

# Duelling with Oneself: Théophile Gautier's *Le chevalier double*

---

Paolo Tortonese

## Abstract

In a story entitled “Le chevalier double” and published in 1840, Théophile Gautier stages the duel between a medieval knight and his double, who represents a part of himself, a diabolical part whose origin lies in a mysterious adultery. Hovering between the fairy tale and the fantastic, this story is contemporary to Poe’s “William Wilson”, and echoes some earlier works, by E.T.A. Hoffmann and Washington Irving in particular, but also draws on a more distant tradition which dates back to seventeenth-century Spain. Poe and Gautier gave different results and meanings to the duels of their characters: this paper proposes a reflection on this difference, and more generally on the theme of the duel with the double.

## Keywords

Théophile Gautier; Edgar Allan Poe; Ghost; Double; Doppelgänger

## Il duello con sé stessi: *Il cavaliere doppio* di Théophile Gautier

Paolo Tortonese

Nel luglio 1840, sulle pagine di una rivista francese rivolta a un pubblico familiare, comparve un racconto di Théophile Gautier, intitolato “Le chevalier double”. Era una fiaba, ma con qualche tratto fantastico e una buona dose d’ironia. La storia non è famosissima, e va raccontata<sup>1</sup>.

In un’ambientazione scandinava, troviamo il personaggio di Edwige, sposa del conte Lodbrog, che aspetta un bambino ma che sembra affranta dalla prospettiva di questa nascita. Nei mesi precedenti al suo castello era stato ospite un maestro cantore, insinuante e diabolico, seduttore con la dolcezza del suo canto e con il suo sguardo paragonato a quello della tigre e del serpente. Inebriata, Edwige si lascia attrarre.

Quando più tardi nasce il bambino, il maestro cantore se n’è andato da un pezzo, lasciando Edwige in una sconsolatezza mortale. Il bimbo è singolare:

Il bambino è tutto bianco e tutto vermiglio, ma ha lo sguardo nero dello straniero: sua madre lo ha ben visto. Ah! Povera Edwige! perché avete tanto guardato lo straniero con l’arpa e il corvo? (Gautier 1840: 290)<sup>2</sup>

Battezzato con il nome di Oluf, il figlio ha un oroscopo eccezionale: invece di una stella ascendente, ne ha due, una rossa e una verde, «verde come la speranza, rossa come l’inferno, una favorevole, l’altra disastrosa». Il mago che ha fatto l’oroscopo spiega:

---

<sup>1</sup> Riprendo in questo articolo i risultati delle ricerche condotte per l’edizione critica del racconto di Gautier, apparsa nel secondo volume di *Contes et nouvelles* nelle *Œuvres complètes* dirette da Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2018: 145-163.

<sup>2</sup> «L’enfant est tout blanc et tout vermeil, mais il a le regard noir de l’étranger: sa mère l’a bien vu. Ah! pauvre Edwige! pourquoi avez-vous tant regardé l’étranger avec sa harpe et son corbeau?...»

due influenze hanno presieduto alla nascita di Oluf, il vostro prezioso figlio. È sottoposto a un doppio ascendente; sarà molto felice o molto infelice, non so; forse tutt'e due insieme. (*Ibid.*)<sup>3</sup>

Il padre è ottimista, pensa che la stella verde prevarrà. La madre invece teme l'influenza della stella rossa, e continua ad abbandonarsi alla sua malinconia:

Il piccolo Oluf è un bambino ben strano: si direbbe che sotto la sua pelle bianca e vermiglia ci siano due bambini di carattere diverso; un giorno è buono come un angelo, un altro giorno è cattivo come un diavolo, morde il seno di sua madre, graffia con le unghie il viso della governante. (*Ibid.*)<sup>4</sup>

Capriccioso, a volte turbolento a volte immobile, in certi momenti sembra «conversare con un interlocutore invisibile» (*ibid.*)<sup>5</sup>.

Il racconto ce lo fa ritrovare quindicenne, e «ancora più inspiegabile» (*ibid.*). È bello, ma la sua fisionomia ha un'«espressione imbarazzante» (*ibid.*). Tutto in lui è doppio: è biondo come la madre e ha «tutti i tratti della razza del nord», ma «sotto la sua fronte bianca come la neve [...] scintilla un occhio dalle ciglia nere, un occhio illuminato dai selvaggi ardori della passione italiana, uno sguardo vellutato et crudele» (*ibid.*)<sup>6</sup>. Ventenne, Oluf diventa un seduttore: bello, abile e coraggioso, piace a tutte, ma le rende

---

<sup>3</sup> «deux influences ont présidé à la naissance d'Oluf, votre précieux fils: l'une bonne, l'autre mauvaise; c'est pourquoi il a une étoile verte et une étoile rouge. Il est soumis à un double ascendant; il sera très-heureux ou très-malheureux, je ne sais lequel; peut-être tous les deux à la fois.»

