encargaba de hablar a mi padre y hacer con él que hablase al de Luscinda. ¡Oh Mario ambicioso, oh Catilina cruel, oh Sila facinoroso, oh Galaón embustero, oh Vellido traidor, oh Julián vengativo, oh Judas codicioso [...]; ¿Quién pudiera imaginar que don Fernando, caballero ilustre, discreto, obligado de mis servicios, poderoso para alcanzar lo que el deseo amoroso le pidiese dondequiera que le ocupase, se había de enconar, como suele decirse, en tomarme a mí una sola oveja que aún no poseía?¹¹⁵.

pour don Fernand. Quel est le véritable désir de Cardenio? Nous savons maintenant que ce désir s'adresse autant au modèle (au rival) qu'à l'objet (Luscinde). Don Fernand fascine Cardenio dans la même mesure où il le rabaisse»: COMBET, *Cervantés ou les incertitudes du désir*, pp. 200-2.

¹¹⁴ Come si ricorderà, Fernando pretende di presenziare agli incontri dell'amico con l'amata, di conoscere i contenuti delle loro comunicazioni, di gestirne lo svolgimento e ciò con la sola conseguenza di vedere accresciuto il proprio desiderio e di non poter più far a meno di subentrare a Cardenio nella relazione. Dichiaratosi disposto a mediare presso il padre dell'amico, affinché autorizzi il figlio alle nozze, Fernando riuscirà con uno stratagemma ad allontanare Cardenio dalla città e si accorderà personalmente con i genitori della ragazza affinché la loro figliola venga promessa a lui. Naturalmente, solo la reazione prevedibilmente contraria di Luscinda, che in un estremo singulto di affermazione del proprio io (in ciò ricordando la figura di Leonora de *El celoso extremeño*) si sottrarrà alla sanzione del vincolo matrimoniale, riesce a riportare la situazione nei canali di uno scioglimento più giusto per i protagonisti.

¹¹⁵ CERVANTES, *Don Quijote*, pp. 306-7.

Effettivamente, ci si chiede con Cardenio, perché mai un uomo tanto potente da poter agevolmente puntare a qualsiasi oggetto amoroso si ostina, «se había de enconar», invece, nel perseguire l'oggetto di Cardenio? La risposta è una riconferma: perché egli non è tanto interessato alla conquista di Luscinda quanto al desiderio stesso di Cardenio, quel desiderio che, da solo, lo fa sentire un altro Cardenio, amato e amante come lui. L'impossibilità materiale di farsi da doppio psicologico a doppio fisico di Cardenio gli ingenera l'astio, l'animosità, il rancore segreto di chi vive la condizione subalterna dell'oppresso (lui, il seduttore per eccellenza!), schiavo di un desiderio non suo:

y este billete [di Luscinda destinato a Cardenio] fue el que le puso en *deseo de destruirme* antes que el mío [desiderio] se efetuase¹¹⁶.

Un'analogia dinamica identificativa sta alla base di quei *desordenados deseos* che inducono Flavio, nel *Deleitar aprovechando* di Tirso de Molina, a pretendere di possedere la donna di suo fratello. Il legame di parentela, di stretta consanguineità, con il modello del suo desiderio, Fausto, rende la situazione triangolare ancora più trasgressiva che nella relazione amicale. Ed è probabile che Flavio, avvertendo la massima censurabilità del proprio desiderio, nel tentativo di allontanare da sé quel contenuto psichico scabroso, innesci un inconscio meccanismo di difesa coincidente con la proiezione di esso sull'altro, che in questo caso coincide addirittura con l'oggetto stesso, Matidia, e finisca per trasferirgli, così, anche la colpa della trasgressione. L'alterazione, inoltre, produce in lui errori di ragionamento. Flavio, difatti, interpretando la condotta di Matidia compie un'operazione razionale, ma lo fa in maniera erronea («sin saber distinguir»), in quanto deviato, nell'azione di deco-difica da una struttura inconscia che gli suggerisce la soluzione a lui più conveniente: persuadersi («se persuadió») che l'insana passione alberghi nell'altro, che Matidia desideri («apetecía») in un solo corpo due soggetti distinti. Si sente in tal modo autorizzato a far valere egli stesso i propri impulsi:

pero, desmandándose a salir de los límites debidos, sirvieron de previas disposiciones a deseos desordenados, porque, atribuyéndose caricias y agrados de hermana a demasías li-

¹¹⁶ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 306. Da una prospettiva complementare, Combet vede la questione nel modo che segue: «Concluons donc que les Séducteurs qui apparaissent dans les fictions de Cervantès n'occupent cette position que par accident et que, dans d'autres circonstances et selon la loi de la réciprocité du désir, ils auraient pu, eux aussi, se trouver à la même place que leur Double du moment et assumer la même fonction. L'attitude du Séducteur le plus typé, don Fernand, le rival de Cardenio (*D.Q.*, I), confirme cette remise en question de la réalité de la dichotomie Séducteur-Double. Malgré son orgueil, le puissant don Fernand est finalement vaincu sur toute la ligne et accepte le fait accompli: il épousera Dorothée, qu'il n'aime pas, et laissera la noble Lucinde au pouvoir de Cardenio. De là sorte, don Fernand s'assimile à son propre Double: il devient lui-même un des Doubles de l'Œuvre et, comme eux, il subit finalement la loi des femmes, Dorothée et Lucinde conjurés». Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, pp. 217-18.

cenciosas de amante, sin saber distinguir afectos de parienta de arrojós de impúdica, se persuadió a que Matidia apetecía de una forma *una sangre misma en dos distintos sujetos*¹¹⁷.

Tuttavia, per quanto uno scampolo di ragionevolezza gli suggerisca di usare la cautela del silenzio, la sua frustrazione si conclama in malattia manifesta e ne decreta la condizione di malato d'amore:

Llegó a tanto la batería de estas dos contrariedades que, dando con él en la cama, le pusieron a los umbrales de la muerte, y a proseguirlos la fortuna, acabando con él, conservando sepultada su opinión, no representara después la tragedia de sus desigualdades¹¹⁸.

Ma il desiderio, lo si è visto altrove, è la manna che alimenta l'io e, fintanto che l'oggetto su cui si sono catalizzati gli accidenti dell'alterazione rimane presente, non c'è modo di recuperare l'autogoverno di sé:

la frecuencia de sus apacibles ojos, la tiranía de su hermosura honesta, y dentro los dos de unas paredes mismas, si pudieran disculparse tan desatinados desaciertos, parece que disminuyeran tantas circunstancias sus temeridades¹¹⁹.

L'interazione favorita, e quasi imposta, dalla coabitazione consolida progressivamente una comunicazione basata su presupposti assolutamente trasgressivi, ed è per questo destinata ad alimentare una logica fallimentare. I dialoghi riprodotti dal testo, difatti, si articolano quasi interamente su progressioni del tipo «attribuir, presumir, persuadirse», che hanno come referente costante l'altro con il suo sentire mal decodificato. Inoltre, l'effetto di ambiguità risulta accresciuto dalla tendenza (ormai comune a molti dei casi segnalati) a gestire l'esposizione verbale secondo un doppio livello, reale e metaforico, o secondo la strategia anfibologica del doppio referente. Si consideri, ad esempio, il discorso che Flavio dirige a Matidia nel quale, intendendo riferirsi a loro due, altera la linearità della comunicazione dissimulando al destinatario il vero referente; finge, cioè, di parlare di un'altra donna:

Mi presunción (no sé si loca), me vende por cierta la conformidad de un alma en quien adoro. Pienso (y no sin fundamento para presumirlo) que, si la idolatro, me quiere, si la apetezco, me desea, y que si la dificultad peligrosa de alcanzarla me enmudece, la misma la tiene muda. Luego, instrumentos somos los dos tan recíprocos que, si nos divide el número, nos individua la semejanza de unas mismas pasiones, y según esto, unas mesmas consonancias, aunque distintos los sujetos, es fuerza que los dos tengamos¹²⁰.

Non è il monologo riportato l'unica testimonianza della tendenza che vede la duplicazione, nella quasi generalità dei casi, investire il piano comuni-

¹¹⁷ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 274.

¹¹⁸ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 276.

¹¹⁹ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 275. Tutto ciò, in netto contrasto con la «conciencia de sembarazada» che alberga nell'amata inconsapevole.

¹²⁰ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 277.

cativo. Si era fatto cenno, in precedenza, a un altro esempio eclatante di manifestazione verbale 'doppia', per referente e modalità espositiva. Si tratta del dialogo tra Clemencia e l'amato cugino Leonardo (*Cigarrales de Toledo*), che avviene quando l'unione animica tra Clemencia e l'amica Linarda comincia a predisporre la duplicazione successiva. Leonardo confida alla cugina di amare una donna, dando per scontato che lei comprenda si tratti di Linarda. Clemencia, al contrario, crede che si riferisca a lei:

Clemencia: En cuanto al adivinar la prenda que amas, te respondo que sé quién es, desde el punto que la diste nombre de tuya, y que no ha mucho que asiste en esta aldea, que ella y yo vivimos tan juntas, que una casa nos hospeda, un alma nos anima, y una voluntad nos gobierna, habiendo mucho que eres tú el único dueño della.

Leonardo: ¿Es posible, prima de mis ojos, que la que no ha mucho que asiste en nuestra aldea, la que vive contigo, quien hospeda una casa, y por medio de la amistad un alma anima, dividida en las dos, y una voluntad gobierna, me hace dueño de la suya?¹²¹

È come se l'equivoco indotto dal richiamo all'amicizia come reduplicatrice di identità (secondo l'ideologia più su esposta) additasse a Clemencia la strada da intraprendere per rendere effettivo ciò che qui è solo un gioco discorsivo. Non passerà molto tempo, difatti, e Linarda potrà raccontare di come

Clemencia, *transformada en mí*, y fingiendo mis palabras y voz; que, añadiendo la imitación alguna semejanza que con la mía tenía, persuadiera a quien con menos pasión que mi amante la escuchara¹²².

Tornando all'episodio dei cognati del *Deleitar*, va sottolineato che nemmeno Matidia viene risparmiata al turbinio di effetti della duplicazione che conduce all'errore in quanto, come si racconta, «regulaba por el virtuoso proceder de su consorte el de su hermano», vale a dire, ella si rapporta a Flavio nello stesso modo in cui si rapporterebbe al fratello di questi, suo marito, alimentando con tale condotta le false speranze del giovane. Difatti, le argomentazioni a cui ricorre per spiegare i propri comportamenti sono intrise del fluido della identità doppia:

Y si, como sospecho, acierto en esto por mayor, yo os aseguro que haré por vos lo mismo que por vuestro hermano mi señor y dueño; porque la sangre que a entrambos os da vida, y siendo una en la substancia sólo se distingue en los sujetos, no es para mí de menos estimación en uno que en otro¹²³.

¹²¹ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, pp. 382-83. È la dimostrazione lampante di come il sosia operi una sorta di dittatura, inibendo o, addirittura, bloccando la capacità di iniziativa dell'originale sino a ridurlo a mero esecutore passivo delle proprie istanze di desiderio, ricoprendo egli stesso il ruolo di entrambi (secondo una totale fusione d'identità).

¹²² MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, p. 389.

¹²³ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 278.

E ancora, più avanti:

Estas razones últimas, siniestramente interpretadas, alentaron de suerte el descacido amante que, sellándole una de sus hermosas manos con la boca, licencia no entendida, por el disfraz del parentesco...

In sintesi, la comunicazione si realizza nelle forme del senso corrotto («siniestramente»), della mancata decodificazione («no entendida») e della copertura («el disfraz del parentesco»).

Tuttavia, è sulla traiettoria Fausto-Flavio che va più attentamente osservata la problematica identitaria, essendo la direzione in cui maggiormente si palesano i tratti della duplicazione. Da quanto esprime il testo, sembra possibile affermare che Flavio, in parte indotto da dinamiche psichiche autonomamente attivatesi presso di lui, in parte sollecitato dal desiderio che erroneamente attribuisce a Matidia, sia anch'egli investito da un'alterazione d'identità in termini di identificazione con il fratello, procurata dall'introiezione del desiderio di quest'ultimo.

Si può sostenere che, in qualche modo, il testo prepari al raddoppiamento già attraverso la parziale coincidenza nei due fratelli dell'indice identitario più esterno alla persona, il nome. In seconda istanza, la vicinanza fisica, la convivenza, che fomenta logicamente la 'condivisione'. Infine, le cure e le premure che l'inconsapevole Matidia, da consorte, presta a Flavio 'come se' si trattasse del suo stesso marito. Tale abbondanza di fattori sferra attacchi notevoli alla solidità dell'io di Flavio, per cui quasi non sorprende che egli cada preda di una vera e propria crisi identitaria e che sprofondi nell'angoscia procurata dal dubbio, primo sintomo di alterazione del sé. Le elucubrazioni di seguito riportate ne costituiscono il sigillo:

¿A qué propósito – decía entre sí a solas – si no se abrasa en el recíproco incendio de mis deseos, me significó no diferenciarme de mi hermano? ¿No confesó que, siendo en los dos una misma sangre, sin reparar en la distinción de las personas, tenía en el mismo grado la mía que la de su esposo?. Luego, sin distinguir afectos, parte conmigo los de su amoroso yugo¹²⁴.

A tali speculazioni fa seguito la messa in pratica di un'iniziativa tesa alla realizzazione del desiderio, ma una mente alterata («Era amoroso el accidente de Flavio, enferma en él la voluntad, reina de las otras dos potencias») non può che scegliere la via sbagliata, coincidente con il tentativo di sostituirsi all'altro nell'esercizio del suo ruolo e delle sue funzioni:

Supo Flavio que su hermano, por orden del César, toda la semana siguiente había de asistir en el puerto de Hostia [...] y convidando a la inocente ocasión de sus desvelos a una recreación (que dos leguas de la ciudad pagaba al margen del augusto Tibre) [...] de-

¹²⁴ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, pp. 280-81.

terminado de pasar en aquel retiro los días todos que su hermano faltase de su casa¹²⁵.

Il processo di appropriazione delle funzioni appartenenti al fratello vede Flavio sviluppare comportamenti che denotano una sicurezza di sé sempre crescente, tanto che dalla iniziale manifestazione per via non lineare, attraverso la comunicazione di tipo obliquo esemplificata più su, passa alla modalità d'espressione metaforica, attraverso la declamazione all'amata di un suggestivo componimento poetico (a un verso del quale, oltretutto, si deve il titolo del presente studio)¹²⁶, fino a dichiararle apertamente il proprio desiderio, avvalendosi di un suatorio richiamo alla libera pratica di un amor di natura. Ancora una volta, però, l'io duplicato che reclama la validità delle proprie istanze incontra nella donna respiciente il poderoso sanzionatore della duplicità, nonché l'artefice di una riequilibratrice *reductio ad unum* dell'io.

III.3. Gli effetti della duplicazione

È stato sinora possibile ricostruire la situazione standard per la quale due personaggi che condividono uno *status*, un'analogia condizione 'esistenziale', finiscono per mettere in pratica condotte e strategie comportamentali identiche. È stato inoltre possibile indagare più da vicino le ragioni costitutive di tale coincidenza – letteralmente, una duplicazione – e si è dedotto che il complesso azionale dei personaggi è sorretto dall'assunzione di uno schema di identificazione, declinabile, a sua volta, secondo fenomeni di cooperazione o di competizione i quali, per un'irrisolvibile ambiguità (di

¹²⁵ MOLINA, *Deleitar aprovechando*, p. 283.

¹²⁶ Data la stretta aderenza del contenuto e della forma del componimento alla questione di cui si sta discorrendo, può risultare utile riportarlo per intero: «Aquellos dos hermanos./ adulación vistosa/ de aquel arroyo (aquellos olmos digo)/ que visten los veranos/ de tanta hoja pomposa./ y lloran del diciembre el desabrigo./ sin competir consigo./ admiten a sus brazos/ a aquella yedra convertida en lazos./ que al uno y otro enreda./ yugo de amor a entrambos, sin que pueda/ de adúlteros dar nombre a los abrazos./ que *duplicando* cuellos de esmeraldas joyel parece entre ellos./ Si agravio ponderara/ aquel olmo en que estriba/ la yedra, que en sus brazos halló escalas./ celoso se quejara/ por verla que, lasciva./ vuela a su opuesto con ajenas alas:/ «¿Por qué amores iguales/ en él y en mí dijera-/ si esposos quien nos ve nos considera./ y a mi corteza asida./ *un cuerpo parecemos y una vida*./ apoyo verde a tu niñez primera/ el tronco a que te atreves./ y toda labios su sustancia bebes?/ Si un tálamo no medra./ si un suelo cohabitamos./ si un licor alimenta nuestras hojas./¿por qué, adúltera yedra./ buscas ajenos ramos./ y interesable a mi rival te arrojas?/ Advierte que despojas/ el conyugal respeto/ con que lealtad durable te prometo./ y que el olmo tirano/ que en mi ofensa apetece, es mi hermano./ y los dos de una causa, un mismo efeto./ teme incestos lascivos./ que imitaran los hombres tus motivos.». Esto (a estar agraviado el olmo/ y tener lengua)/ a la yedra dijera, y en castigo de verse deshonado./ y en público su mengua./ abrazos repudiara ya enemigos./ mas no porque testigo/ de ver dar, a sus ojos./ favor a su vecino, forma enojos./ antes se alegra ufano./ pues cuanto más se enlaza con su hermano./ por medio de la yedra/ más uniforme amor en los tres medra:/ que el bien comunicado es más humano, y no será torpeza que ame una sangre misma, una belleza»: pp. 286-88 dell'ed. cit.

status e di persona), si traducono sempre in una 'complementarietà oppositiva di ruoli'. Sono state riconosciute, infine, le pulsioni responsabili dell'inesco di tali meccanismi: gelosia, rivalità, emulazione, solidarietà, ambizione; tutte componenti che, di norma, se contenute entro certi limiti, contribuiscono positivamente alla costruzione della personalità, mentre l'alterazione di proporzioni che produce l'affanno eccessivo di qualcuna di esse crea disequilibrio nel soggetto e, di conseguenza, opera da fattore di corruzione anche nella sua relazione con l'altro. In particolare, come ben hanno messo in luce le storie repertorate, tale alterazione si manifesta nel personaggio soprattutto in rapporto all'oggetto di desiderio e al modello che in lui sostiene quel desiderio: l'inferiorità avvertita nei confronti del rivale, a cui egli attribuisce la responsabilità dell'ansia e dell'angoscia che lo pervadono, procura al soggetto una notevole insicurezza, gli ingenera sentimenti di astio che, poi, fomentano in lui impulsi aggressivi nei confronti del modello-rivale. Proprio l'esigenza di scaricare tali impulsi starebbe alla base dell'(ant-)agonismo di cui si alimentano le situazioni considerate. A coordinare il funzionamento generale del meccanismo concorrenziale, inoltre, intervengono le dinamiche proiettive ormai note, per le quali l'io, rifiutando la condizione di subalterno in cui il desiderio lo ha sospinto, necessita di trasferire all'altro i contrassegni specifici, creando da sé il proprio doppio¹²⁷.

Come conseguenza di ciò, la conquista della propria soddisfazione non può che passare dalla censura e la sconfitta dell'altro, l'altro sé. A tal proposito, si ripercorra per un istante la malcelata competizione che alimenta il legame tra le Teodosia e Leocadia della novella cervantina: lo scopo comune ad entrambe è la conquista dell'oggetto d'amore (Marco Antonio), intentata sotto la costante minaccia della perdita. La condizione di partenza delle fanciulle è identica, come identica è l'evoluzione del loro *status* psichico: il timore di non essere all'altezza dell'impresa e la paura per l'io di uscire sconfitto dal confronto scatenano il meccanismo proiettivo per il quale ognuna colloca presso l'altra il polo d'attrazione negativo e le attribuisce la responsabilità degli effetti della competizione. Rispetto a ciò, il testo non lascia spazio a equivoci: la rivalità agisce sui soggetti fino a produrre una concentrazione ossessiva dell'una sull'altra; quasi dimentiche dell'oggetto di desiderio, a questo punto degradato a mero pretesto, ognuna delle due competitrici manifesta un'attenzione di tipo compulsivo sull'antagonista:

¹²⁷ Tale lettura può contare sul più valido conforto delle teorie scientifiche di una studiosa della psicologia moderna di tutto rispetto, quale è Melanie Klein: «En totes aquestes situacions en què es recorre a la projecció i considerem nocives les altres persones en comptes de nosaltres mateixos, es farà evident que el traïdor de l'obra, el rival o qualsevol que ens serveixi de receptacle per als nostres trets perillosos i indesitjables esdevenen, realment i inconscientment, la part dolenta, el «doble» d'aquest aspect nostre. És un procés que molt sovint queda reflectit en un drama o en la literatura, on aquestes personificacions constitueixen el proveïment de l'escriptor»: M. KLEIN - J. RIVIERE, *Psicanalisi de l'amor i de l'odi*, Barcelona, Ed. 62, 1974, pp. 45-46.

Leocadia: No piense aquella enemiga de mi descanso gozar tan a poca costa de lo que es mío; yo la buscaré, yo la hallaré, y yo la quitaré la vida, si puedo¹²⁸;

e poco più oltre:

Ella le goza, sin duda, sea donde fuere, y ella sola ha de pagar lo que he sentido hasta que le halle¹²⁹.

La manifestazione più evidente degli effetti de «los celos», tuttavia, consiste nel turbamento di Teodosia, accompagnato da una specifica (in ciò simile agli effetti delle duplicazioni per somiglianza analizzati nei capitoli precedenti) sintomatologia fisica:

Mas quando llegó a decir [Leocadia]: «Llegó la noche por mi deseada», estuvo por perder la paciencia, y sin poder hacer otra cosa, le saltó la razón [...]. Respiró con estas razones Teodosia, y detuvo los espíritus, que poco a poco le iban dejando, estimulados y apretados de la rabiosa pestilencia de los celos, que a más andar se le iban entrando por los huesos y médulas, para tomar entera posesión de su paciencia¹³⁰.

E ancora:

Teodosia: mas en lo de sosegar se no fue en su mano, que ya tenía tomada posesión de su alma la rabiosa enfermedad de los celos¹³¹.

Leocadia: Mas el dolor que siento de los celos me le representa en la memoria bien así como espada que atravesada tengo por mitad de las entrañas, y no es mucho que, como a instrumento que tanto me lastima, le procure arrancar dellas y hacerle pedazos¹³².

La gelosia è senz'altro il meccanismo di difesa messo in atto dall'io ogniqualvolta avverte il rischio di subire una perdita: l'odio, l'aggressione verso l'ipotetico conquistatore della posta in gioco diventa una reazione naturale. Nel caso in esame, inoltre, ciò che si manifesta come tratto caratteristico è il senso di umiliazione, di inferiorità, che il personaggio nutre nei confronti del proprio doppio: è la tirannia esercitata dal modello. Su Teodosia, ad esempio, il testo riferisce:

¡Oh, cuánto más de lo que ella era se le representaba en la imaginación la hermosura de Leocadia y la deslealtad de Marco Antonio! ¡Oh, cuántas veces leía o fingía leer la cédula que le había dado! ¡Qué de palabras y razones le añadía, que la hacían cierta y de mucho efecto! ¡Cuántas veces no creyó que se le había perdido y cuántas imaginó que sin ella Marco Antonio no dejara de cumplir su promesa, sin acordarse de lo que a ella estaba obligado!¹³³.

¹²⁸ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 219.

¹²⁹ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, pp. 219-20.

¹³⁰ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 218.

¹³¹ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 221.

¹³² CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 220.

¹³³ CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 221.

Tali parole testimoniano il *deficit* di fiducia e di sicurezza in se stessi che sottende la relazione di gelosia; esso induce ad assegnare al proprio doppio qualità superiori e meriti più grandi dei propri, fino ad operare, in totale assenza di equilibrio, l'assoggettamento volontario da cui prende forma il rapporto regolato dai nuovi giochi di forza.

La disamina degli effetti prodotti dalla particolare capacità di questi personaggi di collocarsi l'uno al posto dell'altro può contare ancora sui dati forniti da quella forma di identificazione che gode, per così dire, di una benefica condizione preliminare: l'empatia degli amici, una sorta di requisito che favorisce il legame d'interdipendenza e che è quasi garanzia della buona riuscita del rapporto. Ed è indubbio che, almeno inizialmente, nella maggioranza dei casi confluiti in questa sezione, i personaggi siano governati da meccanismi identificativi positivi. Tuttavia, con quasi pari sistematicità si è assistita alla successiva attivazione di congegni psichici legati al desiderio, i quali hanno dimostrato di produrre conseguenze rischiose, quando non deleterie, per entrambi i soggetti coinvolti.

Se si ripercorrono le tre situazioni cervantine di amicizia, tutte attraversate dalla medesima problematica legata al desiderio, si può notare che esse sono informate di una diversa modalità di funzionamento e, quindi, da esiti ed effetti diversi, dell'empatia interna alla coppia. Anzi, si ottiene ancora qualcosa di più se si dispongono i tre casi in successione cronologica e li si analizza avendo come parametro fisso il canone di amicizia a cui, per tradizione, dovrebbe aderire il testo. Osservando dunque in progressione le storie di Timbrio e Silerio (*Galatea*), Cardenio e Fernando (*Quijote*), Anselmo e Lotario (*Quijote*) si nota che: la prima storia, col reintegro finale dei singoli protagonisti nelle proprie funzioni, soddisfa l'attesa comportamentale de «los dos amigos» e, dopo il «trastorno» identitario di Silerio, l'empatia torna a governare la loro amicizia. L'anteposizione dell'identità comune (procurata dall'amicizia) all'esercizio individuale di soggettività (legata all'istanza amorosa) confermano un uso conforme e omologo del *topos* da parte di un giovane Cervantes, ancora strettamente irreggimentato negli schemi convenzionali. La prima delle storie chisciottesche, invece, comincia a manifestare taluni segni di 'irregolarità', con la rivisitazione in chiave negativa della 'compartecipata' relazione di Cardenio e Fernando con la bella Luscinda. La *philia* degli amici viene qui compromessa dal tradimento di Fernando, il quale antepone il soddisfacimento del desiderio amoroso mutuato dall'amico al sodalizio di anime precedentemente instaurato con lui. E tuttavia, la violazione de la «ley de mucha amistad» risulta ancora moderata, proponendo l'autore un epilogo in cui la 'restituzione' dell'oggetto (Luscinda) a Cardenio, da parte di Fernando, assume tutto il senso della postposizione dell'amore alla diade amicale, certamente avvertita come più degna e di maggiore pregio da chi professa i valori aristocratici della società nobiliare. E, va senza dire, l'*happy end* della vicenda è garantito, in entrambe le

storie, proprio dal primato accordato all'amicizia. Diverso destino attende, invece, la coppia di amici che dalla spirale dello scambio di ruoli e di identità, a cui imprudentemente si abbandona, non verrà più fuori, dal momento che l'empatia originaria viene definitivamente perduta e la relazione di io legati a doppio filo irrimediabilmente compromessa. La più eroica delle amicizie, quella di Anselmo e Lotario, che più di altre pareva richiamare il rapporto eticamente fondato tra due personalità 'virtuose', soccombe ai colpi inferti dalla destabilizzante sovrapposizione delle loro identità. Anselmo, col suo desiderio di duplicare se stesso nell'amico, e Lotario, con la sua concreta duplicazione dell'altro, infrangono gravemente la norma sacra dell'amico *plus quam frater*¹³⁴ e, con ciò, l'autore ribalta completamente i rapporti di forza tra amore e amicizia: assegnando la supremazia alla relazione sentimentale, egli non solo innova un *topos* letterario secolare, per quanto stancamente eserciti ormai la sua funzione tipologizzante, ma, soprattutto, degrada un intero codice comportamentale consacratosi nel tempo presso la mentalità, nobile e alta, e per questo inattaccabile, della società a cui l'opera si dirige.

In sintesi, le storie cervantine, unitamente alle altre che ne condividono presupposti e svolgimenti, segnalano come effetto della duplicazione un'azione abbacinante dell'io il quale, «nella escursione volontaria nell'altro, può far montare oltre ogni limite previsto le spinte centrifughe e rendere problematico il ritorno a se stesso»¹³⁵. E proprio da questa impossibilità per l'io di fare ritorno a se stesso si generano le tragiche conseguenze narrate nel finale: perdere l'amico significa perdere il contrassegno della propria identità, è perdere l'identità (soprattutto se si viene soppiantati da altri, come anche nel caso di Carrizales, vittima dell'emulazione di Loaysa) equivalente a morire.

Il riferimento a un ultimo episodio con valore, per così dire, 'riepilogativo' può forse mettere meglio in luce gli effetti ricollegabili ad ognuna delle tipologie situazionali riscontrate, in quanto in esso vi confluiscono ben tre filoni, tutti intrecciati tra loro, che si alimentano delle diverse categorie individuate. La terza parte del già citato *Deleitar aprovechando* di Tirso de Molina contiene un romanzo (o *novela larga*), intitolato *El bandolero*, nel quale viene narrata la vita di san Pedro Armengol, un santo catalano di cui la popolazione della Catalogna, ai tempi del re Jaime II di Aragona, fu grande devota.

¹³⁴ L'infrazione di cui Cervantes ha reso responsabile Anselmo era stata già prevista da quella sorta di Tavola delle Leggi dell'amicizia che è il *Lelius* di Cicerone. È sorprendente notare come la vicenda del *Curioso* si proponga come trasgressione dell'avvertenza ciceroniana: «Magna etiam disscidia et plerumque iusta nasci, cum aliquid ab amicis, quod rectum non esset, postularetur, ut aut libidinis ministri aut adiutores essent ad iniuriam».

¹³⁵ G. PADUANO, "Edipo, e altre favole d'alienazione", in *La semiotica e il doppio teatrale*, ed. G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 285-305. Cit. a p. 286.

Il primo nucleo narrativo ha per protagonista proprio l'eroe del romanzo, Pedro Armengol. Egli è stato allevato da un *ganadero* e non sa che, invece, suo padre è addirittura don Alberto Armengol, esponente di una nobile e potente famiglia catalana. Don Alberto ha anche una figlia legittima, Saurina; per volontà di Alberto, Pedro e Saurina crescono a stretto contatto e tale vicinanza comporta che in età adulta l'affetto che li unisce, soprattutto in Saurina, si trasformi in amore. Il rapporto fra i due giovani, pur non tematizzando il motivo del doppio, riceve una descrizione carica di notevole ambiguità, espressa soprattutto a livello stilistico attraverso l'impiego di formule stabilmente in uso nella definizione delle doppie identità. Il linguaggio dei doppi si sovrappone a una situazione già di per sé intrisa di duplicità, per cui due fratelli, ignorando di esserlo, si amano e, paradossalmente, la necessità di dichiararsi tale amore suggerisce loro di ricorrere proprio all'alternativa per loro più lecita, il modello della «fratellanza»¹³⁶. L'esempio è tratto da un discorso di Pedro:

Soy hechura de tu padre y mi dueño, tan pródiga su liberalidad conmigo que, a no desacreditarle mi bajeza, le intitulara padre; heredástele con la sangre la voluntad que le debo; criámonos juntos, tú la luz, yo la sombra, que tan antigua es ésta como los rayos del sol a quien se o pone: ¿qué mucho, pues, que me conserves?, o ¿qué cuerpo hay que quiera mal la sombra que le sigue? Siendo todo tuyo, alimentando casi a tu noble mesa, si la substancia de unos manjares mismos engendra proporcionada similitud en la sangre que produce, y de su nutrimento participan sus afectos las inclinaciones buenas o malas, ¿qué maravilla que, por lo que en esto nos asimilamos, amor, que todo es semejanza, te oblique a exceder los límites de la moderación cuando me sublimas a lo que no merezco?¹³⁷.

¹³⁶ Come già si poteva osservare nell'altra vicenda tirsiana, quella di Flavio e Matidia, si tratta del «modello della fratellanza» di cui, come spiega M. Bettini, gli amanti si servono quale indispensabile alternativa al modello coniugale (e che ha la sua base ideologica nel *De fraterno amore* di Plutarco): «Ci si trova di fronte alla necessità di risolvere un problema non facile: garantire agli amanti un modello codificato a cui riportare una relazione di coppia che non corrisponde minimamente alla *coniunctio* (giuridica e familiare) del rapporto matrimoniale – e che anzi, dal rapporto matrimoniale vuole radicalmente distinguersi [...]. Si tratta insomma di far esistere l'*identità a due* degli amanti nel mondo del linguaggio, e dunque nella rappresentazione culturale. Ecco allora spuntare l'altro possibile modello di identità a due: la fratellanza; perché i fratelli condividono nome, parentela, somiglianze, esperienze di vita, hanno gli stessi antenati, gli stessi culti familiari, le stesse tradizioni da rispettare e proseguire. Ciascuno ha nell'altro una parte di sé; i fratelli sono un buon pezzo di *unicità*, si concepiscono in relazione, si richiamano». Si veda di M. BETTINI, «Narciso e le immagini gemelle», in Id. (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari, Laterza, 1991. Cit. a p. 57.

¹³⁷ *El bandolero* ha ricevuto un'accurata edizione, separata dal *Deleitar aprovechando*, ad opera di A. Nougé, Madrid, Castalia, 1979, dalla quale si cita qui: pp. 135-36. Quanto alla natura del discorso, essa sembra precisata dalle parole di Gianni Celati, secondo il quale da questo tipo di dialogo discende il precetto per cui «È nell'apparenza che sta il giusto senso della realtà, che è solo apparenza»: è proprio la chiave di lettura di tutto il testo di Tirso oltre che, oggetto dell'analisi di Celati, del *Quijote*. Si veda, di G. CELATI, «Il tema del doppio parodico», in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986², p. 188.

A ben vedere, questo discorso di Pedro può essere messo in relazione con il parlamento che Flavio, nel *Triunfo de la verdad*, aveva indirizzato a Matidia. Lì, l'amante proponeva di assimilare l'illecito amoroso a cui anelava al rapporto di fratellanza che concretamente lo univa a Fausto, chiedendo alla cognata, in pratica, di amare lui come amava suo fratello; qui, parallelamente, gli amanti giustificano l'attrazione sentimentale con una fratellanza derivante dalla vita in comune, ignorando (e in ciò sta l'unica differenza col caso precedente) che si tratti di una consanguineità effettiva (meno sconveniente, difatti, risulta che don Alberto Armengol, padre dei ragazzi, si riferisca a loro ogni volta come a «una alma suya, entre ellos dividida» o «una sangre duplicada en ellos» etc.). Tanto nell'uno quanto nell'altro, comunque, il senso elicitato dal discorso è quello di due identità assimilabili per conformità ad una sola, in ossequio all'antico *topos* dell'amante come *dimidium anima*.

Tuttavia, l'opera tirsiana prevede che da questo primo nucleo argomentale, già di per sé ambiguo, promani una serie di relazioni interpersonali, con nuovi protagonisti, tutte costellate dagli effetti della duplicazione d'identità che, come ripete diverse volte il narratore, dà origine a un «enmarañado laberinto».

L'occasione della moltiplicazione è data dalla partecipazione di Saurina e Pedro alla feria del «vidrio» che si tiene a Barcellona. Un vandalo manda in frantumi la statua di vetro che riproduce l'effigie del re Jaime II; avendo assistito all'azione, Pedro si avventa sul giovane e, accidentalmente, lo ammazza. Viene accusato di essere l'autore dell'oltraggio al re ma Pedro si ribella, litiga con gli «alguaciles» e nella zuffa rimane ferito. Una carrozza passa di lì e lo raccoglie; viene quindi trasferito a casa di una donna che gli presta le prime cure. La soccorritrice è Laurisana, sorella di don Berenguel Lanzol, ultimo esponente della famiglia che da lungo tempo rivaleggia proprio contro gli Armengol. Il soccorso prestato da Laurisana a Pedro, e il conseguente innamoramento di lei per il giovane, determina la formazione di un nuovo triangolo duplicazionale: Saurina ama Pedro che è amato da Laurisana. Ma la circostanza sentimentale non deve trarre in inganno, in quanto la competizione per la conquista dell'oggetto d'amore non è l'unico movente al raddoppiamento di io che ha le due donne come protagoniste.

I fattori ausiliari intervengono sin dal momento in cui Laurisana, che ospita il ferito, vede piombare in casa propria Saurina, la quale si porta verso il letto di Pedro facendo mostra di grande afflizione per le condizioni del giovane che spaccia per suo fratello. Laurisana viene subito allertata da questa nuova presenza, la quale finisce per catalizzare la sua attenzione, devianandola completamente dall'amato. Anzi, secondo un rapporto rovesciato rispetto ad altre situazioni, Laurisana, con la collaborazione di Saurina, si sforza di condurre la conoscenza appena avviata con la giovane all'interno di un rapporto di amicizia creata *ad hoc*, non spontanea e che, soprattutto,

funge da contesto in cui le rivali possano spiarsi reciprocamente. Non a caso, difatti, l'espressione con cui il testo sistematicamente definisce la nuova diade corrisponde a una perifrasi antitetica, «las dos nuevas amigas y opositoras», nella quale tornano i tre dati essenziali al movimento reduplicatore che ne seguirà: nuova costituzione di rapporto e amicizia come 'coltre' situazionale di una celata, agguerrita, rivalità. Il passo iniziale viene mosso da Laurisana, la quale propone strategicamente a Saurina di accantonare le contese familiari e di condividere la fortuna presente. Addirittura, il gioco accattivante del doppio sciorina una generosità che ha il solo scopo di mascherare «los celos» e di attirare a sé, per poterla osservare, studiare e replicare da vicino, la concorrente:

¿Qué culpa tenéis vos, Saurina generosa, de las competencias y bandos que nuestros antecesores nos vincularon y vuestro padre y mi hermano prosiguen, ya sólo por la reputación más que por aborrecimientos personales? Peleen ellos si les pareciere caso de menos valer el no imitar a sus antepasados; y siendo nosotras menos vengativas, preciémonos de más cuerdas, vituperando con nuestra *amistad* sus pesadumbres. No habéis puesto los pies en esta casa menos que para señora de ella: yo me doy por vencida, su posesión os reconoce dueño¹³⁸.

L'iniziativa intrapresa da Laurisana comporta che la distanza tra loro si riduca in maniera progressiva, sino a determinare, quale effetto parossistico, una vera e propria sovrapposizione tra le loro persone. All'interno del triangolo la figura di Pedro, oggetto comune di desiderio, rimane lontana e un po' sbiadita, in quanto ha la sola funzione di mantenere attivo il potenziale duplicativo del desiderio, mentre gelosia, rivalità e competizione agiscono sui complessi emotivi delle dame con un'intensità tale da renderle indispensabili l'una all'altra. I riferimenti testuali a siffatta modalità d'interazione si sprecano:

despidiéronse las dos competidoras, amigas en la apariencia y cumplimientos, mortales opositoras en las almas, que con celos no valen beneficios¹³⁹.

A riprova della duplicazione messa in atto dal desiderio possono essere addotte talune dichiarazioni emergenti dai preziosi monologhi introspettivi che Tirso, con abilità e finezza psicologica ancora rare per la sua epoca, regala al lettore. Ad esempio, se si osservano le riflessioni di Laurisana circa «su opesta»:

Fingióle hermano cuando, serrana, vino a visitarle: pues ¿a qué efecto sino a honestar con este título el amor que la consume? Luego es sin duda que le ama; luego más caudal tiene su valor del que en Saurina nos le desdora; y cuando no le tenga, si ella le quiere, ¿por qué repararé yo en quererle? ¿Qué más resistencia puede blasonar la consideración

¹³⁸ MOLINA, *El bandolero*, p. 171.

¹³⁹ MOLINA, *El bandolero*, p. 179.

en mí que en ella, si soy mujer como Saurina?, si Saurina es tan noble como Laurisana? Compitamos, pues, las dos en duda, que el tiempo y la voluntad que le tenemos sacará de las entrañas del secreto el oro que esta mina nos encubre¹⁴⁰

si evince che, se nessun interesse viene dichiarato per l'amato, la concentrazione esercitata su Saurina è, invece, quasi ossessiva. L'attenzione è tale da permetterle di intuire l'amore che lei nutre per Pedro, unitamente alla sua condizione nobiliare, nonostante Saurina intenti il depistaggio adottando abiti da serrana e sostenendo la sua parentela col giovane. Inoltre, oggetto della riflessione di Laurisana è una comparazione costante con l'altra («si soy mujer como Saurina...si Saurina es tan noble como Laurisana») che va nel senso dell'accertamento di specularità e che è finalizzata a stabilire la pari dignità nella titolarità del desiderio amoroso. Anzi, com'è d'uopo, Laurisana desidera, ama, perché tale è l'istanza psichica di Saurina («si ella le quiere, ¿por qué repararé yo en quererle?») e non perché l'oggetto meriti d'essere desiderato di per sé.

Lo svolgimento testuale dell'episodio, difatti, sta rendendo possibile individuare le fasi del processo che avrà come effetto la coincidenza tra 'le due donzelle' (e le analogie con l'episodio cervantino non sono limitate alla funzione di protagonismo della coppia di «opositoras»). In un primo momento il soggetto si procura l'occasione per irretire l'io nella propria ragnatela, costituendo una (falsa) amicizia. Assicurato il contatto, comincia la fase di emulazione mimetica attraverso l'adozione del modello, sulla base della reciprocità presentita. In questa fase, è opportuno ribadirlo, la conquista dell'oggetto è realmente secondaria, tanto che il soggetto può addirittura pensare di rinunciarvi, ma sempre che, per il principio ossessivo dell'esproprio, la perdita colpisca anche il rivale:

pero cuando [Pedro] no sea ilustre, amándole sin celos, deleitaré la voluntad considerándole, ya que no mío, tampoco de Saurina¹⁴¹.

La duplicazione del desiderio viene così a costituire la fase centrale di un processo che, come in tutti i casi in cui i suoi effetti si propagano in forme estreme, non limitandosi alla sola sfera dell'*eros*, si espanderà sino ad investire la persona intera, il suo *status*, le sue funzioni: l'ambiguità che ricade sui protagonisti ne rende duplici i ruoli, con la conseguenza di vedere completamente annullati i confini identitari del singolo individuo e di creare un caos in cui non è più possibile riconoscersi, se non nell'altro di cui si è diventati copia. E con ciò prende avvio la fase finale del processo, nella quale fanno irruzione le modalità di sovrapposizione dell'io a cui si pensava fossero ricollegate solamente le categorie dei doppi fisognomici (sosia e ge-

¹⁴⁰ MOLINA, *El bandolero*, pp. 182-83.

¹⁴¹ MOLINA, *El bandolero*, p. 184.

melli). Invece, con non poca sorpresa, e quasi a chiudere il cerchio della ricostruzione analitica delle costanti del tema, esse dimostrano come l'estetica del doppio barocco non si attesti su forme, per così dire, medie di alterazione, ma inseguia, piuttosto, il risultato estremo dello scambio totale d'identità, ciò che, in altri termini, corrisponde al 'rovesciamento' del concetto stesso di identità inteso quale determinazione univoca della persona. E così, l'episodio tirsista dispone che le due «competidoras», secondo la logica mimetica, si autoconsegnino a destini analoghi. In concreto, accade che entrambe finiscono per essere assegnate in matrimonio a persona diversa dall'amato Pedro. Il fratello di Laurisana, don Berenguel Lanzol, intende sposare Saurina, appartenente al bando contrario, proprio perché interessato a mettere fine all'antica inimicizia tra le famiglie e a concentrare, in tal modo, un notevole potere nelle proprie mani. Contemporaneamente, il conte Manfredo di Sicilia – segretamente innamorato di Saurina – riceve dal re Jaime l'ordine di sposare Laurisana (la quale, però, si è già guadagnata i favori di don Pedro, ai danni di Saurina). La prospettiva di ricevere uno sposo indesiderato suggerisce alle dame di adottare uno startagemma che le sottragga alle pressioni a cui sono sottoposte. Senza saperlo, da veri doppi, pianificano entrambe di fuggire con Pedro. Saurina espone il progetto in una lettera destinata all'amato ma che, tuttavia, finisce nelle mani del conte Manfredo in quanto questi, sobornando il servo incaricato della consegna, se la fa consegnare. Dal suo canto, Laurisana concorda direttamente con Pedro il piano di fuga. Tuttavia, la notte in cui è stato fissato il doppio allontanamento accade che, per una straordinaria coincidenza, si ritrovino tutti a transitare dalla strada in cui è ubicata la casa di Saurina. Quest'ultima si è appena calata con una scala di corda, quando don Berenguel, intento a omaggiare la giovane di una sua serenata, subisce un'aggressione da parte degli uomini del conte Manfredo. Nello scontro che ne deriva rimane coinvolto anche Pedro, il quale si azzuffa con Manfredo, ignorando che si tratti di lui a causa dell'oscurità. A combattimento concluso, ogni coppia si dirige per proprio conto verso il porto; lì le attende una barca noleggiata in precedenza che è incaricata di trasportarle, rispettivamente, in Francia, l'una, e in Sicilia, l'altra. Con la luce del giorno, gli amanti ricevono la sorpresa: Pedro, convinto di essere in compagnia dell'amata Laurisana, si ritrova con Saurina; Laurisana, parimenti, si ritrova accanto il servo sleale di Saurina, Guillermo, al quale Manfredo aveva ordinato di rapire la giovane.

In relazione a tale 'colpo di scena', torna utile una precisazione: qui (ma in generale, in questo tipo di narrativa) non è solo questione di ricercare l'effetto prodotto dal «trueque de damas»; se così fosse, lo scambio involontario di persona basterebbe come espediente a soddisfare l'attesa di 'diletto' presso il lettore. E, invece, il testo va oltre, facendo tempestivamente intervenire un fattore di notevole destabilizzazione: il furto di identità, o, più moderatamente, la sostituzione volontaria di un personaggio ai danni di un

altro, un fattore che immediatamente restituisce gravità, quando non drammaticità, alla vicenda che ne accoglie gli effetti. I ripetuti riferimenti alla doppia identità di Laurisana, nel racconto della traversata in nave, sottolineano il passaggio da una modalità sostitutiva (casuale, non ordinata, lo scambio accidentale) all'altra (duplicazionale, la sostituzione volontaria). Si osservino i relativi passaggi:

Creyendo Laurisana ser su amante victorioso, le siguió corriendo hasta que Guillermo, menos alborotado, y lejos ya algunas calles de la que sirvió de teatro lastimoso a tal tragedia, se oyó llamar, diciéndole la catalana hermosa: – Espera, [Pedro] Guillén mío.

Detuvo el paso entonces el desleal cobarde y creyó sin duda ser Saurina la que le seguía, que, aún no desengañada, presumía ser el montañés querido el agresor de su robo; y disfrazándole este la voz, la respondió alentándola y la llevó hasta la lengua del mar donde le esperaba el capitán con el esquiife [...]. Saltaron, en fin, en la galera, dando desde el borde Guillermo la mano a Laurisana, que todavía se imaginaba compañera de su valiente amante¹⁴².

Puntuale, poi, arriva «el sobresalto», il corto circuito psichico che subisce chi compie o assiste ai virtuosismi identitari di questi personaggi:

Pero apenas la [vista] de Guillermo reconoció en ella sus malogradas traiciones y la animosa catalana se halló en poder de quien menos en la imaginación tenía, cuando, *sobresaltados de la admiración entrambos, dudaban la fe a los ojos*, sin permitirse por un considerable espacio palabras a la lengua, principalmente Guillermo, que no habiendo, según su bárbaro juicio, perdido de vista desde la escala a Saurina, *vacilaban sus pensamientos*, no hallando salida a *transformación* tan prodigiosa¹⁴³.

Il dubbio sulla realtà, il crollo dei parametri della percezione, il vacillamento del pensiero sono gli ingredienti di quello 'scacco gnoseologico' che è stato più volte registrato come l'esito, sia interno che esterno al testo, della fenomenologia del doppio e che non ha altro senso se non quello di sovvertire i meccanismi della conoscenza. Perdita di certezza, dunque, che, se assunta esclusivamente come dato utile all'individuazione delle costanti del tema

¹⁴² Contestualmente, «con mejor suceso se engañó Saurina, si puede llamarse engaño el haber conocido a quien adoraba. [...]. Libre, pues, el montañés gallardo [Pedro] del no conocido conde, intentaba reiterar el mismo sitio en busca de su prenda, cuando, viéndose al lado de su competidora y no permitiéndole el sobresalto, las tinieblas ni el traje, que, como significué, conformaba con el de Laurisana, a sospecharla diferente: – Vamos – la dijo –, dueño mío, a la nave apercebida que nos está esperando, y aseguraremos por beneficio de las aguas la tormenta que en tierra nos amenaza más rígorosa»: MOLINA, *El bandolero*, pp. 277-78.