<sup>4</sup> «Le jeune Oluf est un enfant bien étrange: on dirait qu'il y a dans sa petite peau blanche et vermeille deux enfants d'un caractère différent; un jour il est bon comme un ange, un autre jour il est méchant comme un diable, il mord le sein de sa mère, et déchire à coup d'ongles le visage de sa gouvernante.»

<sup>5</sup> «converser avec un interlocuteur invisible.»

<sup>6</sup> «Son caractère devient de plus en plus inexplicable; sa physionomie, quoique parfaitement belle, est d'une expression embarrassante; il est blond comme sa mère, avec tous les traits de la race du Nord; mais sous son front blanc comme la neige que n'a rayée encore ni le patin du chasseur ni maculée le pied de l'ours, et qui est bien le front de la race antique des Lodbrog, scintille entre deux paupières orangées un œil aux longs cils noirs, un œil de jais illuminé des fauves ardeurs de la passion italienne, un regard velouté, cruel et doux comme celui du maître chanteur de Bohême.»

tutte infelici. E lui stesso è incapace di trovare la felicità nell'amore: «Una sola delle sue metà sente l'amore, l'altra prova odio; a volta prevale la stella verde, a volte la stella rossa» (Gautier 1840: 291)<sup>7</sup>.

Un giorno Oluf attraversa a cavallo la foresta innevata, per recarsi a un nuovo appuntamento amoroso. Brenda lo attende nel suo castello, ma quando lui arriva, gli rivolge queste strane parole:

Oluf, signore, quanto avete tardato! Avevo paura che l'orso della montagna vi avesse sbarrato il passo o che gli elfi vi avessero invitato a danzare [...]. Ma perché siete venuto al nostro appuntamento con un compagno? Avevate forse paura di attraversare la foresta da solo?(*Ibid.*)<sup>8</sup>

Oluf si stupisce della domanda: «Di che compagno volete parlare?»  
Brenda replica:

Del cavaliere dalla stella rossa, che conducete sempre con voi. Quello che è nato dallo sguardo del maestro cantore di Boemia, lo spirito funesto che vi possiede; liberatevi del cavaliere dalla stella rossa, oppure io non ascolterò mai i vostri discorsi d'amore. (*Ibid.*)<sup>9</sup>

La donna ha capito tutto, e ha la funzione di rendere esplicita la contraddizione interna. Anzi, di trasformare la dualità in vero e proprio sdoppiamento o raddoppiamento. Lei vede due cavalieri, mentre Oluf si sente unico e intero. Tornando a casa con le pive nel sacco, riattraversa la foresta, su cui si abbatte una tempesta di neve. Corvi neri gli volano intorno. D'improvviso vede di fronte a sé un cavaliere sconosciuto, su un cavallo grande come il suo e seguito da due cani identici ai suoi: «Lo avreste preso

---

<sup>7</sup> «Une seule de ses moitiés ressent de la passion, l'autre éprouve de la haine; tantôt l'étoile verte l'emporte, tantôt l'étoile rouge.»

<sup>8</sup> «Seigneur Oluf, que vous avez tardé! J'avais peur que l'ours de la montagne vous eût barré le chemin ou que les elfes vous eussent invité à danser, dit la jeune châtelaine en faisant asseoir Oluf sur le fauteuil de chêne dans l'intérieur de la cheminée. Mais pourquoi êtes-vous venu au rendez-vous d'amour avec un compagnon? Aviez-vous donc peur de passer tout seul par la forêt?»

<sup>9</sup> «Du chevalier à l'étoile rouge que vous menez toujours avec vous. Celui qui est né d'un regard du chanteur bohémien, l'esprit funeste qui vous possède; défaites-vous du chevalier à l'étoile rouge, ou je n'écouterai jamais vos propos d'amour; je ne puis être la femme de deux hommes à la fois.»

per Oluf. Era armato esattamente allo stesso modo, con lo stesso blasone istoriato sulla sopravveste; ma portava sull'elmo una piuma rossa invece di una verde» (Gautier 1840: 292)<sup>10</sup>. I due cavalieri si incontrano in un punto in cui uno dei due deve cedere il passo all'altro, ed entrambi si rifiutano di farlo. Ed ecco il combattimento:

Lo sconosciuto sguainò la spada, e il combattimento iniziò. Le spade, cadendo sulla maglia d'acciaio, facevano scrosci di scintille luminose; presto, sebbene di tempra superiore, furono scheggiate come seghe. Si sarebbero presi i combattenti, attraverso il fumo dei loro cavalli e la foschia dei loro respiri ansimanti, per due fabbri piegati su un ferro rovente. I cavalli, animati dalla stessa collera dei loro padroni, si mordevano il collo venato, e si strappavano brandelli di petto; si agitavano con sussulti furiosi, si sollevavano sulle zampe posteriori e, usando gli zoccoli come pugni chiusi, assestavano colpi terribili mentre i loro cavalieri martellavano orribilmente sopra le loro teste; i cani erano tutt'un morso e un ululato.