¹⁴³ MOLINA, *El bandolero*, p. 286. E come con frequenza attestato, la mente umana non trova altro riparo dallo sconcerto irrazionale se non riconoscendo, chisciottescamente, una causa soprannaturale che collochi il fenomeno su un piano esterno al reale. Così, ad esempio, lo stesso Guillermo: «Sólo le desatinaba a el cómo, viniendo él con Saurina, se le hubiese desaparecido ésta, sustituyendo su presencia Laurisana, sin hallar otra salida a tantas dificultades sino el creer que entre los demás estudios que al montañés bizarro hacían famoso profesase el de los hechizos, y que por medio de ellos, huyendo con Saurina, los burló con Laurisana»: Molina, *El bandolero*, p. 289.

letterario, può avere il solo valore di arricchire una sistemazione tassonomica; se, invece, se ne osserva la connessione con sensi più generali, richiamanti le strutture del pensiero dell'epoca, allora non è difficile constatare la coincidenza della 'perdita di certezze' del personaggio barocco (in tutti i testi considerati) con la 'perdita di certezze' dell'uomo barocco, ontologicamente individuata come chiave di lettura dell'intera cultura secentesca. Ancor meno difficile diventa spiegare, attraverso tale corrispondenza, la notevole fortuna goduta dal tema nell'epoca che, plausibilmente, da esso si vede fedelmente rappresentata. Ma tali considerazioni saranno oggetto di una più articolata riflessione nella parte finale di questo studio. Per ora, conviene insistere sugli effetti della «transformación tan prodigiosa» offerta da Tirso.

Da parte sua Laurisana (che a quanto pare trova se stessa addirittura simile alla rivale), rispetto alle ragioni dello scambio, congetture che

anoche, acometido en nuestra calle de un tropel de ocultos enemigos, me pronosticaba el corazón venir con ellos en el mismo traje que yo mi competidora [...] ¿Qué sé yo si, dispuesta entre mi inconstante desagradecido y Saurina la misma figura que trazaba en mi provecho, la ejecuté en su servicio [...]?¹⁴⁴.

La tentazione di appropriarsi definitivamente dell'identità della rivale le suggerisce, al fine di sottrarsi alle minacce del capitano dello scafo che la trasporta, di ritenere «por bien, fingiéndose aliviada, pasar con el fingido nombre de Saurina las inclemencias de los hados por entonces». L'effetto di tale furto identitario è icasticamente rappresentato dalla sconcertata reazione del conte Manfredo nell'apprendere la notizia dell'esistenza di una doppia Saurina:

Con estos trágicos discursos se sentenciaba a sí mismo Manfredo, cuando se le presentó a los ojos un soldado, vasallo suyo que [...] Refirióle por menor todo lo sucedido [un incendio nel castello siciliano dove era approdata Laurisana-Saurina] que caminando una escuadra con el preso catalán a la fortaleza, el capitán y dama a quien llamaban Saurina y con quien el alcaide afirmaba que el conde su señor había de desposarse. Perdió aquí los estribos la disimulación del confuso siciliano, e interrumpiendo al mensajero, le dijo:

– ¿Qué dices, hombre? ¿Saurina en poder de mis vasallos, en Sicilia, y a un mismo tiempo con Pedro Armengol en Cataluña? ¿Cómo es posible un cuerpo en dos lugares? ¿O quién, para quitarme el seso se transfigura en ella? ¿Saurina dices que permitía llamarse?¹⁴⁵.

Manfredo conferma, con l'accurato interrogativo finale, che l'adozione

¹⁴⁴ MOLINA, *El bandolero*, p. 290. Sull'altra imbarcazione, nel frattempo, «Tan alentada cuanto gozosa, Saurina entró en la tartana en brazos de Pedro Guillén, que imaginaba en ellos a su Laurisana, sin que le desengañase la experiencia, tanta era la obscuridad de la noche y el divertimiento de tantas ocurrencias que le embarzaron los sentidos»: p. 302.

¹⁴⁵ MOLINA, *El bandolero*, p. 337.

abusiva del nome fornisce il sigillo definitivo al «trueco de las dos hermosuras».

Concludendo, l'affermazione che inizialmente decretava l'inserzione dell'episodio nella cretomazia generale, vale a dire, che la *novela* di Tirso costituisce una sorta di campionario di identità duplicabili, trova riscontro nella sistematicità con la quale la dinamica della competitività che funziona da catalizzatore interno alla coppia amalgama e fonde in sé le due identità che la compongono.

Proprio l'appena menzionato conte Manfredo è protagonista, insieme al fratello di Laurisana, don Berenguel Lanzol, di una serrata competizione che, estranea alla logica triangolare del desiderio erotico, in quanto motivata da ragioni politiche, impegna i due in una poderosa battaglia psicologica. I potenti nobili sono i «validos» esclusivi del re e proprio il favore del sovrano, garanzia del massimo prestigio personale e, in qualche misura, anche di funzioni di *alter ego* dello stesso re, occupa lo spazio ricoperto dall'oggetto di desiderio. I due favoriti, in altre parole, richiamano una figura doppia costituita da due metà paritetiche, le quali, tuttavia, si impegnano in un'azione di annullamento reciproco, con il solo obiettivo di avvicinarsi (nel senso, di somigliare, di replicare), il più possibile, alla autorità massima personificata dal re. Proprio a questi, inoltre, spetta la funzione di arbitrare la partita che ha come posta in gioco un'unica identità contesa da due soggetti. Sulla propensione dei favoriti di corte a incappare nelle trappole dell'alterazione identitaria, per una costitutiva insicurezza psicologica e fragilità emotiva, l'autore, attraverso la voce narrante, esprime considerazioni che chiariscono bene la natura duplice di tale rapporto e, soprattutto, la sua peculiarità rispetto alla competizione tra amanti:

los que a palacio hacen a dos manos y, valiéndose del artificio doble, se conservan aplaudiendo a los más validos, se los manifestarán con las ensanchas que la adulación invencionera añade. *Privaban con el joven príncipe los dos igualmente y, envidiosos el uno del otro, procuraban enseñorearse del sujeto de sus celos.* Los de los favorecidos sin comparación son muchos más medrosos y delicados que los de los amantes; padécelos, el que priva, de la menor sombra del mismo pensamiento. Si el rey se ríe con aquél, ya parece que se antepone; cualquiera alabanza o favor, por pequeño que sea, que pronuncian sus labios en beneficio del otro, es lanzada que le atraviesa el corazón. El que mando tiene celos puede satisfacerse de ellos solicitando, de veras o fingidas, otra hermosura que compita con la que desvelaba; pero el privado, como no puede valerse de esta estratagemata porque no hay más de un sujeto en quien sus competencias estriben, atorméntase más y se apercibe menos. No hay más de un príncipe, y éste, si favorece, alienta y, si se entibia, abrasa: limitada y miserable esfera, por cierto, de un mártir de por vida cuyos más rigurosos verdugos son sus mismas imaginaciones, al paso que más solícito menos seguro¹⁴⁶.

¹⁴⁶ MOLINA, *El bandolero*, pp. 173-74.

Anche per i due vicari reali, i termini su cui si definisce la grammatica della loro relazione diventano quelli di rivalità, gelosia, invidia, dei quali fa da termometro il grado di dissimulazione, l'«artificio doble» che regola le loro condotte. Ai doppi antagonisti, inoltre, s'impone l'uso di strategie precipue: Berenguel intuisce che riconquistando l'alleanza della famiglia rivale degli Armengol (a cui appartengono Saurina e l'illegittimo Pedro) giungerebbe a guadagnarsi, oltre che una notevole concentrazione di potere, il plauso del sovrano per la pacificazione garantita nei suoi territori. Ma a tale risultato può pervenire solo attraverso Saurina, ottenendo, cioè, che Alberto Armengol, suo padre, gliela conceda in moglie. E il fatto che anche il rivale Manfredi pretenda alla giovane (lui, per sincero amore, pare) costituisce una motivazione di più nell'ostinata appropriazione degli obiettivi di istanze psichiche altrui:

Algunas veces, aunque disfrazado, vi la hermosura que él pretende amante, y confieso, de los extremos que la hiperbolizan, que, a no imposibilitármela nuestros bandos, se hubieran desmandado a adorarla mis pensamientos. Si ahora, pues, mi suerte favorable facilitase inconvenientes y, ganándole diligencias a Manfredi, la mereciese mi prevención esposa, seguiránse a mi casa seguridades y a mis nuevas esperanzas dichas. Fencerán rencores heredados y en amistad perpetua se enlazará con mis descendientes la sangre belicosa de los Armengoles; enflaqueceré los designios de Manfredi, y una cosa misma Alberto y yo, haré mi privanza incontrastable. Porque mi enemigo le considera valeroso, intenta oponérmele a los ojos de mi príncipe con sombra de premiarle hazañas y servicios: ¿qué más lícita venganza que, ya acreditado con él y admitido a su favor, hacerle de mi bando? ¿Qué satisfacción más a propósito que vengar con los celos de Saurina los que con mi rey me causa?¹⁴⁷.

Il desiderio che Berenguel matura nei confronti di Saurina, quindi, si configura, in maniera sempre più manifesta, come caso di mediazione interna, sollecitato dal «considerarla pretendida» da Manfredi, e in ogni caso subordinato al più intenso, urgente e invadente desiderio di privare il proprio doppio dei suoi segni distintivi. Difatti:

determinóse competirle amante con Saurina como privado con el rey don Jaime, pues cuando ella no fuera tan hermosa, el considerarla pretendida le arrebatará las potencias, porque no hay afeite que tanto perfeccione la belleza de una dama como mirarla con los anteojos de los celos¹⁴⁸.

Viene da osservare che, se si considera la cornice narrativa in cui è inserito il testo de *El bandolero* – il racconto agiografico tripartito, con finalità gnomiche, del *Deleitar* – esso se ne allontana grandemente per imporsi all'attenzione del lettore con il suo sorprendente spessore narrativo. La varietà della materia e la finezza di trattamento delle problematiche, come si è vi-

¹⁴⁷ MOLINA, *El bandolero*, p. 175.

¹⁴⁸ MOLINA, *El bandolero*, p. 176.

sto, creano tra i personaggi geometrie relazionali che vanno sovrapponendosi l'una all'altra, con il conseguente effetto di una straordinaria, inattesa, vicacità romanzesca.

Tornando alla poderosa competizione tra «validos», sembra che al di fuori e al di sopra della diade interessata, più che gli stessi protagonisti, qualcun'altro sia consapevole di quanto sta accadendo e, con l'autorevolezza del *deus ex machina*, assume la regia della contesa identitaria. È lo stesso re, difatti, a esplicitare verbalmente la questione, in termini che esprimono la decisa necessità di fondere in qualche modo le due identità dei «competidores» in una sola:

Ya yo sé cuán poca firmeza tiene la amistad entre dos privados, porque como son retratos de sus dueños y los príncipes no admiten compañía en la corona, tampoco los favorecidos en su presencia. Hagamos, pues, para remedios de esto *una privanza sola de la vuestra y de la suya*; serán trascendentales mis favores, gozándolos con igualdad el uno y el otro [...] *seréis una misma cosa vos y vuestro opuesto* y, mezclando sangres hacéis una privanza, que es imposible conservarse entre los dos partida¹⁴⁹.

Vi si legge l'intenzione di far risultare i due come assolutamente equipollenti, non distinguibili, né per meriti né per demeriti personali, tanto che lo stesso giudizio del sovrano è impossibilitato a propendere per qualcuno di loro.

E che si stia mirando a una letterale 'fusione' d'identità lo sancisce il suo discorso finale che Berenguel dirige alla sorella Laurisana, affinché acconsenta a sposare il rivale:

tú has de ser la que perpetúe nuestra privanza, tú la liga que mezcle e incorpore en uno dos metales tan opuestos como el conde y tu hermano¹⁵⁰.

¹⁴⁹ MOLINA, *El bandolero*, p. 202. Il re propone ai due concorrenti di fondere «la [loro] sangre» attraverso unioni matrimoniali incrociate: Manfredo sposerà Laurisana, sorella del suo «competidor», e a Berenguel sarà destinata Saurina, la qual cosa consentirebbe di dirimere la rivalità con gli Armengol. Manfredo accetterà *obtorlo collo* l'indicazione del re, mentre un segreto desiderio di rivalsa lo indurrà a escogitare il piano da cui deriverà lo scambio di dame, con le conseguenze del caso, viste in precedenza.

¹⁵⁰ MOLINA, *El bandolero*, p. 207.

capitolo IV FUORI CAMPO: LETTURE OBLIQUE DI 'DOPPIE IDENTITÀ'

Con l'esplorazione del doppio di matrice psicologica può ritenersi conclusa la parte dello studio dedicata alla ricostruzione delle diverse articolazioni della 'doppia identità' di cui, a questo punto, possono ritenersi precise le costanti strutturali – anche se generali – così come le varianti interne alle singole tipologie. Occorre specificare, però, che l'obiettivo perseguito in quella prima parte – semplicemente accertare, registrare e schematizzare la presenza del tema nelle opere selezionate – ha in qualche modo imposto di trascurare i contrassegni specifici dei singoli episodi, le loro configurazioni e statuti particolari, condizionati da fattori tanto testuali quanto extra-testuali. Per quanto cooperassero alla funzionalizzazione del tema, difatti, quei contrassegni rimanevano comunque all'operazione di repertoriamento, il che giustifica la disattenzione riservata loro in quella parte. Ora, tuttavia, lo studio viene ad ancorarsi ad un nuovo obiettivo che impone l'adozione di una prospettiva mutata in direzione di una maggiore profondità. Lo scopo è che la griglia possa valere a rileggere il tema in rapporto all'ambito letterario prescelto ed è realizzabile solo attraverso un'impostazione metodologica modificata la quale, grazie al recupero di nuclei di significato complementari al tema in quanto portatori del suo carico ideologico, tenderanno a smarcare l'istanza ermeneutica dello studio dalla compressione impressa dall'indagine sulle componenti strutturali.

Si può pensare di concretizzare tale proposito attraverso un doppio contributo, da far coincidere con i capitoli finali dello studio: in prima istanza, procedere alla lettura approfondita di quegli episodi rispetto ai quali l'azione di 'livellamento' ha operato i danni maggiori e, con l'ultimo capitolo, tentare un'interpretazione conclusiva di tutti i dati emersi dall'indagine, mettendoli in rapporto diretto con le coordinate storico-culturali dell'epoca. Dovrebbe in tal modo risultare riequilibrato il rapporto tra la tendenza alla massima schematizzazione insita nell'elaborazione della griglia teorica e l'esigenza invece connaturata a un lavoro che, per la natura critica che vanta, non deve rinunciare ad utilizzare gli strumenti che a tal fine ha l'occasione di impiegare.

IV.1. Da *La Diana* di Jorge de Montemayor: i 'gemelli' Ismenia e Alanio

Le indicazioni fornite all'interno del capitolo intitolato alla categoria dei

‘gemelli’, circa l’episodio contenuto nel capolavoro del lusitano, avevano già manifestato i segni di una complessità che la descrizione delle sue componenti tematiche non aveva esaurito pienamente¹. Ripercorrerne lo svolgimento nelle sue tappe essenziali può servire a mettere meglio in luce tali indici di complessità. Si rammenterà dunque che, nella notte di vigilia che precede i festeggiamenti in onore della dea Minerva, la pastora Ismenia aveva deciso di giocare una burla all’ingenua Selvagia fingendo di amarla. Quest’ultima, dando credito pieno alla dichiarazione, aveva corrisposto immediatamente alle *avances* dell’inguarda, la quale aveva poco dopo rivelato alla giovane di essere in realtà un uomo², un pastore, costretto a travestirsi da donna per aggirare il divieto che nega agli uomini l’accesso al tempio. Selvagia, per nulla turbata dal cambio d’identità della sua interlocutrice, si era confermata acquiescente anche verso la nuova situazione, resa tanto più credibile ai suoi occhi dal riscontro operato sul volto di Ismenia di tratti e segni identitari maschili (si ricorderà quel volto «un poco varonil», in cui lei aveva scorto «no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas por la mayor parte solemos tener»). L’inganno perpetrato da Ismenia avrebbe dovuto concludersi senza conseguenze una volta terminato il convegno amoroso e dopo aver abbandonato il tempio. Contrariamente alle aspettative, invece, l’incontro aveva avuto un seguito che aveva messo fine alla *drôlerie* iniziale e aveva assegnato alla vicenda una matrice molto più seria. Era difatti accaduto che, una volta tornata al proprio villaggio, Ismenia aveva raccontato a suo cugino Alanio dell’incontro con Selvagia e di come, approfittando della loro identità d’aspetto, ella si era beffardamente gabbellata per lui. Ciò aveva ingenerato in Alanio un analogo proposito: tentato anch’egli dalle potenzialità della straordinaria somiglianza, si era presentato ad un nuovo convegno fissato tra le ragazze e con Selvagia si era finto la stessa persona datasi a conoscere a lei presso il tempio. Da vittima di duplicazione, dunque, Alanio si era fatto a sua volta duplicatore; anzi, dalla sua iniziativa era disceso il paradosso identitario per il quale Alanio, sostituendo Ismenia-Alanio, aveva finito in qualche modo per duplicare se stesso.

A voler riconsiderare l’episodio con maggiore attenzione, il fenomeno

¹ Cfr. il Cap. II - La ‘doppia identità’ dei gemelli del presente studio, in particolare, le pp. 88-92 e 119-22.

² Questo caso corrisponde a ciò che Ferroni definisce un «travestimento sovraordinato», vale a dire, il caso in cui un personaggio già travestito finge un ulteriore travestimento, coincidente con la sua identità originaria. Ismenia, difatti, fingendosi uomo travestito da donna, spaccia per finzione ciò che in vero è realtà. Si veda: G. FERRONI, “I due gemelli greci a Roma. Il doppio e la scena nella *Calandria* del Bibbiena”, in *Studi romani*, 28, 1, 1980, pp. 23-33; cit. alle pp. 28-29. Quanto al travestimento transessuale, Ferroni sostiene che «esso indica, da parte di ciascuno dei due [gemelli], la mancanza e insieme l’uso dell’altro: il movimento dell’intreccio si dà nella convinzione dell’assenza del gemello dell’altro sesso e nell’assunzione della sua immagine come maschera che garantisce la stessa partecipazione all’universo scenico», p. 27.

che si configura dietro l'iniziativa del giovane coincide con la tecnica dello 'sdoppiamento', in quanto la sua identità risulta separata, nel nome e nell'apparenza che lo testimonia fisicamente, in due incarnazioni parallele. Alanio dunque subentra alla sua gemella nella titolarità della propria identità e, alimentando la relazione amorosa con Selvagia, porta a termine anche quel processo mimetico che si è visto spesso accompagnare i fenomeni di duplicazione e che induce il soggetto a impadronirsi dell'oggetto di desiderio del suo doppio³. Resta da sottolineare che sul piano estetico, l'ambiguità che aveva inizialmente contrassegnato l'incontro tra le due giovani, connotandolo in maniera piuttosto scabrosa, per la disinvoltata esibizione della componente omosessuale (e che ha guadagnato all'episodio l'etichetta di caso di «franco lesbianismo»⁴), risulta essere dissolta, 'sanata' per così dire, dall'apparizione del doppio identico di Ismenia: Alanio, subentrando alla gemella, riconduce la relazione con Selvagia nei più ortodossi canali del legame eterosessuale. E, tuttavia, a considerare lo spazio accordato dall'autore allo scambio erotico tra le due donne⁵, non si direbbe che egli sia incalzato da propositi censori:

Y después desto los abrazos fueron tantos, los amores que la una a la otra nos decíamos, y de mi parte tan verdaderos que ni teníamos cuenta con los cantares de las pastoras

³ Un meccanismo che si spiega bene con le parole di P. Fasoli il quale, a proposito dei meccanismi mimetici che contraddistinguono la vicenda del romanzo barocco italiano *Calloandro Fedele* (1653) di Giovan Ambrosio Marini, anch'esso pervaso dagli effetti delle tecniche del travestimento, scambio e sostituzione tra personaggi (gemelli), scrive: «Se la rassomiglianza permette dunque al soggetto di divenire l'altro, di sostituirsi all'altro, questa mobilità potrebbe virtualmente riguardare anche chi, estraneo, sia interessato ad uno dei personaggi somiglianti. Se l'oggetto di desiderio o dell'interesse può, in sé e per sé "diventare" un altro, scambiarsi con l'altro, lo stesso desiderio può trasferirsi sull'altro termine. In un mondo in cui è l'apparenza a suscitare il desiderio, non è difficile che ciò possa avvenire». È in qualche modo ciò che è accaduto in Selvagia, quando dal desiderare Ismenia è passata, quasi meccanicamente, a desiderare Alanio che, nell'ottica 'riparatrice' di cui si è parlato, si pone come oggetto di desiderio più lecito, secondo un meccanismo che Fasoli definisce di tipo *transitivo*: «dall'oggetto proibito il desiderio si sposta successivamente su uno lecito: il veicolo, ovviamente, è la rassomiglianza, e l'oggetto lecito è il sostituto identico di quello illecito». Si veda di P. FASOLI, "Il doppio, la metamorfosi, il transito: peripezie dell'essere nel personaggio romanzesco del Seicento", in *Critica letteraria*, 20, 1992, pp. 449-78; cit. alle pp. 471 e 475.

⁴ Come si ricorderà, è l'espressione con la quale Montero, alla p. 46, n. 217 dell'edizione citata, descrive l'episodio: «El enamoramiento entre Ismenia y Selvagia arranca, de forma bastante excepcional en nuestras letras aureas, como un caso de franco lesbianismo, para acabar acogéndose al recurso, corriente en la literatura bucólica, de la androginia y sus equívocos».

⁵ La singolarità della scena a cui Montemayor fa assistere il lettore (impegnato, come *voyeur*, a spiare le effusioni che le due donne si scambiano in una zona appartata del tempio) guadagnò all'episodio il severo, per quanto autorevole, giudizio critico di M. MENÉNDEZ Y PELAYO: «La [historia] de Ismenia empieza con una extravagante y monstruosa escena de amor entre dos mujeres que velan juntas en el templo de Minerva y, aunque todo ello se resuelve en una mera burla, el efecto es desagradable y recuerda los peores extravíos del arte pagano y del moderno decadente». Si veda: *Id., Orígenes de la novela, I, Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillièere e Hijos, 1905, p. 273.

ni mirábamos las danzas de las ninfas ni otros regocijos que en el templo se hacían⁶.

Al contrario, esso testimonia un'ansia di 'riparazione' decisamente ridotta, tanto che, anche dopo la falsa rivelazione d'identità da parte di Ismenia, lo scambio seguita a realizzarsi, e il lettore lo sa, tra due donne⁷.

Inoltre, quella sorta di 'riparazione' funziona a sua volta da fomite per l'insorgenza di una nuova, forse ancor più grave, trasgressione. Selvagia aveva riferito (stava narrando in forma retrospettiva la propria vicenda ai pastori Sireno e Silvano) di aver appreso, quando la sua relazione con Alanio era ormai avviata, che il legame preesistente fra questi e Ismenia andava

⁶ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 46. L'ambiguità che pervade l'intero episodio sembra avere nel linguaggio il suo contrappunto diretto. Il passo appena citato, difatti, contiene un'ambiguità esegetica che lo rende di difficile interpretazione; essa risiede nell'espressione «los amores que la una a la otra nos decíamos» e, in particolare, il termine 'amores', in relazione con il verbo 'decir', fornisce l'impressione per cui, considerato che il momento a cui si riferisce Selvagia è quello dello scambio erotico con Ismenia, l'accezione da intendersi come maggiormente pertinente sia, traducendo, 'le effusioni che ci scambiavamo'. Ad avallare tale interpretazione interviene l'occorrenza registrata dal *Diccionario de Autoridades* per la quale, sotto la voce «Amores», si legge: «en nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos que son los que tratan los enamorados», strettamente rispondente, quindi, al caso qui considerato.

⁷ Senza esagerare la licenziosità del passo, la cui ambiguità pur dimostra la resistenza dell'autore a trattare liberamente l'argomento, si può sostenere che Montemayor, per quanto attento a non trasgredire l'ideale di castità e di purezza che l'amore platonico richiedeva alla finzione pastorale, fosse altrettanto interessato a non reprimere del tutto la carica trasgressiva della situazione. Forse la descrizione più equilibrata di questo aspetto dell'episodio è quella fornita dallo studioso a cui, in generale, si deve il rigurgito di interesse critico per *La Diana*, maturato in seguito alla sua 'reinterpretazione' dell'opera. BRUCE W. WARDROPPER, nel suo "The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation", a tal proposito sostiene che: «The relations between the sexes are kept pure, with a Platonic rather than Christian purity. One particular aspect of the Platonic inheritance might not have met with the approval of Christians: the suggestion of homosexuality. There is no overt homosexuality in the *Diana*, but there is some playing with the elements that make it up. The author always takes care, after introducing a situation with homosexual undertones, to remove them or show them to have been illusory. On several occasions a woman speaks to another woman in amorous terms. The most complex of these situations is when Selvagia is approached by Yslenia at a religious service for women only. Selvagia became "más enamorada della de lo que se podría dezir". The incipient Lesbianism is thwarted when Yslenia claims to be a man dressed in woman's clothes. But she is in fact a woman, and the homosexual situation is not really changed», pp. 138-39. Tale giudizio valuta in giusta misura il doppio atteggiamento, di indulgenza e di censura, dell'autore, mentre non si può concordare con i giudizi assolutisti di chi afferma che «O erotismo está totalmente ausente da *Diana* de Jorge de Montemor. Se erotismo existe, esse è unicamente o erotismo dos corações, e não dos corpos, se assim nos podemos exprimir. A única posse, de que aquí se poderia falar também, è a posse espiritual»: A.A. CRURGLIAO, "O Papel da Beleza na *Diana* de Jorge de Montemor", *Hispania*, 51, 3, 1968, pp. 402-7. Cit. a p. 403. Questa realtà de la *Diana*, ancora, porrebbe l'opera in parziale contraddizione anche con quanto affermato da F. LÓPEZ ESTRADA: «Los libros pastoriles [...] exaltan el amor en un grado tan alto y exclusivo que podían originar confusión en las almas de lectores poco formados en los principios morales, y mucho más en el caso de las mujeres. Y esto no ocurre porque en tales libros el amor resulte de condición obscena ni aun simplemente carnal. Presupuesto de los mismos es una defensa de la castidad que no tolera deslizo alguno por parte del cuerpo». ID., *Los libros de pastores*, p. 172.

ben oltre la complicità tipica del sodalizio gemellare, nel senso che alimentava un rapporto sentimentale a tutti gli effetti, improvvisamente interrotto dal dirottamento di interesse di Alanio su Selvagia. L'episodio sembrerebbe così albergare in sé, concentrate in una porzione ristretta di testo, due situazioni, due condotte, sommamente trasgressive, che qualsiasi lettore dell'epoca avrebbe certamente percepito come eticamente censurabili: quella dello scambio omosessuale, nella prima parte, e del rapporto incestuoso tra gemelli, nella seconda. E anche se, come sostenuto, l'autore non sembra tradire eccessive preoccupazioni al riguardo, egli riesce comunque a abilmente riequilibrare gli effetti del caso mettendo in pratica delle vere e proprie procedure di ammissibilità: attraverso l'introduzione strumentale della figura del gemello, si è visto, neutralizza la componente omoerotica; attraverso l'espedito del distanziamento parentale tra i gemelli, cugini e non fratelli, salvaguarda il legame altrimenti passibile di lettura incestuosa⁸. Ne discende che l'irregolarità già registrata in fase di ricostruzione delle costanti tipologiche della categoria dei gemelli, per cui questo caso si presentava come occorrenza unica di gemelli non generatisi dallo stesso parto, risulta ora spiegata dall'azione cautelare dell'autore⁹. E che non rientri nelle possibilità di tale tipo di narrazioni il tematizzare nuclei concettuali tanto scandalosi, in particolare il legame incestuoso, è testimoniato anche dall'epilogo riservato alla vicenda amorosa, tutto incentrato su una sorta di corto circuito relazionale: ognuna delle relazioni lineari tra i membri componenti il triangolo viene ad essere spezzata dalla subitanea, e forse provvidenziale, comparsa di un quarto personaggio, Montano, il quale, essendo amato da Ismenia ma amando Selvagia, garantisce un assetto definitivamente circolare alla serie di amori, secondo uno sviluppo a catena che diventerà sempre più convenzionale nella prassi romanzesca (pastorale) successiva a *La Diana*. Una dinamica che, come già indicato in precedenza, è stabilmente sottesa dalle leggi coercitive del desiderio mimetico, propagatore di rivalità costante e di tensioni insanabili, decisamente lontano da quella pacifica armonia cui ha

⁸ Letture della pratica incestuosa decisamente interessanti, alternative a quella contenuta ne *La Diana*, provengono da ambiti diversi dal letterario. R. GIRARD, ad esempio, nel già citato *La Violence et le sacré*, ne individua il fondamento antropologico: nella inconscia ricerca della perduta unità in senso mitico, il pensiero dell'individuo vedrebbe nella violenza un'occasione di annullamento delle differenze che lo indurrebbe per questo alla pratica del parricidio o dell'incesto. In un altro studio a carattere antropologico, quello di J. LIBIS su *Le Mythe de l'androgynie* (Paris, Berg International Editeurs, 1980), in relazione più diretta con i gemelli si legge che: «Le thème de l'inceste contient virtuellement celui de la gémellité; peut être même trouve-t-il en lui son expression la plus achevée, quoique la proposition réciproque paraisse également plausible». A queste, si aggiungono valenze di tipo sociologico, per le quali l'incesto assumerebbe valore di rivolta sociale, di ribellione alle distinzioni di sorta, veicolando una sotterranea aspirazione alla pacificazione delle differenze.

⁹ E che si accompagnava alla già poco frequente notazione della gemellarità data tra gemelli di sesso diverso, per la prima volta testualizzata dall'opera teatrale *Calandria* del Cardinale Bibbiena, rappresentata in Urbino nel 1513.

abituato, con l'operatività della norma, la *coniunctio* tra i *gemi*¹⁰.

Tutto quanto sinora ripercorso, se da un lato non ha aggiunto molto alle questioni già sollevate in precedenza, dall'altro è valso a identificare meglio lo statuto specifico dell'episodio in relazione alla categoria in cui si iscrive; soprattutto, è valso a coadiuvare l'intuizione che talune valenze siano in esso rimaste celate e che sia opportuno renderle manifeste.

L'operazione di esplicitazione parte dall'interrogativo generale circa il significato che l'episodio intende veicolare attraverso l'adozione del motivo del doppio al suo interno. Nel fornire una risposta all'interrogativo non bisogna mancare di tenere a mente la doppia sequenza su cui si articola l'episodio, nella prima delle quali l'identità di Alanio ha il suo vicario in Ismenia, mentre egli stesso ne è titolare (sulla scorta, però, delle iniziative intraprese dalla gemella) nella seconda. Inoltre, è necessario coordinare i dati emersi dalla lettura dell'episodio con le interpretazioni criticamente consolidate attorno ad essi. A tal proposito, vale la pena ricordare che il giudizio condiviso dagli studiosi de *La Diana* vuole che l'episodio sia sotteso, per una facile intuizione, dal motivo mitologico-classico, segnatamente platonico, dell'Androgino, premiato dalla narrativa neoplatonica rinascimentale con una accoglienza stabile all'interno della sua produzione¹¹. A sua volta,

¹⁰ Difatti, accanto alla concorrenza scatenata dal desiderio per o tra gli identici, è possibile registrare forme di duplicazione del desiderio ascrivibili ad altre tipologie. La rivalità avvertita da Alanio nei riguardi di Montano, ad esempio, richiama le dinamiche interne al doppio psicologico di cui ci si è occupati nel capitolo precedente: qui è il solo desiderio dell'altro a rendere desiderabile l'oggetto che si è selezionato per sé. Alanio, si rammenti, dal momento in cui prende a frequentare Selvagia rifugge la compagnia di Ismenia (rompendo la sintonia tra i gemelli). Eppure, quando questa tenta di ingelosirlo, cominciando ad ammettere il corteggiamento di Montano, finendo poi per innamorarsene davvero, egli sposta nuovamente la propria attenzione su Ismenia. Lo fa, però, non già per le qualità che riconosce in lei, ma perché indirizzato unicamente dall'intensa rivalità che lo oppone a Montano. Nessuna testimonianza è più palese di quanto riferito da Selvagia: «Alanio, aunque sintió en extremo el ver a Ismenia perdida por pastor con quien él tan mal estaba, era tanto el amor que me tenía que no daba a entenderlo quanto ello era; mas andando algunos días y considerando que él era causa de que su enemigo fuese tan favorecido de Ismenia, y que la pastora ya huía de velle, muriéndose no mucho antes cuando no le vía, estuvo para perder el seso de enojo, y determinó de estorbar esta buena fortuna de Montano. Para lo cual comenzó nuevamente de mirar a Ismenia y de no venir a verme tan público como solía [...]. Porque como estaba tan encendido en cólera con Montano, la cual no podía ser ejecutada sino con amor en la su Ismenia, y para esto las venidas a mi aldea eran gran impedimento; y como el estar ausente de mí le causase olvido y la presencia de Ismenia grandísimo amor, él volvió a su pensamiento primero y yo quedé burlada del mío», pp. 52-53.

¹¹ Così, ad esempio, A. Egido a proposito del racconto di Selvagia e del *bailamme* identitario che investe anche la sua esposizione (con un'alternanza continua delle forme pronominali: «ella lo estaba de mí... las dos nos apartamos... los abrazos que dél había recibido»): «La doblez del Androgino neoplatónico está detrás de su enamoramiento de Ismenia [...], provocando ambigüedades en el terreno de la fábula y en el de la gramática, pues la narradora cambia varias veces el género femenino por el masculino, extremando los efectos de tan "desvariado" caso. La trabazón del engaño basado en la doble identidad afectará así los niveles de la elocución»; si veda il capitolo "Contar en

l'elaborazione del mito non sarebbe altro che la traduzione fantastica di un archetipo mentale che nell'antropologia umana rappresenta l'esigenza ancestrale dell'uomo di trascendere se stesso e la sua condizione immanente, di superare i contrasti profondi che alimentano la sua natura e che fanno da ostacolo alla sua conquista di forme di conoscenza superordinate, in altri termini, metafisiche. Tale necessità da parte dell'uomo di «trascender les oppositions, voire à réaliser la *coincidentia oppositorum* dans son propre corps et son propre esprit»¹² sarebbe il movente di un'antica e diffusa ritualità 'di unificazione', suddivisa tra devozione popolare e folclore religioso, che ha al suo centro proprio il culto dell'androgino quale immagine esemplare dell'uomo perfetto. Tale sarebbe l'implicazione che ha mediato il passaggio della figura dell'uomo ideale alla filosofia platonica, la quale ha poi provveduto a fornirgli la caratterizzazione che gli è valsa l'adozione da parte dell'orizzonte letterario, nella cui finzione l'Androgino – con la sua ipostasi gemellare – è sopravvissuto quale simbolo della conciliazione degli opposti (più che della trascendenza di cui parla Eliade), dell'Uno che contiene il Due, è che funziona quindi da fomite d'armonia e d'equilibrio.

Nella specifica funzionalizzazione che ne fa la letteratura pastorale, poi, tra i cui imperativi ideologici rientra anche quello di perseguire e proporre, a sostegno dell'amore ideale¹³, una moralità esemplare, la sua capacità di contemperamento di una duplice natura, maschile e femminile, fa sì che esso si predisponga a contemperare gli effetti di situazioni ambigue o equivocate, portatrici di un contenuto trasgressivo, come nel caso del licenzioso rapporto tra Ismenia e Selvagia¹⁴, spesso espresso attraverso un linguaggio

«La Diana»” contenuto in EAD., *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 95-113. Cit. a p. 103.

¹² Il famoso storico delle religioni, Mircea Eliade, è autore di scritti illuminanti circa le ragioni spirituali che inducono le diverse culture, ma più segnatamente quella occidentale, ad elaborare credenze, mitologie, riti etc. tesi al raggiungimento di un'unità transoggettiva in cui tutti i contrasti risultino aboliti. Non di rado lo sguardo dello studioso si apre ad osservare anche fenomeni letterari incentrati su tali componenti, rivelandosi di più stretto interesse per uno studio come il presente. Gli scritti a cui si fa riferimento sono raccolti in Id., *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962. Cit. a p. 137. Di notevole interesse per il tema (mito, mitema, archetipo... a seconda delle applicazioni) risultano essere i lavori di FRÉDÉRIC MONNEYRON, *L'Androgynie romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994 e *L'Androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmés*, Grenoble, Ellug, 1996, in cui vengono attentamente elucidate le componenti mitiche che intervengono nella funzionalizzazione letteraria dell'Androgino.

¹³ Per la concezione dell'amore all'interno de *La Diana*, si veda: T.A. PERRY, "Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*", *PMLA*, 84, 2, 1909, pp. 227-34 e il capitolo dedicato da AVALLE-ARCE alla *Diana* in *La novela pastoril española*, alle pp. 81-84.

¹⁴ Un contributo decisivo per la comprensione dell'androginità nella produzione pastorale spagnola è costituito dall'articolo di J.T. CULL, "Androgyny in the Spanish Pastoral Novels", *Hispanic Review*, 57, 3, 1989, pp. 317-34 in cui, a proposito della strumentalizzazione del motivo dell'androgino per ragioni utilitaristiche, si legge: «Renaissance authors who inherited this bucolic landscape [il modello della pastorale classica latina] had therefore to suggest homosexuality in some at-

anch'esso tendenziosamente anfibologico¹⁵. Tuttavia, se da un lato quest'uso, per così dire, strumentale del motivo dell'androgino sembra confermare quella esigenza, già messa in rilievo in precedenza, di 'riparare' alle componenti scabrose dell'episodio¹⁶, dall'altra un'interpretazione interamente ancorata a questo tipo di lettura appare, se non fuorviante, certamente parziale, e comunque insufficiente a esaurirne i significati profondi. D'altra parte, viene da chiedersi, se la chiave di lettura dell'episodio risiedesse esclusivamente nel mito dell'androgino come simbolo di unificazione, allora l'epilogo del caso dovrebbe coincidere con la ricomposizione delle due parti speculari¹⁷, mentre, si sa dal diverso sviluppo seguito dagli eventi, che così non è e che, anzi, la perdita di armonia all'interno del piccolo nucleo di relazioni intessute dagli amanti è totale e definitiva, sottomessi come sono a quella sorta di coazione che li induce a scegliere sempre in senso contrario ai criteri di reciproca corrispondenza. Accanto a questo, poi, appare legittimo chiedersi anche che senso spetterebbe a tutta la seconda sequenza dell'episodio, quella in cui la comparsa del gemello Alanio fa transitare l'episodio dal mito dell'androgino a quello del Doppio, e che non può essere ridotta a una

tenuated fashion if their eclogues and idylls were to aspire towards authenticity [...]. Androgyny in these books functions in part as a middle point between the vicious extreme of homosexuality, rejected out of hand in Renaissance pastoral, and the socially productive extreme of monogamous heterosexual bonding in matrimony. Literary androgyny is, then, a step on the road from self to society», pp. 318, 319 e 320.

¹⁵ Ancora la EGIDO ne *La voz de las letras*, p. 103 n. 32: «En el plano estilístico y en el de la fábula, la androginia conleva en *La Diana* la unión de los opuestos, la paradoja y la ambigüedad».

Una realtà che accompagna le apparizioni del doppio all'interno della letteratura, anche in una sua particolare configurazione come questa dell'androginia, è che esso non si limita mai a costituire solo un indice tematico, ma, come si è appena visto, investe tutti i piani della creazione poetica; esso è, nelle parole del Fasoli, «argomento e motivazione, fonte ed immagine dell'infinito gioco simmetrico del romanzo, paradigma narrativo e principio di organizzazione di ogni semantica ad esso riferibile» (Id., «Il doppio, la metamorfosi, il transito», p. 457).

¹⁶ E che è un'inevitabile necessità culturale, considerato che, contrariamente alla tradizione classica, quella delle egloghe di Virgilio e Teocrito, per intenderci, o nello stesso discorso del simposiasta Aristofane, dove la pratica omosessuale riceveva legittimazione in quanto attività di «otium», la cristianità che fa da sfondo alla pastorale in forma di romanzo vi vede soltanto un «peccato nefando» da sanare (la definizione è del POGGIOLI, del quale è opportuno vedere, in relazione a tali questioni, l'importante studio sulla poesia pastorale, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975; in part. le pp. 62-63.).

¹⁷ E in ciò Montemayor sembra muoversi ancora una volta in controtendenza, in quanto nelle situazioni narrative di questo tipo l'obiettivo finale, coincidente con lo scioglimento dell'azione, è il raggiungimento dell'equilibrio dato dal ricongiungimento delle parti, un esito a cui hanno abituato anche gli intrecci che nei gemelli hanno i loro protagonisti. Difatti, non sarebbe applicabile al caso de *La Diana* una valutazione come la seguente, riferita al *Calloandro fedele*, ma estendibile al romanzo barocco in generale: «la fine del romanzo altro non sarebbe che la ricomposizione dell'androgino, la "réunion de l'élément mâle et de l'élément femelle", la *coincidentia oppositorum*, la "célébration du mystère de la totalité"»: FASOLI, «Il doppio, la metamorfosi, il transito», p. 464, il quale cita a sua volta da un interessante articolo di N. JONARD, «À propos d'une anthologie: l'être et le paraître dans le roman baroque», in *Revue des études italiennes*, 23, 1978, pp. 246-63.

mera adesione a situazioni tipologicamente standardizzate, il cui modello ultimo, in questo caso, sarebbe costituito dall'episodio di Bradamante e Fiordispina dell'*Orlando Furioso*¹⁸. Prima di analizzare le correlazioni tra i due segmenti, tuttavia, preme fornire ancora un elemento. Senza negare totalmente la validità della lettura androgenica che, si rammenti, viene sollecitata principalmente da quel riferimento alle sembianze maschili del volto di Ismenia, è forse il caso di ricordare che in letteratura aveva ricevuto larga attestazione un'altra tradizione di donna mascolina e, più segnatamente, 'barbuto': la *marimacho*, una tipologia parallela mutuata dall'esperienza extraletteraria. Ad essa le teorie medico-fisiologiche del tempo adducevano spiegazioni di carattere rigorosamente scientifico le quali, tuttavia, sottolineandone soprattutto gli aspetti sgradevoli, favorivano che il reimpiego da parte degli autori di finzione avvenisse in chiave assolutamente comica¹⁹. E

¹⁸ Dietro ancora al modello ariostesco, almeno per la parte relativa alla relazione tra Ismenia e Selvagia, è facile riconoscere il racconto riportato da OVIDIO nelle *Metamorfosi*, IX, 668-797 che ha ad oggetto gli amori di Ifide (allevata, per volere del padre, con identità maschile) e Iante (che ignora la vera identità di Ifide). La fonte ariostesca, invece, include anche l'espedito della presenza di un gemello in tutto identico a Bradamante, Ricciardetto, il quale, come Alanio, subentrerà a sua sorella nella relazione con Fiordispina. Il tratto di maggiore coincidenza tra la storia de *La Diana* e quella raccontata nel canto XXV dell'*Orlando* sta nell'operazione di svelamento del volto: il narratore intradiegetico riferisce che quando Fiordispina, impegnata in una battuta di caccia nel bosco, s'imbatta in Bradamante travestita da soldato, e che è assisa presso una fonte perché è stata ferita dai Saraceni, nel rimirarle il volto «la faccia e le viril fattezze adocchia tanto, che se ne sente il cor conquiso», un'espressione del tutto simile al rapimento dichiarato da Selvagia nello scoprire il volto di Ismenia. Tuttavia, le somiglianze con il caso di Bradamante, Fiordispina e Ricciardetto non sembrano andare oltre un'analogia d'argomento. Infatti, l'episodio di Montemayor si distanzia da quello per diversi elementi, i più rilevanti dei quali sono costituiti dal fatto che Bradamante (così come la Ifide ovidiana) appare sin dall'inizio con sembianze maschili, ciò che giustifica l'innamoramento di Fiordispina, mentre Ismenia appare (ed è) a tutti gli effetti donna (e in ciò si ritrova confermata la suggestione esercitata su Montemayor dalla licenziosità del caso); in secondo luogo, e sempre in relazione alla stavaganza del caso della *Diana*, quando Fiordispina apprende la vera natura del suo amato cade in una disperazione profonda e si attiva affinché il 'vizio' possa essere sanato (proponendo a Bradamante di ricorrere al travestimento), mentre Selvagia non mostra segno alcuno di turbamento per l'avvicendamento di identità nella partner.

L'originalità di trattamento che Montemayor riserva a questa situazione tradizionale è evidenziata anche dal confronto con opere appartenenti al medesimo ambito letterario e che adottano lo stesso 'caso de amor'. Nel *Crotalón*, ad esempio, la relazione omoerotica tra Melisa e Julieta, con l'intervento del gemello Julio, ha uno svolgimento del tutto analogo a quello ariostesco (si veda: A. VIAN, "Parejas y amores en *El Crotalón*", in *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVI- XVII siècles), Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 307-26. Per le analogie della storia di Selvagia con altre «cadenas de amor» si veda, invece, l'articolo di J.P.W. CRAWFORD, "Analogues to the Story of Selvagia in Montemayor's *Diana*", *Modern Language Notes*, 29, 6, 1914, pp. 192-94.

¹⁹ Senza ancorare la figura di Ismenia alla caratterizzazione, spesso grottesca, del tipo *hombruna* o *marimacho*, può tornare utile osservare la comunanza di elementi con tale categoria di 'affini'. Secondo la teoria fisiologica degli umori, ancora pienamente operante in epoca rinascimentale, un basso livello di umori 'freddi', così come una loro minore fluidità, avvicinano la donna alla composizione fisiologica tipica dell'uomo (in cui prevalgono umori caldi e secchi); ciò ne condiziona an-

comunque, allargando al campo antropologico la specola da cui guardare alla questione, il cerchio torna a chiudersi attorno alla figura primordiale dell'uomo perfetto: infatti, numerosi rituali riflettono l'androginito teologico attraverso la creazione di divinità bisessuate e spesso barbute come «la Cibele frigia, la Didone-Astarte cartaginese, la Fortuna e la *Venus barbata* romana»²⁰, un legato culturale che, unitamente agli dèi soggetti a emasculazione rituale, potrebbe aver ben influito sulla creazione letteraria di figure-*cliché* giunte alla narrativa cinque-secentesca con tratti ormai stereotipati.

Si può ora passare alla disamina del nucleo narrativo che investe la relazione tra i gemelli, partendo da una considerazione di carattere teorico: da parte della critica che si è occupata de *La Diana* l'indice tematico costituito dai gemelli protagonisti dell'episodio in esame è sempre stato liquidato con un'interpretazione molto vicina al considerarlo una mera variante del motivo dell'androgino²¹: quale espediente letterario atto a generare materia narrativa, produttore di effetto quasi esclusivamente comico, gli si riconoscono una minore dignità, una ridotta qualità estetica e, soprattutto, gli si nega

che la personalità e il carattere, in termini di maggiore aggressività e irascibilità. Inoltre, una teoria specificamente legata alla gestazione vuole che l'alterazione nella composizione degli umori procuri una vera e propria 'trasmutazione' prenatale del sesso: «If we briefly review early modern medical theories (based on classical Aristotelian and Galenian concepts) in reference to manly women, we are reminded that the particular combination of bodily fluids determines the physical appearance and behaviour of *marimacho*, who, according to Covarrubias, is defined as "la muger que tiene desemolturas de hombre". Although cold and moist liquid predominate in all women, not all have the same levels of these humors [...]. According to Huarte's classifications, the woman with the lowest level of coldness and moisture, which would indicate a proximity to the hot and dry composition of most men, is more intelligent, but such a woman is also more disagreeable and has an aggressive and conflictive personality». E a proposito dell'indizio costituito dalla villosità e dalla presenza di barba sul volto della donna, sempre in accordo alle teorie raccolte da Huarte de San Juan: «"tener mucho vello y un poco de barba es evidente señal para conocer el primer grado de frialdad y humildad. Porque, sabida la generacion de los pelos y barba, todos los médicos dicen que es de calor y sequedad" [...] As described by Huarte, masculine women, feminine men, and homosexuals were originally destined to be born of the opposite sex but the temperature of the bodily humors changed during gestation and caused the genitals to "transmute" before birth»; le notizie sono tratte dal lavoro che SHERRY VELASCO, "Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20, 1, 2000, pp. 69-78 (cit. dalle pp. 70-71 e 75), dedica alle *mujeres varoniles* del Chisciotte, mentre la stessa studiosa fornisce indicazioni relative al caso di Selvagia e Ismenia in EAD., "Mapping Selvagia's Transmutable Sexuality in Montemayor's *Diana*", *Revista de estudios hispánicos*, 31, 3, 1997, pp. 403-18. Osservazioni utili circa la caratteristica instabilità nella condotta di genere dei personaggi della pastorale sono contenute in E. RHODES, "Skirting the Men: Gender Role in Sixteenth-century Pastoral Books", *Journal of Hispanic Philology*, 11, 1987, pp. 131-49.

²⁰ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, (trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'Immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972). Cit. a p. 293 della trad. it.

²¹ E che, forse, dovrebbe più pertinentemente essere ascritto al mito di Giano bifronte, della natura coincidente corredata di due volti (i volti identici, appunto, di Ismenia e Alanio), non a caso raffigurato proprio in epoca rinascimentale come due gemelli siamesi dalla testa congiunta.

qualsiasi portata 'ideologica', legata a eventuali valori e significati suoi precipi. Rispetto a tale questione, tutto quanto sinora osservato autorizza a sostenere una tesi affatto contraria, sottesa dal convincimento che i gemelli, quale variante tipologica, questo sì, del più vasto tema del doppio, non solo si configurino in maniera autonoma rispetto al parallelo dell'androgino ma, in aggiunta, vi oppongono contenuti ideologici decisamente diversi.

D'altronde, l'ostacolo immediato alla loro totale sovrapposizione risiede già nelle definizioni a cui i due motivi rinviano: se l'androgino riunisce in una sola incarnazione fisica una doppia natura, maschile e femminile, il doppio gemellare prevede al contrario che le personificazioni siano due e replicanti, generalmente, la medesima natura. E tuttavia, è innegabile che entrambi i concetti giocano sul piano dell'identità, la quale ha il suo primo ancoraggio nel genere sessuale e nel ruolo che vi è ricollegato. Forse è proprio questo macroelemento a loro comune, la ricaduta diretta sulla nozione di identità soggettiva, ad alimentare la tendenza a confondere le due situazioni.

Questi personaggi 'doppi' che abitano la finzione narrativa, vere concrezioni di miti costituzionalmente ambigui, operano sovvertendo il principio della naturalità dei ruoli in quanto riescono, soprattutto con i cambi di sesso, a sospendere le leggi che regolano le condotte di genere.

Tornando al caso in esame, già il fatto che Ismenia, nella prima sequenza, si impegni ad esercitare un doppio ruolo, genera lo smacco identitario in cui incappa Selvagia, sebbene il suo errore sia favorito dalla natura 'ibrida' della interlocutrice²². Con la comparsa del doppio di Ismenia, poi, il quadro identitario viene ulteriormente modificato: il nome Alanio riceve un doppio titolare, l'originale e colui/colei che a tutti gli effetti ne costituisce una replica. In accordo alla definizione generale, inoltre, la polarità di genere maschile/femminile viene vanificata a tutto vantaggio del solo genere maschile, essendo stato completamente cancellato quello femminile, così come testimoniato dal volto della giovane. L'alterazione d'identità di Ismenia, pertanto, va in direzione della reduplicazione di Alanio: Ismenia è Alanio. Ne discende che quella sua dichiarazione iniziale: «mi vedrai più volte di quante tu stessa potrai sopportare» dev'essere riletta, ora, con valore quasi prolettico; parimenti, l'indicazione per la quale «se non fossero i due di genere

²² Dietro gli 'ibridi' rinascimentali, e la loro relazione con la questione dell'identità, operano ancora idee filosofiche di matrice platonica: «Platone [...] spiegava che i membri della comunità divina sono alternamente divisi e congiunti da un "movimento" dialettico, che mette in evidenza la loro "identità" e "alterità" attraverso una serie di configurazioni mutevoli». Tali idee alimentano fortemente il culto di dèi ambigui, ibridi, doppi (spesso segnato dalla adesione all'antica «teologia di Orfeo»), in quanto ben si conciliano con lo schema rinascimentale di un universo pluralistico in cui l'Assoluto si raggiunge attraverso la dialettica dei contrari, vale a dire che l'uomo deve cogliere la diversità immanente del mondo per poi concepire l'unità trascendente dell'universo. Per tali aspetti della cultura rinascimentale si veda: E. WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1968, trad. it., *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, in part. il capitolo "Pan e Proteo", pp. 235-66; cit. a p. 243 dell'ed. it.

differente sarebbe impossibile non scambiarli» risulta smentita e ribaltata nei fatti, in quanto i due sembrano proprio coincidere, almeno esternamente, nel genere.

Tuttavia, la contrapposizione di senso più profonda tra le due tipologie non è stata ancora messa in rilievo. Si può pertanto osservare che, in forma più astratta ma con la memoria ancora tesa all'episodio, mentre l'androgino, appellandosi alla *concordantia oppositorum*, si propone all'uomo come un modo per superare la dualità originaria dell'essere e gli offre la soluzione della trascendenza dalla sua condizione di eterno conflitto, in una prospettiva per così dire 'progressista', il doppio, qui rappresentato dalla coppia di gemelli, propone invece una teoria 'separatista', di scissione, secondo una mentalità assolutamente regressiva. Il discorso si fa immediatamente più serio, col coinvolgimento di valori che, come preannunciato, attengono al piano ideologico o, più segnatamente, ontologico. Due simboli, quindi, che veicolano concezioni assolutamente opposte. E affinché la pretesa difesa della portata ideologica a carico del doppio non rimanga relegata al piano speculativo, è forse il caso di lumeggiare la questione sulla quale si consuma il confronto finale, definitivo, tra le due chiavi ermeneutiche. Il nuovo presupposto analitico dev'essere individuato nel concetto-chiave di 'somiglianza': ciò che consente di rilevare la corrispondenza tra il nome e l'apparenza fisica, materiale, del suo referente. In altri termini, si tratta di 'identificare', di attribuire o verificare un'identità. La mente corre immediatamente all'operazione di identificazione di Ismenia, cui è sospesa tutta la prima parte dell'episodio de *La Diana*; lì viene sottolineato, ma ciò ha il valore della tautologia, la connessione diretta tra gli esiti della identificazione e l'acquisizione di conoscenza: conoscere è identificare, «conocer su nombre», «darse a conocer», è registrare un'identità. E con tali nozioni viene automaticamente svelato il senso di tutta la centralità assegnata all'idea di conoscenza: in gioco c'è la concezione epistemologica che regola l'approccio alla realtà proprio da parte della cultura da cui promanano le situazioni analizzate. Ma c'è un anello ancora mancante: se la 'somiglianza' è il principio che regola le operazioni di identificazione (il volto di Ismenia 'somiglia' a quello di un uomo, dunque ella è uomo; Ismenia 'somiglia' in misura straordinaria ad Alanio, dunque ella è verosimilmente Alanio), e se assegnare un'identità agli elementi significa conoscere, allora la conoscenza è data dalla somiglianza tra gli elementi: vi si ritrovano per intero le condizioni dell'episteme culturale ancora attiva nel Cinquecento, quella che basa sul principio di somiglianza l'armonica relazione dell'individuo con il mondo. Relazione armonica non a caso, se ci si colloca nella linea della mentalità simboleggiata dall'androgino, una mentalità ottimistica, in cui un anelito di superamento spinge l'uomo a risolvere le dicotomie, ad annullare le differenze e a premiare le analogie quali rivelatori di rapporti più profondi tra le cose e produttori di risultati attendibili («Quando [...] yo vi [...] creí ser verdad lo que me decía», ricorda Selvagia,

fiduciosa negli esiti di quella conoscenza). Nei termini che attengono alla nozione di soggettività ciò si traduce in un annullamento delle differenze tra identità e alterità, l'io del soggetto estendendosi a comprendere anche l'altro che è sempre, quindi, un *alter ego*.

Qual è, invece, la funzione della somiglianza se collocata nella prospettiva del doppio (gemellare), e in che modo essa incide sui processi di conoscenza? Gli esiti di superficie appaiono gli stessi: la somiglianza che spinge a stabilire rapporti d'identità tra le cose, che identiche non sono, guida processi di decodificazione fallaci, i cui risultati non possono che consistere nell'acquisizione di 'falsa conoscenza'. Con identica ricaduta sui processi di riconoscimento del tipo messo in campo dalla seconda sequenza: la straordinaria somiglianza tra i gemelli era tale da renderli fungibili, interscambiabili, in quanto «no hubiera quien no juzgara el uno por el otro». E tuttavia, una cifra differenziale essenziale si rivela nella diversa, opposta reazione indotta nell'individuo dinanzi ai prodotti della somiglianza. Nessuna traccia si registra dell'armonia e della fiducia precedenti; al contrario, leggendo la questione attraverso i dati raccolti con le letture esperite, alla comparsa dei doppi identici corrisponde la propagazione di una notevole inquietudine fra i personaggi, quasi come se il doppio mettesse in guardia dall'apparenza delle cose e dalle sovrapposizioni di identità, finendo per tematizzare l'invito a diffidare dagli esiti delle percezioni, ritenute illusorie e mendaci.

In ciò potrebbero ravvisarsi i primi segnali di apertura a una mentalità nuova e che non tarderà ad affermarsi nei decenni successivi con tutto il suo carico rivoluzionario in fatto di episteme conoscitiva. Ne costituirebbero i primi segnali di operatività proprio i cambiamenti avvertiti nella nozione di identità soggettiva, disposta ora ad accogliere una visione dell'altro non più coincidente con l'idea conciliante di riflesso del sé ma che si definisce, per differenza, altro da sé, sulla scorta di quel valore, l'alterità, in cui risiede la scoperta capitale della modernità e che ha nei temi di riflessione offerti dall'episodio sue possibili manifestazioni.

Nelle sequenze analizzate i due atteggiamenti si ritrovano come accostati, messi a confronto, con l'impressione che il secondo, ascrivibile alla mentalità sposata dal doppio, costituisca una sorta di superamento del primo, ciò che, se da un lato mette in evidenza il carattere pessimista di una mentalità che si rivela insoddisfatta dei propri quadri di lettura della realtà, giudicando inattendibili le apparenze spacciate per certezze, abiurando l'organizzazione presente e preferendovi il caos e il vuoto ontologico, dall'altro la riscatta dall'accusa che vuole questa cultura ancorata solo ad atteggiamenti esclusivamente regressivi.

IV.2. Da *Las noches de invierno* di Antonio de Eslava: le ‘sosia’ Berta e Fiameta

Tra gli episodi raggruppati sotto la categoria dei ‘sosia’, il caso della straordinaria rassomiglianza tra l’imperatrice Berta, futura madre di Carlo Magno, e la sua ancella Fiameta²³ si caratterizzava principalmente per due fattori. In primo luogo, combinava al suo interno entrambe le tipologie sostitutive che, viceversa, sarebbero servite a discriminare fra episodi di natura distinta: lo scambio concordato, preordinato volontariamente dai sosia, e quello non concordato, frutto di un’azione ingannevole da parte di uno di loro. Come si ricorderà, difatti, nella prima parte della narrazione è Berta, innamorata del giovane e aitante ammiraglio di Francia Dudón de Lis, a richiedere alla sua «secretaria» di sostituirla nel talamo nuziale a cui è destinata, dovendo contrarre matrimonio con «el decrepito viejo» imperatore Pipino²⁴. Avendo Fiameta accettato di prendere su di sé l’identità di Berta, il *bed trick* riesce perfettamente, salvo, tuttavia, l’insorgere improvviso di una complicazione in un momento successivo: alla serva non basta di veder garantita dalla rassomiglianza con Berta la scalata sociale che l’ha posta addirittura nell’alta dignità di Imperatrice di Francia; pretende di impadronirsi a tal punto dell’identità della dama da desiderarne la morte, come dire che intende sottrarsi alla condizione di doppio o, più pertinentemente, di duplicato, al fine di rimanere la titolare unica di quell’identità. E con tale proposito coincide il secondo dei fattori caratterizzanti la storia: è in modo del tutto ingannevole, difatti, che ella accetta la sostituzione iniziale, lodando l’ingegnosa iniziativa di Berta, promettendole che una volta divenuta imperatrice la sposerà all’ammiraglio e le farà dono di terre, perché, come riferisce il testo, «en este ínterin, la fraudolenta Fiameta, como rama del tronco de Maganza, armó de tal manera la traición que ella quedase por Emperatriz y su señora fuese muerta»²⁵.

²³ Si rimanda alle pp. 44 e ss. del presente studio.

²⁴ A sua volta, Pipino era stato mediatore inconsapevole della passione di Berta per Dudón, in quanto aveva affidato all’ammiraglio la funzione vicaria di sposare Berta in nome e per conto suo. Una volta di più, quindi, ma sul versante maschile, il doppio subentra nelle funzioni dell’originale sottraendogli l’oggetto di desiderio. In relazione a ciò, Berta aveva confidato a Fiameta: «aunque la próspera fortuna por una parte me ha sido favorable en ensalzarme al más empinado risco de este mundo, dándome el ceptro y corona de su Imperio, por otra parte me ha dado por marido un decrepito viejo como es el emperador Pipino, que, según la parlara fama, los muchos años le han hecho impotente. Y yo he puesto los ojos con entrañable amor en Dudón de Lis, almirante de Francia, y pluguiera a Dios que, como se ha desposado conmigo con poder del Emperador y en su nombre, fuera por él proprio». ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 218.

²⁵ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 219. Aspetti interessanti dell’opera sono messi in rilievo anche da L.M. GONZÁLEZ PALENCIA nel *Prólogo* alla sua edizione delle *Noches de Invierno*, Madrid, Nuevas Gráficas, 1942, pp. ix-xxxi. Ancora, da consultare è uno dei pochi lavori monografici sull’opera di Eslava: J. DE JOSÉ Y PRADES, “Las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava”, *Revista Bibliográfica y Documental*, 3, 1949, pp. 163-96. Imprescindibili, invece, per l’approssimazione tanto

L'azione fraudolenta tendente al completo ribaltamento dei ruoli si spiega considerando una sorta di vizio esistente all'origine del legame amicale tra i sosia. Tale amicizia non può consistere «en unidad de conformes voluntades» in ragione dell'enorme scarto sociale esistente tra le due, responsabile di una parallela distanza (secondo il sistema ideologizzato da quella cultura) nella qualità delle loro persone: una serva, socialmente abietta, non può corrispondere al magnanimo gesto della nobile sosia se non con un proposito ingannevole, moralmente deprecabile.

Né, tuttavia, è l'unico elemento distintivo – e con ciò l'analisi si apre al nuovo contributo sul caso – che contribuisce a fare di questa una coppia di sosia irregolare, i cui membri non sono perfettamente fungibili. Un particolare, stavolta non di natura morale né caratteriale, ma fisico, impedisce che il furto di identità commesso da Fiameta si realizzi pienamente e si protragga nel tempo, in quanto consente il riconoscimento finale, o meglio, il mancato riconoscimento da parte dei genitori dell'imperatrice. In avvio di narrazione, difatti, Berta viene presentata e descritta fisicamente come caratterizzata dal particolare di un piede dalle dimensioni non comuni:

Y entre éstas vino la hija del conde de Melgaria, llamada Berta la del gran pie, hermana de Dudón, rey de Aquitania. Llamábase así por respecto que tenía el un pie mayor que el otro en mucho extremo, mas, dejada esta desproporción aparte, era la más hermosa y dispuesta criatura de todas las damas que a semejante efecto habían venido, y así lo pregonaba la fama por el parlero vulgo²⁶.

Ora, senza entrare nel merito di come Eslava rielabori la tradizionale materia carolingia che ha ad oggetto la leggenda di *Berta dell'i gran pie*²⁷ e

all'opera del navarro quanto alla novella del Seicento, i lavori di GIOVANNA FORMICHI: "Narratori del Seicento: le *Noches de Invierno* di Antonio de Eslava", *Lavori Ispanistici*, 2, 1970, pp. 145-256 e EAD., "Saggio sulla Bibliografia Critica della novella spagnuola seicentesca", *Lavori Ispanistici*, 3, 1973, pp. 1-105.

²⁶ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 216.

²⁷ La materia carolingia (che Eslava tratta anche nel cap. VIII, dove un'altra leggenda vuole Berta sorella di Carlo Magno e oggetto di amore incestuoso da parte del fratello) sarebbe solo una componente dell'amalgama che costituisce il complesso di storie delle *Noches de Invierno*. L'opera si inserisce nella traiettoria della *novela corta* o *novela cortesana* (quest'ultima è l'etichetta assegnata alla narrativa eminentemente seicentesca, di tipo amoroso) nella quale confluiscono modelli narrativi eterogenei e di tradizione molto lunga: dai *cuENTOS orientales*, alla *novela bizantina*, all'epica cavalleresca (tra cui, appunto, la materia carolingia e quella bretone), alla *novela morisca de cautivos*, alla letteratura di stampo popolare (*cuENTOS e anecdótas* del folklore), senza dimenticare l'enorme apporto e l'influenza più rilevante della novella boccaccesca, vero modello per l'erotismo di cui si carica, unitamente ai grandi novellieri italiani che fecero scuola in epoca rinascimentale all'Europa intera.

Per quanto più specificamente attiene a questo *capítulo décimo*, secondo MENÉNDEZ PELAYO (che dedica il cap. IX del suo *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC, 1962², pp. 189-212, all'opera di Eslava, ma senza apprezzarla) la fonte diretta delle *Noches* sarebbe (oltre a *La Gran Conquista de Ultramar*, cfr. p. 45, n. 38) *I Reali di Francia* di Andrea Barberino (se. XIV), rispetto alla quale però l'autore innova con elementi che indussero l'illustre critico a qualificare come ridicola e

che, ad esempio, in altre versioni indica nell'attaccamento di due dita la malformazione nel piede della regina, ciò che interessa qui è mettere in connessione tale particolare con la configurazione che il sosia assume nella categoria delineata nel capitolo corrispondente al caso. In relazione a ciò, la prima considerazione da farsi è che l'indicazione di un particolare fisico come segno distintivo tra due sosia, per altro verso perfettamente identici, tanto da indurre i terzi in confusione (si ricorderà: «pues naturaleza nos quiso a entrambas dibujar con una misma figura, rostro y talle, disposición y brío, de tal suerte que con dificultad los ojos que nos vean nos diferencian»²⁸), costituisce un'occorrenza unica all'interno del *corpus* di casi selezionati per questo studio. È un particolare, soprattutto, che dal punto di vista della 'grammatica' del tema, pur avendo un rilievo testuale minimo (all'inizio, per la definizione identitaria di Berta, e, strumentalmente, alla fine, per l'agnizione risolutiva²⁹), compromette interamente la logica duplicazionale dell'identità, sovvertendo i meccanismi legati alla riproduzione perfetta delle *figuræ*; dal punto di vista, invece, dei criteri estetici a cui risponde la creazione di Eslava, esso può essere assunto come una sorta di residuo del gusto ancora medievale per il deforme, il mostruoso e il teratologico, una caratteristica che manca, invece, per quanto dimostrato dalla prassi riscontrata, alla configurazione media del doppio aderente all'estetica barocca³⁰.

perversa la sua versione (per i particolari dell'impotenza che allontana Berta da Pipino e la preparazione del letto dove si unisce all'Imperatore, generando, così, Carlo Magno. Difatti, dopo le stampe del 1609 (*princeps*) e del 1610, l'opera incappò nelle censure dell'*Index expurgatorius*). Dietro l'opera del Barberino ci sarebbero le più antiche testimonianze della leggenda di «Berta de li gran pie» costituite da un poema anonimo del XIII secolo, «que se cree que es refundición de otro poema francés más antiguo. Más próximo es el *Roman de Berte aus grans piés* (1275 ca.) de Adenet Li Roi, primera canción de gesta francesa impresa correspondiente a un cuento del folklore universal que, mito en principio, pasó en la Edad Media a leyenda épica enlazada tardíamente con el ciclo carolingio cuyo único elemento histórico es el nombre de la heroína» (V. OROVAL MARTÍ, *Aproximación a las «Noches de Invierno» de A. Eslava*, Tesis doctoral de la Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras-Dep.to de Gramática General y Crítica Literaria, Valencia, 1991, in part. le pp. 12-13). Sulle fonti delle *Noches* si possono vedere anche: J. PERROT, «Sobre las fuentes de algunos capítulos de las *Noches de Invierno*», in *Cultura española*, 12, 1908 e 15, 1909, pp. 1023-29; di J. BARELLA VIGAL, «*Las Noches de Invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita», in *Príncipe de Viana*, 175, 1985, pp. 513-65.

²⁸ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 218.

²⁹ «Mas el Conde y la Condesa en la breve plática que con ella tuvieron conocieron y echaron de ver que no era su amada y querida Berta, y con una tácita y discreta disimulación fueron a tocarle los pies para más entera satisfacción, porque, como tengo dicho, Berta tenía un pie mayor que el otro extremo, por donde vieron patentemente que era Fiameta, su criada, e infirieron el argumento»: ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 222.

³⁰ L'osservazione potrà risultare completamente infondata a quanti sono abituati a riconoscere come prodotto dell'estetica barocca il gusto che premia l'eccesso sin nelle forme del mostruoso e del deforme. Tuttavia, come già argomentato in altri punti dello studio, ma soprattutto come confermato dall'eminente lavoro di Jean Rousset sulla cultura barocca, queste figure *bouleversantes* popolano in prevalenza gli scenari teatrali, mentre un parallelo principio di verosimiglianza (senza per

Ancora qualche considerazione può essere espressa circa questa anomala relazione tra sosia. E ancora una volta l'impressione da registrare è generata dalla tipologia di scambio realizzata dalla coppia. Se per qualche momento si richiama alla mente la creazione letteraria da cui è originato l'archetipo del 'sosia', vale a dire, la scena plautina dell'incontro tra il servo Sosia e il suo doppio Mercurio-Sosia, si ricorderà che lì non era in questione nessuna sostituzione, il Sosia (divino) essendosi presentato all'ignaro servo di Anfitrione sostenendo di essere l'unico vero Sosia e facendo così immediatamente vacillare il malcapitato circa la certezza della sua identità; fino al punto di indurlo a negarla, a convenire che quel Mercurio-Sosia che aveva di fronte era talmente uguale a lui da risultare effettivamente *lui* il vero Sosia.

Pertanto, nella tipologia archetipica plautina la compresenza dei sosia sulla scena non genera sostituzioni di sorta, né concordate, né fraudolente, in quanto la loro perfetta rassomiglianza «tende direttamente a *sopprimere* una delle due persone, a rimpiazzarla»³¹ nella forma estrema del furto totale d'identità. Al contrario, si è già notato come il caso di Berta e Fiameta scinda l'azione sostitutiva in due momenti e secondo un'intenzionalità opposta. E tuttavia, viene ora da chiedersi, se si riconsidera il motivo sul quale viene a sovrapporsi l'azione del sosia, e cioè quello della sposa rimpiazzata nel letto del marito³², la situazione delle *Noches* non viene a coincidere perfettamente con l'altra situazione plautina, parallela all'incontro col sosia, in cui Anfitrione viene sostituito da Zeus-Anfitrione nel talamo coniugale? Si avrebbe come risultato, quindi, che la storia presa in esame, se per la fase iniziale (progetto di scambio concordato da Berta e Fiameta) si distanzia completamente dal modello della commedia plautina, nella seconda fase (che, guarda caso, coinvolge proprio un servo) fonde e sovrappone addirittura

questo parlare di istanza realista, che pur si è aperta un varco, ad esempio, nella narrativa di stampo *picaresco*) sembra dirigere le vie della narrativa, per quanto è da dire che la magia, così come il prodigioso e il meraviglioso, occupano un posto di rilievo nella produzione di effetti extratestuali. Questo, almeno, sembrano testimoniare gli episodi di 'doppio' le cui vicende, a parte qualche caso di riproduzione ad opera di maghi e negromanti, hanno sempre una matrice naturale. Per quanto attiene alla *Edad Media* e all'origine delle credenze sul doppio (insieme sciamaniche e nordeuropee, secondo l'autore), una interessante ricostruzione è quella di CLAUDE LÉCOUTEUX, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1999 (trd. sp. di *Fées, sorcières et loups-garous au moyen age*, Paris, Imago, 1988). Quanto, invece, alla peculiare rappresentazione del deforme in epoca barocca, utili considerazioni sono contenute nel recente studio di E. DEL RÍO PARRA, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2003.

³¹ M. BETTINI, "Sosia e il suo sosia: pensare il «doppio» a Roma", in *Id.*, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000, p. 148.

³² «Y la falsa Fiameta se echó en la cama del viejo Emperador y a su señora Berta la dijo que por más secreto convenía que aquella noche no dormiese con las demás doncellas, sino antes bien que aquella noche, fingiendo ser de guardia, durmiese en una galería que en el jardín estaba; y ella, inocente de la traición, hizo lo que su criada le mandaba»: *ESLAVA, Noches de Invierno*, p. 219.

tura le due situazioni del doppio classico³³: quella del sosia che ‘ruba’ con violenza l’identità dell’altro (in questo caso, però, la serve è parte attiva dell’azione) e quella del sosia che, oltre a impadronirsi dell’identità di Anfitrione, pratica l’azione sostitutiva subentrandogli nella relazione col coniuge (anche in questo, però, con un rovesciamento di ‘genere’, visto che nelle *Noches* è la moglie ad essere soppiantata e non il marito).

Il rilievo, inoltre, può essere completato dal seguente riscontro; proprio come nelle due incursioni da parte del doppio nella piccola comunità tebana, l’azione sostitutiva di Zeus-Fiameta nel letto di Alcmena-Pepino è sorretta da una perfetta duplicazione psichica dell’altro, tanto da riuscire a ingannare i partner che non si accorgono dell’avvicendamento, mentre temperamento e animo assolutamente opposti sono espressi dai Sosia (ingenuo e timoroso l’originale, astuto e minaccioso il duplicato); generosa e fiduciosa Berta, avida e infida Fiameta), tanto da determinare la ‘cattiva’ riuscita della duplicazione. Su questo punto gioca certamente il condizionamento dell’immobilismo sociale, lo specifico culturale che pesa sulla vicenda secentesca e per il quale il clamoroso caso di Fiameta, che da anonima serve acquista con la frode identitaria una prestigiosa identità sociale (diventa addirittura imperatrice)³⁴, non poteva che essere punito e censurato nei suoi esiti positivi.

E se poi si sposta l’attenzione sugli sviluppi che seguono all’usurpazione d’identità ai danni di Berta, è possibile scorgere una valenza della questione che restituisce al doppio di questo racconto un valore che esso conserva già fuori dall’ambito letterario.

Si ricorderà che Fiameta aveva affidato a alcuni cavalieri suoi parenti il compito di rapire Berta la sera delle nozze e di condurla nel bosco dove avrebbero dovuto darle la morte. I gaglioffi avevano effettivamente rapito l’imperatrice dal giardino di casa ma, una volta raggiunto il bosco, blanditi dalle sue preghiere, avevano esitato ad ucciderla lasciandola legata ad un tronco, con la speranza che i predatori notturni provvedessero all’assassinio da loro mancato (essi stessi, poi, erano stati avvelenati da Fiameta quando si

³³ E che a loro volta, anche nella moderna sistemazione teorica sul Doppio, alimentano due motivi letterari distinti. Così, ad esempio, nella ricostruzione che fa Lubomír Doležel del campo tematico (anche se da una prospettiva un po’ diversa), le situazioni previste sono tre, di cui le ultime due coincidono con quelle appena illustrate: a) *Le thème d’Orlando*, che non ricorre qui; b) *Le thème d’Amphitryon*, ossia «deux individus X et Y possédant des identités personnelles distinctes, mais partageant un ensemble de propriétés communes d’une façon telle et à un tel degré qu’il est impossible de les distinguer [...]». Il suffit d’une similarité parfaite de leur constitution physique et de leur comportement, ce qui a pour effet de rendre problématique leur identification»; c) *Le thème du double*, vale a dire, «un individu caractérisé par une identité personnelle apparaît dans deux manifestations alternatives, généralement sous forme de deux personnages fictionnels». Si veda: DOLEŽEL, *Le triangle du double*, in part. pp. 466-67.

³⁴ Diverso, invece, è il caso del Sosia plautino che teme, al contrario, di perdere l’identità sociale, di essere alienato, strappato, cioè, alla casa del padrone a cui appartiene. Su questo punto si vedano le pp. 158-61 dello studio di Bettini.

era preoccupata di eliminare tutti i possibili testimoni del suo misfatto). Berta, contrariamente ai piani dei suoi carnefici, era stata trovata e salvata dal montanaro Lípulo il quale, dopo averla condotta nella propria casa, con l'accordo di sua moglie, l'aveva tenuta (ignorandone l'identità) a servizio presso di sé³⁵. Durante i due lunghi anni della sua assenza Berta era stata creduta morta; soprattutto, l'avevano creduta tale i suoi stessi genitori, in seguito alla scoperta che la persona che a palazzo si gabellava per l'imperatrice non era la loro figlia (e lo avevano creduto fino allo scioglimento finale del racconto).

In effetti, la circostanza della morte suggerisce una nuova riflessione: nell'azione di sostituzione della (presunta) defunta, il doppio Fiameta sembra richiamare e svolgere quella particolare funzione che accompagna i simulacri arcaici, il valore dei quali sta proprio nel rappresentare la *psyché* (l'anima, presso le civiltà moderne) del defunto, nonché nel riprodurre perfettamente le sue sembianze (come un sosia, appunto), in tal modo garantendogli continuità d'esistenza. Non è dunque ravvisabile, ci si chiede, anche questa componente *fantasmatica* nella figura sostitutiva di Fiameta che 'rappresenta' fisicamente e spiritualmente Berta nel tempo e nello spazio della sua assenza? Si ha, difatti, l'impressione di assistere a uno sdoppiamento dell'identità di Berta, dimidiata fra la *imago* che la sostituisce presso il palazzo dell'imperatore e quella che dimora tra i boschi lontani³⁶.

Apparirà una suggestione forse eccessiva, ma nella notazione si può riconoscere il nesso con un quadro interpretativo più generale, in cui è possibile ricollocare l'episodio non solo per le informazioni che il testo rende in forma inequivocabile, per quanto difficili da elicitare, ma anche per le valenze che emergono dal fondo e che muovono da un patrimonio fatto di credenze culturali e di sedimenti ancestrali, indici di significati che non possono essere espressi né esauriti dal livello letterale della scrittura. Si può dunque concludere suggerendo l'ipotesi che la temeraria sosia della finzione eslaviana,

³⁵ Nella casa di Lípulo Berta aveva ritrovato Pipino che, avendo sostato lì durante una battuta di caccia, l'aveva vista e se ne era invaghito senza riconoscerla. Aveva poi chiesto di poter avere un incontro 'privato' con la giovane di casa; forte della legittimità della sua condizione (di sposa), ella aveva acconsentito. Il ricongiungimento dei consorti aveva quindi permesso che la verità sul conto di Fiameta fosse infine resa pubblica.

³⁶ Qualcosa di analogo registra Bettini ma in correlazione con il «motivo dell'oblio» connesso alla trasformazione della persona in altra figura: «Nel momento in cui a qualcuno è negata la propria identità, il pensiero corre alla possibilità che la persona "vera" sia depositata da qualche altra parte e in giro ci sia una sorta di controfigura a cui nessuno è disposto a credere. Sosia pensa che sia possibile essere in un certo luogo in modo vicario, mentre la persona "vera" è collocata altrove». L'analogia, naturalmente, si arresta dinanzi al particolare che, nel caso delle sosie di Eslava, le personificazioni, in carne ed ossa, della persona «vera» e della figura «vicaria» sono due. Per la cit. si veda BETTINI, "Sosia e il suo sosia", p. 173. Per la funzione di *kolossós, psychai, imagines e simulara* si vedano soprattutto: J.P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juillard, 1990 e ID., "Psyché: simulacro del corpo o immagine del divino?", in *La maschera, il doppio, il ritratto*, pp. 3-12.

la «traidora Fiameta, la cual jamás en dos años de nadie fue conocida ni descubierta, mas antes tenida siempre por Berta, la verdadera y legitima Emperatriz», possa assolvere a funzioni anche più alte di quanto i suoi turpi piani sappiano proporsi; e d'altro canto, se nel lungo tempo trascorso sotto le spoglie d'imperatrice ella è riuscita a non smentire quella identità, in nessun momento ingenerando sospetto nel prossimo, vuol dire che in definitiva questa letteratura ammette anche che un sosia 'imperfetto' possa validamente fungere da doppio *ad interim*.

Spostando l'attenzione su un altro segmento della storia rielaborata da Antonio de Esclava è possibile rintracciare nuovi nuclei di interesse. Prima di procedere, tuttavia, è necessario specificare le caratteristiche strutturali dell'opera, in quanto la sequenza in questione è collocata in posizione esterna rispetto al *capítulo* finora considerato.

A dire il vero, la struttura narrativa dell'opera era già stata precisata in occasione della presentazione iniziale dell'episodio, quando era stata data una descrizione che è facile riassumere ora nell'etichetta di genere «diálogo didáctico narrativo con funcionalidad social»³⁷. Tale espressione designa la confluenza, in un solo modello narrativo, di due nessi unitivi: da una parte, il dialogo didattico, incentrato sulle domande e le risposte che, prodotte dai personaggi, fanno da innesco per le narrazioni. In questa cornice, i personaggi, che sono anche i narratori, hanno la funzione di apportare nuova informazione (di carattere teorico, scientifico, storico etc.) al racconto³⁸. Dall'altra parte, c'è il complesso romanzesco composto dalle distinte unità narrative e tenuto insieme dai dialoghi-cornice che solgono precedere o seguire le singole narrazioni. Mentre il dialogo didattico è il modello prevalente dell'epoca medievale, per l'imperativo didascalico che ne governa la mentalità (come non ricordare, a tal proposito, il capolavoro archetipico di don Juan Manuel), il modello romanzesco viene invece privilegiato dalla cultura rinascimentale che, soprattutto a partire da Boccaccio, ne accentua fortemente il carattere d'intrattenimento, facendogli guadagnare l'etichetta di narrativa edonista. La «funcionalidad social», in tale configurazione, dovrebbe essere assolta dall'integrazione degli effetti di «entretenimiento» con l'«adestramiento social».

³⁷ M. DEL PILAR PALOMO definisce così uno dei sistemi narrativi di struttura giustappositiva da lei individuati e ricostruiti, insieme a quelli di struttura coordinativa, come forme della cosiddetta «novela cortesana». Si veda dell'autrice: *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976; per i sistemi di struttura giustappositiva, le pp. 47-73 e per le *Noches de Invierno*, in particolare, le pp. 61-62.

³⁸ «Son, desde luego, nuevos soportes, vehículos de comunicación de teorías e historias [...]. Como personajes de una narración de autor omnisciente, los conoceremos tanto por lo que ellos digan como por lo que el autor nos comunique sobre su personalidad. En el diálogo puro, como en la narración en primera persona, el personaje habrá de definirse a sí mismo»: PALOMO, *La novela cortesana*, p. 50.

Con tale modello, difatti, coincide la struttura delle *Noches de Invierno*³⁹, perché, a quanto pare, «lo que a nuestro escribano y portero real le admira de la innovación boccacciana es la manera de concebir el mundo vitalista y hedonista del Renacimiento»⁴⁰, tanto da imporsi alla storia letteraria successiva come figura pioniera di quel processo di 'nazionalizzazione' del racconto breve che in Spagna sarà definitivamente portato a compimento solo da Miguel de Cervantes⁴¹.

Alla funzione d'intrattenimento sarebbe collegata anche la consuetudine, affermata proprio con il consolidamento del genere della «novela cortesana», di ambientare la circostanza della narrazione in momenti di consesso comunitario, occasionati da viaggi o da «tertulias»: *carnevolendas, saraos, huertas, noches, tardes, divertimientos, cigarrales* etc. Proprio da una «tertulia», ma una «tertulia burguesa» («reunión social, con mucho más de tertulia burguesa que de ideal cortesanía, y con una fuerte dosis de costumbrismo»⁴²) presenziata da un gruppo di amici, commercianti veneziani (Leonardo, Fabricio, Silvio, Albanio e, per una notte, Camila), è occasionata l'esposizione alternata, per tre notti consecutive di un freddo inverno, di storie narrate intorno a un fuoco ristorante⁴³.

³⁹ Il cui titolo, lo ricordiamo, sarebbe ispirato alle *Piacevoli Notti* dello Straparola, anche se il modello remoto coincide senza dubbio con le *Notti Attiche* di Aulo Gello.

⁴⁰ BARELLA VIGAL, *Introducción* alla ed. delle *Noches de Invierno*, p. 17.

⁴¹ In molti riconoscono a Eslava la funzione di «escritor-puente» nel processo di affrancamento della narrativa spagnola dai modelli vigenti (soprattutto dal modello di maggior peso, quello italiano), con la conquista di forme e moduli espositivi autenticamente autoctoni. Nonostante l'abbondanza di elementi ancora medievali, difatti, la narrativa di Eslava sembra aprirsi a una maggiore caratterizzazione spazio-temporale, a una accentuazione delle componenti di drammaticità e, soprattutto, prodromo cervantino, a un appena abbozzato approfondimento psicologico dei personaggi. Si veda: OROVAL MARTÍ, *Aproximaciones a las «Noches de Invierno»*, pp. 20-21. Anche Caroline BOURLAND, tra gli altri, riconosce questa funzione incoativa all'opera di Eslava (pur considerandola «ill-written tales»), in correlazione alla 'procreazione' cervantina che, in fondo, segue di soli quattro anni: «The epoch of the short story in Spain begins in 1613 with the *Novelas ejemplares* of Cervantes. Only two collections of tales which have any title to be called *novelas* were produced in Spanish tongue before that time, Timoneda's *Patrañuelo* (1566) and Eslava's *Noches de invierno* (1609), and these, interesting as they are as the earliest efforts in the language to compose stories in the Italian manner, are rather ingenuous attempts at the novela than accomplished examples of the form». Si veda: *The Short Story in Spain in The Seventeenth Century. With a Bibliography of the Novella from 1576 to 1700*, Northampton-Massachusetts, Smith College, 1927, p. 3.

⁴² PALOMO, *La novela cortesana*, p. 60.

⁴³ Ogni notte, presso la casa dell'ospite di turno, vengono narrate tre storie, anche se l'ultima notte, *Diálogo IV*, non v'è storia ma una discussione di gruppo a carattere non narrativo. Sulla funzione socio-intellettuale della riunione, E. RODRÍGUEZ CUADROS, nella *Introducción biográfica y crítica a Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1997, p. 21, chiarisce che: «Creemos que ese instante [l'incontro tra "los productos italianos y las costumbres expresivas españolas"] cristaliza en la novela del seiscientos español, que funde las tradiciones didáctico-gestuales del Medioevo con el impulso imaginativo de la fiesta y con la función socio-intelectual de la reunión en el crisol productivo de la nunca abandonada literatura oral». L'integrazione in parente-

Tale è dunque il contesto in cui si colloca il capitolo *Do se cuenta el nacimiento de Carlo Magno, rey de Francia y emperador romano*, seguito, peraltro, dal commento dei «contertulios», parte del quale costituisce un contributo importante al tema oggetto dell'analisi.

Dopo aver opinato su diversi spunti offerti dalla «historia» («Ésta es la historia de su nacimiento»⁴⁴), i convenuti passano a dibattere circa la inusitata somiglianza, «la gran similitud y apariencia de Berta con Fiameta», ed è Silvio a esprimere per primo delle riserve sul prodigioso caso:

No menos me causa admiración y aun casi incredulidad un notable caso de esta historia; y es que fue tan grande la similitud y apariencia de Berta con Fiameta que en dos años que Fiameta fue Emperatriz no fue conocida de alguno de palacio, así de los caballeros como de las damas que la servían, mayormente faltando la una de las dos; y aun también tiene un no sé qué de hipógrifa la historia, pues no fue parte la falta de la una de las dos para descubrir la maraña. Y digo otra vez que lo tengo a mucho que, aunque fue se grande la similitud de los rostros y proporción y talle, que no conociesen el engaño en la voz o en el habla o en la condición, que cualquiera de estas partes, si discreparan, fuera suficiente a desengañarlas⁴⁵.

Come già segnalato in occasione della prima analisi dell'episodio, alla perplessità di Silvio fa seguito il tentativo, da parte dell'amico Fabricio, di colmare le lacune presenti nella narrazione attraverso una serie di supposizioni (ciò che si è visto rispondere a una funzione precipua di tali personaggi-complemento), le quali sono essenzialmente volte a conferire una giustificazione razionale all'inusitato caso:

La historia en silencio pasa la causa por qué no echaron menos a la una de las dos; mas de creer es, y no hay duda en ello, que quien con tanto secreto urdió un estambre tan malo, que también hiciera creer a todos que Fiameta era muerta o ida a su tierra; y en lo demás no hay duda, sino que causa admiración, mas no incredulidad, porque otras cosas más admirables han sucedido en el mundo. Que más maravilloso caso el de Semiramís, reina de los asirios, de quien tantas hazañas se escriben, y della dice Justiniano que se parecía tanto a su hijo Nino en el rostro, disposición y talle que, muerto el Rey su marido, se vistió en hábito de hombre y, fingiendo y representando la persona del hijo, gobernó cuarenta años el reino, creyendo todos ser Nino su hijo; tanta similitud había entre ellos que pudo todo este tiempo traerlos engañados. Pues si esta concordancia había entre mujer y hombre, más cierta sería entre mujeres, porque se parecen más en la disposición de la materia. También escribe Alberto Magno, en el *Libro de los animales*, otro ca-

si quadra è parte di una citazione della stessa studiosa dall'imprescindibile lavoro di Walter PABST sulla «novela corta», *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p. 211.

⁴⁴ Anche in considerazione di quanto detto più su a proposito della maniera poco 'fantastica' di trattare i temi tradizionali (tra gli altri, il sosia): «En primer lugar Eslava elige el término *historias* para conseguir desde el principio un ambiente de verosimilitud y realismo en torno a la narración», BARELLA VIGAL, *Introducción* alla ed. delle *Noches de Invierno*, pp. 24-25.

⁴⁵ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 229.

so mucho más admirable de dos niños hermanos nacidos de un parto, que él afirma que vio en Alemania, que se parecían tanto que apartados el uno del otro no se podía saber cuál era de los dos y, allende del gesto, era tanta la conformidad en lo demás que no podían vivir sino juntos, y les era muy grande tormento apartarlos; hablaban de una manera, cuando enfermaba el uno enfermaba el otro, y así parecía que eran dos cuerpos y una naturaleza y una alma y complisión⁴⁶.

Come si evince dal dialogo, al centro della discussione finisce la capacità della «grande similitud» di ingannare (i singoli quanto le comunità intere) circa l'identità di una persona, riuscendo a invalidare anche l'azione di tratti necessariamente differenziali, quali la voce, il linguaggio etc., per loro natura deputati a rendere gli individui distinguibili gli uni dagli altri. In altre parole, la questione di fondo è quella sollevata per altri episodi sottesi da identica matrice teoretica: com'è possibile che due cose risultino uguali se non lo sono? O, almeno, se lo sono solo in apparenza? L'interrogativo ha una portata ideologica enorme e svela, nell'impostazione così come nello svolgimento, una inquietudine non ancora risolvibile con i mezzi in quel momento storico disponibili alla ragione. Si ripercorra, a riprova, la risposta di Fabricio. Con notevole convinzione egli argomenta l'inopportunità per l'individuo di meravigliarsi dinanzi ai prodigi della somiglianza. Eppure, la sicurezza esibita tradisce in realtà una certa difficoltà a mettere a fuoco l'oggetto dell'interrogativo di Silvio, visto che nessuna delle argomentazioni da lui offerte a sostegno coincide con il prodigio costituito dai sosia. L'esempio della regina Semiramide, ad esempio, richiama la 'naturale' somiglianza, che può risultare straordinaria solo nella misura, tra madre e figlio, rispetto alla quale le teorie fisiologiche del tempo fornivano spiegazioni più che plausibili (e che erano maggiormente avvalorate, poi, dalla somiglianza tra padre e figlio)⁴⁷. Ancora, il secondo degli esempi addotti (che l'autore, oltretutto, copia integralmente dalla *Silva de varia lección* di Pero Mexía) s'incentra, invece, sul caso di una coppia di gemelli che, insieme alla conformità d'aspetto, sono accomunati anche dalla conformità d'animo; anch'esso, comunque, prevede un'origine biologica, naturale, e non coincide interamente con il sorprendente fenomeno denunciato da Silvio delle due donne che, pur non condividendo la nascita, sono identiche. Dalla sovrapposizione di fenomeni attuata dal discorso di Fabricio (somiglianza genitore-figlio, gemelli, sosia) risulta testimoniata la tendenza nell'assetto della cultura dell'epoca a motivare gli eventi estraendo le cause da manifestazioni analoghe, in linea con i principi che sorreggono l'episteme dell'epoca. Un

⁴⁶ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 229-30.

⁴⁷ Lo stesso HUARTE DE SAN JUAN, ed esempio, esprime in relazione alla procreazione una teoria legata alla «simiente del padre» per la quale, affinché la somiglianza sia notevole, «si la simiente del padre vence del todo [su quella della madre], saca el hijo su figura y costumbres». Si veda dell'autore: *Examen de ingenios*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 669.

procedere che sembra convincere il destinatario della spiegazione, ma che nella formulazione di un nuovo interrogativo, circa le ragioni e gli effetti della somiglianza, rivela la latenza di una curiosità non del tutto soddisfatta:

Agora digo que quiero creer a pies juntillos lo de Berta y Fiameta, habiendo oído estas dos cosas. Mas pregunto, ¿qué os parece que sería la causa de tanta conformidad en los rostros y en la complisión y pasiones del alma de esos dos hermanos?⁴⁸

Fabrizio tenta ancora una risposta suasoria, stavolta affidando l'attendibilità del proprio discorso all'autorevolezza di una voce illustre:

Yo bien quisiera satisfaceros a ese punto con más ciencia, mas digo, como lo entiendo, que es más fácil a la naturaleza y más conforme a su propiedad formar dos rostros que en todo se parezcan que no hacerlos disformes, porque es más propio para la naturaleza producir a cada una de las creaturas con la propia semejanza, a imitación de aquella de quien en su especie ella procedió, que no el variar de cada una dellas; porque ella es enemiga de confusión y el orden y el concierto le aplice. Y por conocer esto San Agustín (*De civ. Dei*, cap. 8) tiene por milagroso caso la mucha variedad de los rostros en tan poca distancia de lugar⁴⁹.

E forse vale la pena riportare il passo in cui S. Agostino, naturalmente con finalità diverse dalla finzione creata da Eslava, invita il «cittadino di Dio» a non meravigliarsi delle manifestazioni 'rare' e inusitate del Creato, in quanto infinitamente più degna di nota dovrà risultare, ai suoi occhi, la ripetizione armonica dell'ordinario:

Gli infedeli dunque non si facciano schermo della conoscenza della natura, quasi che per volere divino possa accadere in qualche essere solo ciò che essi hanno conosciuto nella sua natura attraverso la propria esperienza di uomini; del resto, le stesse cose che nella natura sono note a tutti, non per questo sono meno mirabili e muoverebbero a meraviglia tutti quelli che le osservano, se gli uomini fossero soliti sorprendersi di quel che è mirabile, anche se non raro. Chi non s'accorge del resto, a ragion veduta, che nella moltitudine innumerevole degli uomini e nella somiglianza naturale tanto profonda ciascuno ha un proprio volto in modo così sorprendente, che se non fossero tra loro simili, la specie non si distinguerebbe da tutti gli altri animali, e al contrario se non fossero così diversi tra loro non si distinguerebbero individualmente gli uni dagli altri? Ci accorgiamo quindi che sono dissimili proprio quelli che noi riconosciamo simili; ma ciò che sorprende di più è la considerazione della loro diversità, poiché l'identità di natura sembra piuttosto richiedere la somiglianza. Tuttavia, poiché sono le cose rare che ci sorprendono, ci meravigliamo molto di più quando troviamo due individui a tal punto simili che nel distinguerli ci sbagliamo sempre o di frequente⁵⁰.

Con l'esempio addotto in finale di discorso, il Vescovo di Ippona ha prati-

⁴⁸ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 230.

⁴⁹ ESLAVA, *Noches de Invierno*, pp. 229-30.

⁵⁰ AURELIO AGOSTINO, *La Città di Dio*, ed. L. Alici, Milano, Bompiani, 2001, p. 1078. Il passo è tratto dal Libro XXI, 8, dal titolo *Mutamenti della natura o delle nostre conoscenze?*.

camente integrato il parlamento di Fabricio del riferimento che gli mancava, proprio il caso di «due individui a tal punto simili che nel distinguerli ci sbagliamo», Berta e Fiameta, da cui il dibattito si era generato. Al di là delle implicazioni religiose del suo ragionamento, serve qui rilevare due cose: in primo luogo, che come già esemplificato dal precedente caso di Ismenia e Alanio, la somiglianza tra i volti (o d'aspetto *tout court*) di due individui nasconde dietro di sé, o meglio, ne è forse la traduzione in immagine più icaistica, problematiche essenziali al pensiero umano, le quali coinvolgono categorie concettuali che costituiscono la *crux interpretum* di ogni epoca. In secondo luogo, che, in relazione più stretta con l'episodio di Eslava e con gli esiti che alla somiglianza si ricollegano al suo interno, esso testimonia, attraverso il dibattito conseguente, che i tentativi di risposta avanzati, gli esempi adottati, illustri o meno, non bastano a soddisfare gli interrogativi da quella somiglianza sollecitati; l'impressione finale è che qualcosa sia rimasto irrisolto, che la rassicurazione contenuta nelle teorie esposte sia solo apparente. Solo una progressione della riflessione, ottenuta attraverso l'analisi di altri episodi di rilievo, può forse condurre a riempire quel vuoto interpretativo.

IV.3. Da «El curioso impertinente» (*Quijote*, I, 33-35): i 'doppi' Anselmo e Lotario

La peculiare complessità del caso contenuto ne *El curioso impertinente* ha richiesto di circoscrivere l'attenzione, nel precedente capitolo, ai moventi esclusivi della duplicazione d'identità che investe la coppia di amici Anselmo e Lotario, senza considerare, se non *en passant*, i rapporti che legano la vicenda alle tradizioni letterarie e alla cultura da cui essa promana. Recuperare il dato 'agnatizio', tuttavia, potrebbe risultare di non scarso profitto, soprattutto se si tien conto che l'inserzione della storia all'interno del romanzo s'innerva necessariamente sulla personale idea che ha l'autore, Cervantes, dell'amicizia, oltre che sulla sua curiosità intellettuale per le insidie che i fattori legati al «deseo» possono opporre alla configurazione 'ideale' della relazione amicale. Il recupero del dato non dovrebbe risultare vano anche in virtù di un'altra considerazione: presso Cervantes le 'ripreses' si traducono sempre in «creación ecléctica»⁵¹, dove l'influenza, l'imitazione, la lezione

⁵¹ Il genio creativo di Cervantes è da tutti riconosciuto come unico quanto alla capacità di fuggire da elaborazioni pedisseques di materiali preesistenti. Tra gli altri, ad esempio, A. Barbagallo, in relazione alla cultura che dal fondo alimenta e influenza le creazioni cervantine, sostiene che: «La cultura literaria e histórica de Cervantes es impresionante; no hay más que leer *El Quijote* para verlo. Esta cultura no se reduce a una simple relación de conocimientos, sino que se traduce a creación ecléctica. Es inexplicable que existan críticos que a veces creen que el autor de su preferencia no ha recibido influencia alguna. Influencia para ellos significa plagio, falta de autenticidad, de inspiración, de imaginación y poder creativo. Nosotros sabemos que no es así, que no se crea de la nada, y que Cervantes recibió un inmenso caudal con el que supo tejer sus obras». Si veda: Id., «Los

dei modelli, per quanto riconoscibili, vengono trasfigurati dal «creador» in una maniera autenticamente originale.

La ricostruzione dell'operazione di 'rimodellamento' compiuta dall'autore può cominciare dall'individuazione dei nuclei argomentativi criticamente riconosciuti come tradizionali. Come si evinceva dagli sparuti cenni su tale aspetto offerti in precedenza, la vicenda de *El curioso* combina al suo interno il tema dell'amicizia, nella forma archetipica de «los dos amigos», con il motivo della prova della fedeltà e del marito geloso burlato, avendo come esito finale (tragico) il «drama del honor marital». Quasi a modo di considerazione retroattiva, bisogna osservare che da ognuno di tali nuclei l'autore si distanzia per almeno un elemento, e che, riconsiderati nel complesso, i tratti divergenti rivelano una comune tensione verso l'epicentro occupato dal desiderio mimetico, il quale funziona da vero e proprio traino per la narrazione.

Quanto al motivo de «los dos amigos», è stato fatto notare come Cervantes modifichi l'argomento rispetto a se stesso, ancor prima che alla tradizione, nel senso che le funzioni e i valori da egli assegnati all'amicizia in un episodio precedente, avente per protagonisti, ne *La Galatea*, i sodali Timbrio e Silerio, ricevono una rivisitazione in chiave assolutamente rovesciata ne *El curioso impertinente*⁵². Pertanto, dopo aver ricostruito la rete di relazioni intertestuali sarà opportuno indagare la direzione intrapresa dal racconto chisciottesco in seguito alle innovazioni impressegli dall'autore.

Rimanendo nella scia de «los dos amigos», si può velocemente ricordare che il tema trova accoglienza nelle lettere spagnole agli inizi del secolo XII,

dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana", in *Anales cervantinos*, 32, 1994, pp. 207-19. Cit. a p. 207.

⁵² La critica accoglie la filiazione della coppia Anselmo-Lotario agli amici de *La Galatea*, rispetto a cui l'autore realizzerebbe un «cambio de enfoque», come una vera e propria *idée reçue*. J.B. Avallé-Arce, per esempio, sottolinea che: «Los dos amigos, paradigmas de lealtad y fidelidad, ya han sido tratados exhaustivamente en la *Galatea*, pero la historia puede dar más de sí si se alteran los valores. Aceptado el cambio de enfoque, una de las preguntas que surgen es ésta: ¿qué pasaría si uno de los dos amigos no fuera ni fiel ni leal? En el plano de la creación artística, la respuesta se formula en la *novella* del *Quijote*. Así, *El curioso impertinente* es lógico desarrollo, y superación, del cuento de Timbrio y Silerio» (AVALLÉ-ARCE, "El cuento de los dos amigos", pp. 188-89). Una considerazione che viene condivisa al punto da indurre qualche studioso a riproporla in forma quasi identica: «Modificándolo levemente, trató nuestro autor ya este asunto en la historia de Timbrio y Silerio, inserta en *La Galatea*, presentando a los dos amigos como modelos de lealtad y fidelidad, siguiendo la tradición literaria. Ahora bien, el tema ofrecía más posibilidades y Cervantes va a aprovecharlas al máximo. Según su arraigada costumbre de volver a los mismos temas con distinto enfoque, intentará en *El curioso impertinente* agotar los valores de la historia, planteándose esta duda: ¿Qué ocurriría si uno de los dos amigos traicionase la confianza del otro? La respuesta nos la ofrece con las figuras de Anselmo y Lotario, que acaban trágicamente» (GARCÍA MARTÍN, *Cervantes y la comedia española*, p. 62). E, comunque, come evidenziato da Avallé-Arce in una nota del suo studio (cfr. n. 56, p. 188 dell'art. cit.), è lo stesso testo de *La Galatea* ad autorizzare la correlazione, in quanto vi si trovano espressamente anticipati il titolo e l'argomento della novella chisciottesca: «Non son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente».

attraverso un racconto della *Disciplina clericalis* di Pedro Alfonso il quale, a sua volta, aveva rielaborato un apologo orientale, di origine araba, trasmesso per via orale. Le attestazioni successive più prestigiose, sempre in area iberica, lo vedono riapparire ne *El Caballero Cifar*, nella *Vida de Ysopet*, nella *Segunda Parte de la Diana*, nel *Patrañuelo* e così via, fino a Cervantes e fino alle trasfigurazioni novecentesche del tema. L'individuazione del percorso realizzato da questo antico «cuentecito» (almeno fino agli anni venti del Seicento) si deve al più volte citato lavoro di Juan Bautista AVALLE-ARCE, nel quale viene evidenziato come il carattere apologetico del racconto, che ben si sposa con la mentalità e le esigenze medievali, fa in modo che esso rimanga immutato nel suo schema essenziale («el medio amigo» viene sottoposto a prove di fermezza e riconoscenza, nelle quali si rivela disposto a posporre qualsiasi bene, incluso la donna amata, all'amicizia per il sodale) almeno fino al secolo XVI, quando «en el Renacimiento todo sufre un desplazamiento»⁵³ e il racconto, nel frattempo passato per il setaccio europeo, in primis italiano e boccaccesco, torna in Spagna spogliato della finalità morale e accresciuto nella componente erotica da cui promana il triangolo sentimentale.

Lo studioso, tuttavia, manca di considerare un esempio molto vicino a Cervantes e che, invece, Rudolf Shevill segnalò per la prima volta come possibile fonte. Egli notava che la vicenda cervantina differiva dalla fonte ariostea (si ricorderà che il modello, per il tema della prova della fedeltà, corrisponde ai canti XLII–XLIII narrati nell'*Orlando Furioso*) per taluni elementi che risultavano coincidere, invece, con l'anonimo *Crotalón* (1535, solo attribuito, difatti, a Cristóbal de Villalón)⁵⁴, nel quale ai canti IX e X si

⁵³ AVALLE-ARCE, "El cuento de los dos amigos", p. 207. Lo studioso tiene molto a sottolineare che l'itinerario del tema, per quanto centrale sia l'esempio offerto da Boccaccio, si apre e si chiude, a cerchio, in Spagna: «El cuento se origina, para nuestro propósito en España y rápidamente se populariza en el resto del continente y de allí vuelve a su patria. Entre la *Disciplina* y el *Cifar* hay todo un proceso de emigración, adaptación en el extranjero y regreso, que encontramos repetidamente en la historia posterior del cuento», p. 206.

⁵⁴ «In *El Crotalón*, de Christophor Gnofoso, natural de la ínsula Eutrapelia [...] may be found a little story which in substance corresponds with the tale told by Ariosto, *Orlando Furioso*, canto 43, stanzas 1-46. The moral intended to be conveyed by both is best given in the 'argomento' of the latter:

Rinaldo quanto in due novelle intende
 La curiosità n'apporte danno;
 E come il femminil petto s'arrende
 Al dono, a l'oro, a l'amoroso inganno...

the second verse at once remind us that the *Curioso Impertinente* was probably inspired by one or both of the novelle of the Italian poet; but there are certain discrepancies between the tale included in *Don Quixote* and the first of Ariosto, which resemble the differences between the latter's novella and the courttailed version recorded in *El Crotalón*. [...] It will be seen from the above that some of the points which distinguish the tale of *El Crotalón* from its Italian model correspond to similar changes made by Cervantes in his version of *El Curioso Impertinente*. Si veda di R. SHEVILL il già citato "A note on *El Curioso Impertinente*", pp. 447-53, anche se desta una certa perplessità che,

parla di Alberto e Arnao, amici «los mayores y más verdaderos que nunca entre los hombres se vio». A dire il vero, Shevill si riferisce alla storia di Menesarco e Ginebra del canto III del *Crotalón*, dove però è il marito trasformato nel rivale a tentare la propria moglie, particolare che aveva indotto lo studioso a rilevare che Cervantes, nell'azione di soppressione di qualsiasi elemento magico o meraviglioso (Menesarco era indemoniato) dalla sua storia, aveva convertito (sdoppiato, duplicato?) il marito ne «los dos amigos». È invece in un altro racconto del *Crotalón*, che ha per protagonisti i coniugi Arnao e Beatriz, e «que Shevill no parece conocer»⁵⁵, che la verifica di fedeltà passa ad avere l'amicizia come banco di prova, tanto che qui è la donna stessa a corteggiare serratamente l'amico del marito, scatenando in lui il dilemma etico.

Quanto al secondo dei nuclei tematici, rappresentato dal motivo della 'prova di fedeltà' della sposa, esso ha un'ascendenza altrettanto antica, risalente alla *Leyenda del rey Candaules* raccontata da Erodoto nel Libro I (capp. 8-12) della sua opera e coincidente con *El Curioso* nell'azione di mediazione svolta dal marito nel far innamorare l'amico della propria moglie, attraverso l'elogio continuo della bellezza e delle virtù di quest'ultima⁵⁶. Non prevede il coinvolgimento dell'amico, invece, e per questo ha una relazione meno diretta col caso cervantino, la favola di Cefalo e Procri (Libro VII, vv. 661-865) delle *Metamorfosi* ovidiane, in cui Cefalo, che è stato rapito da Aurora, una volta rilasciato comincia a dubitare della fedeltà di sua moglie e, di rientro a casa, matura il proposito di metterla alla prova. L'intento viene favorito dalla stessa Aurora la quale, preda della gelosia, lo trasforma nell'aspetto («Favet huic Aurora timori inmutatque meam (videor sensisse) figuram», vv. 721-722). Sotto le mentite spoglie Cefalo comincia a tentare Procri, ma ne ricava solo un reciso diniego; seguita a blandirla con promesse sempre maggiori tanto che, alla fine, ottiene che accetti le sue

dopo aver individuato nel *Crotalón* l'origine della 'deviazione' cervantina, lo studioso sottragga forza al suo discorso dichiarando che «it does not seem possible that Cervantes was acquainted with *El Crotalón* [...] these points of similarity must be a mere coincidence», pp. 452-53.

⁵⁵ La notizia è raccolta da HELENA PERCAS PONSETTI nel suo *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid, Gredos, 1975; in part. il capitolo IV, «*El curioso impertinente*. El lenguaje como psicología», pp. 181-224. Alla questione sono dedicate le pp. 195-201, dove fa un utile «cotejo» fra la narrazione cervantina e quella del *Crotalón*, mettendo in luce tutti i punti di coincidenza.

⁵⁶ «Es interesante notar el cambio de actitud que se ha verificado en la crítica en cuanto a la relación entre la historia del rey Candaules y la de «El curioso impertinente». Desde una aceptación con reservas de la historia del rey lidiano como fuente de la novela de Cervantes [motivata dal fatto che era poco probabile che Cervantes conoscesse Erodoto], la crítica ha pasado a dar la cosa por sentada»: P.M. ARRIOLA, «Varia fortuna de la historia del rey Candaules y *El curioso impertinente*», *Anales cervantinos*, 10, 1971, pp. 1-17; cit. a p. 1. Arriola fornisce una sintesi delle diverse posizioni critiche al riguardo, dalla quale si evince che due studiosi di rilievo come F. Ayala e H. Hatzfeld riconoscono nella storia una «fuente primera» per la novella cervantina.

profferte. Proprio nell'istante della capitolazione rivela la sua identità alla moglie la quale, delusa e offesa dall'affronto, decide di vendicarsi.

Altro momento di svolta nella propagazione del tema è segnato dalla novella IX (giornata II) del *Decamerone*, dove si racconta nuovamente di un marito genovese che si ritrova a favorire l'infedeltà della propria moglie, attraverso il coinvolgimento di un terzo, una persona a lui vicina, nel triangolo del 'disonore'. A dire il vero, qui si tratta di un'infedeltà solo apparente in quanto il supposto amante, Ambrogiuolo, allo scopo di vincere la scommessa al riguardo effettuata con Bernabò, finge di essere riuscito a conquistare la moglie di quest'ultimo e accredita le proprie menzogne mostrando un anello appartenente alla donna ma che in realtà egli stesso le ha sottratto. Il marito, incalzato dal disonore subito, si vendica. È convinto di essere riuscito a toglierle la vita e, invece, scopre alla fine che madonna Zinevra è sopravvissuta e che, fuggita, ha trovato riparo ad Alessandria d'Egitto⁵⁷. Né la novella di Bernabò di Genova è la sola ad essere indicata come possibile riferimento de *El curioso*. Come difatti viene riportato da Helena Percas Ponsetti:

Para otros, la fuente de la novelita es el *Decamerón* de Boccaccio con sus numerosas historias de triángulos amorosos, en particular la de Lydia, mujer de Nicostrato y amante de Pirro [è la nona novella della Settima giornata]. La mayor similitud me parece estar en «el engaño a los ojos». Los dos amantes de Boccaccio se entregan ante los ojos del desconcertado Nicostrato, al cual hacen creer que el peral desde el que contempla la escena está encantado y le pone visiones en la fantasía⁵⁸.

⁵⁷ A tal proposito, sorprende non poco che lo studio, altrove già menzionato, di E. ALARCOS GARCÍA, "Cervantes y Boccaccio" (contenuto in *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez Castañer, II - *Estudios cervantinos*), riferimento preziosissimo per quanto attiene ai rapporti di contiguità, tematica o strutturale, tra le produzioni dei due geni artistici, nulla dica in relazione al *Curioso impertinente* e a eventuali influenze boccacesche (molto attento, invece, è alle correlazioni tra la novella di Tito e Gisippo con il caso di Timbrio e Silerio). È invece A. Barbagallo, nel già citato "Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana", a stabilire una connessione tra la novella boccacciana e quella cervantina, anche se più in termini di divergenze che di analogie, e con una maggiore attenzione ai rapporti tra gli amici che non alla relazione tra i coniugi di cui, invece, è questione qui: «Como se puede ver, hay diferencias entre este cuento y el cuento de Boccaccio; en este es el marido quien empuja al amigo a enamorarse de su mujer; en el otro el último llegado al triángulo se enamora espontáneamente de la mujer. En el de Cervantes, el marido queda engañado y ofendido, en el de Boccaccio sólo la mujer queda ofendida porque el marido la cede voluntariamente al amigo durante la noche. Sin embargo, la semejanza queda en la técnica narrativa, en el empleo del diálogo, en el enredo de la madeja. En cuanto a los engaños, trucos, intrigas y enredos, no cabe duda que *El curioso impertinente* es un cuento boccachesco» (p. 210).

⁵⁸ Come si nota, gli studiosi assegnano all'episodio fonti diverse a seconda dei nuclei tematici che prendono in considerazione. Qui, la Percas Ponsetti non nomina in alcun modo la novella II, 9 del *Decamerone* in quanto la sua attenzione rimane circoscritta alla scena in cui Camila, d'accordo con Lotario, finge di volersi togliere la vita con una daga per non essere disonorata, mentre Anselmo assiste alla messinscena nascosto dietro un tendone. La studiosa, inoltre, partecipa all'inesauribile dibattito critico circa le forme in cui Cervantes rimaneggerebbe Boccaccio sostenendo: «Estoy de acuerdo con Menéndez y Pelayo en que Cervantes no imitó a Boccaccio, aunque lo leyó con provecho». Si veda ancora: *Cervantes y su concepto del arte*, p. 195.

Si sarà notato, pertanto, che il grado di aderenza più o meno forte della trama cervantina allo «European stock»⁵⁹ varia a seconda dei nessi argomentali che condivide con esse. Tuttavia, almeno un debito, quello maturato da Cervantes nei confronti dell'*Orlando furioso*, può essere sancito con ogni certezza, grazie al fatto che lo stesso testo cervantino ne offre testimonianza con il discorso in cui Lotario, ancora amico probo, fa riferimento diretto a un episodio del capolavoro ariostesco. Anzi, ad essere precisi, gli episodi sono due, corrispondenti ai canti XLII e XLIII, già menzionati in quanto fonte de *El Crotalón* ma che hanno maggior ragione d'essere ricordati ora in relazione alla prova della fedeltà sulla quale, in prevalenza, la critica ha fondato la lettura morale della novella. Non si può sapere se i due racconti ariosteschi si ritrovano fusi nel riferimento di Lotario per un mero «descuido del autor», che lavorando di memoria potrebbe essere incappato in una confusione, oppure se la combinazione sia frutto di una decisione deliberata a cui l'avrebbe indotto la sua naturale propensione all'originalità⁶⁰. Comunque stiano le cose, è chiaro che, al di là della ripresa testuale (e senza sottrarre valore a talune scelte dell'autore quale, ad esempio, quella di dare il nome di Anselmo, personaggio dell'Ariosto, a uno dei suoi protagonisti), si può facilmente ritenere che l'ispirazione iniziale per l'argomento de *El curioso* provenisse effettivamente dall'*Orlando*, mentre l'elaborazione ultima, sempre per l'attitudine tutta cervantina a manipolare i materiali in un'ottica innovativa (e di intensificazione delle implicazioni), sia conseguenza del suo allargamento ad altre versioni disponibili. Tale apertura potrebbe averlo indotto a indugiare sulla questione, i confini dell'amicizia, che probabilmente gli premeva più della lealtà coniugale. Cosa, se non questo, si evince, infatti, dalle parole che Lotario rivolge all'amico:

tendrás que llorar de contino, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del cora-

⁵⁹ F. PIERCE, *Two Cervantes' Short Novels. «El Curioso impertinente» and «El celoso extremeño»*, Oxford, Pergamon Press, 1970, p. 4. Le pagine che Pierce premette alla sua edizione delle due novelle (considerate insieme proprio per gli elementi di continuità e contiguità che anche lo studioso americano, fra tanti altri, vi intravede) costituiscono una lettura irrinunciabile per chi voglia avere una visione generale dei temi portanti e delle questioni critiche legate a *El curioso impertinente*.

⁶⁰ G. Cirot ricorda (per una nota riprodotta all'interno della prestigiosa edizione di M. Rodríguez Marín) che il primo ad aver rilevato la confusione di Cervantes a proposito dell'*Orlando* fu il critico Clemencin; secondo Cirot, essa sarebbe dovuta a un fallo di memoria: «comme l'a remarqué Clemencin, il confond ce veillard avec le "docteur", c'est-à-dire avec Anselmo, mari de la belle Argia, dont l'histoire scabreuse se lit quelques strophes plus loin dans l'*Orlando furioso*: sans doute Cervantes n'avait que sa mémoire pour bibliothèque»: CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", p. 15. La Percas Ponsetti, al contrario, sostiene che «Cervantes confunde en uno solo, voluntariamente creo yo, a dos personajes distintos para conjugar la imagen evocadora del dolor («las lágrimas») y la imagen del doctor de la Iglesia (San Anselmo y su argumento ontológico)»: PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su concepto del arte*, p. 194n.

zón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso que, con mejor discurso se excusó de hacerla el prudente Reinaldos⁶¹,

dove «aquel simple doctor» è il giurista Anselmo la cui vicenda, nel canto XLIII, viene narrata da un cocchiere a Rinaldo, mentre «la prueba del vaso» si riferisce all'esperienza raccontata da un cavaliere che poco prima (canto XLII) ha ospitato Rinaldo; quel «nuestro poeta», infine, è appunto l'Ariosto, definito 'nostro' da Lotario perché la vicenda si svolge a Firenze. La prova del bicchiere⁶², racconta il cavaliere a Rinaldo, permette di verificare se in assenza del marito la moglie gli sia rimasta fedele, in quanto, se è rea, il vino contenuto nel bicchiere verrà inevitabilmente versato ogni volta che il marito *cocu* tenterà di bere. Il cavaliere ne ha già fatto esperienza ed è per questo che ha un'espressione così affranta (è lui, difatti, che piange le «lágrimas del corazón» e non il dottore a cui si riferisce Lotario). Egli propone a Rinaldo di tentare la prova ma questi rifiuta in quanto ritiene che «ben sarebbe folle che quel che non vorria trovar, cercasse» (XLIII, 6). Dopo aver lasciato il palazzo del cavaliere, inoltre, il cocchiere che accompagna Rinaldo a Mantova gli racconta di un simile caso di infedeltà capitato al giurista Anselmo il quale, convinto dalla maga Melissa (innamorata di lui, e qui il richiamo immediato è alla storia ovidiana di Cefalo e Procri), fa la prova del «vasello» e ne esce salvo. La maga gli suggerisce però di effettuare una verifica più approfondita: fingendo di allontanarsi da casa, sotto le sembianze d'un antico corteggiatore della dama, sembianze che la maga stessa provvederà a conferirgli, egli proverà a conquistare la moglie. Anselmo mette in atto il piano, riesce a vincere le ritrosie della bella Argia, subisce il disonore e, quando le confessa di essere in realtà suo marito, lei, per il risentimento, scappa e si congiunge al vero amante, mentre lui si dispera per essersi procurato da solo l'infelicità. Vi si può riconoscere, quindi, il senso tragico dell'esperienza fatta dal secondo Anselmo, anche se, lo si sottolinea una volta di più, la scelta dell'autore de *El curioso* di dare incarnazione fisica a questo doppio, figura vicaria del marito, destinato a subentrargli accanto alla moglie, rinunciando alle trasfigurazioni magiche del modello ariosteo, rimane l'elemento di maggiore apertura alla riflessione. Parallelamente, l'enfasi po-

⁶¹ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 384.

⁶² A sua volta, motivo di antichissima tradizione, ha forse la sua attestazione più lontana nell'Antico Testamento, in relazione al quale si apprende che «The father of all these secular cup-tests, as it turns out, is Moses. As spokesman for the Lord in the Old Testament, Moses articulates the so called "law of jealousies" in Numbers 5:11-31. This law decrees that a priest may force an accused wife (even one merely suspected of going astray) to drink from "an earthen vessel" a mixture of water and dirt from the tabernacle floor. Should the woman have lain with another, than this "bitter water that causeth the curse" (in one Spanish version, "el agua que saca la verdad") shall "enter into her ... and her belly shall swell, and her thigh shall rot"»: si veda l'articolo di DE ARMAS WILSON, *Passing the Love of Women*, p. 17, nel quale sono presentate in maniera composita anche altre fonti tra quelle qui indicate; in part. alle pp. 14-18.

sta sulla relazione amicale più che su quella coniugale convince, infine, circa l'ipotesi che l'episodio giochi il suo senso ultimo sulle dinamiche reduplicative che investono gli amici, di contro alla concezione, medievale e pertanto sentita come superata, che vuole la coppia composta da moglie e marito quale paradigma dell'ideale *coniunctio* di due corpi e un'anima.

L'ultimo dei nuclei argomentali che compongono *El curioso impertinente* corrisponde, solo in parziale coincidenza con il precedente, con il tema della gelosia, più segnata, con la declinazione tematica del 'marito geloso'. È un fattore, questo, che ha suggerito a più di uno studioso di fare una lettura combinata con la novella esemplare, sempre cervantina, *El celoso extremeño*. George Cirot, ad esempio, individua nel gruppo composto dalla novella esemplare, l'«entremés» *El viejo celoso*, che ne costituisce il precedente diretto, e *El curioso impertinente* un nucleo tematico omogeneo dietro il quale si ravvisa una precisa posizione ideologica difesa dall'autore⁶³. I nuovi spunti d'analisi trovano avallo anche in quelle «différences notables» che il critico, fra altro, nota rispetto all'*Orlando furioso* e che fanno sistematicamente recuperare il riferimento al *Crotalón* di Villalón come anello intermedio alla catena di intrecci; anche Cirot, difatti, ritiene che

il y a entre le récit du *Crotalón* et la nouvelle de Cervantes des coïncidences curieuses. Celles-ci peuvent d'ailleurs s'expliquer par la nécessité de l'adaptation à un goût plus moderne, sans que nous ayons à recourir à la supposition bien arbitraire que l'auteur du *D. Quijote* aurait lu en manuscrit l'œuvre pseudonyme de Cristobal de Villalón⁶⁴.

In aggiunta alla relazione di Christophoro Gnofoso, vengono individuate altre possibili fonti nella novella xxxv dell'*Heptaméron* (uscito postumo, nel 1558) di Margherita di Navarra, «tout semblable à la Nouvelle I, 35, de Bandello» e, soprattutto, coincidente con *El curioso* nel ricorso allo stratagemma dell'allontanamento del marito geloso da casa. Suggestisce ancora Cirot:

Enfin, parmi les sources de Cervantes, il ne faudrait pas oublier Guevara, la *Letra para D. Juan Parelloso Aragonés en la cual se trata que las mujeres que tienen sus maridos ausentes, las hemos de socorrer, mas no ir a visitar* (Ep. I, 54, B.A.E., t. XIII, p. 168)⁶⁵.

Il lungo *excursus* appena tracciato della tradizione tematica e testuale

⁶³ Anche J. Casaldueiro mette in relazione *El curioso* con *El celoso*, in particolare per ciò che attiene allo scioglimento: «Este desenlace es idéntico al de *El curioso impertinente* [...]. El desenlace, como se ve, es idéntico, pero hay unas pequeñas modificaciones que lo alteran por completo. En ambas novelas los maridos mueren, los amantes reciben la muerte, y las esposas infieles van al convento. La muerte de Anselmo, sin embargo, parece una forma velada – en la expresión – de suicidio, mientras nada semejante se puede sospechar de Carrizales». Si veda di CASALDUERO, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974, in part. le pp. 180-89. Cit. alle pp. 182-83.

⁶⁴ CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", pp. 15-16.

⁶⁵ CIROT, "Gloses sur les 'maris jaloux'", p. 20.

candidata ad alimentare dal fondo la novella di Cervantes conferma, come dato finale, che essa non coincide per intero con nessuno dei modelli narrativi al tempo disponibili all'autore. Parimenti proficua potrebbe a questo punto rivelarsi l'iniziativa di passare a indagare, non tanto il contenuto (desumibile ogni volta dai raffronti offerti nei diversi studi sulla questione), quanto il senso profondo di questa strategia differenziale che garantisce a *El curioso* di potersi ritagliare un suo spazio autonomo. Naturalmente, i punti di osservazione offerti dalla nuova specola investigativa sono diversi: variano, cioè, dall'interesse per gli aspetti morali della questione generale del tradimento, tanto amicale quanto coniugale, alla definizione minuta del «deseo» di cui si dichiara vittima Anselmo, ai moventi ideologici, teorici e filosofici che hanno spinto l'autore a configurare la vicenda in tal modo, alla più generale pertinenza di un siffatto intreccio alla cornice romanzesca che lo ingloba.

Quanto all'interrogativo circa la natura e il contenuto di quel 'desiderio' che affligge Anselmo, la trattazione a cui è stato sottoposto l'episodio nel capitolo precedente potrebbe già costituire una risposta adeguata. Quanto al resto, si può avanzare che, ritenendo poco profittevoli ai fini dello studio i dibattiti, eccessivamente di superficie, circa la pertinenza strutturale della novella, e, allo stesso modo, solo parzialmente valida l'intitolazione della splendida creazione cervantina al tradimento e ai suoi addentellati, la migliore prospettiva in cui potersi collocare ora sembra essere quella di rintracciare le componenti etico-morali del caso presentato, da assumere quali spie di una più generale concezione delle relazioni di identità tra i personaggi in questione. Una concezione alla quale non sono estranee, anzi ne costituiscono il nerbo, le componenti d'ordine psicologico che, in parte per la loro validità universale, in parte per la loro azione particolare, consentono di decodificare in via definitiva quel senso esclusivo a cui mira l'analisi.

Come si ricorderà, l'autodiagnosi effettuata da Anselmo circa l'eziologia della propria «enfermedad» aveva suggerito, nelle pagine relative al caso, di approfondire l'indagine in quella direzione: la luce che la *summa* composta da Huarte de San Juan proietta sulle patologie mediche del tempo, compendiando le teorie allora maggiormente accreditate, aveva consentito di associare i sintomi manifesti in Anselmo, i «desordenados deseos» a una forma di isteria (la sua 'locura' coinciderebbe semplicemente con le smodate 'imaginaciones' cui va soggetto l'isterico). Parallelamente, il contributo offerto dalle moderne discipline psicologiche e psicanalitiche aveva consentito di compiere ancora un passo in avanti, suggerendo che dietro la correlazione '*deseo-hysteria*' operasse l'azione anacastica del desiderio metafisico e degli squilibri di relazione da esso prodotti (combinando, soprattutto, gli apporti relativi di Girard e di Lacan). Il richiamo alla malattia isterica, quindi, altro non sarebbe che la traduzione in termini letterari di un'allegoria erotico-sessuale, oltre che l'elemento in cui si segnala lo scar-

to originale di Cervantes dalla tradizione precedente⁶⁶.

In un secondo momento, poi, si era provveduto a precisare la particolare configurazione del triangolo alimentato dall'alterazione di Anselmo: per quanto nella linea del doppio legame Anselmo–Camila e Lotario–Camila siano ravvisabili i segni dell'azione del desiderio secondo l'altro, in virtù del quale il soggetto desidera in misura del desiderio che l'altro nutre per l'oggetto, e non per le virtù intrinseche di tale oggetto, la presenza di elementi divergenti dai precisi schemi del desiderio triangolare sollecitavano una lettura isolata. In primo luogo, si notava l'assenza completa della componente di rivalità, intesa in termini di tensione generalmente violenta tra i 'concorrenti' aspiranti all'oggetto. In nessun momento, difatti, sembrava possibile registrare una tensione di tale tipo tra i due protagonisti, tanto che nella sistemazione offerta da Louis Combet all'opera di Cervantes, che a suo giudizio «est essentiellement une Erotique», strutturata attraverso «le simple désire humain dans sa dimension interindividuelle», la storia di Anselmo e Lotario (insieme al suo omologo, l'amicizia di Timbrio e Silerio) dà luogo a uno schema isolato in cui la mediazione interna, realizzandosi su uno scarto minimo tra soggetto e modello (risultanti, per questo, «interchangeables»), per cui le differenze tra i due appaiono annullate, rimane inoperosa quanto alla produzione dei suoi effetti tipici⁶⁷.

Conseguenza ne è, come già precisato, che ognuno diventi Doppio dell'altro, creando un movimento circolare in cui i confini dell'io risultano prevedibilmente, ma irrimediabilmente, compromessi:

⁶⁶ La particolarità cervantina viene segnalata anche da Diana de Armas Wilson: «For it is Anselmo's self-diagnosis of his disease – his verbalization of its kinship to an eating disorder common among women – that forces us to recognize the great distance that Cervantes has traversed from his models. For in none of these subtexts – from Moses to Ariosto – is the husband's desire so explicitly structured like the language of male hysteria». Si veda: «“Passing the Love of Women”»: The intertextuality of «El curioso impertinente»», p. 19. Salvo questo presupposto, tuttavia, l'analisi che si sta svolgendo qui, circa le dinamiche attivate dal desiderio sull'identità, non condivide nulla del discorso teso alla «workable psychology of sex differences» della de Armas, imbevuto come è della «gender theory» per la quale Anselmo non desidererebbe altro che appropriarsi del desiderio femminile (di Camila), cercando una «perverse form of “communion”».

⁶⁷ La riflessione dello studioso è condivisibile quasi per intero; l'unica perplessità la genera la sua impressione che «les deux rivaux (qui ne le deviennent ouvertement qu'en cours de récit)»: qui si ritiene che né prima, né poi, Anselmo manifesti astio (l'«haine» girardiano dei rivali) o rancore per l'amico che lo ha tradito; anzi, ha per le sue azioni sempre una comprensione (si ricordi l'assoluzione finale) e un'acquiescenza a dir poco inverosimili. Lotario, dal suo canto, anche quando egli per primo contravverrà ai discorsi pronunciati in difesa dell'onore maritale, non darà segnale alcuno di vivere l'amico come «competitor», cercandone addirittura la complicità quando maturerà l'infondato sospetto che Camila lo/li tradisca. Per le citazioni e l'elaborazione dei tre *Schémas*, si vedano di COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, le pp. 211-26. Anche F. Pierce rintraccia nella compassione messa in opera dai personaggi un fattore di superamento di una parte della tradizione, in quanto Cervantes «inject[s] in his story a compassion and regret, qualities not normally associated with the Italian courtly novel»: PIERCE, *Introduction a Two Cervantes' Short Novels*, p. 11.

Nous avons vu le cas limite de cette situation: celui des «deux amis» rivaux qui deviennent réciproquement des Doubles l'un pour l'autre, constituant ainsi deux triangles superposés dont le périmètre est parcouru par deux flux – deux désirs – qui circulent en sense inverse, comme deux courants électriques de sens opposé qui tenteraient d'emprunter le même fil⁶⁸.

Anzi, tale dinamica particolare spiegherebbe come mai nella situazione messa in campo da *El curioso* il modello (a turno: Lotario, prima, Anselmo, poi) non funziona da ostacolo⁶⁹ ma, al contrario, viene designato, quando non si offre spontaneamente come nel caso di Anselmo, quale «strumento», «medio» attraverso il quale realizzare il desiderio. È in ragione di tutto ciò che è stato possibile segnalare come, per le condotte esternamente adottate dal personaggio soggetto a confusione identitaria, si assista a un passaggio–ribaltamento di ruoli, consistente nell'esercizio alternato della figura maritale all'interno delle due sezioni in cui si può idealmente suddividere il racconto. Tutto il discorso sul desiderio che modifica la soggettività denuncia in realtà, nel fondo, un'assenza, un vuoto di soggettività: come sostiene Ruth El Saffar, è come se questi personaggi, questi amici, «balanceándose» continuamente tra le loro identità indifferenziate, oscillando ora presso l'uno ora presso l'altro, mancassero di un baricentro, mancassero, cioè, di un centro del sé il quale, lasciato ingovernato, finisce sistematicamente sotto il controllo dell'altro. La confusione che ne discende informerebbe di sé tanto la situazione che l'opera propone quanto la forma in cui essa la propone:

These characters lack an internal center; they operate out of and identify with a portion of their being but leave other parts unruléd and unruly. Such a misapprehension of the self gives rise to all the confusion and lack of order that characterize the novel with respect to both its content and its form⁷⁰.

Dal funzionamento precipuo del desiderio all'interno della coppia di amici si evince che la famosa *locura* lamentata da Anselmo altro non è che il disequilibrio psichico scatenato da una eccessiva prossimità del mediatore⁷¹, non

⁶⁸ COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, p. 210.

⁶⁹ È ancora la lezione di Girard, stavolta mutuata da un'altra opera, a insegnare che il «mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrar fare, la parte di ostacolo»: Id., *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 1965.

⁷⁰ R. EL SAFFAR, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, London, University of California Press, 1984, p. 74. In tale prospettiva, che è quella della rinuncia all'esercizio di soggettività da parte dei coniugi coinvolti nel triangolo, la studiosa mette in luce le connessioni e le analogie tra essi sussistenti: «Lacking any sense of his own independent selfhood, Anselmo can do nothing but reinstate Lotario as surreptitious master of his house, while he hides [...]. Both Anselmo and Camila, having yielded control over themselves to another, must experience the consequences of their self-abandonment, the total destruction of the house-hold over which no one has taken charge», pp. 72-73.

⁷¹ Ne dà riprova anche Cesáreo Bandera: «Esa enorme distancia que parece separar al dios de su adorador es en realidad una distancia infinitesimal, increíblemente pequeña, puesto que ese dios

più ravvisabile come soggetto distinto da sé; le dinamiche proiettive di cui è fatto oggetto Lotario producono l'impressione che Anselmo, non più titolare di desiderio, se non di quello che alimenta nell'amico, abbandoni il vertice occupato nel triangolo per sovrapporsi o fondersi con la figura dell'amico.

Avendo individuato nella questione del desiderio lo statuto esclusivo di quest'episodio, un'attenzione solo marginale viene di conseguenza accordata a interpretazioni alternative che intendono dotare di altri contenuti i «malos deseos» di Anselmo. Tuttavia, in qualche caso può risultare proficuo integrare i rispettivi risultati, in quanto contribuiscono ad assegnare alla lettura un assetto più definito.

Così, ad esempio, accade con l'apporto fornito da Francisco Ayala alla già corposa bibliografia critica sulla novella cervantina. Per dirla tutta, lo studioso dà l'impressione di porre un accento forse eccessivo sul carattere «turbio» di quei «deseos casi compulsivos de una sexualidad desviada», attribuendoli a «tendencias libidinosas mórbidas»; purtuttavia, egli riesce bene a illuminare i «móviles subconcientes» che spingono l'incauto marito ad avanzare quell'assurda pretesa occultata sotto «la capa del razonamiento». Senza cedere troppo alla lettura omoerotica come chiave esclusiva dell'episodio, torna utile al discorso qui affrontato il richiamo dello studioso a spostare l'attenzione su una parallela azione proiettiva di Anselmo, che stavolta ha per oggetto Camila: sollecitando la sposa ad unirsi a Lotario, attraverso lei, quindi, egli giungerebbe a soddisfare un proprio desiderio deviato, per il quale è l'amico l'oggetto reale di esso⁷².

depende de su esclavo tan completamente como su escalvo de él. De hecho, los papeles son tan interdependientes que pueden intercambiarse en cualquier momento». Si veda: BANDERA, *Mimesis conflictiva*, p. 98.

⁷² Lo studioso sposa quindi la teoria che l'*idée fixe* di Anselmo abbia dei moventi inconsci «turbios» in quanto generatisi dall'omosessualità latente in lui. La teoria è riassumibile attraverso la citazione dei passaggi chiave posti lungo l'esteso (e rivelatorio) discorso su *El curioso*: «los móviles subconcientes que llevan al “desatinado principio” y desencadenan la acción son de un carácter cuya turbiedad los hace en absoluto incofesables. No ya Anselmo, que obedece a ellos, ni su amigo Lotario o su esposa Camila, pero tampoco los lectores alcanzan a “entender” con claridad, esto es, a percibir en el nivel de la conciencia la índole mórbida de su curiosidad impertinente [...] pero nosotros, los lectores, podemos bien barruntar la índole de ese turbio deseo, porque Cervantes nos ha provisto de claves, aunque sutiles, suficientes para entender los movimientos de su oscura conciencia [...]. De muy distinta naturaleza es la relación de “los dos amigos” en la novela cervantina. Aquí la realidad del vínculo se hace evidente a los ojos del lector, ante los cuales descubre el novelista con cuidado sumo sus raíces psíquicas más soterradas [...]. Cervantes – repito – nos indica con las medias palabras que al buen entendedor deben bastarle y, en definitiva, con la necesaria claridad, cuáles son las fuentes del extraño deseo que fatiga y aprieta al desdichado Anselmo, aquello que le hace culparse y reñirse a solas procurando callarlo y encubrirlo a su propio pensamiento; y no hemos de incurrir nosotros en las fáciles artes de la psicología profunda para intentar el análisis de su personalidad. [...]. Cervantes elabora con cuidado primoroso la relación entre los dos amigos, el débil y sensual Anselmo, supeditado siempre, y Lotario, el deportista, para hacernos asistir, tan pronto como la presencia de Camila ha roto el tenso equilibrio emocional de su amistad, a ese proceso enfermizo en que la trama de la novela consiste, y durante el cual pretenderá conseguir el nuevo espo-

Anche Combet sposa l'idea della latenza omosessuale (tralaltro allusa ma mai apertamente dichiarata da Ayala) tra i due amici, e la fa rientrare nel discorso sul desiderio triangolare ricollegandola a quella dinamica circolare più su messa in rilievo per la quale, perdendosi a causa dell'eccessiva prosimità e somiglianza tra modello e soggetto ogni delimitazione di confini, di ruoli e di identità, l'azione di contagio che sottende il *vaivén* di flusso erotico tra un vertice e l'altro, fa sì che il mediatore prenda il posto dell'oggetto di desiderio⁷³. D'altronde, già Girard aveva ridimensionato la portata della tensione omoerotica di tali casi riconoscendola come logica risultante dello 'stadio più avanzato' del meccanismo mimetico («corresponde forcément à un stade *avancé* du mécanisme mimétique»):

à ce «stade» se manifeste le plus souvent un simple et très «normale» hétérosexualité, dans laquelle les partenaires des deux sexes jouent l'un pour l'autre le rôle de modèle et de rival aussi bien que celui d'objet [...]. La métamorphose de l'objet hétérosexuel en rival produit donc «des effets très analogues à la métamorphose du rival en objet»⁷⁴.

A voler estrarre una considerazione generale da tutto quanto sinora esposto, si può serenamente affermare che la maggiore abilità esperita da Cervantes nell'azione di 'smarcamento' dai moduli convenzionali della tradizione risiede nell'aver dotato i suoi personaggi di una consistenza psicologica molto prossima al moderno 'realismo psicologico'. A dire il vero, ci era già andato vicino Villalón quando, rispetto al modello ariosteo, aveva rinunciato alla componente meravigliosa delle trasformazioni (per magia o per influsso demoniaco) fornendo al marito un amico di cui potersi avvalere nell'azione di riprova della fedeltà della moglie; ma lì l'istanza di verosimiglianza rimaneva ancorata e limitata al piano situazionale, mentre nessuno scrutinio veniva realizzato delle pulsioni inconse dei personaggi. Cervantes, invece, come bene osserva la Percas Ponsetti, «da el paso definitivo hacia lo moderno al sustituir el demonio como personaje, por el hombre como demonio – el

so satisfacción vicaria a través de su mujer (carne de su carne en virtud del matrimonio) para los turbios deseos que hasta entonces había mantenido larvados o, mejor dicho, sublimados en las formas nobles de la camaradería». Si vedano di F. AYALA, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, dove sono raccolti, alle pp. 684-714, i due saggi, "El nuevo arte de hacer novela. Estudiado en un tema cervantino" e "Los dos amigos" (altrove citato come pubblicazione della *Revista de Occidente*) da cui sono tratte le citazioni, variamente disseminate nel testo.

⁷³ COMBET, *Les incertitudes du désir*, p. 273: «Les analyses qui précèdent justifient les intuitions de Francisco Ayala lorsqu'il levait, à propos du cas d'Anselme, le voile de la pudeur tendu par une certaine critique. Toute la nouvelle du *Curieux impertinent* est une illustration de la situation triangulaire dans laquelle le désir du sujet pour l'objet est médiatisé par la présence d'un désir concurrent: celui qui s'adresse au modèle ou rival, objet véritable de l'amour du Double. La latence homosexuelle qui conduit Anselmo à adopter envers Lothaire la conduite que l'on sait est décelable dès les premières lignes de la nouvelle».

⁷⁴ Ci si avvale della sintetica ricostruzione che Combet fa del discorso di Girard: COMBET, *Les incertitudes du désir*, p. 272, mentre la cit. da GIRARD, *Mensonge romantique*, è a p. 14.

demonio medieval por el demonio renacentista – y dotar la narración de verdad psíquica»⁷⁵: un'evoluzione, oltretutto, totalmente autonoma se si considera che con ogni probabilità l'autore non maneggiò *El Crotalón* (che in quegli anni circolava nella sola forma manoscritta). La questione riguarda soprattutto Anselmo, al quale Cervantes «gives [...] psychological depth by portraying his perversity as arising from genuine doubt and not from immoral curiosity»⁷⁶. Un'impostazione che viene confermata sin nello scioglimento finale del racconto, attraverso le parole del famoso commiato composto da Anselmo *in articulo mortis*: «Un necio e impertinente deseo me quitó la vida...», parole che «no son de confesión cristiana sino de confesión psíquica: se ha confrontado no con su Creador, sino consigo mismo. Ha transpuesto la frontera de la Edad Media a la Edad Moderna»⁷⁷.

Le ultime considerazioni aprono uno spazio alla magmatica questione della codificazione del messaggio promosso dalla novella, in parte già manifesto al suo *interno*, in parte espresso dall'ancoraggio *esterno* alla cornice romanzesca che la accoglie. Vale la pena affrontare la nuova questione partendo dall'analisi della seconda e più facile relazione, quella che investe i legami 'esterni' del racconto.

Da più parti è stato fatto segno che la storia de *El curioso* mantiene un nesso di continuità tematica con le storie che hanno protagonizzato il *Quijote* fino al momento della lettura della novella presso la venta di Palomeque:

se ha hablado de sutiles correspondencias entre el conflicto metadieгético y los conflictos planteados a los personajes que escuchan la lectura-narración del *Curioso*⁷⁸.

⁷⁵ PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su obra de arte*, p. 200.

⁷⁶ PIERCE, *Two Cervantes' Short Novels*, p. 4.

⁷⁷ PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su obra de arte*, p. 209. Una considerazione che induce la studiosa a prendere posizione nel dibattito sulla finalità della novella in senso contrario alla interpretazione moralistica dell'episodio: «Creo, por tanto, que Cervantes no moraliza, aunque el desenlace de su historia sea moral» (p. 209). Proprio sull'ultima immagine di Anselmo, se non si eccede nella fantasiosità, si potrebbe formulare una considerazione di tipo simbolico. Egli appare per l'ultima volta al lettore nell'istante della sua morte: giace solo per metà nel letto che lo ospita, l'altra metà del corpo essendo protesa lungo il desco sul quale si sarebbe accinto a sancire le sue ultime volontà (l'autorizzazione, con ogni probabilità, al matrimonio tra l'amico e Camila) redigendo il proprio testamento. Ora, questa figura 'dimidiata' sembra simbolicamente riassumere la doppia identità palesata da Anselmo nel corso della sua storia: il letto, la sede deputata all'esercizio della funzione maritale, simboleggerebbe la sua identità sociale, il suo 'io' pubblico di marito; il testamento, momento di affermazione intima e privata dell' 'io', formalizzerebbe la continuazione di sé nell'amico prescelto quale suo sostituto, una eredità, tuttavia, che Lotario ha anticipatamente acquisito replicando un Anselmo ancora in vita.

⁷⁸ J.M. PAZ GAGO, *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 116. Tuttavia, per una illuminante illustrazione delle «relaciones de especularidad» tra la trama principale e gli episodi digressivi, si veda: R. IMMERWAHR, "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quixote*, Part One", in *Comparative Literature*, 10, 2, 1958, pp. 121-35.

Difatti, come già altrove indicato, la novella ha un parallelo tematico nella storia di Cardenio e Fernando (e delle loro partners, Luscinda e Dorotea) giustificato dal fatto che, sfruttando le relazioni di analogia tra quelle che Wardropper definisce «storie naturali» (la diegesi di primo livello) e «storie artificiali» (le interpolazioni)⁷⁹, le imprudenze di Anselmo, Lotario e Camila dovrebbero funzionare da *exemplum* per gli amanti della Sierra Morena. Se Cardenio «tiene no poco parecido con Anselmo [...] Don Fernando corresponde a Lotario»⁸⁰ e l'ascolto della novella dovrebbe esercitare sui personaggi, segnatamente su Cardenio, un effetto catartico, nel senso che è «catárticamente como la novela ha purgado las emociones de Cardenio al reconocerse en Anselmo. Se ha visto reflejado en él como un espejo»⁸¹.

Vale forse la pena di insistere sulla caratteristica composizione 'a specchio' dell'opera in quanto si ha l'impressione, allargando la prospettiva, che essa risponda a un principio molto più generale di duplicazione, del quale il nostro 'tema del doppio' sarebbe solo una concretizzazione puntuale: «le 2, qui est le principe structurant de cette nouvelle, de l'ensemble où elle s'intègre, le *Quichotte*, et qui, bien au-delà, fait entrer en jeu tout le savoir e tout l'imaginaire»⁸², ha rimarchevolmente osservato François Lopez. Ciò dà ragione alla scelta qui intentata di interpretare la vicenda dei due amici «per antonomasia» alla luce della loro specularità identitaria, se è vero che anche come principio strutturale e ideologico, oltre che tematico, sono sempre le identità dei personaggi ad essere interessate dalla specularità tra il sé e l'altro:

the listeners, principally Cardenio and Dorotea, are allowed to see reflected in the lives of others their own abandonment of responsibility for themselves and the consequences of abandonment [...]. Cardenio and Dorotea, who have listened to the story in rapt attention, are now able to face the sides of their characters that remained hidden and to release into consciousness the "other" selves of which both were unconsciously afraid⁸³.

⁷⁹ B.W. WARDROPPER, "The Pertinence of *El curioso impertinente*", *PMLA*, 72, 4, 1957, pp. 587-600; in part. p. 593.

⁸⁰ PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su concepto del arte*, pp. 214-15, in cui la studiosa fa una ricostruzione minuziosa di tutti i «puntos de contacto» tra le due storie.

⁸¹ PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su concepto del arte*, p. 217.

⁸² F. LOPEZ, "Essai sur *El curioso impertinente* et quelques autre figures de *don Quichotte*", *Bulletin Hispanique*, 92, 1-2, 1990, pp. 415-75. Cit. a p. 419. Nella nota 2 alla medesima pagina Lopez ribadisce che: «Il est vrai que tout va par deux dans *El curioso impertinente*, qu'il y a non seulement deux couple de personnages, deux parties égales, mais aussi, chose singulière, deux finales, l'un accéléré et tout à fait invraisemblable, car le curé ne saurait voir comment l'histoire s'achève à travers les pages du cahier qu'il est en train de lire, et l'autre conduit sur le tempo convenant au chapitre suivant». Come lo stesso studioso suggerisce, «sur l'imbrication de tous ces éléments» si veda anche lo studio di G. GÜNTERT, "El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*", *Romanistisches Jahrbuch*, 37, 1986, pp. 264-81.

⁸³ EL SAFFAR, *Beyond Fiction*, p. 74.

I doppi Anselmo-Lotario, pertanto, costituirebbero a loro volta i doppi di Cardenio e Dorotea, da una parte, e di Cardenio-Fernando, dall'altra. Ma la serie di reduplicazioni non è ancora conclusa. Secondo il giudizio di autorevoli studiosi Anselmo condividerebbe con il folle don Chisciotte più di un elemento, il primo dei quali coincide (perché la lettura de *El curioso* genera spirali che ritornano su se stesse) proprio con l'adesione alle leggi mimetiche del desiderio. Il merito di aver realizzato la connessione è ancora una volta di Girard, ma la sua lezione è ben sintetizzata dalla studiosa Pini Moro:

Entre don Quijote, héroe de la ficción de primer grado, y Anselmo, héroe de la ficción de segundo grado, pasa un hilo directo: el deseo mimético. Los diferencia la modalidad de la mediación: externa en don Quijote, respecto al cual Amadís está lejos, es modelo pero no rival; interna en Anselmo, respecto al cual el modelo es cercano y, por lo tanto, al mismo tiempo rival. Héroes miméticos ambos, son diferentes en el modo de vivir la imitación⁸⁴.

All'altro noto psicocritico di Cervantes, Cesáreo Bandera, va invece il merito di aver segnalato le relazioni di specularità con la figura di Cardenio: per lo studioso l'«abrazo que en corazón de Sierra Morena se dan el Roto de la Mala Figura (Cardenio) y el Caballero de la Triste Figura (don Quijote) es todo un símbolo» in quanto la «locura de Cardenio y la de don Quijote aparecen de pronto en un mismo punto y como fundidas ambas, explicándose mutuamente»⁸⁵. Una sutura di ordine diverso, legata alla morte *au lit* dei

⁸⁴ D. PINI MORO, «El Quijote y los Dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina», in *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares 29/30 nov.-1/2 dic. 1988)*, Madrid, Anthropos, 1988, pp. 223-33. Cit. a p. 227.

⁸⁵ BANDERA, *Mimesis conflictiva*, pp. 71 e 87. A proposito delle duplicazioni di identità rese manifeste nelle forme della follia, appare qui utile richiamare il caso dell'accesso che improvvisamente coglie Sayavedra, nel *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, durante una tempestosa traversata in mare. Al bordo di una galera, insieme al suo compagno di ventura Guzmán, il servo Sayavedra è in preda al terrore per il rischio di affondamento a cui una tremenda tempesta sta sottoponendo l'imbarcazione su cui viaggia. Lo stress emotivo è tale da scatenargli un accesso febbrile in seguito al quale egli prende a dar di matto, sostenendo furiosamente di essere lui Guzmán e ripercorrendo, a riprova, il racconto di tutta la vita dell'amico come se stesse narrando di sé. L'affanno mimetico di Sayavedra (di cui sarebbe forse possibile scorgere qualche segnale nella narrazione progressiva) si manifesta in maniera aperta tutto in quest'unico accesso, in quanto appena il giorno dopo egli troverà la morte cadendo in mare: «Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente le saltó en modorra. Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba, y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, cuando confesaban los otros los pecados a voces, también las daba él diciendo: – Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo! – Con que me hacía reír y le temí muchas veces. Mas, aunque algo decía, ya lo vían estar loco y lo dejaban para tal. Pero no las llevaba conmigo todas, porque iba repitiendo mi vida, lo que della yo le había contado, componiendo de allí mil romerías. En oyendo a el otro prometerse a Monserrate, allá me llevaba. No dejó estación o boda que conmigo no anduvo. Guisábame de mil maneras y lo más galano – aunque con lástima de verle de aquella manera –, de lo que más yo gustaba era que todo lo decía de sí mismo, como si realmente lo hubiese pasado». ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, pp. 307-8.

protagonisti, è quella che segnala Marcel Bataillon parlando di 'destino comune' ad Anselmo e don Chisciotte che, anche secondo George Cirot, «sont cousins germanes»:

Más de una vez se ha observado la consonancia que armoniza la novela corta del *Curioso impertinente* con el *Quijote*, en el que está incluida. Al contar el fin de Anselmo ¿presentía siquiera Cervantes cómo haría acabar a Don Quijote?. La verdad es que resulta sorprendente la analogía entre los esquemas de los destinos de estos dos buscadores de imposibles⁸⁶.

La serie di 'rifrazioni', quindi, appare strutturata su un numero fin troppo elevato di componenti per poterla ritenere solo casuale, frutto involontario e gratuito del momento creativo. Piuttosto, essa potrebbe essere riletta, anche in virtù di quel principio 'duale' descritto più su, alla luce della particolare organizzazione adottata dall'opera e delle problematiche che la percorrono.

Come si è visto, una tecnica di progressiva *mise en abîme*, che regola la narrazione dall'arrivo dell'hidalgo in Sierra Morena sino alla lettura de *El curioso* (capp. vii–xxxv), fa sì che essa sia attraversata dal tenue filo della radduplicazione identitaria: Don Chisciotte è il 'doppio' di Cardenio che è 'doppio' di Anselmo che è 'doppio' di Lotario. A questo punto appare lecito immaginare che, se la novella non avesse avuto una forma conclusa, ma avesse ricevuto un seguito nella diegesi di primo livello, la serie dei doppi si sarebbe di certo prolungata oltre⁸⁷. Tutti loro, a ben vedere, sono accomunati dall'assoggettamento a quel *bouleversant* meccanismo erotico che non possono altrimenti definire se non *locura*, ma che per il presente studio corrisponde ormai alla vera e propria *idée reçue* del tirannico '*désir selon l'autre*'.

Sul versante opposto, quello della decodificazione del messaggio interno all'episodio, una notevole difficoltà si oppone al tentativo di contemperare le diverse matrici ad esso attribuibili, variabili a seconda dell'impostazione critica adottata. Se il lettore de *El curioso* sceglie di adottare una prospettiva che nell'interpretazione favorisca gli elementi etico-religiosi, allora gli risulterà agevole riscontrare nella vicenda dell'incauto marito un richiamo morale al principio etico della discrezione e della moderazione. Coinciderà, quindi, con le posizioni di quanti, sulla scia della preziosa esposizione di Américo Castro circa la «dottrina dell'errore» in Cervantes, incentrano il

⁸⁶ M. BATAILLON, "Cervantes y el «matrimonio cristiano»", in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-55. Cit. a p. 239. Naturalmente, le stesse analogie, oltre che quelle legate alla questione del matrimonio, Bataillon le segnala prontamente anche in relazione al *El celoso extremeño*.

⁸⁷ Ancora la Pini Moro segnala che «Gracias a esta serie de aportaciones, es posible dar una explicación plenamente satisfactoria del cambio de rumbo, a primera vista incomprensible, que la estructura del primer *Quijote* sufre a la altura de los capítulos ambientados en Sierra Morena. Es, en efecto, a partir de ahí donde se añaden a don Quijote otros dobles: en particular, los dobles Cardenio y Anselmo, cuya diferencia respecto al héroe-protagonista no impide ver ahora la esencial similitud de su estructura psíquica»: PINI MORO, "El *Quijote* y los dobles", p. 228.

loro giudizio critico sull'idea che il personaggio produca un'erronea decodificazione della realtà e alteri, così, l'ordine naturale delle cose, con l'esito di rompere l'armonia orchestrata dalla natura. Adottando una condotta estremamente irrazionale e trasgressiva, quindi, Anselmo non potrà redimersi dalla sua colpa, a meno di pagare con la morte, che sarà sempre una 'morte *post errorem*'⁸⁸.

Ma il fine didattico-morale può essere combinato anche con aspetti sociologici della questione; in tal caso, le letture variano dall'ipotesi della critica alla gelosia patologica⁸⁹, al dibattito sulle leggi che regolano la condotta dei coniugi all'interno del matrimonio (con tutto il seguito di supposizioni relative alla posizione ideologica di Cervantes circa «los dictámenes» controriformisti), all'intenzione dell'autore di creare un confronto tra i valori dell'amicizia e quelli del matrimonio o, più in generale, fra il prevalere delle leggi di natura su quelle della morale o viceversa.

Oppure, l'indagine può prediligere gli aspetti teorico-filosofici e persino scientifici della questione, scegliendo come centro argomentativo il rapporto tra menzogna e verità, realtà e finzione, dubbio e certezza e così via, con tutto il carico di irrisolutezza – perché irrisolvibili – che siffatte dicotomie catapultano nell'interiorità dell'individuo dell'epoca⁹⁰. Non minore rilevan-

⁸⁸ Si veda soprattutto il capitolo che tratta dei temi letterari dell'errore e dell'armonia nell'arcinoto *El pensamiento de Cervantes*. Tra tanti altri, anche M. Bataillon concorda con Castro circa la teoria punitiva dell'errore morale «¿Muerte *post errorem*? ¡Desde luego! Muerte de un hombre en el que la conciencia de su error irremediable ha roto el resorte vital»: BATAILLON, *Cervantes y el matrimonio cristiano*, p. 254.

⁸⁹ Il lettore rammenterà con quanto rilievo il tema de «los celos» sia stato trattato da G. CIROT (indottovi, tralatro, proprio dalla «dottrina dell'errore» di Castro) nella serie di *Gloses* dedicate a «les maris jaloux», tracciando a sua volta un solco critico nel quale molti studiosi si sono in seguito inseriti. Come ricorderà, egli analizza la novella chisciottesca unitamente al *Celoso* e a *El viejo celoso*, affermando che «ces sont de moralité, et non pas des histoire. Ce sont des casos, des problèmes de morale en action. Ce sont des leçons. Elles ont cela de commun avec l'entremés; et ceci encore, que le sujet traité est le même: la «jalousie, ses inconvenients» (p. 63). Tra i suoi accoliti, INÉS MACDONALD che, nel suo "El prisma cervantino", *Bulletin Hispanique*, 50-1, 1948, pp. 429-44, considera addirittura tutti gli episodi intercalati come casi di «celos» distruttivi: «todas estas novelas están enlazadas por un tema común. Cada una de ellas estudia, bajo aspectos diferentes, la relación entre el amor, intuición inspirada por el cielo, y los celos, destruidores del amor, inspirados, por así decirlo, por el infierno», p. 432.

⁹⁰ La dicotomia tra realtà e apparenza nella cultura barocca ha stimolato giudizi e analisi in più o meno tutti gli studi ad essa relativi; anche in relazione all'isotopia di «engañar con la verdad» e tematiche affini all'interno de *El curioso* si è scritto tanto. Si possono quindi dare riferimenti solo parziali, selezionati tra i più 'pertinenti': J.B. Avallé-Arce, ad esempio, riassume così tale contenuto ideologico de *El curioso*: «La lección que se puede extraer de este vertiginoso barajar de verdad y mentira es que nos hallamos ante una ocasión en que las acciones y los valores son ciertos en cuanto literatura (el entremés allí encubierto [si riferisce alla «dramatización» inscenata da Camila], pero falsos en cuanto vida (el adulterio allí encubierto). Y la zona de deslindes entre esa verdad y esa mentira radica en un punto de vista, el de Anselmo, Lotario o Camila [...]. En esta antítesis se destila toda la contradictoria esencia del sentido y la forma del *Curioso impertinente*» (si veda: ID., "El

za, tuttavia, dev'essere attribuita ai moventi psicologici che alimentano la triste vicenda, soprattutto dopo aver evidenziato come nella esclusiva capacità di Cervantes di 'ispezionare' l'anima e la mente dei suoi personaggi risieda l'innovazione precipua della sua creazione. E dunque, da tale prospettiva arrivano indicazioni che, sebbene facciano spesso luce su aspetti che altrimenti rimarrebbero oscuri al lettore medio, talvolta indulgono all'accertamento pregiudizievole patologico delle componenti psichiche di tali personaggi – specie del protagonista Anselmo –, con la conseguenza di rendere «superficial el sentido de la obra, reduciendo el problema ético al nivel de la patología y haciendo del caso moral un caso clínico»⁹¹. Difatti: omosessualità, voyeurismo (scientificamente, *escoptofilia*), masochismo⁹², perversione, nevrosi ossessiva, narcisismo ipertrofico⁹³ e così via, nel giudizio di molti studiosi il racconto si riconosce spesso contrassegnato da tendenze di tipo morboso, le quali ben si candiderebbero, tutte, a dar conto della complessità del personaggio ma con l'effetto, inaccettabile, di isolarlo dal sistema di relazioni che pur costituiscono il contrappunto sistematico delle sue manifestazioni e quindi il campo di osservazione privilegiato e proficuo. Si

curioso y El Capitán (Cervantes y la verdad artística)”, in *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961, pp. 141-43; e anche la p. 207 del citato studio della Percas Ponsetti, dove si sottolinea che è «mediante la palabra [che] la ficción se convierte en realidad» adducendo vari esempi dal testo). Il Professor Wardropper, invece, fa leva sulla realtà (non compresa da Anselmo) che la verità, una volta messa alla prova, si converte in dubbio: «The initial truth from which the lie emerges in this spectacle is that Lotario is a good friend of Anselmo – “mi amigo verdadero” and that Camila is as good and faithful as Anselmo thinks she is. Unnecessarily he submits these two truths – matters of honor, and therefore of life and death – to a test, not realizing that certain truths, if tested, cease to be truths» (WARDROPPER, “The Pertinence”, p. 599).

⁹¹ AYALA, *Ensayos y teoría literaria*, p. 702.

⁹² Bisogna ancora una volta richiamare il prezioso (anche se a tratti macchinoso) lavoro di L. Combet sul “psicosistema cervantino”. Combet individua nella componente ‘masochista’ che condanna il personaggio cervantino all'*échee* – in quanto desidera proprio ciò che non si lascia possedere – il principio strutturante dell'opera stessa, e colloca il masochismo a monte, come causa, del processo mimetico indicato da Girard il quale, invece, considera l'etichetta masochista una «conséquence, fatale peut-être, mais jamais recherché pour elle-même du désir», e per ciò quasi superflua all'analisi. Si veda il cap. V - «La situation masochiste», pp. 167-79 in *Id.*, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, dove, alla p. 173, espressamente dichiara: «On désignera donc désormais ici comme *masochiste(s)* la situation type et les protagonistes qui la configurent par leur conduite, et l'on considèrera l'*échee masochiste* à la fois comme une figure expressive de l'Éuvre et comme son véritable *principe structurant*, sans avoir pour autant le sentiment de trahir la pensée de R. Girard».

⁹³ La definizione è tratta dall'accattivante studio di F. Lopez citato in precedenza (cfr. n. 82) nel quale l'autore analizza gli 'stati' depressivi di Anselmo ascrivendoli alla sua incapacità di affrancarsi, dopo il matrimonio con Camila, dalla *philautia* (*cryptautie*, amor proprio o, per la psicanalisi, narcisismo) da cui è affetto. L'amor di sé viene condannato dal pensiero umanista quale ostacolo a quel «dynamisme vital [che] doit emporter l'individu au-delà de lui-même» (p. 439), e viene quindi a coincidere, in termini morali, con la Vanità. La crisi di Anselmo sarebbe difatti scatenata dall'impossibilità di 'godere' di sé attraverso il *réflet* garantito dalla relazione *de miroir* con l'amico (in quanto gli amici sono «Deux en Un»), prima che questi, in ossequio alla convenzione, smettesse di frequentare la casa di Anselmo una volta sposato.

può dunque anche concordare con un'analisi che si concentri sui sintomi fobici di Anselmo per poter giungere a ricostruire la sua personalità ossessivo-compulsiva (è con estremo rigore psicanalitico, ad esempio, che Bailón Blancas regala una soluzione alla 'duplicità' che coinvolge Lotario, definendo Anselmo «un *filotímico* – necesitado de afecto →) la cui patologia si spiega con la formula psicologica: «inseguridad sexual por inmadurez con sentimiento de castración [...]. Luego está claro el cometido: que siendo el papel de casado para Anselmo, quiere y necesita de algún modo traspasarlo a Lotario por falta de seguridad en poderlo cumplir. Y cómo así, si se plantease algún problema, su otro ego, el seguro Lotario “fácilmente pondría remedio”»⁹⁴), ma con questa impostazione il rischio più alto diventa quello di perdere di vista un dato fondamentale: si tratta pur sempre di una situazione narrativa tipizzata, rispetto alla quale i rilievi psicologici servono a determinare in che misura il tema o i temi portanti di detta situazione («los dos amigos», «la mujer a toda prueba», il «cocuage» del marito etc.) siano resi in forma più o meno 'tipica' dall'autore. E su questo punto una risposta parziale l'ha già fornita la constatazione che «la novela es original en su divergencia de la tradición» e che il contenuto originale risiede negli indizi di natura psicologica che l'autore fornisce al lettore circa i moventi che animano le condotte esteriori dei personaggi. Certo, la 'duplicità' che rende Anselmo e Lotario «Doubles, l'un l'autre» si manifesta in un insieme composito e talvolta eterogeneo di spie (la complementarietà dei caratteri: avventato e capriccioso Anselmo, giudizioso e cauto Lotario, il bisogno e la ricerca della compagnia dell'altro, il ribaltamento dei ruoli, la 'contesa' della donna), ma ha, per questo studio, una sola causa materiale, ascrivibile alla legge del 'desiderio secondo l'altro'. Tale convincimento consente di contemperare i fattori solo apparentemente divergenti che, viceversa, favoriscono interpretazioni per le quali «Anselmo y Lotario son un desdoblamiento antagónico de la personalidad, que contrasta con la caracterización externa de “los dos amigos” casi idénticos»⁹⁵; se è vero, difatti, che di Anselmo viene sottolineata l'inclinazione ai «pasatiempos amorosos», mentre di Lotario si indica

⁹⁴ J.M. BAILÓN BLANCAS, “Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: *El curioso impertinente*”, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 27, 1995, pp. 463-86. Le citazioni sono tratte dalle pp. 464-65.

⁹⁵ PERCAS PONSETTI, *Cervantes y su concepto del arte*, p. 205. Rammarica dover dissentire da tale giudizio della studiosa in quanto proprio dal suo saggio, poche pagine prima, erano venute indicazioni essenziali circa la natura doppia di tali personaggi, pagine in cui si era riconosciuta una posizione vicina a quella che difende il presente studio. Notando le affinità con i personaggi del *Crotalón* – modello supposto ma anche superato da Cervantes – la Percas rilevava che «Los personajes son, a la vez, un mismo personaje y un desdoblamiento parecido al de Menesarco, transfigurado mágicamente en su rival Liçino, es decir, un hombre por dentro, pero dos hombres por fuera; o al otro desdoblamiento, del mismo autor Villalón, de dos hombres parecidos por fuera y por dentro, Arnau y Alberto. En Cervantes no hay metamorfosis fantástica sino que basa en parecidos externos y en divergencias internas de personalidad entre “los dos amigos” la caída de Camila» (p. 203).

la sola passione per l'arte venatoria, e se è vero che dal famoso dialogo originatosi dalla imprudente proposta di Anselmo, tutto articolato sulle opposte ragioni degli amici, i due escono caratterizzati in maniera contraria – «loco» l'uno, «cuerdo» l'altro – è pur vero, tuttavia, che questi elementi costituiscono denotazioni assolutamente più deboli e oltremodo secondarie rispetto ai preponderanti dati comuni a quei «dos hombres parecidos por dentro y por fuera», sui quali il testo insiste a più riprese: uguali perché «ricos, principales, solteros, de una misma edad, mismas costumbres» e, soprattutto, accomunati dall'archetipica simmetria animica degli amici, dato che «andaban tan a una sus voluntades que no habfa concertado reloj que así lo anduviera», perché, come è stato possibile riscontrare, il desiderio che alimenta quelle «voluntades» è psichicamente strutturato allo stesso modo.

Il progressivo emergere delle componenti intrapsichiche spiegherebbe anche un'altra conseguenza sul piano estetico, relativa allo spessore dei protagonisti della novella. Si avverte, difatti, lo scarto tra un'iniziale caratterizzazione in termini astratti degli amici (che, difatti, erano «tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocian "los dos amigos" eran llamados»), corrispondente a una versione stereotipata del tema, omologa alle tante che infoltiscono la tradizione relativa (l'autore crea «la ilusión de que el lector se halla ante otro tratamiento del cuento de los dos amigos», ma in realtà «la ilusión se desvanece rápidamente»⁹⁶), e la loro successiva 'umanizzazione', ottenuta assegnando un notevole spazio ai momenti di riflessione, dubbio e monologo interiore i quali sospendono l'azione (come non ricordare, ad esempio, quel meraviglioso «diálogo de las mentes» che si produce quando, nel silenzio della camera che ospita i futuri amanti, una tempesta emotiva coglie Lotario mentre segretamente osserva Camila e combatte dentro di sé l'incipiente attrazione per la donna dell'amico: «porque si la lengua callaba el pensamiento discurría», sottolinea il narratore⁹⁷);

⁹⁶ AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, p. 235. In realtà, come già sottolineato a proposito dell'episodio de *La Galatea*, qui Cervantes finisce per smentire quel paradigma di fedeltà e lealtà che costituiscono gli amici per 'eccellenza e antonomasia'. Nel caso di Timbrio e Silerio, la *mimesis* erotica investe il solo Silerio, che aspira a occupare il vertice del modello-rivale ma non realizza fino in fondo le reduplicazione dell'amico, scegliendo di reprimere il desiderio, o meglio, di sublimarlo nell'amicizia; tra Anselmo e Lotario, invece, si crea un «movimiento pendular», oltre che circolare, con un conseguente avvicendamento di ruoli che scatena la crisi nell'identità e la tragedia nei fatti.

⁹⁷ Fa ben notare il maestro Ayala: «¡Con qué sutil perspicacia, con qué penetración del alma humana y con qué absoluto dominio de los recursos expresivos nos presenta Cervantes el caso de esos dos seres, jóvenes y atractivos, entre quienes se interpone una consideración abstracta del deber, pero a quienes mantiene juntos, empujándolos el uno hacia el otro con obstinada insensatez precisamente aquella persona, Anselmo, a quien se refiere y en quien encarna ese deber abstracto de fidelidad amorosa y conyugal! [...]. Con finura insuperable, y a través de señas sutilísimas, nos revela Cervantes el matiz de los estados de ánimo por los que sus personajes pasan». Si veda: AYALA, *Los ensayos*, pp. 705-6.

o anche attraverso l'abbandono, a livello stilistico, di perifrasi descrittive e formule convenzionali, a vantaggio di uno stile caratterizzato da figure di contrasto, interiezioni e *climax* sintattico-semantiche⁹⁸.

Ed è chiaro, tuttavia, che il coefficiente di profondità psicologica rilevabile nell'opera non basta da solo a rappresentare il suo senso interno; esso va coadiuvato dalla finalità che l'autore intende perseguire: rappresentare azioni e condotte percepite come inaccettabili, in quanto estreme, dal lettore comune ma che, se motivate psicologicamente, possono risultare più ammissibili perché verosimili, rendendo a quel punto possibile la trasmissione del messaggio. L'aspetto 'umano' sarebbe subordinato – ma non piegato – all'intento morale, con il quale esso si troverebbe a cooperare affinché acquisti finalmente senso quel riferimento allo stato d'animo di Lotario che, parimenti tormentato sul piano psicologico ed etico, «llamábase mal amigo y aun mal cristiano»: la questione è impostata nei termini di lotta fra i precetti etici e l'attrazione naturale sui quali si gioca, con un'altalena continua, ma senza sanzioni di predominanza definitive, la libertà dell'uomo fabbricatore del proprio destino:

La doctrina se desprende inmediatamente de la acción. Y ésta, que arranca de los confusos abismos subconcientes, se levanta con admirable vuelo hasta la regla ética y, por encima de ella, alcanza el principio metafísico que la fundamenta y la sostiene; a saber: que la libertad del ser humano es inviolable⁹⁹.

L'osservazione dell'evoluzione che vede i personaggi progredire dall'astrattismo-idealismo iniziale alla concretezza spirituale successiva fa in modo che l'analisi trovi il suo momento conclusivo proprio nella considerazione de *El curioso impertinente* come di un passaggio, una transizione. E in vantaggiosa aggiunta: se la chiave di lettura della novella sta nel sostegno dato dall'autore alla teoria della libertà personale, allora la concezione di cui essa si fa portatrice è quanto mai innovatrice e progressista rispetto al pensiero dell'epoca che impone all'individuo di seguire per la propria condotta, in tutte le sfere dell'esistenza, indicazioni che la regolino dall'esterno. Si osservi: la novella si apre con la descrizione di una situazione che rimanda ai termini di un mondo ideale, perfetto e immutabile (aiutato anche dalla natura archetipica, quasi mitica, della relazione tra i perfetti amici e i perfetti coniugi), fondato sui valori tradizionali della fedeltà coniugale, dell'ami-

⁹⁸ Quanto all'analisi del linguaggio del *Quijote* rimane una pietra miliare lo studio di HELMUT HATZFELD, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, s.n., 1966, dove si rileva che lo stile de *El curioso impertinente* è caratterizzato soprattutto da «antítesis simétrica» e «preguntas retóricas».

⁹⁹ In ciò condividendo ancora una volta (anche se con una riserva minima rispetto alla premienza dell'obiettivo morale) l'opinione di F. Ayala: «el interés principal de Cervantes non está dirigido hacia lo psicológico, sino que apunta a lo moral: se propone ofrecernos una lección de prudencia y sabiduría humana en cuyo fondo late la idea de que es vano cualquier intento de cancelar la libertad del prójimo». AYALA, *Los ensayos*, pp. 712-14.

cizia eroica, dell'onorabilità pubblica, della certezza religiosa etc.; valori superatamente medievali e per questo destinati, nella seconda parte del racconto, ad essere messi in crisi, discussi e definitivamente incrinati, come dimostra l'epilogo della vicenda, da quell'esercizio del libero arbitrio che induce Anselmo a praticare il *video meliora proboque deteriora sequor* («veo y confieso que si no sigo tu parecer y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal»¹⁰⁰), con la consapevolezza dell'errore.

Non è ozioso né arbitrario, pertanto, tentare di leggere tra le righe di questa vicenda la consacrazione di una mentalità, eminentemente moderna, che, contro le cristallizzazioni offerte dalla visione tradizionale dell'uomo, propone la sperimentazione diretta della *curiositas*, anche se inopportuna («impertinente») e quasi certamente dannosa, ancorandola al poderoso principio rinascimentale dell'autosufficienza del sé¹⁰¹.

A dire il vero, al fine di non tradire il testo che pur regala elementi di segno diverso, si può anche riconoscere come «tipicamente medieval la manera de transmitir el mensaje en *El curioso impertinente*»¹⁰², in quanto la sua *ejemplaridad* è innegabile, così come si può ammettere che Cervantes, che è un liberale nel sentire, sia molto più frenato nella morale (da propugnare), per cui la sua poteva realmente costituire una reprimenda contro il cattivo esercizio della autonomia rinascimentale. E si può ancora considerare che la sua identità di “buon cristiano” gli imponesse di preconizzare in chiave controriformista¹⁰³, costruendo un'allegoria che nella morte di tutti i protagoni-

¹⁰⁰ CERVANTES, *Don Quijote*, p. 388.

¹⁰¹ Ciò, tuttavia, contrasterebbe con i principi di ‘moderazione’, ‘prudenza’ e ‘decoro’ che sono i veri cardini della stessa cultura rinascimentale, per cui molti studiosi hanno visto in questo uomo che deliberatamente sceglie la via del male un caso *ejemplar* che dovrebbe mettere in guardia dalle tendenze della ‘nuova’ coscienza. In questa prospettiva, la novella cervantina sposerebbe una mentalità reazionaria e una concezione pessimista difficili da conciliare con lo spirito, per altri versi progressista, di Cervantes. E con un buon margine di scetticismo, allora, ma con la ragione che il testo in qualche punto sembra darle, che si registra una lettura come la seguente: «Atisbo genial de España fue rechazar, y luchar contra las tendencias antimodernas del Renacimiento. En la conducta del protagonista Anselmo Cervantes reacciona contra una época de la historia que quiere imponer una filosofía del hombre que aspira a que se le considere dueño y señor de su destino [...]. Anselmo representa en público, además, a aquel hombre del Renacimiento que no reconocía otra ley que la de su voluntad, a aquel que describía Pico della Mirandola, *sui ipsius quasi arbitrius honorariusque plastes et factor*, a aquel, finalmente, que “fabrica” inexorablemente su tragedia y la de los confiados en él [...] la novela cuyo personaje principal o protagonista encarna una actitud renacentista absolutamente opuesta a la de la España de 1600»: R. ALVAREZ MOLINA, “Exégesis y disposición interna de *El curioso impertinente*”, in *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 45-55, in part. pp. 51-2.

¹⁰² ALVAREZ MOLINA, “Exégesis y disposición interna”, p. 54.

¹⁰³ E. MORENO BÁEZ, ad esempio, nel suo “Perfil ideológico de Cervantes” (in *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 233-72), sostiene che «es difícil eludir la conclusión de que Cervantes estaba empapado de la ideología de la Contrarreforma [...] habría que deslindar lo que hay en su religiosidad de tradicional y lo que hay de específicamente contrarreformista y demostrar que tales alusiones obedecen a un propósito deliberado, coherente y sistemático» (p. 247).

sti confuta la validità di principi «extra-viados». Tuttavia, soprattutto se si mette in relazione *El curioso* con i suoi stessi paralleli cervantini, il caso chisciottesco di Cardenio e Fernando o il caso di Timbrio e Silerio, non si può far a meno di notare una virata decisiva nel messaggio trasmesso (a meno di non voler banalizzare completamente la lezione cervantina sostenendo che lì si trattava di dare esempi positivi, mentre qui vuole semplicemente sfruttare l'insegnamento dell'esempio negativo), coincidente con una diversa, più profonda 'conoscenza' dell'animo umano, resa attraverso l'approfondimento psicologico¹⁰⁴. Ma non è tutto. Se la novella consente di individuare uno scarto di ideologia, da *medieval* a *renacentista*, non manca di dare segnali circa la presenza nell'artista di una sensibilità che da rinascimentale si è fatta già maturamente barocca, anzi quasi anticipatamente anti-barocca.

Si pensi alla questione che torna costantemente al centro della presente ricerca: la validità della somiglianza come principio di conoscenza, che ha una sua traduzione all'interno della finzione letteraria proprio attraverso i doppi, la cui somiglianza sembra favorire, ma in realtà impedisce, l'attribuzione d'identità. La tragedia discende sempre da una malriposta fiducia nell'analogia tra le cose, ciò che è, al contempo, oggetto di critica del Barocco (che diffida dei risultati di una conoscenza fondata su tale principio, tanto da invalidarli col dubbio e l'incertezza ontologici) e oggetto di critica al Barocco (perché pur sospettandone l'erratezza lo lascia sopravvivere). La colpa di Anselmo risiede in primo luogo nell'aver creduto di procedere alla *autognosis* fondandola sull'analogia tra l'ordine astratto dei pensieri e quello dell'esperienza vitale, per cui «en *El curioso impertinente* Anselmo ha aplicado un falso principio cognoscitivo (la experiencia) al problema que es la vida, lo que provoca su destrucción»¹⁰⁵.

In secondo luogo, l'analogia si riconferma ingannevole quando Anselmo pensa di acquisire conoscenza – sperimentare la propria curiosità, realizzare una prova, altro non sono che le procedure della conoscenza – attraverso il proprio omologo. E anche su questo punto Cervantes sembra aver compiuto un passo più in là dei suoi contemporanei e aver sentito il fallimento di un'idea, di tutta una mentalità. Se si riprende il confronto tra l'ideale eroico di amicizia, pienamente operante nel contesto letterario in cui si colloca *El curioso*, e l'esito che nella novella si assegna a tale ideale, se ne conclude

¹⁰⁴ Utile è l'osservazione della Percas Ponsetti a proposito del passaggio dal 'triangolo medievale' al 'triangolo rinascimentale': suspende también la historia de Cardenio-Luscinda-Don Fernando, triángulo concebido con criterio idealista, para profundizar, con criterio renacentista psicológico, en las almas de otro triángulo, Anselmo-Camila-Lotario, cuyas circunstancias se parecen a las de aquéllos. Entonces se percibe que los personajes «reales» se comportan según la convención de la Edad Media, idealmente, hasta el desenlace [...]. En contraste con ellos, los personajes «novelísticos» obran como si fueran mortales y, en efecto, mueren. De aquí que los personajes de la novela sean más verdad que los de la vida»; EAD., *Cervantes y su concepto del arte*, p. 221.

¹⁰⁵ AVALLE-ARCE, "El curioso y El capitán", p. 149.

che l'autore sembra rendersi perfettamente conto che quell'amicizia, basata sulla perfetta simmetria fra gli individui, non è verosimile e, soprattutto, che si fonda su un principio erroneo: il principio per cui essi debbano rinunciare alla propria individualità per fondersi in un'identità di coppia che simboleggi l'unità originaria di tutte le cose. Così non può essere, difatti, se Anselmo e Lotario, nella concezione di Cervantes, sono costretti a rinunciare ad essere uguali, ad accordarsi come «concertado reloj», a distruggere la loro identità di «los dos amigos...por excelencia y antonomasia» tradendosi mutuamente, al fine di poter esercitare la propria soggettività in forma autonoma, una soggettività che è ancorata, come ampiamente dimostrato, al pieno esercizio del desiderio amoroso e che prevede la lotta con il rivale nella conquista dell'oggetto. Il desiderio, difatti, che li conferma sì uguali ma a prezzo della disarmonia e della separazione definitiva, decreta il passaggio dalla condizione di complicità iniziale, quando «dejaba Anselmo de acudir a sus gustos, por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos, por acudir a los de Anselmo», a quella di realizzazione esclusiva dei propri piaceri, quando ognuno agiva «sin mirar a otra cosa que aquella a que su gusto le inclinaba». Anselmo, quindi, viene punito per l'ingenuità manifestata nel credere all'illusione di potersi avvalere del proprio doppio, nel non presagire che il suo «no quedaré yo ofendido más que con el deseo» si sarebbe inesorabilmente tradotto in «un necio e impertinente deseo me quitó la vida».



copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

copia per valutazione

LA 'DOPPIA IDENTITÀ' DELLA LETTERATURA MANIERISTA E BAROCCA

CAPITOLO V

V.1. Esiti tipologici della ricerca

Nelle pagine introduttive al presente lavoro veniva immediatamente precisata la riflessione che aveva dato l'abbrivio alla progettazione dello studio. A volerla sintetizzare, si dirà che essa coincideva con la constatazione, non scevra di perplessità, dell'esistenza di un inspiegabile scarto fra il corale e unanime giudizio critico secondo cui il tema delle identità doppie (nella formulazione coincidente con il Doppio *tout court*) costituisce una costante del Barocco letterario¹ e la relativa esiguità – che sconfinava nell'assenza totale, se si escludono gli studi sul teatro – di lavori incentrati proprio sul doppio barocco. Da lì nasceva lo spunto per la ricerca, fattosi poi necessità nel momento in cui, messo in correlazione con la letteratura spagnola, che di quella cultura è l'espressione dominante, il tema prometteva questioni critiche di tutto rilievo. Per tali ragioni, lo studio finiva per sposare il proposito di ridurre – non certo di colmare – quel vuoto.

Parallelamente alla genesi, nelle stesse pagine d'apertura veniva precisato anche l'obiettivo al quale avrebbe dovuto tendere l'intero percorso di analisi. Esso consisteva nella ricostruzione del «quadro di riferimento»² attraverso il quale poter leggere l'opera o le opere – e l'epoca di appartenenza – che adottano il tema della 'doppia identità', riconoscendovi le funzioni da esso operate al loro interno in maniera esclusiva rispetto ad altri momenti della sua assiologia. Al fine di rendere possibile tale 'lettura', si chiariva inoltre, era opportuno che a una prima fase, destinata alla raccolta e alla sistemazione dei dati in una griglia teorica, facesse seguito una seconda corrispondente all'interpretazione di quegli stessi dati. Potendo ritenere realizzata la prima delle

¹ Il tema si ritrovava, difatti, enunciato fra le costanti individuate da Rousset, poi riassunte da F. Orlando in un testo a cui il presente lavoro deve non pochi suggerimenti («Temi dello sdoppiamento e del raddoppiamento: una sola persona assume due identità o due volti, due diverse persone oscillano nell'identità perché hanno identico il volto; nel primo caso i due volti rendono una persona apparenza di se stessa, nel secondo rendono due persone apparenza l'una dell'altra»: si veda, dell'autore, *Illuminismo, barocco*, p. 71), fino alla citata dichiarazione di Fusillo per la quale il doppio sarebbe «particolarmente congeniale» alla mentalità barocca.

² L'espressione è ripresa dal noto studio di M. Fusillo, anche se con un breve scarto di significato, come si evince dalla citazione in forma più estesa: «Il tema, o meglio i temi, sono dunque i quadri di riferimento con cui leggiamo un'opera e che consideriamo esemplificati da quell'opera da una serie di opere correlate»: ID., *L'altro e lo stesso*, p. 6.

due fasi con l'analisi dei capitoli precedenti, si possono intitolare alla seconda di esse i contenuti di cui si intendono interessare queste pagine finali.

A sua volta, però, la stessa fase d'interpretazione dei dati raccolti presuppone un'ulteriore articolazione in due sequenze: dopo aver dato rilievo alle costanti individuate all'interno delle singole categorie tipologiche e averle messe in rapporto tra loro, fino a circoscriverne le zone di coincidenza (riuscendo, se possibile, a ricavare una sorta di tipologia media, in cui siano riconoscibili tutte le caratteristiche essenziali della 'doppia identità'), andrebbero in seconda istanza specificate le funzioni precipue del tema e, soprattutto, le ragioni per le quali esso si carica proprio di tali funzioni. Ciò consentirebbe di cogliere il tema nel momento di massimo esercizio di quel ruolo a cui esso sembra naturalmente deputato: la mediazione «tra realtà e testo letterario», tra poetica e immaginario, due dimensioni rispetto alle quali esso funge da superficie riflettente che, in quanto frapposta, ne riproduce l'intima specularità.

Il momento ermeneutico, inoltre, dev'essere preceduto da una serie di considerazioni sotto forma di resoconto che, oltre a costituire i presupposti della fase interpretativa, sono necessari, su un versante più esterno al lavoro, a differenziare la 'tematizzazione' qui proposta dagli innumerevoli e diversificati studi sul Doppio.

Si può dunque cominciare col ricordare che, avendo scelto di indagare dell'ampio fenomeno narrativo del Doppio la declinazione specifica costituita dalle relazioni di identità che investono coppie di personaggi, vale a dire, che hanno ad oggetto due personificazioni in carne ed ossa, è parso naturale concentrare la parte precipua dell'analisi sulle dinamiche di interazione tra detti personaggi. Questo è un tratto che caratterizza fortemente lo studio, in quanto esclude dal suo raggio d'azione il fenomeno ad esso complementare dello 'sdoppiamento'³, con il quale la scissione a cui è sottoposto l'io, per quanto si traduca nell'esercizio da parte del personaggio di un ruolo doppio, mediante implicazione di una nuova identità, non coinvolge tuttavia una persona seconda dalla quale l'io possa mutuare tutti i segni identitari specifici. La notazione non è di poco conto, in quanto la configurazione dello sdoppiamento è quella che più di frequente viene evocata dalla critica come esponente del tema in relazione al gusto letterario – in prevalenza, tea-

³ Si è spesso notato, all'interno della bibliografia critica sul tema del Doppio, che l'impiego del termine 'sdoppiamento' dà luogo a una sovrapposizione di senso relativa alle possibili forme di duplicazione di identità, per la tendenza a non rendere manifesto il discrimine fra lo sdoppiamento in senso stretto, riguardante un solo personaggio (si ricordino gli esempi riportati dei 'falsi' sosia e dei 'falsi' gemelli), e il caso per cui in questo lavoro si è proposta l'etichetta di 'raddoppiamento' di identità, che investe di norma una coppia di personaggi. A voler essere più precisi, però, si può sostenere che lo sdoppiamento è in qualche modo inglobato nel raddoppiamento, in quanto ne costituisce il movimento iniziale, nel senso che l'io deve necessariamente sdoppiarsi prima di identificare con l'altro la parte scissa del sé.

trale – barocco, facendo riferimento alla sovrabbondanza di personaggi che, attraverso la tecnica specifica del *déguisement*, irrompono in scena e, quali esseri 'proteiformi', in virtù dell'incostanza che li governa, mutano continuamente identità. È in ragione della qualità trasformistica dei suoi personaggi che a tale letteratura è stato fornito il simbolo sommamente pregnante del mitico Proteo, al quale viene ricollegata la notoria, quasi compulsiva, attitudine spirituale dell'uomo barocco al cambiamento e alla metamorfosi, le ragioni ultime della quale risiedono nella svolta impressa alla condizione personale dell'individuo dai nuovi orientamenti di quella cultura. Per Jean Rousset, ad esempio, la differenza tra «les "doublés" et les dédoublés» non cancella la loro complementarità, per cui, semplicemente, «qu'un personnage joue simultanément deux rôles, il est alors à lui-même son propre sosie; il est un tout en paraissant deux»⁴. Ma dalla duplicazione in una dimensione, per così dire, solipsista, di contro a una relazionale, promanano effetti diversi che non è prudente omologare o uniformare. Dalla tipologia duplicazionale dello sdoppiamento, difatti, rimane fuori un elemento che non può certamente essere trascurato ai fini della ricostruzione dello specifico barocco del tema: la 'straordinaria somiglianza' (fisica, psichica, o fisica e psichica insieme) tra due personaggi come causa materiale della loro duplicazione identitaria. In base ad essa, ad esempio, un espediente come quello del travestimento risulta caricato di valenze assolutamente diverse: non si può negare, difatti, l'apprezzabile variazione intercorrente tra un procedimento di modificazione della propria immagine che prevede semplicemente l'adozione di abiti distinti dai propri – la fanciulla che si traveste da uomo, il nobile che assume i panni del servo o viceversa, e così via – e la modificazione di immagine basata sulla vestizione di abiti altrui, appartenenti ad un'identità altra, di cui ci si appropria con violenza (Irene si traveste da Serafina e viceversa, Luís da Fernando, Carlo da Felisardo, etc.)⁵. Cosa comporta questa

⁴ ROUSSET, *Circé et le Paon*, p. 64. L'autore dedica al tema un paragrafo, «Les "doublés" et les dédoublés», appunto, contenuto nel capitolo intitolato al genere teatrale della tragicommedia, mentre l'altro richiamo allo 'sdoppiamento' è nel capitolo sul balletto di corte, in cui, sempre in relazione a «les êtres doubles», si legge (p. 24): «Le ballet n'est pas avare, en effet, de ces créatures polymorphes qui, semblables au Protée de Gracián, sont tantôt hommes, tantôt femmes: voici un Hermaphrodite «qui paroisoit tenir des deux natures, voltigeant toujours en l'air», voici les Androgynes, coté gauche femmes, sein découvert et quenouille à la main, coté droit hommes, avec moustaches et massues à pointes; et tant de figures doubles, de chimères qui engendrent des monstres, de formes incertaines qui se décomposent et se recomposent dans un délire burlesque pour former sous nos yeux une sorte de puzzle dansant, une ménagerie hallucinatoire en accord avec la folie métamorphosante des magiciennes».

⁵ La qual cosa non toglie che, considerata da altre prospettive, la tecnica del travestimento assolveva a logiche la cui portata di effetti è anche maggiore di quella attribuitale qui. Barbara Fuchs, ad esempio, ha affrontato in uno studio recente le implicazioni del *disguise* dal punto di vista sociologico, riconnettendo al continuo *crossing* identitario messo in pratica dai personaggi delle finzioni cervantine la funzione di sovvertire i rigidi schemi sociali imposti dalla mentalità controriformista. Il contenuto latente nello stereotipo del travestimento consisterebbe nel propugnare una nozione di

sovrapposizione, questo raddoppiamento, per sé e per l'altro? I diversi episodi hanno dimostrato che la conseguenza più grave risiede nell'icastica propagazione di effetto *boueversant* che investe sistematicamente l'altro, dal singolo interlocutore del 'doppio' fino alle intere comunità d'appartenenza⁶, mentre una portata di effetti decisamente più ridotta accompagna quei travestimenti che, per quanto funambolici, producono di norma conseguenze circoscritte al singolo personaggio.

A questa ridefinizione dell'oggetto della ricerca nei suoi termini generali manca ancora un dato essenziale: affinché il caposaldo della somiglianza s'imponga come il fattore relazionale che fa da collante tra gli identici è necessario che essa produca lo 'scambio' di ruoli individuato come macrocostante del tema. In altri termini, che due personaggi siano somiglianti, o persino identici, non basta, c'è bisogno che l'alterazione di identità sia 'agita', vale a dire che la simmetria d'aspetto determini l'esercizio congiunto o incrociato delle funzioni sociali. La formulazione può risultare vicina alla tautologia, eppure esprime la sola condizione per la quale il tema riesce a imprimere propulsione alla narrazione. E, naturalmente, anche lo scambio di ruoli, come si è visto, è condizionato dalla modalità specifica della sostituzione: se accidentale o preordinata, essa sorregge dinamiche di sviluppo opposte nelle interazioni, nelle implicazioni e negli esiti.

Avendo riportato alla mente le coordinate essenziali del tema, si può ora procedere alla estrazione della tipologia intermedia. Essa late nelle zone di confine tra le diverse possibilità comprese nella struttura complessiva, all'interno della quale, così come prescritto dai principi della tematologia, è stato garantito pari accesso alla norma quanto alla contronorma, senza mancare di riconoscere nell'eccezione un contributo alla definizione del macrotipo.

Il primo dei fattori da lumeggiare riguarda proprio il fomite generale della duplicazione, la somiglianza. Diversamente da quanto parrebbe imporre la differenza logica tra i due termini, la somiglianza, senza essere distinta dal-

identità che non conosca confini di genere, sesso, religione o di *estamento*, ma che sia fondata sulla differenza e la fluidità individuali. Basterà riportare qualche passo del suo discorso perché risulti chiara la prospettiva della studiosa: «Yet what of those transformations in the text that function as antisorcery, introducing similitude where there should be difference? Located outside Don Quijote's main sphere of operations and distinct from his chivalric madness, these transformations have more to do with Cervantes's depiction of gender norms and religious categories. They casts doubt on our initial perceptions as readers – things are not what they seem to be – as they disturb the self-identity of gender and nation in the novel. By confusing the lines of difference and pointing out its constructedness, such transformations introduce a principle of ambiguity into the rigid binarism of Spanish orthodoxy: male versus female, Christian versus Moor, masculine versus effeminate. The alchemy I allude it is transvestism». Si veda: B. FUCHS, *Passing for Spain. Cervantes and the Fictions of Identity*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003. Cit. alle pp. 20-21.

⁶ Valga per tutti il ricordo della corale reazione di quanti avevano assistito ai giochi di Delicio e Partenio bambini: «unos a otros se miraban sin hablar palabra, abriendo las manos, y de cuando en cuando levantando los ojos al cielo en señal de admiración».

l'identità, viene fatta oggetto di una vera e propria promozione a un grado superiore, allorché da uguaglianza parziale fra due elementi passa a designare il «parecido total» tra essi. Meglio detto, se per identità in senso assoluto s'intende che un individuo è uguale solo a se stesso, mentre la somiglianza è solo relativa – è un'uguaglianza in minor grado, fondata su un numero limitato di coincidenze – allora il coefficiente di trasgressione insito in tutti i casi analizzati risiede nella pretesa di spacciare per uguale, identico, ciò che solo «simil est». Questo avviene quando la somiglianza, per quanto straordinaria, rimane comunque limitata a un segmento della persona, per esempio, al viso (la «similitud en rostro» di Hugo e Fernando, di Julio e Lucrecia «tan parecidos en rostro»), e tuttavia basta a stabilire la perfetta specularità tra due individui, eliminando le differenze, abbattendo i confini tra il «parecer» e il «ser». Ma allo scarto qualitativo tra due elementi (che nuovamente richiama il concetto di *similitudo in deterioribus* sancito da Sant'Agostino) si può sempre supplire con strategie alternative, non intendendo, stavolta, fare riferimento agli *escamotages* – l'oscurità della notte, l'imitazione della voce, il travestimento etc. – cui ricorrono taluni personaggi nella necessità di simulare l'altro, bensì degli espedienti messi in atto dal testo stesso nel perseguire l'effetto di riproduzione perfetta. Tali espedienti consistono in talune scelte stilistiche ricorrenti, coincidenti talvolta con formule accrescitive del tipo «fue tan grande la similitud y apariencia de Berta con Fiameta», o «tanta similitud había entre ellos» o «pudo en ellos tanto la similitud», talaltra con forme di accumulazione: «me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brio», «con una misma figura, rostro y talle, disposición y brio», «en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía tanto»; o anche coincidenti con comparazioni iperboliche sul modello 'simili come due gocce d'acqua': «No hay a mi juicio plata a plata, oro a oro ni agua a agua tan semejantes entre sí». Vale a dire che, in questi casi, attraverso il paragone con cose indistinguibili, il testo intende sancire l'interscambiabilità delle immagini⁷.

Un altro contributo essenziale alla 'ricostruzione dell'identità' dei doppi prototipici proviene dall'osservazione della loro relazione con «il designatore convenzionale (e come tale rigidissimo, inalienabile) della persona»⁸: il nome.

⁷ A proposito dell'ultima esemplificazione, questo tipo di formule rientra in un gruppo definito del «parecido microscópico» e costituisce un lascito linguistico della classicità, in particolare dei *Menaecmi*. Come ricorda la Mencacci a proposito dei gemelli di Roma: «anche al di fuori delle riflessioni specifiche sui vari tipi di rassomiglianza, è ancora il mondo della natura che offre il campo di riferimento più adatto a definire il modo in cui i gemelli si richiamano nell'aspetto: accanto alle uova e alle api evocate da Cicerone, l'immagine che ricorre con maggiore frequenza nei testi latini per descrivere la loro somiglianza è infatti quella delle gocce, indistinguibili l'una dall'altra. Plauto utilizza regolarmente questo paragone ogni volta che si renda necessario esprimere la perfetta identità d'aspetto di due *simillimi*: «non esiste goccia d'acqua o di latte che rassomigli di più ad un'altra». Si vedano: MENCACCI, *I fratelli amici*, p. 116 e GARCÍA HERNÁNDEZ, *Gemelos y Sosias*, p. 288.

⁸ BETTINI, «Sosia e il suo sosia», p. 151. Utili anche le considerazioni della Mencacci riguardo al nome: «Alla stregua di una marca fisica, quale l'aspetto del corpo o i tratti del viso, il nome pro-

Ancoraggio ultimo della differenza, l'antroponimo potrebbe essere invocato a garanzia dell'io quando due soggetti risultano per altro verso indistinguibili (come per Isabel e Feliciano «en que no hallava [l'amante] más diferencia que el nombre»). Al contrario, il nome viene travolto dalla spirale disegnata dal doppio nelle sue acrobazie identitarie e fatto oggetto di attenzioni morbide da parte dei protagonisti, anche se variabili in base alla natura del caso. A seconda che si tratti di un 'furto' di identità o di una 'cessione' di essa concordata dalle parti, l'atteggiamento prodotto dalla perdita del nome appare diverso. La prima situazione richiama alla mente i numerosi episodi nei quali un individuo, ignaro di essere stato fatto oggetto di duplicazione, scopre poi che l'impostore si è addirittura appropriato del suo nome. La reazione del derubato è di smarrimento estremo, come nel caso di Tristán il quale, nell'apprendere che un altro, un sosia, si aggira nella corte agendo letteralmente in suo nome, evince il «¡Terrible caso!» della sua condizione proprio concentrando il suo turbamento sul nome:

«Señor, ¿cómo dezían que se llamaba el hermano de la Duquesa?». «Tristán de Valoes y Angulema – replicó el cavallero – querido de su hermana y muy servido en su palacio» [...] «¿Otro hermano la Duquesa? Y si otro, ¿cómo de mi nombre? ¿Si es lo que se usa en Francia, que muchos hermanos tienen sólo uno? Mas dos Tristanes no teniendo el Duque dos, ¡Terrible caso!»⁹.

E come non ricordare l'angoscia irreparabile prodotta in Fernando dalla notizia che un *anonimo* Otro si è servito del suo nome, «en nombre mío», quando «siendo llamado de la criada con mi nombre» ha accettato la *nominatio* per godere del premio d'amore destinando al vero Fernando.

Ma l'indebita appropriazione può generare anche reazioni acquiescenti, se l'atto è sotteso da una previa relazione di complicità con il 'doppiato', così come testimoniato dal racconto di Selvagia circa il caso di Alanio il quale, nell'apprendere che Ismenia si era precedentemente data a conoscere a Selvagia attribuendosi il suo nome:

Díjome que su nombre era Alanio [...] Ahora habéis de saber, pastores, que esta falsa y cautelosa Ismenia tenía un primo, que se llamaba Alanio [...] Y era tanto el amor que le tenía que cuando yo a ella en el templo le pregunté su mismo nombre, habiéndome de decir nombre de pastor, el primero que me supo nombrar fue Alanio¹⁰,

non aveva avuto altra reazione che compiacersi dell'inganno, pensando im-

prio è infatti sentito come un tratto identificante, che si accompagna all'individuo per tutto il corso della sua vita; non per niente gli si riconosce uno statuto linguistico speciale, quello di «designatore rigido»: poiché contrassegnando un unico referente individuale per tutto il tempo della sua esistenza, indipendentemente dai mutamenti esterni o interni che possono intervenire sulla sua persona, esso serve a identificarlo», EAD., *I fratelli amici*, p. 127.

⁹ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, p. 50.

¹⁰ MONTEMAYOR, *La Diana*, p. 49.

mediatamente di servirsene a scopi personali. Diversamente, se la sostituzione è frutto di un piano concordato, del nome si sfrutta il suo valore metonimico e gli si affida la funzione di 'traghetare' tutto il carico di identità della persona da un individuo al suo omologo. Accade così nello scambio voluto da Berta con Fiameta: «yo seré tenida por tu secretaria, llamándome de tu propio nombre», o anche nell'invito mosso a Felisardo a sostituire il principe Carlo: «Habrás de suplir por él, tomando este nombre», dove al trasferimento del nome corrisponde, di conseguenza, la consegna delle funzioni pubbliche, l'esercizio del ruolo sociale.

Le testimonianze confermano il dato per il quale l'antroponimo ricopre una posizione centrale nella strutturazione del doppio e, anzi, confermano che, tanto nel caso in cui esso sia oggetto di perdita/acquisizione da parte di un individuo coinvolto nella duplicazione, quanto nel caso in cui ad esso si aggrappi chi, esterno alla coppia, lo reclaims allo scopo di identificare, costituisce motivo di incessante preoccupazione¹¹, soprattutto in quanto condiziona, fino a impedirla, una normale interazione con i terzi. Non è di poco rilievo che, dal momento in cui coppie di identici fanno capolino tra gli scenari delle narrazioni e cominciano a operare la loro funzione attanziale, questo generi il problema del «nombrar», come ricerca di un riparo dalla confusione da essi propagata. In questi termini è definita la questione da parte di Crimene, amica e amante dei sosia-gemelli Delicio e Partenio, la quale, come già segnalato nelle pagine corrispondenti al caso, non intende cedere alla impossibilità di discernere fra le identità dei due consimili, fino al punto di rinunciare a pronunciare il nome; non può convivere «con la duda» e reclama, per questo, una soluzione che, rendendo riconoscibili gli interlocutori, sopperisca al mancato esercizio da parte del nome della sua funzione di operatore logico:

Hermosos zagales no es razón que vivamos nosotras con la duda de todos los demás, sin que por alguna cosa, o parte sepamos distinguiros, que muchas veces os dejamos como los otros de nombrar por vuestro propio nombre, de lo cual no poca pesadumbre recibo. Así que mucho querría tomase alguna diferencia el uno de vosotros, pero de tal manera que fuese tan oculta, que ya que a nosotras sacase de duda a los demás dejase con ella¹².

¹¹ Non è difficile cogliere in tale preoccupazione di perdere o cambiare nome l'indizio di un tabù antropologicamente identificabile con una paura evocante il senso della morte, la perdita totale e definitiva di sé, per la prima volta tematizzata in letteratura ancora dalle opere plautine. Non si può fare a meno di richiamare alla mente, difatti, la famosa battuta con la quale Sosia esprime il timore di dover cambiare nome: «Formido male ne hic ego nomen meum commutem, et Quintus fiam et Sosia».

¹² PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, p. 205. Nel commento in nota al medesimo passo citato (cfr. n. 108, p. 138) si sottolineava l'insistenza sul nome come questione centrale, riportando l'ulteriore testimonianza costituita dall'intervento personale di Felismena (una delle ascoltatrici del caso narrato): «Como nombrávedes a cada uno de los pastores por su nombre, pues dices que no se podían distinguir por su mucha semejanza, y así pediste señas para diferenciarlos, las cuales aun hasta ahora no las tenades? De manera que yo no entiendo cómo no conociendo a cada uno, como si ya estuviera hecha la diferencia, los nombras, dando a cada uno su nombre propio», p. 209.

Ma il segno distintivo adottato – una benda – si rivela solo parzialmente valido ad avocare a sé la costellazione di indici espressi dal nome. Non riesce a trasferire su un terzo il proprio carico denotativo, ragione per la quale Crimene seguita a denunciare la sua difficoltà critica manifesta nel «no me sé determinar cuál de vosotros sea Partenio», rimanendo imbrigliata nella vertigine clonia, per lei causa d'innamoramento congiunto per i due pastori.

Dietro la coartante necessità del «nombrar» sembra possibile leggere il tentativo di scongiurare il senso di disagio causato all'individuo dal vuoto dell'ignoto. L'idea di doversi rapportare al '*non habet personam*' rappresentato dai doppi indifferenziati è avvertita come inaccettabile da parte del terzo implicato nella relazione, così come un soggetto non accetta per se stesso di non avere identità alcuna, di non poter contare sulla ratifica della propria esistenza effettiva, definitivamente sancita dal nome, ciò che paurosamente accade a Sosia quando viene nominato 'Nessuno' da Mercurio: «Qui nunc vocare? so. Nemo nisi quem iusseris».

La destabilizzante apparizione dei *simillimi* mal si concilia con l'esigenza primordiale dell'individuo di definirsi univocamente, passando alternativamente da situazioni di rinuncia totale all'identità – come quella di Delicio e Partenio – a quella opposta – ma dai medesimi effetti – di attribuzione doppia di essa. Ne deriva che, come sentenza Bettini, «il *nomen*, contromarca dell'identità personale, paurosamente oscilla sotto i colpi che il doppio assesta a colei che esso rappresenta»¹³.

Dalle letture affrontate è emerso che un altro *indice d'identità*, anche se meno 'marcato' dell'antroponimo, finisce per essere attivamente coinvolto nel «traslado de persona». Consiste in un tratto naturale, biologico, e per questo anch'esso esclusivo della persona: la voce. Com'era già stato segnalato in precedenza, la voce, forse in maniera e in misura anche più sistematiche del nome, è fatta segno di duplicazione soprattutto da parte di quelli che sono stati definiti i doppi 'impostori', attraverso la tecnica della imitazione. Sono numerose le denunce delle vittime, nelle quali è ravvisabile il comprensibile fastidio per l'invasione dei propri confini identitari: Linarda, lo si ricorderà, racconta che «me vendía Clemencia, transformada en mí, y fingiendo mis palabras y voz; que añadiendo a la imitación alguna semejanza que con la mía tenía, persuadiera a quien con menos pasión de mi amante la escuchara»¹⁴. Il mancato riconoscimento della voce coopera allo stesso modo alla sostituzione di persona, come quella che rende possibile lo scambio tra Rodrigo e don Beltrán: «Estaba ya doña Blanca tan olvidada de don Beltrán que, aunque había oído otras veces su voz, no le concoció; y creyendo ser el que cantaba don Rodrigo, le dijo bajo». Tuttavia, lontano dalla motivazione fraudolenta, la voce può anche costituire una sorta di avvaloramen-

¹³ BETTINI, "Sosia e il suo sosia", pp. 151-52.

¹⁴ MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, p. 389.

to, di riconferma della presenza di un doppio. È il caso di quei sosia, o gemelli, che nella loro perfetta reduplicazione fisica siano stati favoriti dalla natura fino all'uguaglianza del «metal de voz»: Matías comprende che Tristán è il gemello di Leonor per la coincidenza delle loro voci («Las premisas eran ser el Tristán verdadero, que aun la voz no desdecía de la que siempre estava oyendo de la celestial armonía de la Duquesa); parimenti, Leonor osserva Tristán riconoscendo in lui tanto i tratti del suo stesso volto quanto la propria voce («Mirava a Tristán [...] mirava la Duquesa en él ser su cara, oía su voz»)¹⁵. Analogamente, in un episodio de *El caballero perfecto*, quando il re Enrico richiama a corte un suo sosia, ciò che desta maggiore sorpresa nei presenti è la somiglianza al punto straordinaria da investire anche la voce («el Rey para tener suspensos los demás Príncipes de Italia, había enviado por don Bernardo Centellas un Caballero Valenciano, que en rostro, talle, acciones, y metal de voz, era tan verdadera imagen de Henrique, que los que tardaban más en tener a Bernardo por Henrique, eran los que a Henrique conocían menos»).

Diverso da questi ultimi, invece, è il caso di quegli 'identici' per natura che, non necessitando per questo di procurarsi una rassomiglianza *ad hoc*, e avendo, anzi, l'esigenza contraria di differenziarsi, confidano proprio nella funzione distintiva della voce. Già per i gemelli de *La Galatea* la voce costituiva un minimo tratto discriminante («se llamaba Galercio y que tenía otro llamado Artidoro, que le parecía tanto que apenas se diferenciaban si no era por alguna señal de los vestidos o por el órgano de la voz, que en algo difería»)¹⁶. Per altri, anzi, essa potrebbe costituire il mezzo attraverso il quale ottenere la riprova di un'identità (come per il gigante Gorforosto che si affida a quest'espedito in relazione ai doppi Delicio e Partenio: «Agora yo confieso que no me sé determinar cuál de vosotros sea Partenio, pero habladme entrambos, y por la voz habré lo que por rostro, ni vestido he alcanzado. Entonces a la par dijeron los dos: Yo soy Partenio. A no haberos visto mover, dijo Gorforosto, los labios a ambos, pensara que una sola voz había sido. Empero hacedme placer de hablar cada uno por sí, desta suerte os conoceré»)¹⁷, tanto da suscitare riprovazione se non considerata per questa sua funzione discriminante (nei giudizi, ad esempio, sul caso di Berta e Fiametta: «Y digo otra vez que lo tengo a mucho que, aunque fuese grande la similitud de los rostros y proporción y talle, que no conociesen el engaño en la voz o en el habla o en la condición, que cualquiera de estas partes, si discreparan, fuera suficiente a desengañarlas»)¹⁸.

Sino a questo momento il discorso è stato incentrato sulla catalogazione

¹⁵ PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, pp. 55-56.

¹⁶ CERVANTES, *La Galatea*, p. 461.

¹⁷ PÉREZ, *La Diana. Segunda parte*, pp. 238-39.

¹⁸ ESLAVA, *Noches de Invierno*, p. 229.

dei segni sui quali si appunta la duplicazione dell'identità, nonché sulle loro singole e mutevoli implicazioni. Tuttavia, dall'esame delle diverse tipologie sono emersi spunti ulteriori, suscettibili di essere tramutati ora in nuove considerazioni. La prima osservazione fa conto delle indicazioni disseminate nei vari testi circa il giudizio critico che gli stessi personaggi (e non gli studiosi, per questa volta), coinvolti nella duplicazione in maniera più o meno diretta, esprimono in relazione alle cause e all'origine dei fenomeni a cui assistono. La disamina di tali indicazioni varrà da contributo aggiuntivo all'interrogativo cruciale dell'intera ricerca: «¿Cómo es posible un cuerpo en dos lugares?»¹⁹.

Una rapida ricognizione permette di giungere a un risultato immediato: in base alle dichiarazioni disseminate nei testi è possibile distinguere due atteggiamenti contrari, due posizioni, attestantesi attorno a due poli opposti: quello della spiegazione naturale del doppio (come fenomeno che sta 'dentro' la natura, pienamente integrato nel suo ordine) e, sul fronte contrario, il polo dell'origine non naturale (quale fenomeno 'esterno' all'ordine del reale). Questa dialettica, vale la pena chiarirlo, non entra in contrasto con i termini, più volte riferiti, attraverso i quali taluni personaggi definiscono la modalità (e non la natura) del caso: «embuste», «trueque», «tramoya», «tropolfa», «enigma», «engaño», etc. sono variamente ascrivibili alla regia di demoni e negromanti tanto quanto a una bizzosa opera del creato. Passando a considerare le posizioni testimoniate, si rileva che un congruo numero di registrazioni addita nella Natura l'artefice diretta del «prodigioso caso», anzi fa di più, si pronuncia anche sul grado di singolarità. Teolinda, ad esempio, contesta l'informazione ricevuta da Leonarda circa la gemellarità di Galercio e Artidoro asserendo che: «aunque nosotras nos parecemos tanto, no tan fácilmente se hallan estos milagros en Naturaleza». Dalle parole di Teolinda si ricavano tre informazioni: che la loro straordinaria somiglianza è accadimento raro a verificarsi, che è opera della natura, ma che è 'miracolo' di questa, cioè evento eccezionale che non rientra nel suo operato ordinario²⁰. Il carattere miracoloso si combina con la componente di meraviglia: 'opera meravigliosa' è difatti giudicata l'identità di aspetto tra Hugo e Fernando da parte di Felicia: «notando en cada uno ser traslado del otro, y ad-

¹⁹ È il Manfredo de *El bandolero* di Tirso de Molina a porsi l'interrogativo, allorché gli viene comunicato che un'altra Saurina, oltre a quella da lui ospitata in Sicilia, è in compagnia di Pedro Armengol a Barcellona: «¿Qué dices hombre? ¿Saurina en poder de mis vasallos en Sicilia, y a un mismo tiempo con Pedro Armengol en Cataluña? ¿Cómo es posible un cuerpo en dos lugares? ¿O quién, para quitarme el seso se transfigura en ella?». MOLINA, *El bandolero*, p. 337.

²⁰ A dire il vero, non si può fare a meno di cogliere il carattere ossimorico dell'espressione «miracolo della natura», in quanto, se si considera l'accezione media del termine 'miracolo' (anche fuori dalla teologia, fatto che trascende l'ordine e le leggi della natura e imputabile a forze o enti soprannaturali), esso non può costituire un prodotto della natura e, tuttavia, torna ammissibile se considerato sul piano figurale come iperbole atta a significare un evento prodigioso.

mirada de ver tal prodigio, dijo: ahora conozco cuan maravillosas obras hace la naturaleza, pues ésta ha sido con tanta igualdad, que confieso que daré quién de los dos sea Don Fernando». Rispetto a questo tipo di formulazioni, mentre il caso di Julio e Lucrecia si riconferma «milagro de Naturaleza», una costruzione parallela, riferita al sosia di re Enrico, attenua la portata eccezionale del caso definendolo solo «singular obra de Naturaleza».

In relazione alla plausibilità dei fenomeni di duplicazione le *Noches de invierno* avevano anche fornito la testimonianza di un dibattito intercorso tra i vari personaggi-cornice del racconto. Se si ricorda, esso si concludeva con il riferimento diretto a Sant'Agostino (poi fatto oggetto d'analisi), il quale osservava che, in quanto «l'identità di natura sembra piuttosto richiedere la somiglianza», l'uomo si stupisce comunemente della infinita diversità d'aspetto che distingue gli uni dagli altri, sebbene condividano un'identità – di specie – di fondo. Inoltre, in relazione alla bassa frequenza con la quale si produce il fenomeno, egli notava che, siccome per dettato della natura l'evenienza di due individui simili è cosa rara a verificarsi, l'uomo se ne meraviglia. Ma tale meraviglia, si può aggiungere, nasce da quella difficoltà di distinguere, più volte denunciata dai protagonisti delle diverse vicende, che è responsabile del rischio d'errore: «ci meravigliamo molto di più quando troviamo due individui a tal punto simili che nel distinguerli ci sbagliamo sempre o di frequente»²¹, un rischio che l'uomo rifugge costantemente perché costituisce il freno alla sua affannosa, atavica, istintiva corsa alla conoscenza.

Al polo opposto, fuori cioè dall'ordine naturale delle cose, si alloca la serie di dichiarazioni che assegnano lo straordinario evento all'azione del soprannaturale, mai divino, generalmente diabolico. Da non confondere con gli episodi di matrice dichiaratamente magica – le trasformazioni di Roselio e Corineo, di Arsenio e Arsileo, ad opera di negromanti –, l'attribuzione di origine soprannaturale alla reduplicazione come congettura dei protagonisti è la forma in cui il soggetto esprime il dubbio su ciò che sta vivendo. Valga un esempio per tutti. Quando Tristán s'imbatte nel suo doppio fisiognomico lo sconcerto lo assale, ed è a tal punto disorientato da dubitare fisicamente della dimensione in cui si sta muovendo: «no sabía si era sueño o verdad; llegó a su posada, a un espejo miró si dormía». Sospeso al confine tra sogno e realtà (irrisolutezza tipicamente barocca), cede alla tentazione dell'ultra-terreno solo nell'istante della formulazione dell'ipotesi: «¿Si el demonio ha tomado mi forma y quiere hazer algún engaño?», per poi tornare a concedere nuovo credito alla realtà. D'altra parte, per le credenze ancora operative presso quella mentalità, circa la possibilità per la persona di permanere, dopo morta, *sub specie* fantasmatica tra i vivi, è da ritenere che se Tristán avesse dato credito all'ipotesi di essersi imbattuto nel suo doppio fantasmatico o demoniaco avrebbe dovuto automaticamente credersi morto.

²¹ Il passo era tratto da AURELIO AGOSTINO, *La Città di Dio*, Libro 21, 8, p. 1078.

Complementare alla valutazione diretta, da parte dei personaggi, del fenomeno che li investe è la questione di come essi definiscono il proprio doppio, vale a dire come lo considerano in rapporto a sé. Da quanto è emerso dall'analisi, tale definizione coincide prevalentemente con quella di «otro yo», categoria trasversale all'intera costellazione della "doppia identità"²², alternativamente applicata all'amico, al fratello, al figlio e persino al sosia sconosciuto, tutti, appunto, *alter ego*. E, tuttavia, fra le diverse tipologie di 'altri sé' un primato assoluto è assegnato alla persona dell'amico. Se l'identità con il fratello è evocata (e giustificata) dal richiamo al legame di sangue, per cui Flavio può sostenere che a renderlo speculare a suo fratello Fausto è «la similitud de una sustancia propia», tanto che la carne «la suya y la mía, toda es una», sorprende non poco che il legame diretto per eccellenza, nella linea padre-figlio, riceva la sua consacrazione con la sublimazione nella figura dell'amico. Difatti, come si evinceva dai riferimenti a *El Criticón*, tanto Andrenio quanto Critilo si fanno portavoce di questo primato assegnato all'amicizia: a chi gli chiede se Critilo sia suo padre, Andrenio risponde «Por aí, por aí: un otro yo, que lo es un amigo verdadero»; parimenti, Critilo si riferisce a suo figlio sostenendo che «otro yo allá queda, Andrenio, aun más amigo que hijo». In relazione al raddoppiamento di identità per via amicale, si è già detto tanto nelle pagine precedenti e, tuttavia, qualche parola ancora può essere spesa circa la speciale congiuntura narrativa sorta dal reimpiego di un luogo comune a carattere transtorico – gli amici per antonomasia – come forza tematica interna al tema del doppio. Avendo già ripercorso le tappe evolutive essenziali delle idee, le immagini e le convinzioni che alimentano la 'storia' dell'amicizia, e avendo dato testimonianza di esse nelle diverse esemplificazioni riportate, ciò che può tornare utile ora è estrarre dal composto magmatico fatto di testi e teorie quei principi sui quali s'incardina l'idea dell'amico come doppio di sé nell'epoca che interessa qui. A tal scopo, per quanto il suo autore non abbia goduto di grosso seguito in terra spagnola, un testo di Michel di Montaigne rende particolarmente agevole quest'operazione. Il suo saggio *De l'amitié (Essais, I, 28)*, vicino per epoca alla nostra letteratura, sembra funzionare da guida alla lettura dei vari episodi sull'amicizia. Esso deve la sua stesura al desiderio insorto nell'autore di testimoniare, a seguito della morte dell'amico La Boétie, lo specialissimo legame che li univa (sul modello del *Laelius* ciceroniano)²³. All'interno del testo convogliano i principi

²² Che, anzi, si rafforza come idea mano a mano che si riduce l'incidenza del «parecido físico» (di gemelli e sosia), per cui la carica reduplicativa si sposta sulle componenti intrapsichiche (dei personaggi simpatetici).

²³ Anche questa, come i personaggi cervantini analizzati, una coppia di amici per antonomasia: «cette amitié que nous avons nourrie, tant que Dieu a voulu, entre nous, si entière et si parfaite que certainement il ne s'en lit guère de pareilles, et, entre nos hommes, il ne s'en voit aucune trace en usage. Il faut tant de rencontres à la bâtir, que c'est beaucoup si la fortune y arrive une fois en trois siècles». MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais, I*, ed. P. Michel, Paris, Gallimard, 1965, p. 264.

pi classici dell'amicizia, che appaiono rifunzionalizzati, però, e vivificati dall'accento personale posto dall'esperienza autobiografica, grazie al quale il carattere stereotipato è solo il prodotto residuo della testimonianza scritta. Il racconto di Montaigne chiarisce che, a partire dalla 'fusione' di volontà fra le due «moitié» (nella nostra ricerca, esemplificata dalle volontà di Anselmo e Lotario, concertate come un orologio):

c'est je ne sais quelle quintessence de tout ce mélange, qui ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne; qui, ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre en la mienne, d'une faim, d'une concurrence pareille. Je dis perdre, à la vérité, ne nous réservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien, ou mien²⁴,

la simmetria di anima e psiche che ne deriva genera l'imperitura 'reciprocità' d'affetto:

Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes jusques au fin fond des entrailles l'une à l'autre, que non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi qu'à moi²⁵,

fino a cristallizzarsi nell' 'indivisibilità' dell'amicizia («Car cette parfaite amitié, de quoi je parle, est indivisible»). Considerata come «la chose la plus une et unie» essa contemporaneamente evoca e si assimila all'amore della definizione stoica: «Amorem conatum esse amicitiae faciendae ex pulchritudinis specie». L'effetto finale del «mélange» costituito dall'amicizia è che:

Tout étant par effet commun entre eux, volonté, pensements, jugements, biens, femmes, enfants, honneur et vie, et leur convenance n'étant qu'une âme en deux corps selon la très propre définition d'Aristote, ils ne peuvent ni prêter, ni donner rien²⁶.

Il discorso di Montaigne, quindi, fornisce alla materia narrativa costituita dal doppio amicale il suo corollario teorico. Inoltre, spiegando in che modo l'amicizia funzioni da fomite intellettuale della duplicazione identitaria, permette a una mente acuta come quella di François Lopez, di estrarvi criticamente la chiave ermeneutica atta a decodificare la cultura soggiacente ai testi:

Ce qui est naturel, ce qui, selon les auteurs grecs et latins, permettait à deux âmes de «n'être qu'une en deux corps», dans ce discours de la fin du XVI siècle, c'est encore l'amitié, seule susceptible de réaliser la total fusion, l'identification, en procurant la merveilleuse faculté de «se doubler». Par la même logique que chez Aristote et Cicéron, il ne saurait y avoir de véritable amitié qu'entre hommes, lorsque l'un d'eux peut dire d'un autre: il n'est pas autre, c'est moi²⁷.

²⁴ MONTAIGNE, *Essais*, I, p. 270.

²⁵ MONTAIGNE, *Essais*, I, p. 271.

²⁶ MONTAIGNE, *Essais*, I, pp. 271-72.

²⁷ LOPEZ, "Essai sur *El curioso impertinente*", pp. 424-25.

V.2. L'identità del doppio manieristico e barocco

Per i contenuti che accolgono al loro interno, queste pagine finali imprimono un cambio di direzione al discorso. Se, difatti, tutta la parte descrittiva e tassonomica, coincidente con la ricostruzione della griglia tipologica, incluse le ultime considerazioni, può bastare a fornire una risposta a quell'interrogativo che sin dall'inizio tiene ancorato a sé il lavoro di ricerca: 'come' sia possibile, cioè, «un cuerpo en dos lugares», essa non riesce, tuttavia, ad esaurire il complesso di implicazioni che attengono al versante extratestuale del tema. Causa ne è che, mentre il ragionare sul 'come' funziona e si modella un tema richiede di confinare l'analisi alle zone interne del testo (quelle del 'dove' si manifesta, in 'quali' situazioni, in relazione a 'chi' e 'che' cosa compare etc.), ragionare sul 'perché' dell'adesione ad esso da parte di quel testo implica un'apertura del ragionamento a componenti esterne, di matrice ideologica e culturale, che non partecipano alla codificazione strutturale del tema, ma servono a rendere conto della sua stabile presenza nei testi considerati. La risposta definitiva al nuovo interrogativo non può prescindere, però, da un indugio ulteriore sul 'come', stavolta riferito ai moduli estetici che regolano l'espressione del tema, un aspetto che in qualche modo prepara e media il passaggio al 'perché'.

Bisogna allora ammettere la possibilità di aver maturato un torto nell'arco dell'intero lavoro, derivante dall'aver fatto sistematico riferimento al materiale della ricerca quale letteratura barocca, troppo spesso ignorando, quindi, che l'arco temporale – all'incirca un secolo – con cui coincide il *corpus* accoglie al suo interno manifestazioni non sempre o non in tutto coincidenti con il gusto e la maniera barocchi. La precisazione sottende in qualche misura il nostro 'perché' in quanto, se cambiano le modalità di rappresentazione del doppio dai testi manieristi a quelli barocchi, è probabile anche che, sul versante ideologico, ad essere rappresentata, nei primi e nei secondi, non sia precisamente la stessa idea. Il rischio da eludere, a questo punto, è di rimanere impigliati nelle maglie di una contesa terminologica di vasta portata, che investe delimitazioni – sempre e comunque discutibili – tanto temporali (fino a quando si può parlare di Rinascimento, quali anni ricopre l'esperienza manierista, quali l'estetica barocca) quanto di disciplina (il manierismo fu fenomeno artistico mentre il barocco designa tutta una cultura, l'uno è riferibile alla corrente letteraria l'altro alle arti figurative e plastiche, etc.) e che anima annosi dibattiti critici ai quali conviene mantenersi estranei. La questione legata all'etichetta terminologica interessa qui ben poco, mentre un rilievo maggiore rivestono le problematiche collegate alla diversità di approccio da parte dell'artista all'opera d'arte, se vincolato a istanze ideologiche differenti. Non era stato difficile notare, già in fase di presentazione dei singoli episodi, la disparità di trattamento a cui era stato sottoposto uno stesso nucleo tematico a seconda del momento artistico in

cui le opere si inscrivevano. Così, ad esempio, il racconto dei due sosia Federico e Urbino, offerto da *El Patrañuelo* (1567), appariva plasmato alle forme e ai principi di moderazione rispondenti, almeno per la narrativa breve, alla lezione rinascimentale: l'asciuttezza dello stile, manifesta in una prosa lineare, poco propensa ai mascheramenti figurali e alle espressioni di senso obliquo; l'essenzialità del contenuto, che non si spinge oltre la scarna rappresentazione degli eventi, e l'oggettività della narrazione, assolutamente indifferente al complesso emotivo dei personaggi in duplicazione, sono fattori che contrastano in buona misura (e per questo in una lettura trasversale risaltano non poco) con le caratteristiche contorsioni di narrazioni più tarde, quali ad esempio, i *Cigarrales* di Tirso o le *Tardes* di Castillo Solórzano, composizioni già secentesche, dove le immagini si sovrappongono fino a confondersi, la lingua che le esprime è sempre più vicina a un enigma offerto al lettore e la struttura del racconto esegue virtuosismi acrobatici da cui è difficile divincolarsi. Certamente, i cambiamenti ravvisabili nella resa del motivo si spiegano con la evoluzione che il gusto letterario compie tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento, passando dai moduli artistici manieristi a quelli barocchi. Il momento intermedio, di svolta concreta tra le due estetiche potrebbe essere individuato nell'ultimo ventennio del XVI secolo, per il quale si fa decisamente difficile precisare con chiarezza il gusto di cui partecipa la produzione letteraria relativa. Una riprova potrebbe essere offerta dalla storia cervantina di Timbrio e Silerio de *La Galatea* che, non a caso, è del 1585, come tipologia intermedia, equamente distante dalla canonica 'misura' dell'esempio timonediano (o anche dianeo) e dai virtuosismi di un Salas Barbadillo o di Juan de Piña.

A questo punto, affinché l'indugio sull'evoluzione del gusto letterario tra Cinque e Seicento dimostri la sua pertinenza al discorso sulla doppia identità, è necessario operare un'azione di restringimento, dal generale al particolare, e mettere in collegamento il dato costituito dal cambiamento riscontrato con lo statuto del tema quale appare dai testi. Osservando la configurazione che il tema riceve nelle opere dell'intero arco considerato si riscontra anche qui un'evoluzione che va in direzione della maggiore complessità degli elementi implicati. Senza esagerare la portata di tali rilievi, che potrebbero erroneamente indurre a pensare a stravolgimenti improvvisi nel tessuto delle trame considerate, si tratta invece di sottolineare che, pur resistendo le costanti narrative adottate dal tema in questo tipo di produzione – tendenza alla duplicazione di ordine naturale, proiezione di istanze di desiderio che generano di norma situazioni triangolari, propagazione di effetti negativi dovuti alle azioni dei doppi etc. – sono ravvisabili variazioni di statuto in relazione al maggiore interesse rivestito dalle componenti psicologiche nelle elaborazioni più tarde tra quelle rientranti nel *corpus*. Basta infatti ripercorrere le storie repertorate per accorgersi che per i primi autori, da Montemayor a Pérez a Timoneda, l'interesse maggiore – non certo esclusivo – del

tema risiede nella predisposizione all'equivoco come garanzia di effetto, sul modello teatrale, per cui l'accento ricade soprattutto sulla confusione ingenerata nei terzi incappati nel doppio, mentre solo scarsa attenzione viene accordata alle percezioni di chi, doppio o doppiato, si ritrova a condividere la propria identità con l'altro²⁸. Secondo un approccio un po' diverso, invece, gli autori produttivi alla fine del Cinquecento, e fino alla metà del secolo successivo, mostrano un interesse crescente verso le implicazioni personali della duplicazione, nel senso che i testi, oltre a lasciare assistere il lettore alla costruzione progressiva delle identità doppie, scandendo la sovrapposizione degli io attraverso la successione delle sequenze (procedimento necessariamente meno noto ai casi precedenti in quanto prediligono doppi dalle relazioni precostituite, prive di momenti incipienti), denunciano con inabituale frequenza le conseguenze psicologiche del fenomeno sulla persona: il disagio mentale di Tristán, il turbamento di Artidoro, la dipendenza di Andrenio; da Cervantes a María de Zayas, da Tirso de Molina a Gracián, lo scrutinio delle coscienze destabilizzate dalla doppia identità si va progressivamente affermando come norma, ogni volta più imperativa.

Ciò autorizza a un'ultima legittima aspettativa: se questo momento finale dell'analisi riesce a mettere meglio a fuoco la maturazione registrata in relazione al tema, anche le ragioni del suo successo e della sua preminenza rispetto al tipo di cultura che lo adotta saranno conseguentemente e definitivamente chiarite.

L'aspettativa è realizzabile se si compie l'azione preventiva di riconoscere il nesso, soggiacente ai testi, tra il tema e il carattere peculiarmente metaforico della cultura manieristica e barocca, manifesto nella tendenza – che è un'intima esigenza – a mascherare il volto reale delle cose attraverso il millantamento di una loro diversa natura (la dissimulazione, sintetizza Torquato Accetto, è una 'necessità civile', una forma di resistenza alla nuova condizione). La trasformazione, ostentata con un rilievo eccezionale, è l'imperativo ideologico di questa cultura, tanto che ha indotto Rousset a individuare per tale cultura due simboli coincidenti proprio con figure di metamorfosi e di ostentazione:

Circé et le Paon, la métamorphose et l'ostentation: voilà le commencement et la fin du parcours accompli à travers le siècle baroque. Ces termes extrêmes sont conjoints; de l'un à l'autre, la relation est intime et nécessaire: l'homme en mutation, l'homme multi-

²⁸ Differenziando i momenti produttivi si entra inevitabilmente in contrasto, per quanto solo parziale, con il giudizio critico diffuso, secondo il quale quanto affermato vale per tutta la letteratura barocca. In relazione a *Il Principe ermafrodito* del Pallavicino, ad esempio, che è del 1640, si legge che «i personaggi del *Principe* rispondono alla tipologia diffusa del romanzo d'azione, che non richiede figure particolarmente caratterizzate ma piuttosto identificate dal ruolo loro affidato. Privi, del tutto o quasi, di individualità, i suoi personaggi [...] possono essere definiti figure polivalenti, esasperando nella figura del doppio un tratto tipico nella configurazione del personaggio, in genere poco caratterizzato psicologicamente e solo in funzione dell'intreccio». Si veda l'*Introduzione a Ferrante Pallavicino. Il Principe ermafrodito*, ed. R. Colombi, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 25.

forme est fatalement amené à se concevoir comme l'homme du paraître. Circé, appuyée sur Protée, indique la voie au bout de laquelle s'érige la figure mouvante, illusoire et décorative du Paon²⁹.

A ben riflettere, la generale attitudine barocca a rappresentare le cose nella loro «perpetua condizione metaforica e metamorfica», per cui attraverso la metafora «la natura perde il suo aspetto fermo e consueto [...] si anima, si muove e si trasfigura, diventa un'altra cosa»³⁰, combinata con o ricollegata a «l'homme multiforme» che, a livello particolare, veicola se stesso nell'apparenza, producono un risultato che corrisponde esattamente alle tante situazioni narrative esposte in questo lavoro; vale a dire che i personaggi tendenti a raddoppiare le proprie o le altrui identità costituiscono la metafora testuale che testimonia nella narrativa in prosa un fenomeno che, su più larga scala, è culturale. Inserendosi in una prospettiva del genere la figura del doppio dimostrerebbe una dignità tale da autorizzarla a candidarsi quale figura di integrazione per la ricostruzione di Rousset, carente del simbolo relativo alla situazione intermedia tra Circe e Proteo: se Circe agisce sull'identità altrui trasformando l'individuo in altro, se Proteo agisce sulla propria identità cambiandone continuamente i segni esteriori, quale simbolo può rappresentare l'individuo che tramuta se stesso attribuendosi l'identità appartenente a un altro?. Non può che essere l'immagine della persona raddoppiata. La formulazione di questo ragionamento potrebbe risultare un pò forzata, in ragione del fatto che della metafora si sfrutta il contenuto metafisico che le fa quasi svolgere una funzione allegorica. D'altra parte, tuttavia, l'affinità tra le due è talmente forte da far apparire quest'uso fin troppo ingenuo, scontato. Non può risultare superfluo, pertanto, tentare di ricostruire brevemente la fonte di tale affinità. Nella mentalità del secolo la metafora ha rotto gli argini della retorica e si è imposta come categoria di pensiero, vero principio informatore della *Weltanschauung* dell'epoca. Come riferisce Giovanni Getto, nella visione barocca:

Tutto il reale entra per così dire in metafora. E la visione metaforica del mondo risulta dominante. Ma la metafora tende a passare dalla condizione di fatto puramente espressivo a quella di un fenomeno fisico, esistenziale. Il reale entra perciò in metamorfosi. Si sciogliono le leggi che regolano l'esistenza, i confini delle cose cadono. Ogni cosa può diventare un'altra cosa, o partecipare delle qualità proprie di un'altra cosa. Il sentimento della metamorfosi è vivissimo nel Barocco. Le sue trasformazioni, svolte su un tempo rapidissimo nonostante le forme iterative, si impadroniscono della nostra fantasia³¹.

Con un esito analogo alla combinazione realizzata in precedenza grazie al nesso roussettiano dell'«homme en mutation», è possibile sostituire al

²⁹ ROUSSET, *Circé et le Paon*, p. 229.

³⁰ G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 303.

³¹ GETTO, *Il Barocco letterario*, pp. 303-4.

termine generico di ‘cose’ quello di ‘identità’ ed ottenere, così, che «i confini delle identità cadono. Ogni identità può diventare un’altra identità, o partecipare delle qualità proprie di un’altra identità», riconoscendovi, quindi, il *leitmotiv* rintracciato lungo i percorsi dell’intero studio. La pregnante costatazione di Getto riposa sulla spiegazione implicita, chiara a tutti, che il primato barocco della metafora si deve al fatto che il suo statuto ontologico, il principio dell’analogia, la colloca a pieno titolo sotto l’egida dell’episteme risultata valida in Occidente sino all’affermarsi della cosiddetta «nuova scienza», nel campo delle idee, e del «positivismo poetico» – come lo definisce Rousset – nel campo delle lettere.

La metafora che sfrutta la coincidenza di uno o più aspetti tra due elementi, pertanto solo somiglianti, e, con un gioco di sovrapposizioni, li spaccia per identici³² corrisponde all’approccio alla realtà di chi crede di svelare i meccanismi della natura cogliendo le somiglianze fra i suoi elementi (secondo il principio aristotelico dell’*analogia entis*) e facendo di questi aspetti comuni la base per identificarli. L’alto coefficiente di arbitrarietà e di assoluta irrazionalità di siffatta modalità di conoscenza sarà causa della totale sottrazione di credito, seguita da ostilità e rifiuto, ad opera del razionalismo trionfante già nel primo terzo del Seicento:

L’hostilité de la nouvelle science à la métaphore n’a du reste rien que devoir surprendre, puisqu’elle refuse le système de l’analogie universelle et des correspondances entre microcosme et macrocosme, qui constituent le fondement ontologique de la métaphore³³.

Il divorzio tra letteratura e campo delle idee maturato nei decenni a cavaliere tra Cinque e Seicento conviene al nostro discorso in quanto consente di osservare in maniera irrelata l’evoluzione che lega a doppio filo il tema dell’‘identità’ con la teoria e la pratica della metafora. Difatti, è grazie a

³² «car il est de la nature de la métaphore de faire voire ensemble deux objets, puisqu’elle est “l’art de les représenter l’un par l’autre, bien que souvent ils soient éloignés d’une distance infinie; l’entendement de l’écrivain semblant par son entremise transformer les sujets en sa propre nature, souple, volubile, applicable à toutes choses”». È la definizione data da Mlle de Gournay, l’accanita sostenitrice d’una «doctrine de l’image poétique», riportata da J. ROUSSET: “La Querelle de la métaphore”, in ID., *L’intérieur et l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Paris, Corti, 1968, pp. 57-71. Cit. a p. 64.

³³ ROUSSET, “La Querelle de la métaphore”, p. 62. In questo utilissimo scritto l’autore dà conto sia delle ragioni del ‘deperimento’ della metafora, sia del suo destino degradato: «Qu’advindra-t-il de la métaphore? Avec de nuances, il faut bien conclure à son relatif dépérissement au cours du siècle et à la défaite provisoire de Mlle de Gournay. Situation vraisemblablement liée à la nouvelle cosmologie que la science post-galiléenne impose peu à peu et qui ruine l’ancien cosmos analogique; celui-ci fondait logiquement la validité de l’esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l’homme et de l’homme aux astres [...]. Quand Descartes se sert d’images, ce ne sont que simples manières de parler, comparaisons qui ne sont pas raisons; toute idée d’identité entre les deux termes est exclue; le philosophe ayant à se dégager de la mentalité enfantine et imaginative, fabricatrice de symboles, le langage scientifique se sépare du langage poétique», p. 67.

questa duplice relazione, che fa convogliare su un ideale centro costituito dall'io duplicato tutti i termini cruciali della questione: somiglianza, conoscenza, identità (gli addentellati che consentono ai personaggi letterari di servirsi delle somiglianze, fisiche o psicologiche, per appropriarsi delle identità altrui e spacciarle come proprie), se nella metafora impiegata dal Basile: «nell'età nostra, non il volto, la maschera si mostra» si riesce a cogliere il rinvio metafisico di essa proprio nella opposizione tra realtà e apparenza. Risulta allora chiaro che il tema, nel senso specifico di tale rinvio, coincide con la metafora: la 'doppia identità' è metafora.

Vale la pena integrare il discorso dell'ulteriore contributo fornito da Francesco Orlando alla questione della relazione tra metafora e razionalità secentesca. Attraverso il metodo psicanalitico basato sul ritorno del superato, a cui si è fatto un breve cenno nelle pagine d'introduzione allo studio, egli ha messo in luce la natura essenzialmente regressiva di tale relazione, fondata sulla dipendenza e sulla fedeltà al principio di somiglianza (che significa, per il rinvio metafisico alla opposizione tra realtà e apparenza, attacco ai vecchi valori morali e religiosi) da parte della letteratura barocca, ragione di una sua secessione implicita dal campo delle idee³⁴. Anzi, a dire il vero, lo studioso fa di più, sostiene qualcosa che torna assolutamente utile alla presente ricerca: con un parallelo preziosissimo tra la scena della crisi d'identità prodotta in *Sosia* dall'incontro con il suo doppio, narrata da Rotrou ne *Les Sosies* (rielaborazione dell'*Amphitruo* plautino), e alcune dichiarazioni di Descartes nelle *Méditations métaphisiques* – un parallelo quindi tra arte (teatrale) e filosofia razionalista – egli individua una coincidenza tematica che svela buona parte del senso che si sta tentando di riconnettere al tema della identità doppia:

Come mai dunque una maligna personificazione tanto simile, presso l'uno e l'altro, di una tanto simile incertezza metafisica del soggetto su se stesso e su tutti gli oggetti possibili? Quella che si tocca qui in concreto non è tanto una ambivalenza interna al barocco letterario, dato che il dubbio e il demone di Rotrou esprimono almeno tematicamente una vertigine regressiva allo stato puro³⁵,

che è la stessa vertigine del nostro Tristán, di Leonor e di quanti sperimentano in prima persona il dubbio sulla propria consistenza e sulla realtà, la cui esitazione permette di stabilire un altro parallelo, stavolta direttamente con l'archetipo plautino. Si tratta della reazione del personaggio indotto in crisi dal confronto con il doppio e degli espedienti da lui messi in atto per uscire

³⁴ Di questa «letteratura nuovissima nella quale si protrae una fedeltà, insieme anacronistica e attuale, a una vecchissima ideologia», egli dice: «Come la crisi del principio di somiglianza risulta impoverita se la si distacca da quella della religione, così la letteratura barocca si pone sotto il segno della crisi di entrambi per la sua regressiva dipendenza da entrambi»; ORLANDO, *Illuminismo, barocco*, pp. 73 e 74.

³⁵ ORLANDO, *Illuminismo, barocco*, p. 79.

dal dubbio. Ora, l'esempio di Leonor che, assisa a un podio, chiama al suo cospetto lo straniero infiltratosi a palazzo e, colta dallo stupore di scoprire che ha fattezze identiche alle sue, prende a registrarne il volto con le mani, affinché tastando possa accertarsi della effettiva esistenza di esso, ricorda molto da vicino la scena in cui Sosia, per fugare un dubbio analogo, ricorre alla lanterna con cui 'far luce', letteralmente, sull'interlocutore identico a sé. In tal modo, sottolinea Bettini, la lanterna (ma vale anche per il suo omologo, le mani, e per qualsiasi strumento atto a realizzare l'operazione di verifica) entra nel «rito» del doppio come il mezzo preposto a disvelarne la presenza, innanzitutto, ma anche, subito dopo, ad accertarne l'identità in quanto, come l'oggetto stesso simboleggia, è da un buio intellettuale che bisogna uscire³⁶.

Al centro tra il cambio di episteme appena descritto e le scene narrative di doppio si ritrova a far da pendolo la nozione di soggettività che, contrariamente alle prescrizioni del vecchio ordinamento, nel Seicento passa a essere definita non più per mezzo della somiglianza dell'uomo con i suoi consimili, bensì, questa la capitale acquisizione dell'epoca, tramite il residuo delle differenze. Ormai, seguendo Foucault, nella nuova mentalità un individuo è ciò che gli altri non sono. L'imo della questione è da cercare nel dato per il quale la percezione soggettiva che l'uomo ha della sua relazione con il prossimo è fortemente condizionata dal fatto che la costruzione dell'identità personale in quell'epoca consiste essenzialmente nella costruzione dell'identità sessuale la quale, come sottolinea Fusillo, «è costantemente tematizzata dalla cultura barocca». Difatti, la trasgressione insita nello scambio identitario ha sostanzialmente a che vedere con l'attacco al principio della rigidità dei ruoli sessuali, un principio che regola tutta la vita e i rapporti sociali del tempo. L'attacco, come già testimoniava l'episodio dei gemelli de *La Diana*, va nel senso dell'annullamento delle differenze di genere, al fine di godere della libertà d'azione che garantisce l'indifferenziato. Va tuttavia precisato che l'ambiguità e la confusione ricollegabili agli ermafroditi, agli androgini e ai doppi di queste narrazioni riguardano l'identità sessuale solo a un primo livello, nel senso che da essa il testo parte e se ne serve allo scopo di rappresentare, a un livello più profondo, la più generale condizione di incertezza esistenziale conseguente a quella grave frode che è la società ad esso contemporanea. E il richiamo alla vicenda de *La Diana* torna decisamente utile a chiarire un po' meglio da cosa e con quali modalità prende le mosse il mutamento di concezione più su indicato, colto in quest'opera in un momento preciso della sua evoluzione. Come si ricorderà, la parte iniziale intitolata al motivo dell'an-

³⁶ «In realtà, è piuttosto probabile che nel corso dell'accanito dibattito fra Sosia e Mercurio/Sosia quella lanterna fosse accostata più volte al viso dell'usurpatore: per controllare, con crescente incredulità, se davvero costui era così indistinguibile nei lineamenti dal «vero» Sosia – e in effetti lo era. Credo anzi che sia proprio questo il significato scenico dell'averla messa in mano a Sosia». BETTINI, «Sosia e il suo sosia», p. 153.

drogino era sottesa dall'ideologia neoplatonica che nel mito androginico ha il suo simbolo diretto, in quanto sintesi dell'idea che tutti gli opposti possono essere armonizzati in un composto unico, grazie alla tensione continua e reciproca che collega tutte le cose e tutti gli esseri dell'universo. All'organizzazione del cosmo, che come si diceva ha nella analogia o somiglianza il suo principio strutturale, l'individuo guarda come alla mappa esplicativa di sé, di quel cosmo essendo una riproduzione in scala minore, notoriamente, un microcosmo³⁷. Per quanto fantasiosa o puramente eidetica possa apparire siffatta concezione, essa riesce comunque, se non addirittura, a fornire alla civiltà che vi si richiama il sistema etico a cui ancorare la gestione del consorzio umano, per un tempo che si è visto corrispondere alla parte più lunga della sua storia. E, naturalmente, la norma etica che l'uomo mutua dall'organizzazione e dal funzionamento del mondo condiziona anche l'idea che dell'altro si costituisce in lui, nonché la gestione della sua relazione con questi³⁸. Se ne è avuta riprova attraverso la constatazione che il principio dell'ordine strutturale dell'universo, fondato sull'armonia-amicizia che regna tra gli uomini, ispira da vicino numerose storie tra quelle analizzate in questo lavoro, *in primis*, come si è visto, le storie di cui sono protagoniste coppie di gemelli. Non a caso, si può aggiungere, accade che quando un'icona del Rinascimento quale è Paracelso si propone di spiegare il raddoppiamento di cui è oggetto il mondo finisce per ricorrere proprio all'immagine di due gemelli «che si somigliano perfettamente, senza che alcuno sia in grado di dire quale dei due abbia portato all'altro la propria similitudine»³⁹.

Inoltre, per quanto più specificamente attiene alla questione dell'identità e dei suoi mutamenti all'interno della concezione neoplatonica, è opportuno segnalare, attraverso le parole del già menzionato Mircea Eliade, il carattere trascendente di tale visione:

D'autre part il n'est pas moins vrai que chaque effort pour transcender les contraires implique un certain danger. Aussi le complexe de la *coincidentia oppositorum* éveille-t-il toujours des sentiments ambivalents: d'un part, l'homme est hanté par le désir d'échap-

³⁷ Sulla fortuna dell'idea dell'uomo come microcosmo non si può fare a meno di richiamare l'interessante ricostruzione di F. RICO, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (trad. it., *L'uomo come microcosmo*, Bologna, Il Mulino, 1994).

³⁸ A tal proposito, ricorda Rico: «se il mondo e l'uomo condividono la stessa natura, la salute dell'uno impone di imitare l'equilibrio dell'altro, per curare l'uno il medico deve conoscere l'altro [...]. È chiaro che l'idea del cosmo come norma etica dell'uomo (più o meno esplicita in Anassimandro, Pitagora e affini) non nega l'analogia materiale, anzi si basa su di essa». Il risvolto sociologico della dottrina del cosmo lo desume invece dalla *Repubblica* di Platone: «La repubblica emula il mondo, nel momento in cui emula l'uomo che, come si conviene, si cura con uguale amorevolezza delle varie parti del corpo e dell'anima, "imitando la forma dell'universo"»; RICO, *Il mondo come microcosmo*, pp. 29 e 31.

³⁹ PARACELSO, *Opus paramirum*, Mülhausen, 1562, citato da FOUCAULT, *Le parole e le cose*, p. 34.

per à sa situation particulière et de réintégrer une modalité transpersonnelle; d'autre part il est paralysé par la peur de perdre son «identité» et de s'«oublier»⁴⁰.

Dall'osservazione dello storico delle religioni si può ben dedurre che la costante tendenza a trascendere se stesso e i propri conflitti interiori per approdare all'agognata unità primordiale, spesso attraverso il travestimento e la confusione dei sessi, espone l'individuo al grossissimo rischio di perdere l'identità; quello stesso rischio che la successiva cultura barocca sembra aver deciso di correre e che, facendo riferimento ai casi di questo studio, la seconda parte dell'episodio diano sembra chiaramente tematizzare.

Quando si ragiona delle configurazioni disponibili al tema letterario delle identità duplicate, bisogna tenere costantemente presenti gli impliciti morali, e soprattutto religiosi, che alimentano le nozioni epocali di soggettività e d'identità, in quanto essi sottendono, prevedibilmente, i diversi intrecci narrativi. Specie per le due culture – rinascimentale e barocca – che si fronteggiano in questo discorso, difatti, compreso il momento di transizione individuato nella fase manierista, la questione dell'io costituisce sempre un problema metafisico, richiamando l'attenzione sulla sua posizione rispetto alle dimensioni, quella immanente e quella trascendente, che si contendono da sempre la sede da conferire all'anima. È arcinoto che la differenza risiede nel fatto che il Rinascimento sostiene l'illusione, ancora medievale, per l'io di potersi effettivamente, pienamente realizzare nell'ultraterreno⁴¹, mentre l'uomo barocco, perduta quest'illusione, ma senza comunque negare la possibilità, rimane sospeso a mezz'aria, animato da un doppio impulso verso ciò che è terrene, umano, concreto (con tutto il carico di sensualità che la natura esercita su di lui) e ciò che invece è eterno, infinito, e può tradursi – come l'esemplare esperienza dei mistici testimonia – in una fuga dal mondo.

In altri termini, la preminenza che l'uomo rinascimentale assegna alla sua funzione di *medium* tra le due dimensioni è resa sicura dalla confortante visione che egli ha dell'universo e di cui si sente centro indiscusso. Certamente, ad operare la regia della *Stimmung*⁴² che contraddistingue il suo rapporto

⁴⁰ ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, p. 179n.

⁴¹ Il che non entra in contraddizione con un certo carattere immanentista riconosciuto al Rinascimento, in ragione dell'attenzione da esso prestata alle esperienze della vita e dell'individuo come proiezione della sua innegabile dignità ed eccellenza. D'altra parte gli accesi dibattiti sull'immortalità dell'anima, la dignità dell'uomo, l'unità della verità (rispetto ai quali i famosi lavori di J. Burckhardt e P.O. Kristeller illuminano pregevolmente) testimoniano l'ansia dell'uomo rinascimentale di trasferire sul piano metafisico la sua essenziale esperienza.

⁴² È il termine tedesco che designa l'«Armonia del mondo», al centro di un interessantissimo studio di Leo Spitzer, nel quale egli ricostruisce tutto il campo semantico del concetto all'interno della cultura occidentale, facendovi rientrare le accezioni di 'accordare', 'temperare', 'concertare' etc., sempre sottese dall'idea della coesione e della simpatia tra le cose del mondo. Si veda: L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963 (trad. it., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1963).

con l'universo è la concezione cosmologica del tempo in quanto, come ben spiega il Lovejoy, «la vecchia raffigurazione del mondo [era] particolarmente adatta a dare all'uomo un elevato senso della propria dignità ed importanza»⁴³, mentre con il passaggio dal geocentrismo all'eliocentrismo (che, in senso stretto, fu decretato da Keplero e non da Copernico), si consuma l'evento catastrofico che sottrae per sempre il cosmo e, con esso, i suoi abitanti ai conforti dell'armonia. Anche se, per dirla tutta, l'astronomia pre-copernicana non assegnava affatto grande dignità all'individuo posto al centro del cosmo fisso e limitato, in quanto, come ancora chiarisce il Lovejoy:

in realtà, la tendenza del sistema geocentrico, per la mentalità medievale era proprio l'opposta. Infatti, stare al centro del mondo non significava stare al posto d'onore: anzi era, quello, il posto più lontano dall'Empireo, il fondo della creazione, dove ne ristagnavano le sozzure e gli elementi più bassi. Il vero centro, infatti, era l'Inferno: nel suo senso spaziale, il mondo medievale era letteralmente diabolocentrico⁴⁴.

E non bisogna credere che l'implicazione qui riferita alla medievale mentalità geocentrica non riguardasse ancora l'età successiva. Al contrario, questi aspetti «poterono sopravvivere al tramonto di questa, anzi, ne furono ben poco toccati», in quanto nella nuova astronomia una nuova ragione subentrò a servizio dell'umiltà, la tesi dell'infinità del mondo:

se la posizione dell'uomo nell'universo non era più particolarmente umile, la sua piccolezza era, in ogni caso, più che mai evidente. La coscienza della sua indicibile trascurabilità, per quel tanto che lo si considerasse semplicemente come parte della natura, poteva ben predisporre l'uomo all'umiltà verso Dio; e [...] la possibilità di adattare le più estreme tra le nuove tesi cosmografiche ai fini dell'edificazione contribuì certo molto a renderle più accettabili nei circoli relativamente ortodossi del Seicento⁴⁵.

In altri termini, è senz'altro vero che, a partire dalla diffusione delle nuove tesi cosmogoniche (la più coerente sistemazione delle quali si deve a Giordano Bruno), qualcosa comincia a vacillare soprattutto in campo teologico-filosofico (ché l'interesse dei pensatori per l'astronomia, sin dai contributi del Cusano, è essenzialmente teso all'elaborazione di una teologia mistica), in quanto l'affermazione dell'infinità del mondo, di un universo composto da incalcolabili sistemi solari (probabilmente abitati, perdipiù) e, pertanto, decentrato, comporta come soluzione finale l'acomismo che caratterizzò tanta filosofia neoplatonica; ma è altrettanto vero, tuttavia, che dal nuovo sistema, per quanto destabilizzante risulti il problema della sua conciliazione con i dogmi religiosi tradizionali, viene tratta una morale che, ancora più tardi, è nella sostanza identica a quella discendente dal sistema tole-

⁴³ A.O. LOVEJOY, *The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea*, Harvard, 1936 (trad. it., da cui si cita, *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 107).

⁴⁴ LOVEJOY, *La grande catena dell'essere*, pp. 107-8.

⁴⁵ LOVEJOY, *La grande catena dell'essere*, pp. 128-29.

maico, e ciò, probabilmente, proprio in ragione del pervicace atteggiamento regressivo che, complice la Controriforma, àncora quella cultura al passato. Il risultato oggettivo, comunque, è la profonda inquietudine che viene a radicarsi nell'animo dell'individuo. Originatasi nella sfera religiosa, essa induce l'uomo a dubitare del proprio ruolo nell'universo, con la differenza, però, che mentre il Rinascimento (il quale, secondo Kristeller, ricopre addirittura due secoli e mezzo, dal 1350 al 1600) manifesta tutto questo solo con una serie di fermenti nuovi, vale a dire, come un complesso di meri sintomi, nel Barocco la destabilizzazione subita si conclama nel vacillamento definitivo dell'identità personale dell'individuo (causa prima, per il fronte letterario che interessa qui, delle alterazioni e delle crisi ipostatizzate dagli individui doppi). Conseguenza diretta ne è, pertanto, che quel campo unitario costituito, nella formula di Spitzer, dall'armonia del mondo unita al temperato equilibrio incontra nel Seicento il suo momento di definitiva distruzione:

Si vedrà che la distruzione del campo omogeneo iniziò nel corso del Seicento e si compì nel Settecento; proprio questo periodo, e non il Rinascimento, rappresenta la grande cesura della storia occidentale; in effetti dovremmo contrapporre ai due periodi, antichità pagana e Cristianesimo (il quale ultimo va dal primo al diciassettesimo Secolo, con le suddivisioni in Medioevo, Rinascimento, Barocco), l'epoca della decristianizzazione (dal diciassettesimo Secolo in poi) nella quale il nostro campo viene radicalmente distrutto⁴⁶.

Quale ricaduta abbiano tali stravolgimenti sulla dimensione intrapsichica dell'individuo si può facilmente immaginare. Certamente, al senso di solitudine che attanaglia l'uomo deve contribuire non poco la forte individualità, o meglio, quel famoso 'principio di soggettività' ereditato dalla filosofia del Rinascimento, il principio dell'indipendenza e del valore proprio dell'anima che, come risaputo, fu la grande conquista ai danni della dottrina averroista, la quale negava autonomia all'io nel fondamentale rapporto religioso con Dio⁴⁷. Tuttavia, nel movimento tellurico che investe la coscienza dell'uomo barocco in questa sua dimensione solipsista si consolida un passaggio che si veniva preparando da tempo e che contribuisce non poco a spiegare la sua tendenza allo sconfinamento identitario:

⁴⁶ SPITZER, *L'armonia del mondo*, p. 99.

⁴⁷ Ricostruire le tappe di formazione dell'io in senso moderno non sarebbe agevole né opportuno in questa sede. Si rimanda, pertanto, al famoso studio di ERNST CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, G.B. Teubner, 1927 (trad. it., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1935), Firenze, La Nuova Italia, 1967, in part. si vedano le pp. 197-298) nel quale viene chiarito come tale formazione prenda le mosse dal recupero della nozione platonica di anima la quale, fatta coincidere con l'io, è concepita come principio della soggettività. Integrata poi con l'immagine aristotelica dell'anima quale entelechia del corpo, essa acquisisce quella integrità organica che la svincola dalle prigioni metafisiche dell'averroismo e passa alla storia come il «personalismo» rinascimentale. Cassirer, difatti, individua nella «psicologia della rinascenza, nella sua forma filosofico-scientifica [...], i primi elementi di quel grande movimento generale dello spirito, dal quale doveva nascere il nuovo concetto di "soggettività"», p. 224.

una volta che si conosce l'essenziale relatività di ogni determinazione di luogo, il problema non può più essere come noi possiamo trovare *punti* stabili nell'universo, ma solo come si possano stabilire nel mondo rapporti continuamente mutevoli e d'illimitata variabilità, nel quale noi ora siamo, leggi stabili, *leggi* permanenti del mutare. La determinazione di un «luogo» qualsiasi presuppone ora un sistema di regole universali del moto e può venir conseguita solo nell'interno di tale sistema. Sull'unità di queste regole poggia l'unità dell'universo, in quanto "*Universum contractum*". Infatti ciò che distingue tale unità contratta, che noi chiamiamo «mondo», dall'assoluta unità di Dio, è che qui unità non è mai identità assoluta, ma sempre relativa, solo in rapporto ad un'altrità. L'unità può essere vista qui solo attraverso il medio della molteplicità, la costanza solo attraverso il cambiamento»⁴⁸.

Sembra qui tracciato il nucleo ideologico di fondo che pian piano conferirà al barocco il suo corredo di tratti caratterizzanti: la 'relativizzazione' o 'correlazione', il 'prospettivismo', il 'pluralismo', l'«alterità».

Ed è forse giunto il momento di individuare e apportare delle testimonianze concrete del cambio di coscienza appena descritto teoricamente. Vale la pena sottolineare allora che proprio dall'ambito spagnolo proviene la più alta di tali testimonianze: è il *Don Quijote* di Cervantes a fare da spartiacque tra due diverse visioni del mondo e della coscienza individuale. Questo suo primato è sancito da una 'meditazione' che il filosofo Ortega y Gasset dedica a Cervantes:

Cervantes mira el mundo desde la cumbre del Renacimiento. El Renacimiento ha apretado un poco más las cosas; es una superación integral de la antigua sensibilidad. Galileo da una severa policía al universo con su física. Un nuevo régimen ha comenzado; todo anda más dentro la horma⁴⁹.

Ma, ancora più pertinentemente, è nell'indicazione dell'altro primato, quello della soggettività, a partire da un nuovo impulso alla 'profondità', che risiede il contributo più prezioso alla tesi di questo studio:

Otro carácter del Renacimiento es la primacía que adquiere lo psicológico. El mundo antiguo parece una pura corporeidad sin morada y secretos interiores. El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia, lo subjetivo⁵⁰.

⁴⁸ CASSIRER, *Individuo e cosmo*, p. 280.

⁴⁹ J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, ed. J. Marías, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 214-15.

⁵⁰ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones*, p. 215. La funzione filosofica di cui si carica il *Quijote* risulta ancor più chiara dalla glossa ad opera del curatore delle *Meditaciones*, quando riassume che «Lo que acontece a la novela sólo es posible porque han acontecido cambios históricos radicales, que han superado integralmente "la antigua sensibilidad"». Ortega piensa, ante todo, en la legalidad del universo en la nueva física; en conexiones con la posibilidad; en tercer lugar, en la primacía de lo psicológico, en el descubrimiento pleno del mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia, lo subjetivo», p. 214, n. 51.

Una nuova sensibilità, dunque, che, come è emerso in altre fasi della ricerca, è traducibile in un'attitudine all'autoriflessione non nota prima, una capacità ispettiva che per la prima volta l'individuo sceglie di concentrare sulla propria coscienza la quale non è, non può più esserlo dopo la scoperta dell'"altro", il blocco unitario che gli additava la vecchia mentalità. In relazione alla nuova articolazione della coscienza su piani distinti, le parole di Nicole Fernández Bravo realizzano forse la cesura tra il pensiero del filosofo e l'esperienza letteraria:

L'ouverture vers l'espace intérieur de l'être, perspective qui s'amorce au XVII siècle, contraint à abandonner progressivement le postulat de l'unité de la conscience, de l'identité d'un sujet, unique et transparent. A la charnière entre les époques qui marquent un changement radical dans la conception du double se situe «Don Quijote de la Mancha» de Miguel de Cervantes (1605-1615). Par son caractère de héros mimétique Quichotte se veut le double incarné des héros de romans de chevalerie, imitateur actuel d'un produit de l'art⁵¹:

Anche il più volte menzionato Avalor-Arce riconosce nell'opera di Cervantes i segni di una svolta che, quasi per sineddoche, sono riferibili all'intera cultura tardo-rinascimentale. Egli, difatti, nel ricostruire «el sentido del arte cervantino» osserva che la tendenza rinascimentale ad armonizzare i contrari (attraverso «la filosofía sincretista de un Pico della Mirandola, la vida proteica de un Leonardo da Vinci, el espíritu conciliador de Erasmo y secuaces» etc.) viene ereditata dal barocco con la consapevolezza che si tratti di un'illusione irrealizzabile:

por un lado, hallamos una actitud de admiración y regocijo ante la realidad múltiple (el arte de un Rabelais); por el otro, un innegable afán de codificación taxativa (la estética neorristotélica). Ambas actitudes se rigen, sin embargo, por el mismo entrañable deseo de armonización, que formalmente permitiría la variedad en la unidad. A los efectos de esta concordancia universal los hombres del Renacimiento se debaten entre dos principios rectores de antagonismo hipostático: la naturaleza y la razón. Naturismo y racionalismo traspasan todo el pensamiento y arte renacentista, pero, en realidad, no hacen más que agravar la eterna y vibrante discordancia⁵².

E siccome nel Seicento «la apreciación del vivir humano se polariza nuevamente y este queda esencializado en su antinomia de materia y espíritu», a tale frattura consegue «una serie progresiva de opuestos que repercuten y llenan todo el ámbito seiscentista», un ambito per il quale, ormai è chiaro, «la dualidad es el canon vital».

L'individuazione di tale principio della dualità inconsapevolmente decretato dal Chisciotte, evoca, avvalorandola, la tesi del Professor Spitzer, per il quale il contrassegno specifico del barocco spagnolo (e di conseguenza, dell'identità che a sua volta sottende il tema) è appunto costituito dal carattere

⁵¹ FERNÁNDEZ-BRAVO, "Double", in *Dictionnaire des mythes*, ed. Brunel, p. 496.

⁵² AVALLE-ARCE, "El Curioso y el Capitán", p. 156.

eminentemente dualista della sua filosofia: dalla creazione dell'uomo al suo rapporto con il mondo o con il trascendente, tutto si struttura per dicotomie. Ciò si traduce, per l'individuo, in una condanna all'esilio perpetuo dal confortante regno dell'armonia:

Il fenomeno umano, concreto, primordiale, del barocco spagnolo è la coscienza di quanto è carnale fusa con la coscienza di quanto è eterno [...]. Per il barocco spagnolo non vi è che un passo brevissimo dal rosa al nero, dalla carne alla morte. Nel barocco l'eterno si mescola con quanto vi è di più effimero [...]. Il fatto spirituale appare sempre incarnato e la carne chiama sempre lo spirito. I due principi di questa filosofia dualista si mantennero sempre separati, chiamandosi a vicenda. La polarità non si risolve mai in un'unione integrata: il rosa, anche se contiguo al nero, non è il nero [...]. Il dualismo rimane sempre presente: perché il tema barocco per eccellenza è il *desengaño*, il sogno opposto alla vita, la maschera opposta alla verità, la grandezza temporale opposta alla caducità⁵³.

Dovrebbero a tal punto risultare esplicite le ragioni della preminenza nonché la natura del tema all'interno della letteratura spagnola del periodo: nella duplice identità dei personaggi si riflette l'anima doppia della cultura che li ospita. Come risaputo, in relazione a ciò Spitzer compie lo sforzo ulteriore di individuare nella sopravvivenza in Spagna di un medievalismo cristiano radicale, definendola una «terza realtà»⁵⁴, la ragione del mancato sviluppo di un'arte che fosse figlia diretta del Rinascimento⁵⁵ progressista, la qual cosa spiegherebbe i diversi destini suoi da quelli di Francia e Italia. Quanto qui interessa del discorso dello studioso austriaco è che questo volta-faccia della Spagna al nuovo, risoltosi orientando lo sguardo al passato, al medioevo, segnatamente gotico⁵⁶, spiega appunto la condizione di sdop-

⁵³ L. SPITZER, "Il barocco spagnolo", in *Cinque saggi di Ispanistica*, ed. G.M. Bertini, Torino, Giappichelli, 1962, pp. 109-27, cit. alle pp. 117-18 (tit. or. "El barroco español", apparso nel *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 28, 1943-44, pp. 12-30).

⁵⁴ Nell'altro scritto citato, Spitzer ritorna sulla commistione di umanesimo e medievalismo che caratterizzerebbe in maniera specifica il barocco spagnolo: «Anche se il Rinascimento ebbe grande vigore e diffusione in Spagna, esso non si tradusse in un completo abbandono della religiosità medievale; anzi questa si fuse con il nuovo atteggiamento umanistico, dando luogo a una terza realtà che gli storici dell'arte e della letteratura hanno chiamato di comune accordo il "barocco spagnolo"». Si veda: SPITZER, *L'armonia del mondo*, p. 145.

⁵⁵ Lo fa integrando la famosa affermazione di Vossler «La Spagna ha conosciuto il Rinascimento, ma gli ha detto di no» con le seguenti parole: «La Spagna ha conosciuto il Rinascimento, gli ha detto: no, e ad esso ha opposto un medievalismo cristiano radicale». SPITZER, "Il barocco spagnolo", p. 122.

⁵⁶ È Emilio Orozco Díaz a raccogliere la teoria per la quale il classicismo rinascimentale avrebbe arrestato il naturale processo di evoluzione del gotico; da ciò sarebbe originato un convulso movimento contrario di reazione, sfociato poi nel barocco europeo: «La esencial lucha de contrarios que supone el fenómeno barroco se produce como consecuencia de penetrar el espíritu del gótico en un mundo de formas ajenas. Las viejas energías góticas se apoderan de las formas clásicas y conquistas del Renacimiento, que, como *movimiento de oposición* – según veía Spengler –, había venido a cortar su desarrollo. De aquí lo más intenso de la reacción y lo más violento de la lucha en paí-

piamento di una cultura che guida allo sdoppiamento gli individui che ne sono figli e che per questo si ritrovano, racconta la sua letteratura, a esercitare una 'doppia identità':

La polarità del barocco è come il conflitto di due epoche successive trasportato nell'anima nazionale spagnola su un piano di contemporaneità⁵⁷.

In sintesi, una volta definite le zone nelle quali, da una parte, si alloca la civiltà ottimista dell'armonia, dall'altra, la civiltà che nell'armonia intravede l'inganno, troviamo che al margine comune alle due zone si colloca l'esperienza emblematica di Cervantes, animato da una sensibilità per tanti versi pionieristica. Egli riesce, se non per primo (sarebbero diversi gli esempi che lo precedono) sicuramente meglio di altri, a oggettivare artisticamente questa condizione di lacerazione, scissione e separazione che caratterizza l'uomo del Seicento (e, secondo molti, per un rigurgito di ciclicità, anche del Novecento), rendendola effettiva:

Cervantes cabalga en la zona divisoria de estos dos momentos, y es él quien da la solución humana de efectividad actuante. La antinomia que el hombre del Quinientos lucha vanamente por armonizar, y sobre la que descansa la estética del Seiscientos, esa contradicción es inconciliable en términos del aquí y ahora⁵⁸.

Una posizione di preminenza quella di Cervantes che fa fare il pari alle affermazioni del filosofo Ortega con quelle del critico letterario Avalle-Arce circa il ruolo del suo capolavoro: «Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el *Quijote*» (Ortega) e «En este sentido el *Quijote* es el magnífico remate a los esfuerzos armónicos del Renacimiento» (Avalle-Arce). Il Chisciotte, quindi, come pietra miliare della modernità stretta, però, dall'ansia di recupero delle rassicurazioni del passato. Un dato, quest'ultimo, che risolve un'altra questione intimamente legata all'identità soggettiva e alle alterazioni scatenate dalle disfunzioni dell'epoca: quella della pazzia attribuita ai personaggi affetti da 'doppia identità'. Si è già detto di come alla magia, o in generale al soprannaturale, almeno fino alla metà del Cinquecento additata come causa stabile delle duplicazioni di persona, si sostituisca in seguito (senza decretarne la scomparsa definitiva) la tendenza a rinvenire in una forma di alterazione psichica l'eziologia, umana, dei doppi. Se, dunque, con il termine *locura* applicato alle duplicazioni di don Chisciotte, Cardenio, Anselmo etc. si vuole indicare l'attività dell'inconscio (come l'antologica del desiderio ha dimostrato), allora il primato riconosciuto all'Ottocento come pietra miliare della modernità, per il fatto che «ciò

ses como España, cuyo desarrollo artístico y cultural está presidido por un sentido tradicional». E. OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁵⁷ SPITZER, "Il barocco spagnolo", p. 123.

⁵⁸ AVALLE-ARCE, "El Curioso y el Capitán", p. 157.

che Sosia [nella classicità] percepiva come magia si trasforma così in malattia – malattia della psiche»⁵⁹, dovrebbe essere anticipato al Seicento come momento in cui si comincia a trasferire «nell'interno ciò che per la cultura antica era essenzialmente trasformazione di quel che sta fuori»⁶⁰, con la differenza che la malattia psichica ottocentesca si appunta sulla proiezione di fantasmi, mentre la folle duplicazione dei nostri personaggi ha come referente diretto l'amico, il cavaliere, il rivale, il fratello etc.

Con le ultime riflessioni sembra ormai chiuso il cerchio attorno al senso che la doppia identità esprime in relazione specifica con il pensiero tardo rinascimentale e barocco e anche all'ambito culturale spagnolo di quel secolo. Tenendo a mente il primato spettante al romanzo cervantino, quanto all'affermazione dell'io soggettivo tradotto in coscienza, diventa quasi una facile equazione motivare perché indagare le forme di alterazione dell'identità dei personaggi della letteratura spagnola del cinque-seicento ha più senso che altrove; e ha tanto più senso in quanto proprio in seno alla cultura spagnola di quell'epoca maturano le spinte enunciate in precedenza. Da quella cultura vengono poi trasmesse al resto d'Europa, dove esse faranno da volano al positivismo progressista, mentre la Spagna non sarà in grado di guardare ai cambiamenti da essa generatisi come a nuove istanze da adottare. Il trauma delle certezze perdute è impossibile da superare e, d'altronde, le mancano indicazioni sulla base delle quali poter cominciare a disegnare sul proprio volto i tratti di una nuova fisionomia. In fondo, a considerare i momenti storici di massima affermazione della sua identità (nazionale) – l'auge imperalista – si comprende che le è accaduto quanto le decine di protagonisti della sua letteratura hanno raccontato alle pagine di questo studio: ad allargare di tanto i propri confini, con la pretesa di assimilare l'altro a sé, negandogli autonomia, ci si espone alla dissoluzione di ciò che – *verbi gratia* l'identità – con il diverso richiede semplicemente quel confronto teso che è sufficiente a confermarle, in costante reciprocità, di essere simile e allo stesso tempo divergente dall'altro, in una misura che richiede di essere sempre agevolmente riconoscibile.

⁵⁹ «Nel classico incontro romantico col sosia non c'è, si diceva, traccia di magia di trasformazione [...]. Privata del punto di fuga che la magia in qualche modo offriva alla cultura di Sosia, la ragione moderna resta definitivamente prigioniera dell'enigma, e il «sosia» può cristallizzare tutta la sua paurosa assurdità»: BETTINI, "Sosia e il suo sosia", p. 176.

⁶⁰ BETTINI, "Sosia e il suo sosia", p. 177.



BIBLIOGRAFIA

1. Opere

a. *Corpus* selezionato per la ricerca:

L'aggiunta di un * accanto al riferimento bibliografico segnala la presenza, all'interno dell'opera, di uno o più episodi di 'doppia identità'.

*ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), ed. J.M. Micó, Madrid, Cátedra, 1994.

ANONIMO, *Abencerraje* (1561), ed. F. López Estrada, Madrid, Cátedra, 1996.

ANONIMO, *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo* (1646), ed. A. Carreira e J.A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

BALBUENA, BERNARDO DE, *Siglos de Oro en las Selvas de Erifile* (1608), Barcelona, Biblioteca Provincial, Es. C 190/8/42.

BOTELLO, MIGUEL, *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 12887.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Tardes entretenidas* (1625), ed. P. Campana, Barcelona, Montesinos Editor, 1992.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Jornadas alegres* (1626), in *Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627), in ID., *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo*, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1907.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Lisardo enamorado* (1628), ed. E. Juliá y Martínez, Madrid, Gráficas Ultra, 1947.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Huerta de Valencia* (1629), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 1859.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Noches de placer* (1631), ed. E. Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid, La Viuda de Rico, 1906.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Los Amantes andaluces* (1633), ed. dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1973.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Fiestas del jardín* (1634), ed. dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1973.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), ed. J. Joset, Madrid, Cátedra, 1986.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Los alivios de Casandra* (1640), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 4245.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Sala de recreación* (1640), ed. R.F. Glenn e F.G. Very, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), ed. F. Ruiz Morcuende, Madrid, Ediciones «La Lectura», 1922.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1978.

*CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *La Quinta de Laura* (1649), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 11516.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, *Las harpías en Madrid*, ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1985.

*CERVANTES, MIGUEL DE, *La Galatea* (1585), ed. F. López Estrada e M.T. López García Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.

*CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

*CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares* (1613), ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1995.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616), ed. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

CÉSPEDES Y MENENSES, GONZALO DE, *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), ed. Y.R. Fonquerne, Madrid, Castalia, 1980.

CONTRERAS, JERÓNIMO DE, *Selva de aventuras* (1565), ed. M.A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución Fernando el Católico, 1991.

CORTÉS DE TOLOSA, JUAN, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* (1620), ed. G.E. Sansone, Madrid, Espasa Calpe, 1974.

ENRÍQUEZ, ANTONIO, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* (1644), ed. T. de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.

*ESLAVA, ANTONIO, *Noches de Invierno* (1609), ed. J. Barella Vigal, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986.

ESPINEL, VICENTE, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), ed. M^a.S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 2000.

*GIL POLO, GASPAR, *Diana enamorada* (1564), ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

GONZÁLEZ, GREGORIO, *El guitón Honofre* (publ. 1974), ed. F. Cabo Aseguinolaza, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1995.

GONZÁLEZ DE BOVADILLA, BERNARDO, *Ninfas y pastores de Henares* (1587), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 14994.

*GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón* (1657), ed. M. Romera Navarro (1938-41), II vols., Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1978.

LÓPEZ DE ENCISO, BARTOLOMÉ, *Desengaños de celos* (1586), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. 2940.

- LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO, *La pícaro Justina* (1605), ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1975-77.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, MATEO (JUAN MARTÍ), *Segunda Parte del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602), in *La novela picaresca española*, ed. A. Valbuena Prat, II, Madrid, Aguilar, 1986.
- *MOLINA, TIRSO DE, *Cigarrales de Toledo* (1624), ed. L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- *MOLINA, TIRSO DE, *Deleitar aprovechando* (1635), ed. P. Palomo e I. Prieto, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1994.
- *MOLINA, TIRSO DE, *El Bandolero*, ed. A. Nogué, Madrid, Castalia, 1979.
- *MONTMAYOR, JORGE DE, *La Diana* (1558-59), ed. J. Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- NÚÑEZ DE REINOSO, ALONSO, *Historia de los amores de Claréo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552), ed. J. Jiménez Ruiz, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997.
- *PÉREZ, ALONSO, *La Diana de Iorge de Montemayor, compuesta por Alonso Perez Medico Salmantino. Parte Segunda* (1563), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 7540.
- PÉREZ DE HITA, GINÉS, *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes (Primera parte de las Guerras civiles de Granada)* (1595), ed. P. Correa Rodríguez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN, *Sucesos y prodigios de amor* (1624), ed. J.E. Laplana Gil, Madrid, Turner, 1999.
- *PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN, *Para todos* (1633), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 5286.
- *PIÑA, JUAN DE, *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624), ed. E. García de Dini, Verona, Università degli studi di Pisa, Dip.to di Lingue e Letterature Romanze, 1987.
- *PIÑA, JUAN DE, *Casos Prodigiosos y cueva encantada* (1628), in *Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas*, ed. E. Cotarelo y Mori, VI, Madrid, La Viuda de Rico, 1907.
- POLO DE MEDINA, JACINTO, *Hospital de incurables* (1636), in ID., *Poesía. Hospital de incurables*, ed. F.J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.
- *QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Vida del Buscón llamado don Pablos* (1626), ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1998.
- *REYES, MATÍAS DE LOS, *Para algunos* (1640), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 4475.
- SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *La hija de Celestina* (1612), in ID., *La hija de Celestina y El Sagaz Estacio*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1978.
- SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *Corrección de vicios* (1615), ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907.
- *SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *El Caballero perfecto* (1620), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 23362.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *El Subtil Cordovés Pedro de Urdémalas* (1620), ed. M.C. Andrade, Asheville, University of North Carolina, 1974.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *La casa del placer honesto* (1620), ed. E.B. Place, Boulder-Colorado, University of Colorado, 1927.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *La sabia Flora malsabidilla*, (1621), in ID., *Obras*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907-1909.

*SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *Fiestas de la Boda de la Incansable Malcasada* (1622), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Es. R 1880.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *Don Diego de Noche* (1623), in *Colección Cisneros*, Madrid, Atlas, 1944.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *La peregrinación sabia*, in ID., *La peregrinación sabia y el sagaz Estacio, marido examinado* (1635), Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1924.

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTOBAL, *La constante Amarilis* (1609), ed. M.A. Satorre Grau, Tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

*TIMONEDA, JUAN DE, *El Patrañuelo* (1567), ed. R. Ferrers, Madrid, Castalia, 1971.

VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *Arcadia* (1598), ed. D. Mc Grady, Madrid, Turner, Prosa I, 1997.

VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *El peregrino en su patria* (1604), ed. D. Mc Grady, Madrid, Turner, Prosa I, 1997.

VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *La Dorotea* (1616), ed. J.M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.

VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-24), ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUÍS, *El Diablo cojuelo* (1636-40), ed. R. Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.

*ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE, *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), ed. J. Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE, *Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto* (1649), ed. A. Yllera, Madrid, Cátedra, 1993.

Altre opere e edizioni consultate:

AGOSTINO, AURELIO, *De civitate Dei* (413-426 d.C.); trad. it., *La Città di Dio*, ed. L. Alici, Milano, Bompiani, 2001.

ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1979.

ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta, 1999.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha* (1980), ed. M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1995.

CERVANTES, MIGUEL DE, *La Galatea*, ed. J.B. Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

CERVANTES, MIGUEL DE, *La Galatea*, ed. F. Sevilla Arroyo e A. Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

- CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*, ed. F. Sevilla Arroyo e A. Rey Hazas, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*, ed. J.B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1982.
- CICERO, MARCUS TULLIUS, *Laelius de amicitia*, ed. G. Quaglia, Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1996.
- ESLAVA, ANTONIO DE, *Noches de Invierno*, ed. L.M. González Palencia, Madrid, Nuevas Gráficas, 1942.
- GIL POLO, GASPARD, *Diana enamorada*, ed. R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón* (1950), ed. J.M. Blecua, Madrid, Ebro, 1975.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón*, ed. A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1992.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón*, ed. A. Santos, Madrid, Cátedra, 2000.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón*, ed. C. Vaíllo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- MOLINA, TIRSO DE, *Cigarrales de Toledo*, ed. P. Palomo e I. Prieto, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1994.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Essays, I*, ed. P. Michel, Paris, Gallimard, 1965.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete libros de la Diana*, ed. D.W. Bleznik e D. Hartkemyer, Valencia, Hispanófila, 1990.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete libros de la Diana*, ed. F. López Estrada, Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete Libros de la Diana*, ed. E. Moreno Báez, Madrid, Real Academia española, 1976².
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete Libros de la Diana*, ed. M. Teijeiro Fuentes, Barcelona, PPU, 1991.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete libros de La Diana*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.
- PALLAVICINO, FERRANTE, *Il Principe Ermafrodito*, ed. R. Colombi, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- PLATONE "Liside", in *Opere complete*, vol. IV, trad. P. Pucci, Bari, Laterza, 1993.
- PLAUTO, TITO MACCIO, *Amphitruo*, in ID., *Le commedie*, ed. G. Augello, Torino, UTET, 1980².
- PLAUTO, TITO MACCIO, *Menaechmi*, in ID., *Tutte le commedie*, ed. E. Paratore, Roma, Newton Compton, 1976.
- SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, *El Caballero perfecto*, ed. P. Marshall, Boulder (Colorado), Colorado University Press, 1949.
- TIMONEDA, JUAN DE, *El Patrañuelo*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986.

2. Studi sulle opere analizzate

- AGUIRRE, MIRTA, *La obra narrativa de Cervantes*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971.
- ALARCOS GARCÍA, EMILIO, “Cervantes y Boccaccio”, in *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez Castañer, II, Valencia, Mediterraneo, 1950, pp. 197-235.
- ÁLVAREZ MOLINA, RODRIGO, “Exégesis y disposición interna de *El curioso impertinente*”, in *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 45-55.
- ANDRIST, DEBRA D., “Male Versus Female Friendship in *Don Quijote*”, in *Cervantes*, 3, 2, 1983, pp. 149-59.
- ARMAS WILSON, DIANA DE, “‘Passing the Love of Women’: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, in *Cervantes*, 7, 2, 1987, pp. 9-28.
- ARNAUD, EMILIE, *La vie et l'œuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVII siècle*, Tesi dottorale, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, s.a.
- ARRIOLA, PAUL M., “Varia fortuna de la historia del rey Candaules y *El curioso impertinente*”, in *Anales cervantinos*, 10, 1971, pp. 1-17.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, “El curioso y El Capitán (Cervantes y la verdad artística)”, in *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961, pp. 141-43.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)”, in ID., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- AVALLE-ARCE, JUAN B. (ed.), *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Newark-Del., Juan de la Cueva, 1985.
- AVILÉS, LUÍS F., *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón»*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- AYALA, FRANCISCO, “Los dos amigos”, in *Revista de Occidente*, 10, 1965, pp. 287-305, poi in ID., *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 695-714.
- BAILÓN BLANCAS, JOSÉ MANUEL, “Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: *El curioso impertinente*”, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 27, 1995, pp. 463-86.
- BARBAGALLO, ANTONIO, “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, in *Anales cervantinos*, 32, 1994, pp. 207-19.
- BARELLA VIGAL, JULIA, “Las Noches de Invierno de Antonio de Esclava: entre el folklore y la tradición erudita”, in *Príncipe de Viana*, 175, 1985, pp. 513-65.
- BARTOLUCCI, LIDIA, “Il doppio nei *Reali di Francia: Berta e Falisetta*”, in *L'ombra, il doppio, il riflesso*, Quaderni di lingue e letterature, Università degli Studi di Verona, Verona, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, 1997, pp. 23-30.
- BROWNLEE, MARINA SCORDILIS, *The cultural labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- BROWNSTEIN, LEONARD, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor, 1974.

- CASALDUERO, JOAQUÍN, "La Galatea", in *Suma cervantina*, ed. J.B. Avalle-Arce e E.C. Riley, London, Tamesis, 1973, pp. 27-46.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974.
- CASTRO, AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.
- CASTRO, AMÉRICO, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- CASTRO, AMÉRICO, "La Galatea, Four Hundred Years Later", in *Cervantes and the Pastoral*, ed. J.J. Labrador Herraiz y J. Fernández Jiménez, Cleveland, Penn State University-Behrend College, 1986.
- CIROT, GEORGE, "El celoso extremeño et l'Histoire de Floire et de Blancheflor", in *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 138-43.
- CIROT, GEORGE, "Gloses sur les 'maris jaloux'", in *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 1-74.
- CIROT, GEORGE, "Encore les 'maris jaloux' de Cervantes", in *Bulletin Hispanique*, 31, 1929, pp. 339-46.
- CIROT, GEORGE, "Quelques mots encore sur les 'maris jaloux' de Cervantes", in *Bulletin Hispanique*, 42, 1940, pp. 303-6.
- CIRURGIAO, ANTONIO A., "O Papel da Beleza na *Diana* de Jorge de Montemor", in *Hispania*, 51, 3, 1968, pp. 402-7.
- COMBET, LOUIS, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO, *Obras completas de Baltasar Gracián*, Madrid, Aguilar, 1944.
- CRAWFORD, JOHN P., "Analogues to the Story of Selvagia in Montemayor's *Diana*", in *Modern Language Notes*, 29, 6, 1914, pp. 192-94.
- CULL, JOHN T., "Androgyny in the Spanish Pastoral Novels", in *Hispanic Review*, 57, 3, 1989, pp. 317-34.
- DAMIANI, BRUNO, *Montemayor's «Diana», Music and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- DAMIANI, BRUNO, *«La Diana» of Montemayor as Social and Religious Teaching*, Lexington, University of Kentucky, 1983.
- DAMIANI, BRUNO, *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984.
- DARST, DAVID H., "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel", in *Hispania*, 52, 1969, pp. 384-92.
- DÍAZ FERRUZ, JOAQUÍN, "Vacilaciones y contradicciones en la «Historia de Timbrio y Silerio». Aspectos de la composición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes", in *Glosa*, I, 1990, pp. 119-34.
- DUNN, PETER, *Castillo Solórzano and the decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell, 1952.

- EGIDO, AURORA, "Contar en *La Diana*", in EAD., *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 95-113.
- EL SAFFAR, RUTH, "Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*", in *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 182-98.
- EL SAFFAR, RUTH, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, London, University of California Press, 1984.
- EL SAFFAR, RUTH e DIANA DE ARMAS WILSON, *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993.
- FAJARDO, SALVADOR J., "Narración e identidad: el caso de Cardenio", in *Cervantes y su mundo*, eds. E. e K. Reichenberger, I, Kassel, Edition Reichenberger, 2004, pp. 139-56.
- FOA, SANDRA M., *Feminismo y forma narrativa: estudio de tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros, 1979.
- FORMICHI, GIOVANNA, "Las *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* de Juan de Piña", in *Lavori della Sezione fiorentina*, Napoli, D'Anna, 1967, pp. 99-163.
- FORMICHI, GIOVANNA, "Narratori del Seicento: Le *Noches de Invierno* di Antonio de Eslava", in *Lavori Ispanistici*, 2, 1970, pp. 145-256.
- FRIEDMAN, EDWARD H., "Role and Reality: The Question of Identity in Cervantes' Comedias", in *Pacific Coast Philology*, 15, 1980, pp. 19-25.
- GARCÍA MARTÍN, MANUEL, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956.
- GREER, MARGARET R., *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, Pennsylvania, The Penn. State University Press, 2000.
- GRISMER, RAYMOND L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.
- GUARINO, AUGUSTO, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- GÜNTERT, GEORGES, "El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*", in *Romanistisches Jahrbuch*, 37, 1986, pp. 264-81.
- HATZFELD, HELMUT, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, s.n., 1966.
- HART, THOMAS R., *Cervantes' Exemplary Fictions. A Study of the «Novelas ejemplares»*, Lexington-Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994.
- HOYO, ARTURO DEL, *Obras completas de Baltasar Gracián*, Madrid, Aguilar, 1967.
- IFE, BARRY W., "Cervantes, Herodotus and the Eternal Triangle: Another Look at the Sources of *El curioso Impertinente*", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 5, 2005, pp. 671-81.
- IMMERWAHR, RAYMOND L., "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quixote*, Part One", in *Comparative Literature*, 10, 2, 1958, pp. 121-35.
- JOSÉ Y PRADES, JUANA DE, "Las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava", in *Revista Bibliográfica y Documental*, 3, 1949, pp. 163-96.

- JULIÁ MARTÍNEZ, EDUARDO, "Originalidad de Timoneda", in *Revista valenciana de Filología*, 5, 1955-58, pp. 91-151.
- LA BARBERA, ENRICO, *Las influencias italianas en la novela de «El Curioso impertinente»*, Roma, Bonacci, 1963.
- LOPEZ, FRANÇOIS, "Essai sur *El curioso impertinente* et quelques autre figures de don Quichotte", in *Bulletin Hispanique*, 92, 1-2, 1990, pp. 415-75.
- LÓPEZ-ESTRADA, FRANCISCO, "Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina, un triángulo de relaciones", in *Actas del Congreso de teoría y realidad en el Teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*, Roma, Instituto de Cultura y Literatura de Roma, 1981, pp. 355-66.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes*, Tenerife, La Laguna de Tenerife, 1948.
- MACDONALD, INÉS, "El prisma cervantino", in *Bulletin Hispanique*, 50-1, 1948, pp. 429-44.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ M., "Los velos de la identidad en el *Quijote*", in *Atti della VI giornata cervantina*, ed. D. Pini e J. Pérez Navarro, Padova, 2000, pp. 197-217.
- MELLONI, ALESSANDRA, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni Ibero-American, 1976.
- MONTERO, JUAN, "¿Mató Montemayor a Celia?. La historia de Felismena a la luz de sus fuentes", in *Hommage à Robert Jammes (Anejos de «Críticón», 1)*, Toulouse, PUM, 1994, pp. 865-74.
- MONTESA PEYDRO, SALVADOR, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- MORELL TORRADEMÉ, PINEDA, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, Tesi dottorale, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- MORENO BÁEZ, ENRIQUE, "Perfil ideológico de Cervantes", in *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 233-72.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO, *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1976.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG, "El Curioso impertinente y la tradición novelística europea", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, 1990, pp. 605-20.
- NOUGUÉ, ANDRÉ, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina: Los «Cigarrales de Toledo» y «Deleytar aprovechando»*, Toulouse, Librairie des Facultés, 1962.
- OROVAL MARTÍ, VÍCTOR, *Aproximación a las «Noches de Invierno» de A. Esclava*, Tesi dottorale, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras-Dep.to de Gramática General y Crítica Literaria, 1991.
- PALOMO, MARÍA DEL PILAR, *Estudios tirsistas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999.
- PAZ GAGO, JOSÉ M., *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- PELEGRÍN, BENITO, *Le fil perdu du «Críticón» de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et conception 'conceptiste'*, Aix-Marseille, Université de Provence, 1984.

- PELEGRÍN, BENITO, *Éthique, et esthétique du Barroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud-Hubert Nyssen, 1985.
- PERCAS PONSETTI, HELENA, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975.
- PÉREZ-ERDELYI, MIREYA, *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso del-Castillo Solórzano*, Miami-Florida, Ed. Universal, 1979.
- PERROT, JEAN, "Sobre las fuentes de algunos capítulos de las *Noches de Invierno*", in *Cultura española*, 12, 1908, pp. 1023-29.
- PERRY, ANTHONY T., "Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*", in *PMLA*, 84, 2, 1909, pp. 227-34.
- PIANCA, ALICIA M., "Lope de Vega, Sannazaro, Montemayor and the Pastoral Novel", in *Horizontes. Puerto Rico*, 24, 1969, pp. 31-50.
- PIERCE, FRANK, *Two Cervantes' Short Novels. «El Curioso impertinente» and «El celoso extremeño»*, Oxford, Pergamon Press, 1970.
- PINI MORO, DONATELLA, "El *Quijote* y los Dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina", in *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares 29/30 nov.-1/2 dic. 1988)*, Madrid, Anthropos, 1988, pp. 223-33.
- PREDMORE, RICHARD L., *El mundo del «Quijote»*, Madrid, Insula, 1958.
- PRIETO, ANTONIO, *El Criticón*, Madrid, Narcea, 1970, poi Barcelona, Planeta, 1985.
- RAMÍREZ-ARAUJO, ALEJANDRO, "'Usque ad aras amicus'. Un adagio glosado por Cervantes", in *Hispanic Review*, 22, 1954, pp. 224-27.
- REYNOLDS, JOHN, *Juan Timoneda*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- RHODES, ELIZABETH, "Skirting the Men: Gender Role in Sixteenth-century Pastoral Books", in *Journal of Hispanic Philology*, 11, 1987, pp. 131-49.
- RHODES, ELISABETH, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's «Diana»*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1992.
- RICCIARDELLI, MICHELE, *Originalidad de «La Galatea» en la novela pastoril española*, Montevideo, Imp. García, 1966.
- RILEY, EDWARD C., "Who's Who in *Don Quixote*? Or an approach to the problem of identity", in *Modern Language Notes*, 81, 1986, pp. 113-30.
- ROCCHI BARBOTTA, MARIA CLARA, "Fuentes de la 'novela' del Cigarral Quinto de los *Cigarrales de Toledo* del maestro Tirso de Molina", in *Estudios*, 70, 1965, pp. 411-40.
- ROCCHI BARBOTTA, MARIA CLARA, "Parte Segunda", in *Estudios*, 72, 1966, pp. 81-115.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1997.
- RODRÍGUEZ-LUÍS, JULIO, *Novedad y ejemplo de las «Novelas ejemplares»*, II, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1980.
- ROMERA NAVARRO, MIGUEL, "Estudios sobre Gracián", in *Hispanic Studies*, II, Austin, University of Texas, 1950.

- ROTUNDA, DOMINIC P., "A Boccaccian Theme in the *Galatea*", in *Romanic Review*, 20, 1929, p. 245.
- RUTA, MARIA CATERINA, "I confini dell'amicizia nel *Don Quijote*", in *L'amicizia e le amicizie. Atti del V Congresso internazionale di studi antropologici. Palermo 24-26 novembre 1983*, Palermo, Stabilimenti Grafici Siace, 1984, 10 pp., separata.
- SABOR DE CORTÁZAR, CELINA, "Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*", in *Filología*, 15, 1971, pp. 227-39.
- SÁNCHEZ, ALBERTO, "Historia de Timbrio y Silerio", in *Anales cervantinos*, 2, 1952, pp. 455-504.
- SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN, "La versione italiana di due episodi della *Diana*", in *Quaderno di Lingue*, 1, 1991, pp. 107-50, separata.
- SCHERER, SHERINDA I., *The literary vision of Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Tesi dottorale, Riverside-California, University of California, 1981.
- SCHOLBERG, KENNETH R., "A Half-friend and a friend and a Half", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 187-98.
- SENABRE, RICARDO, *Gracián y El Criticón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- SHEVILL, RUDOLF, "A note on *El Curioso Impertinente*", in *Revue Hispanique*, 22, 1910, pp. 447-53.
- SIEBER, HENRY, "On Juan Huarte de San Juan and Anselmo's Locura in *El Curioso impertinente*", in *Revista Hispánica Moderna*, 36, 2, 1970-71, pp. 1-8.
- SMIEJA, FLORIAN, "La Señora no es para la hoguera: el caso de la *Segunda Parte de La Diana* de Alonso Pérez", in *Actas del VI Congreso de la Asociación de Hispanistas*, ed. A.M. Gordon e E. Rugg, 1977, pp. 715-18.
- SOLE-LERIS, AMADEU, "The Theory of Love in the Two *Dianas*: a Contrast", *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 65-79.
- SOONS, ALAN, *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne Publishers, 1978.
- SORIERI, LUIGI, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, New York, Institute of French Studies, 1937.
- STEVENS, CHARLES HENRY, *Lope de Vega's «El Palacio Confuso»: together with a study of the Menaechmi theme in Spanish literature*, New York, Instituto de las Españas, 1939.
- SYLVANIA, LENA E.V., *Doña María de Zayas y Sotomayor: a contribution to the study of her books*, New York, Columbia University Press, 1922.
- TONKINSON DOLLMMEYER, CELIA, "Evolución hacia la novela epistolar: la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 1, 2002, pp. 15-25.
- TONKINSON DOLLMMEYER, CELIA, "Lienço y çumo, tinta y piel: verosimilitud en la *Diana* de Alonso Pérez", in *Hispanófila*, 141, 2004, pp. 3-16.
- VAÍLLO, CARLOS, "*El Criticón*", in *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. A. Egidó e M.C. Marín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- VASILESKI, IRMA V., *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid, Pleayor, 1973.

- VELASCO, MAGDALENA, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- VELASCO, SHERRY, "Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes", in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20, 1, 2000, pp. 69-78.
- VELASCO, SHERRY, "Mapping Selvagia's Transmutable Sexuality in Montemayor's *Diana*", in *Revista de estudios hispánicos*, 31, 3, 1997, pp. 403-18.
- VIAN, ANA, "Parejas y amores en *El Crotalón*", in *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XV-XVII siècles)*, *Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 307-26.
- WARDROPPER, BRUCE W., "The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation", in *Studies in Philology*, 47, 1951, pp. 126-44.
- WARDROPPER, BRUCE W., "The Pertinence of *El curioso impertinente*", in *PMLA*, 72, 4, 1957, pp. 587-600.

3. Studi sul tema

- ARANDA, MARÍA, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- BALLESTEROS GONZÁLES, ANTONIO, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- BÄR, GERLAD, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphtasie in der Literatur und deutschen Stummfilm*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.
- BARGALLÓ, JUAN, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994.
- BESSIERE, JEAN, *Le double. À Propos de Chamisso, Dostoievsky, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, 1995.
- BETTINI, MAURIZIO, "Narciso e le immagini gemelle", in Id. (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari, Laterza, 1991.
- BETTINI, MAURIZIO, "Sosia e il suo sosia: pensare il «doppio» a Roma", in Id., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000.
- BRAIER, EDUARDO (ed.), *Gemelos. Narcisismo y dobles*, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 2000.
- CAMET, SILVIE, *L'Un/l' Autre ou le double en question*, Paris, Ed. Interuniversitaires, 1995.
- CASTOLDI, ALBERTO, "Per una definizione del doppio", in *Il confronto letterario*, 8, 1991, pp. 151-63.
- CELATI, GIANNI, "Il tema del doppio parodico", in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986.
- CHEN SHAM, JORGE, "De *El Palacio confuso* a la *Vida es sueño*: los gemelos excluyentes y la teoría del doble", in *Estudios humanísticos. Filología*, 19, 1997, pp. 133-41.
- CLAMURRO, WILLIAM, "Eros e identidad en las *Novelas ejemplares*", in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, I, 1988, pp. 433-40.

- CONCILIO, CARMEN, *Le declinazioni dell'io. Identità e alterità nella narrativa inglese del Novecento*, Napoli, Liguori, 2001.
- CORTI, CLAUDIA, "Il doppio come paradigma fantastico-gotico", in *Il Confronto letterario*, 8, 1991, pp. 307-30.
- CURI, UMBERTO, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- DELPECH, FRANÇOIS, "Les jumeaux exclus: cheminements hispaniques d'une mythologie de l'impureté", in *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIème-XVIIème siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 177-97.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR, "Le triangle du double. Un champ thématique", in *Poétique*, 64, 1985, pp. 464-72.
- DUMÉZIL, GEORGE, *Le roman des jumeaux*, Paris, Seuil, 1994.
- FASOLI, PAOLO, "Il doppio, la metamorfosi, il transito: peripezie dell'essere nel personaggio romanzesco del Seicento", in *Critica letteraria*, 20, 1992, pp. 449-78.
- FERNÁNDEZ BRAVO, NICOLE, "Double", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 487-526.
- FERRONI, GIULIO, "I due gemelli greci a Roma. Il doppio e la scena nella Calandria del Bibbiena", in *Studi romani*, 28, 1, 1980, pp. 23-33.
- FERRONI, Giulio, "Figure del doppio", in Id. (ed.), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981.
- FRENZEL, ELISABETH, "Doble", in EAD., *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 97-107.
- FUNARI, EZIO (ed.), *Il Doppio: fra patologia e necessità*, Milano, Cortina, 1986.
- FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, BENJAMÍN, *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- GEDDA, LUIGI, *Studio sui gemelli*, Roma, Orizzonte medico, 1951.
- GOIMARD, JACQUES e ROLAND STRAGLIATI (eds.), "Histoires de doubles", in *La Grande anthologie du fantastique*, VI, Paris, Presses Pocket, 1977.
- GUIDOTTI, ANGELA, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Angeli, 1992.
- HARTLAND, EDWIN S., "Twins", in *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, ed. J. Hastings, Edinburgh, Clark, 1911, XII, pp. 491-500.
- HESSE, EVERETT W., "Estudio psico-literario del «doble» en cinco comedias de Tirso de Molina", in *Revista Estudios*, 37, 1981, pp. 269-81.
- JOURDE, PIERRE-PAOLO TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1966.
- JUNG, CARL G., *Types psychologiques*, Genève, Gerc & Cie, 1958_.
- KEPPLER, CARL F., *The Literature of the Second Self*, Tucson-Arizona, The University of Arizona Press, 1972.

- LÉCOUTEUX, CLAUDE, *Fées, sorcières et loups-garous au moyen age*, Paris, Imago, 1988; trad. sp., *Hadás, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991; trad. it., *Storia di Lince. Il mito dei gemelli e le radici etiche del dualismo amerindiano*, Torino, Einaudi, 1993.
- LIBIS, JEAN, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International Éditeurs, 1980.
- MENCACCI, FRANCESCA, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio, 1996.
- MILLER, KARL, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- MINUZZO BACCHIEGA, FRANCA, *Il Doppio: da una considerazione sull'ombra*, Urbino, Quattro venti, 1984.
- MONNEYRON, FRÉDÉRIC, *L'Androgynie romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- MONNEYRON, FRÉDÉRIC, *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmés*, Grenoble, Ellug, 1996.
- OLALLA, ANGELA, "Bajo el signo del doble. La mujer en los textos de «agravio» y «defensa» medievales", in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Granada, Juan de Paredes, 1995.
- PADUANO, GUIDO, *Edipo, e altre favole d'alienazione*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, ed. G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 285-305.
- PERROT, JEAN, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976.
- RANK, OTTO, "Der Doppelgänger", in *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3, 1914, pp. 97-164, poi in *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Leipzig-Wien, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1919; trad. it., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1979.
- RANK, OTTO, *Don Juan: une étude sur le double*, Paris, L. Billemand et fils, 1932.
- RIEM, ANTONELLA, *Il seme e l'urna. Il «doppio» nella letteratura inglese*, Ravenna, Longo, 1990.
- ROGERS, ROBERT, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- RUTELLI, ROMANA, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984.
- TROUBETZKOY, WLADIMIR, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- TRUBETZKOY, WLADIMIR, *La figure du double*, Paris, Didier, 1995.
- TROUSSON, RAYMOND, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1964.
- TYMMS, RALPH, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949.
- VALENTE TORRE, LIANA (ed.), *I gemelli: il vissuto del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

- VALENTE TORRE, LIANA, "Il paradosso dei fratelli gemelli", in *Età evolutiva*, 56, febr. 1997, pp. 77-83.
- VALENTE TORRE, LIANA, *La singolarità del doppio. Studi sui gemelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- VERNANT, JEAN PIERRE, "Psyché: simulacro del corpo o immagine del divino?", in *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. M. Bettini, Bari, Laterza, 1991, pp. 3-12.
- VILELLA, EDUARD, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, Tesi dottorale, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997.
- ZAGARI, LUCIANO, "Jean Paul, Hoffmann e il motivo del 'doppio' nel romanticismo tedesco", in *Il Confronto letterario*, 8, 16, 1991, pp. 265-93.
- ZAZZO, RENÉ, *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock-Laurence Pernoud, 1984.
- ZAZZO, RENÉ, *Les jumeaux: le couple et la personne*, Paris, PUF, 1986.

4. Altri studi

- AA.VV., *Letteratura comparata*, ed. A. Gnisci, Roma, Soveri, 1995.
- ALONSO PALOMAR, PILAR, *De un universo encantado a un universo reencantado: magia y literatura en los siglos de oro*, Valladolid, Grammlea, 1994.
- ANCESCHI, LUCIANO, *Le poetiche del barocco*, Bologna, Edizioni Alfa, 1963.
- ANGOUVENT, ANNE LAURE, *Il Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ARCE, JOAQUÍN, "Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica", in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. F. Mazzoni, Firenze, Olscki, 1978, pp. 63-105.
- ARCE, JOAQUÍN, *Literatura española e italiana frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- BACHTIN, MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale o festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001.
- BANDERA, CESÁREO, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- BATAILLON, MARCEL, "Cervantes y el «matrimonio cristiano»", in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-55.
- BATTISTINI, ANDREA, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- BOURLAND, CAROLINE, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature", in *Revue Hispanique*, 12, 1905, pp. 1-232.
- BOURLAND, CAROLINE, *The Short Story in Spain in The Seventeenth Century. With a Bibliography of the Novella from 1576 to 1700*, Northampton-Massachusetts, Smith College, 1927.
- BREMOND, CHARLES, "Concepte et Thème", in *Poétique*, 64, 1985, pp. 415-23.
- BRUNEL, PIERRE, "Thématologie et littérature comparée", in *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, I, 1997, pp. 3-12.

- CALABRÒ, GIOVANNA (ed.), *Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*, Napoli, Guida editori, 1987.
- CARILLA, EMILIO, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.
- CARRETER, LÁZARO F., *Estilo Barroco y Personalidad Creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1984; trad. it., *Stile barocco e personalità creatrice*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- CASSIRER, ERNST, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, G.B. Teubner, 1927; trad. it., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1935), Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- CHEVALIER, MAXIME, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- CIORANESCU, ALEXANDRU, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 1957.
- CIORANESCU, ALEXANDRU, *Le masque et le visage: du Baroque espagnol au Classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COROMINAS, JOAN, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973.
- CROCE, BENEDETTO, "La letteratura comparata", in *La Critica*, I, 1903, rist. in *Problemi di estetica e contributi alla storia di estetica italiana*, Bari, Laterza, 1910, pp. 80-93.
- CULIANU, IOAN PETRU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.
- CURTIVUS, ERNST, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; trad. it., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'ORS, EUGENIO, *Lo Barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.
- DE GRÈVE, CLAUDE, "Thèmes et mythes", in ID., *Éléments de la littérature comparée*, Paris, Hachette, 1995.
- DEL RÍO PARRA, ELENA, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2003.
- DELEUZE, GILLES, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1972.
- DÍAZ MARTÍN, JOSÉ ENRIQUE, *Cervantes y la magia en el «Quijote» de 1605*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2003.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *El espíritu del barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
- DICCIONARIO de Autoridades*, ed. Real Academia española, Madrid, Gredos, 1976.
- DUBOIS, CLAUDE-GILBERT, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.
- DURAND, GILBERT, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963; trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'Immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972.
- ELIADE, MIRCEA, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

- FANTUZZI, MARCO, *I meccanismi narrativi del romanzo barocco*, Padova, Antenore, 1975.
- FARINELLI, ARTURO, *Boccaccio in Spagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)*, in ID., *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929.
- FONQUERNE, YVES-RENÉ e AURORA EGIDO (eds.), *Formas breves del relato*. (Coloquio Casa de Velázquez-Dep.to de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza-feb. 1985), Zaragoza, Secretariado de las Publicaciones de la Universidad, 1986.
- FORMICHI, GIOVANNA, "Saggio sulla Bibliografia Critica della novella spagnuola seicentesca", in *Lavori Ispanistici*, 3, 1973, pp. 1-105.
- FOUCAULT, MICHEL, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1978), Milano, Rizzoli, 2001.
- FREUD, SIGMUND, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Vienna, Deuticke, 1905; trad.it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio. 1905", in ID., *Opere. Il motto di spirito e altri scritti*, VI, 1905-1908, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 1-211.
- FREUD, SIGMUND, "Das Unheimliche", in *Imago*, 5, 1919; trad. it., *Il Perturbante*, in ID., *Opere*, 9, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 81-114.
- FUCHS, BARBARA, *Passing for Spain. Cervantes and the Fiction of Identity*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003.
- GARIN, EUGENIO, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1954.
- GENETTE, GÉRARD, "Il complesso di Narciso", in ID., *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969; tit. or., *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
- GERHARDT, MIA, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, poi *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975.
- GETTO, GIOVANNI, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.
- GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GIRARD, RENÉ, *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 1965.
- GIRARD, RENÉ, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- GIRARD, RENÉ, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972; trad. it., *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphy, 1980.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN, *Formación y elementos de la novela cortesana. Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, 1951, pp. 194-279.
- GUILLÉN, CLAUDIO, "Los temas", in ID., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985; trad. it., *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- HAUSER, ARNOLD, "Manierismo. Barocco", in ID., *Storia sociale dell'arte*, I, Torino, Einaudi, 1976; tit. or., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck, 1955.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, CARMEN, *El cuento español en los siglos de oro. I. el siglo XVI*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.

- JONARD, NORBERT, "À propos d'une anthologie: l'être et le paraître dans le roman baroque", in *Revue des études italiennes*, 23, 1977, pp. 243-63.
- KLEIN, MELANIE - J. RIVIERE, *Psicanalisi de l'amor i de l'odi*, Barcelona, Ed. 62, 1974.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Concetti rinascimentali dell'uomo ed altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- KRÖMER, WOLFRAM, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.
- LACAN, JACQUES, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-55). Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Seuil, 1978; trad. it. di G. Contri, *Jacques Lacan. Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-55). Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, Torino, Einaudi, 1991.
- LACAN, JACQUES, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-58). Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Seuil, 1988; trad. it. di A. Di Ciaccia, *Jacques Lacan. Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-58). Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, Torino, Einaudi, 2004.
- LANGBEHN, REGULA R., "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", in *Filología*, 21, 1, 1986, pp. 57-76.
- LASPÉRAS, JEAN-MICHEL, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, Éditions du Castillet, 1987.
- LEROUX, GEORGE, "Du topos au thème", in *Poétique*, 64, 1985, pp. 445-54.
- LEVIN, HARRY, "Thematics and Criticism", in Id., *Grounds for Comparison*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los libros de pastores en la literatura española*, I, *La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- LOVEJOY, ARTHUR O., *The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea*, Harvard, s.l., 1936; trad. it., *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- LOZANO-RENIEBLAS, ISABEL, "Género e identidad de el *Quijote*", in *Cervantes y su mundo*, eds. E. e K. Reichenberger, I, Kassel, Edition Reichenberger, 2004, pp. 295-308.
- MALDONADO DE GUEVARA, FRANCISCO, *La renuncia de la magia en el «Quijote» y en el «Fausto»*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1952.
- MARAVALL, JOSÉ A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARAVALL, JOSÉ A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MAURON, CHARLES, *Des métaphores obsédantes au mithe personnel*, Paris, Corti, 1962; trad. it. *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- MAURON, CHARLES, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964; trad. sp. *Psicocritica del género cómico*, Madrid, Arcos Libros, 1998.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905, poi Editora Nacional, 1943.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1972.

- ORLANDO, FRANCESCO, *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, Introduzione a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, (1930), Firenze, Sansoni, 1996.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997 (1 ed., *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982).
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Teatro e teatralità del barocco: saggio di introduzione al tema*, Pavia, Ibis, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del «Quijote»*, ed. J. Marías, Madrid, Cátedra, 1998.
- PABST, WALTER, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.
- PALOMO, MARIA DEL PILAR, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PARKER, ALEXANDER A., *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAVEL, THOMAS, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PELEGRÍN, BENITO, *Figurations de l'infini. L'âge baroque en Europe*, Paris, Seuil, 2000.
- PIZZOLATO, LUIGI, *L'idea di amicizia nel mondo classico antico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993.
- POGGIOLI, RENATO, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Pouvill Libros, 1989.
- PAZ, MARIO, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1999, rist. 2003.
- PRIETO, ANTONIO, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- PRIETO, ANTONIO, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986.
- RAGÓN CARDONER, JOAQUIM, *El Barroco europeo*, Barcelona, Telde, 1986.
- RAIMONDI, EZIO, *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- RENNERT, HUGO ALBERT, *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.
- RICO, FRANCISCO, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1986; trad. it., *L'uomo come microcosmo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- RIPOLL, BEGOÑA, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- RODRÍGUEZ-CUADROS, EVANGELINA, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José de Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, LUÍS ENRIQUE, *Lo Barroco: la cultura de un conflicto*, Salamanca, Plaza Universitaria, 1988.

ROUSSET, JEAN, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paón*, Paris, Corti, 1954.

ROUSSET, JEAN, "La Querelle de la métaphore", in ID., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Paris, Corti, 1968, pp. 57-71.

SEGRE, CESARE, "Tema-Motivo", in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

SERÉS, GUILLERMO, *La transformación de los amanes*, Barcelona, Crítica, 1996.

SHUMAKER, WAYNE, *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1972.

SOLLORS, WERNER, *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

SOLLORS, WERNER, "La critica tematica oggi", in *L'Asino d'oro*, 5, 9, 1994, pp. 156-81.

SOUILLER, DIDIER, "Miti, motivi e temi", in *Letteratura comparata*, I, ed. W. Troubetzkoy, Roma, Armando Editore, 2001.

SPITZER, LEO, "El barroco español", in *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 28, 1943-44, pp. 12-30; trad. it., "Il barocco spagnolo", in *Cinque saggi di Ispanistica*, ed. G.M. Bertini, Torino, Giappichelli, 1962, pp. 109-27.

SPITZER, LEO, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963; trad. it., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1963.

TRÍAS, EUGENIO, *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.

TROUSSON, RAYMOND, *Une probléme de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965.

TROUSSON, RAYMOND, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1981.

VAN TIEGHEM, PAUL, *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1931.

VERNANT, JEAN PIERRE, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990; trad. it., *Figure, idoli, maschere*, Milano, il Saggiatore, 2001.

VERNANT, JEAN PIERRE, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965; trad. it., *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1970.

WELLEK, RENÉ e AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, London, Cape, 1949; trad. it., *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989.

WELLEK, RENÉ, "The Name and Nature of Comparative Literature", in ID., *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, London, New Haven, 1970; trad. it., "Nome e Natura della letteratura comparata", in *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Bologna, Boni, 1980.

WIND, EDGAR, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1968; trad. it., *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971.

INDICE DEI NOMI

- ABRAVANEL, JEHUDAH (LEONE EBREO), 177
 ACCETTO, TORQUATO, 276
 AGUIRRE, M., 175n.,
 ALARCOS GARCÍA, E., 145 e n., 147n., 239n.
 ALEMÁN, MATEO, 67n., 250n.
 ALICI, L., 234n.
 ALONSO, S., 159n., 160n.
 ALONSO PALOMAR, P., 60n., 61n.
 ALVAREZ MOLINA, R., 257n.
 ANASSIMANDRO, 281n.
 ANDRIST, D., 178n.
 ARANDA, M., 178n.
 ARCE, J., 33n., 88 n.
 ARETINO, PIETRO, 84 n.
 ARIOSTO, LUDOVICO, 237n., 240, 241
 ARISTOFANE, 218n.
 ARISTOTELE, 111n., 153n., 154 e n., 155, 273
 ARMAS WILSON, D. DE, 151n., 179n., 182n.,
 241n., 244n.
 ARNAUD, E., 47n.
 ARRIOLA, P.M., 238n.
 AUGELLO, G., 62n.
 AULO GELLO, 168n., 231n.
 AURELIO AGOSTINO, 153n., 155, 234e n., 265,
 271 e n.
 AUSTRIA, GIOVANNI D', 47n.
 AVALLE-ARCE, J.B., 88n., 146 e n., 147 e n.,
 186n., 217n., 236n., 237 e n., 252n., 255n.,
 258n., 286 e n., 288 e n.
 AYALA, F., 150 e n., 151n., 238n., 246, 247 e n.,
 253n., 255n., 256n.
 BACHTIN, M., 20 e n.
 BAILÓN BLANCAS, J.M., 254 e n.
 BANDELLO, MATTEO, 23, 32n., 84, 112n., 115 e
 n., 242
 BANDERA, C., 103n., 245n., 246n., 250 e n.
 BÄR, G., 17n.
 BARBAGALLO, A., 235n., 239n.
 BARBERINO, ANDREA DA, 45n., 46n., 225n.,
 226n.
 BARELLA VIGAL, J., 44n., 226n., 231n., 232n.
 BARTOLUCCI, L., 45n., 46n.,
 BASILE, GIAMBATTISTA, 279
 BATAILLON, M., 251 e n., 252 n.
 BEMBO, PIETRO, 177
 BERGSON, H., 69, 70n.
 Bernard, T., 84n.
 BERTINI, G.M., 287n.
 BESSIÈRE, J., 18n.
 BETTINI, M., 201n., 227n., 229n., 265n., 268 e
 n., 280 e n., 289n.
 BIBBIENA, CARDINALE vd. DOVIZI
 BLECUA, J.M., 160
 BLEZNICK, D., 88n.
 BOCCACCIO, GIOVANNI, 23, 32n., 33n., 34 e n.,
 84, 145 e n., 146, 169n., 173n., 230, 237n.,
 239 e n.
 BOIARDO, MATTEO MARIA, 173n.
 BOURLAND, C.B., 33n., 145n., 231n.
 BROWNLEE, M.S., 35n.
 BROWNSTEIN, L., 47n.
 BRUNEL, P., 84n., 286n.
 BRUNO, GIORDANO, 283
 BURCKHARDT, J., 282n.
 CAMET, S., 18n.
 CASALDUERO, J., 93n., 176n., 242n.
 CASSIRER, E., 284n., 285n.
 CASTIGLIONE, BALTASAR, 47n., 177
 CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DEL, 33, 39,
 41n., 47n., 53 e n., 56n., 73n., 85, 86 - 88n.,
 108 e n., 115, 116n., 117n., 126n., 127 e n.,
 128n., 275
 CASTRO, A., 93n., 175n., 251, 252n.
 CATALANO, E., 220n.
 CELATI, G., 201n.
 CERVANTES, MIGUEL DE 22n., 33, 92, 94n.-99n.,
 104n., 105n.-107n., 145n., 146, 147, 150 e
 n., 165, 166, 167n., 173 e n., 174n., 175n.,
 177n., 179 e n., 180n., 182n., 183n., 185n.,
 186n.-192n., 198n., 199, 200n., 231 e n.,
 235 - 238 e n., 239n., 240 e n., 241n., 242 e
 n., 243, 244 e n., 246n., 247, 248 e n., 250,

- 252, 253 e n., 254n., 255n., 257 e n., 258,
259, 264n., 269n., 276, 285, 286, 288
- CHAMISSO, ADALBERT VON 13n.
- CHEVALIER, M., 151n.
- CICERONE, MARCO TULLIO, 154, 155 e n., 200n.,
265n., 273
- CIORANESCU, A. 20 e n.
- CIROT, G., 173n., 178n., 179n., 240n., 242 e n.,
251, 252n.
- CIRURGIAO, A.A., 214n.
- CLEMENCÍN, D., 240n.
- COLOMBI, R., 276n.
- COMBET, L., 103n., 184n., 190n.-192n., 244 e
n., 245n., 247 e n., 253n.
- CONRAD, JOSEPH, 13n.
- CONTRI, G., 62n.
- COPERNICO, NICOLÒ, 283
- COTARELO Y MORI, E., 124n.
- COROMINAS, J., 29n.
- CORREA CALDERÓN, E., 159n., 161n.
- CORTÁZAR, JULIO, 70n.
- CRAWFORD, J.P.W., 219n.
- CULIANU, I.P., 60n.
- CULL, J., 217n.
- CUSANO, NICCOLÒ, 283
- DAMIANI, B.M., 88n.
- DEFOE, DANIEL, 161n.
- DEL HOYO, A., 161n.
- DELLA PORTA, GIAMBATTISTA, 84n.
- DESCARTES, RENÉ, 278n., 279
- DI CIACCIA, A., 181n.
- DÍAZ MARTÍN, J.E., 60n.
- DOLE_EL, L., 18 e n., 228n.
- DOSTOEVSKI, FEDOR, 13n., 70n.
- DOVIZI, BERNARDO (Cardinale Bibbiena) 84n.,
110n., 118n., 212n., 215n.
- DUDLEY, E., 178n.
- DUMÉZIL, G., 80n.
- DUNN, P., 39n.
- DURAND, g., 220n.
- EGIDO, A., 33n., 159n., 216n., 218n.
- EL SAFFAR, R., 92n., 95n., 245 e n., 249n.
- ELIADE, M., 217 e n., 281 e n., 282n.
- EPICARMO, 118n.
- EPICURO, 155n.
- EQUICOLA, MARIO, 177
- ERIZZO, SEBASTIANO, 32n.
- ERODOTO, 153n., 238 e n.
- ESCHILO, 153n.
- ESLAVA, ANTONIO, 32, 44, 45n., 46n., 57n., 75n.-
77 e n., 224 - 226 e n., 227n., 229n., 230,
231n., 232n., 233n., 234 e n., 269n.
- EURIPIDE, 153n.
- FARINELLI, A., 145n.
- FASOLI, P., 213n., 218n.
- FERNANDES TRANCOSO, GONZALO, 146n.
- FERNÁNDEZ-BRAVO, N., 84n., 286 e n.
- FERRERES, R., 31n., 157n.
- FERRONI, G., 200n., 212n.
- FILIPPO II, RE DI SPAGNA, 47n.
- FOA, S.M., 35n.
- FONQUERNE, Y., 33n.
- FORMICHI, G., 28n., 225n.
- FOUCAULT, M., 280, 281n.
- FRENZEL, E. 13n., 84n.
- FREUD, S., 16 e n., 18n., 69, 70n., 81n., 181
- FUCHS, B., 263n., 264n.
- FUNARI, E., 81n.
- FUSILLO, M. 17 e n., 18n., 22 e n., 261n., 280
- GALILEI, GALILEO, 285
- GARCÍA DE DINI, E., 27n., 82n.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B., 69n., 265
- GARCÍAMARTÍN, M., 175n., 236n.
- GARIN, E., 60n., 61n.
- GEDDA, L., 81n.
- GERHARDT, M., 88n.
- GETTO, G., 277 e n., 278
- GIAMBILICO, 152n.
- GIL POLO, GASPAR, 114, 115 e n., 116n., 130 e
n.
- GIRALDI CINZIO, GIAMBATTISTA, 32n., 84n.
- GIRARD, R., 103n., 178, 121n., 184n., 215n.,
243, 245n., 247 e n., 250, 253n.
- GOLDONI, CARLO, 84n.
- GONZAGA, CARLO, 84n.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., 33n.
- GONZÁLEZ PALENCIA, L.M., 224n.
- GORDON, A.M., 131n.
- GOURNAY, MARIE LE JARS DE, 278n.
- GRACIÁN, BALTASAR 23, 263n., 159 e n., 160n.,
161n., 163n.-165n., 276
- GREER, M., 35n.
- GUARINO, A., 34n.
- GUEVARA, ANTONIO DE, 242
- GUIDOTTI, A., 85n.
- GUITRY, ALEXANDRE (SACHA), 84n.
- GÜNTERT, G., 249n.
- HARTKEMEYER, D., 88n.
- HARTLAND, E.S., 80n.

- HASTINGS, J., 80n.
 HATZFELD, H., 238n., 256n.
 HESSE, E.W., 142n.
 HOFFMANN, ERNST T.A. 13 e n., 18n., 70n., 142n.
 HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, 180 e n., 220n., 233n., 243
 IMMERWAHR, R., 248n.
 JAIME II, RE DI ARAGONA, 200
 JAMES, HENRY, 13n.
 JONARD, N., 218n.
 JOSÉ Y PRADES, J. DE, 224n.
 JOURDE, P. 12n., 19, 26n.
 JUAN MANUEL, 230
 JULIÁ MARTÍNEZ, E., 33n.
 JUNG, C.G., 11n.
 KEPLERO, GIOVANNI, 283
 KEPPLER, C.F., 18 e n., 80n., 81n.
 KLEIN, M., 197n.
 KRISTELLER, P.O., 282n., 284
 LA BARBERA, E., 151n.
 LA BOETIE, ETIENNE, 272
 LACAN, J., 62n., 181n., 243
 LANDO, ORTENSIO, 32n.
 LASPÉRAS, J.M., 33n.
 LECOUTEUX, C., 227n.
 LEONÉ ÈBRÉO, vd. ABRAVANEL
 LÉVI-STRAUSS, C., 79n., 80n.
 LI ROI, ADENET, 226n.
 LIBIS, J., 215n.
 LOPEZ, F., 249 e n., 253n., 273 e n.
 LÓPEZ-ESTRADA, F., 88n., 93n., 115n., 147n., 169n., 214n.
 LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., 88n., 90n.
 LOVEJOY, A., 283 e n.
 MACDONALD, I., 252n.
 MACHIAVELLI, NICCOLÒ, 161n.
 MALDONADO DE GUEVARA, f., 60n.
 MALESPINI, CELIO, 32n.
 MARÍAS, J., 285n.
 MARÍN, M.C., 159n.
 MARINI, GIOVAN AMBROSIO, 213n.
 MAURON, C., 70n., 78n.
 MAZZONI, F., 33n.
 MELLONI, A., 35n.
 MENANDRO, 155n.
 MENCACCI, F., 100n., 102 e n., 106 n., 111n., 265n., 266n.,
 MENÉNDEZ Y PELAYO, M., 112n., 213n., 225n., 239n.
 MEXÍA, PERO, 233
 MICHEL, P., 272n.
 MICÓ, J.M., 67n.
 MIRANDOLA, PICO DELLA, 257n., 286
 MOLIÈRE, vd. POQUELIN
 MOLINA, TIRSO DE, 13n., 33, 42 e n., 44n., 65n., 110n., 146n., 168, 169n., 171n., 172 e n., 192, 193n.-196n., 200, 203 e n., 204n., 206n.-208 e n., 209n., 210n., 268n., 270n., 276
 MONNEYRON, F., 217n.
 MONTAIGNE, MICHEL DE, 272 e n., 273 e n.
 MONTEMAYOR, JORGE DE 22, 59 e n., 61n., 88 e n., 89n.-92n., 95n., 111, 112n., 113n., 114 e n., 115 e n., 120n.-122n., 130 e n., 211, 213n., 214n., 218n., 219n., 266n., 275
 MONTERO, J., 59n., 88n., 90n., 114n., 213n.
 MONTESA PEYDRÓ, S., 35n.
 MORELL TORRAMEDÉ, P., 39n.
 MORENO BÁEZ, E., 88n., 257n.
 MORÓN ARROYO, C., 184n.
 NAVARRA, MARGHERITA DI, 242
 NEUSHÄFER, H.J., 151n.
 NOUGUÉ, A., 169n., 201n.
 OLIVARES, J., 36n.
 ORLANDO, F., 17 e n., 23 e n., 261n., 279 e n.
 OROVAL MARTÍ, V., 226n., 231n.
 OROZCO DÍAZ, E., 287n., 288n.
 ORTEGA Y GASSET, J., 285 e n., 288
 OVIDIO NASONE, PUBLIO, 13, 90n., 219n.
 PABST, W., 33n., 232n.
 PADUANO, G., 200n.
 PALLAVICINO, FERRANTE, 276n.
 PALOMO, M. DEL P., 33n., 169n., 172n., 230n., 231n.
 PARACELSO, TEOFRASTO BOMBASTO, 281 e n.
 PASCAL, BLAISE, 69
 PAUSANIA, 121n.
 PAZ GAGO, J.M., 248n.
 PEDRO ALFONSO, 146, 173n., 237
 PÉLEGRIN, B., 159n.
 PERCAS PONSSETTI, H., 151n., 238n., 239 e n., 240n., 247, 248n., 249n., 253n., 254n., 258n.
 PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN, 104n.
 PÉREZ, ALONSO, 115, 130, 131n., 132n., 134n., 140n., 146 e n., 267n., 269n., 275

- PÉREZ-ERDERLYI, M., 39n.
 PERROT, J., 80n., 81, 226n.
 PERRY, T.A., 217n.
 PIERCE, F., 240n., 244n., 248n.
 PIÑA, JUAN DE, 27 e n., 29n.-31 e n., 56n., 72n., 82n., 83n., 117, 118n., 119n., 123 e n.-126 n., 266n., 269n., 275
 PINI MORO, D., 250 e n., 251n.
 PITAGORA, 152n., 153n., 281n.
 PIZZOLATO, L., 152n., 153n., 154n., 156n.
 PLACE, E., 47n.
 PLATONE, 153 e n., 154, 221n., 281n.
 PLAUTO, TITO MACCO, 12, 23, 26, 62 e n., 70, 84, 110 e n., 118n., 265n.
 PLUTARCO, 100n., 201n.
 POE, EDGAR A., 13n.
 POGGIOLI, R., 218n.
 POQUELIN, JEAN-BAPTISTE (MOLIERE), 13n., 62n., 70
 POSIDIPPO, 118n.
 PRAZ, M., 23n., 25 e n.
 PRIETO, A., 161n.
 PRIETO, I., 169n., 172n.
 PROPP, V., 69n.
 QUEVEDO, FRANCISCO DE, 65, 66n., 161n.
 RABELAIS, FRANÇOIS, 286
 RALLO, A., 88n.
 RAMÍREZ-ARAÚJO, A., 188n.
 RANK, O., 12n., 16, 81n.
 REDONDO, A., 219n.
 REGNARD, JEAN-FRANÇOIS, 84n.
 REINA, MANUEL, 146n.
 RENNERT, H., 93n.
 REYES, MATÍAS DE LOS, 60 e n., 61n.
 REYNOLDS, J., 33n.
 RHODES, E., 88n., 220n.
 RICCIARDELLI, M., 93n.
 RICHTER, JEAN PAUL, 70n.
 RICO, F., 281n., 148n.
 RÍO PARRA, E. DEL, 227n.
 RIVIERE, J., 197n.
 ROCCHI BARBOTTA, M.C., 169n.
 RODRÍGUEZ CUADROS, E., 231n.
 RODRÍGUEZ MARÍN, F., 179, 240n.
 ROGERS, R. 18 e n., 81n.
 ROMERA CASTILLO, J., 33n.
 ROMERA NAVARRO, M., 159n., 161n., 162n., 163n.
 ROTTERDAM, ERASMO DA, 32n., 286
 ROTROU, JEAN, 13n., 70, 279
 ROTUNDA, D.P., 147n.
 ROUSSET, J., 20, 21n., 226n., 261n., 263 e n., 276, 277 e n., 278 e n.
 RUEDA, LOPE DE, 12n., 33n., 84n., 112n., 115n.
 RUGG, E., 131n.
 RUIZ, JUAN (ARCIPRESTE DE TALAVERA), 173n.
 RUTA, M.C., 149n.
 RUTELLI, R., 142n.
 SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE, 161n.
 SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE, 33, 47 e n., 48n., 49n.-52n., 65n., 68n., 74n., 275
 SAN TOMMASO, 153 e n., 156
 SÁNCHEZ CASTAÑER, f., 239n.
 SÁNCHEZ DE VERCIAL, CLEMENTE, 146n., 173n.
 SCHERER, S.I., 47n.
 SECCHI, NICCOLÒ, 84n., 118n.
 SEGRE, C., 142n.
 SENOFONTE, 153n.
 SERES, G., 153n., 156n.
 SHAKESPEARE, WILLIAM, 70, 84n., 85n., 112n.
 SHELLY, MARY, 13n.
 SHEVILL, R., 151n., 237 e n., 238
 SHUMAKER, W., 60n.
 SIEBER, H., 167n., 173n., 179 e n., 180 e n.
 SMIEJA, F., 131n.
 SOCRATE, 153n.
 SOFOCLE, 153n.
 SOONS, A., 39n.
 SORIERI, L., 147n.
 SPITZER, L., 282n., 284 e n., 286, 287 e n., 288n.
 STAZIO, PUBLIO PAPIPIO, 110n.
 STEVENS, CH. H., 110n., 111n., 115n., 118n.
 STEVENSON, ROBERT LOUIS, 13n., 70n.
 STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO, 231n.
 SWIFT, JONATHAN, 161n.
 SYLVANIA, L.E.V., 35n.
 TASSO, TORQUATO, 20
 TEJEIRO FUENTES, M., 88n.
 TEJADA, JERÓNIMO DE, 130n.
 TEOCRITO, 218n.
 TERENCE, AFRO PUBLIO, 110
 TIMONEDA, JUAN, 22, 31, 32n., 33 e n., 34 e n., 58n., 73n., 85n., 146n., 147 e n., 157, 158n., 231n., 275
 TONKINSON DOLLMEYER, C., 131n.
 TORTONESE, P., 12n., 19, 26n.
 TRISSINO, GIAN GIORGIO, 84n.
 TROUBETZKOY, W., 18n.

- TUCIDIDE, 153n.
TYMMS, R., 18 e n., 81n.,
VAILLO, C., 159n.
VALENTE TORRE, L., 81n.
VASILESKI, I.V., 35n.
VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., 42n., 169n.
VEGA, LOPE DE, 13n., 118n., 146n., 178n.
VELASCO, S., 39n., 220n.
VELASCO KINDELAN, M., 39n.
VERNANT, J.P., 81n., 229n.
VIAN, A., 219n.
VILLALÓN, CRISTÓBAL DE, 237, 242
VINCI, LEONARDO DA, 286
VIRGILIO MARONE, PUBLIO, 218n.
VOSSLER, K., 287n.
WARDROPPER, B.W., 88n., 214n., 249 e n., 253n.
WILDE, OSCAR, 70n.
WIND, E., 221n.
WOOLF, VIRGINIA, 18n.
YNDURÁIN, D., 66n.
ZAGARI, L. 22n.
ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE, 33, 35, 36n.-
38n., 59n., 73n., 276
ZAZZO, R., 81n.



Finito di stampare nel mese di giugno 2007

in Pisa dalle

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com