Le gocce di sangue colavano attraverso le scaglie sovrapposte dell'armatura e cadevano tutte calde sulla neve, facendovi dei piccoli fori rosa. Dopo pochi istanti sembrava un setaccio, tanto erano frequenti e rapide le gocce che cadevano. Entrambi i cavalieri erano feriti.

Stranamente, Oluf sentiva i colpi che dava al cavaliere sconosciuto; soffriva per le ferite che aveva e per quelle che aveva ricevuto: aveva sentito un gran freddo al petto, come di ferro che entrava e cercava il suo cuore, eppure la sua corazza non era infranta al posto del cuore: la sua unica ferita era un colpo alla carne del braccio destro. Un duello singolare, dove il vincitore soffriva quanto il vinto, dove dare e ricevere erano la stessa cosa.

Raccogliendo le sue forze, Oluf fece volare il terribile elmo del suo avversario con un rovescio. – O terrore! cosa vide il figlio di Edwige e Lodbrog? si vedeva davanti a sé: uno specchio sarebbe stato meno esatto. Aveva combattuto con il proprio fantasma, con il cavaliere dalla stella rossa; lo spettro emise un grande grido e scomparve. (*Ibid.*)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> «Vous l'auriez pris pour Oluf. Il était armé exactement de même, avec un surcot historié du même blason; seulement il portait sur son casque une plume rouge au lieu d'une verte.»

<sup>11</sup> «L'inconnu tira la sienne, et le combat commença. Les épées, en tombant sur les mailles d'acier, en faisaient jaillir des gerbes d'étincelles pétillantes; bientôt, quoique d'une trempe supérieure, elles furent ébréchées comme des scies. On eût pris les combattants, à travers la fumée de leurs chevaux et la brume de leur respiration haletante, pour deux noirs forgerons acharnés sur un fer rouge.»

Siamo quindi passati dalla scissione interiore alla manifestazione visibile dell'altro io, poi allo scontro tra i due, e infine arriviamo al superamento della dualità. Così si può giungere al lieto fine amoroso: la bella Brenda è soddisfatta dall'eliminazione del doppio, e naturalmente accetta di sposare Oluf. I vecchi genitori nella tomba sono soddisfatti anche loro, il padre perché qualche sospetto l'aveva pur avuto, la madre perché è felice che nel figlio l'uomo abbia sconfitto lo spettro.

In questa storia si può vedere una traccia residua dell'antico mito di Eracle e Ificle, gemelli nati da Alcmena, ma uno figlio di Zeus e l'altro di Anfitrione. Il doppio concepimento è all'origine della dualità. Ma nel mito non c'è né conflitto tra i due figli, né contrapposizione di caratteri. Quel che è nuovo nel racconto di Gautier, è proprio la risoluzione del conflitto interno attraverso la sua esteriorizzazione in una scena di lotta tra due personaggi distinti.

La cosa curiosa è la coincidenza tra la pubblicazione del "Cavaliere doppio" e di un racconto molto più famoso, "William Wilson", di Edgar Allan Poe (Poe 1839). Il racconto americano è dell'autunno 1839, quello francese, come ho detto, dell'estate 1840. Possiamo escludere che Gautier abbia letto "William Wilson" prima di scrivere "Il cavaliere doppio", e dobbiamo quindi chiederci dove abbia preso la sua ispirazione. Si tratta di capire se la coincidenza è dovuta a una fonte comune o no.

---

Les chevaux, animés de la même rage que leurs maîtres, mordaient à belles dents leurs cous veineux, et s'enlevaient des lambeaux de poitrail; ils s'agitaient avec des soubresauts furieux, se dressaient sur leurs pieds de derrière, et se servant de leurs sabots comme de poings fermés, ils se portaient des coups terribles pendant que leurs cavaliers se martelaient affreusement par-dessus leurs têtes; les chiens n'étaient qu'une morsure et qu'un hurlement. / Les gouttes de sang suintant à travers les écailles imbriquées des armures et tombant toutes tièdes sur la neige, y faisaient de petits trous roses. Au bout de peu d'instants l'on aurait dit un crible, tant les gouttes tombaient fréquentes et pressées. Les deux chevaliers étaient blessés. / Chose étrange, Oluf sentait les coups qu'il portait au chevalier inconnu; il souffrait des blessures qu'il faisait et de celles qu'il recevait: il avait éprouvé un grand froid dans la poitrine, comme d'un fer qui entrerait et chercherait le cœur, et pourtant sa cuirasse n'était pas faussée à l'endroit du cœur: sa seule blessure était un coup dans les chairs au bras droit. Singulier duel, où le vainqueur souffrait autant que le vaincu, où donner et recevoir était une chose indifférente. / Ramassant ses forces, Oluf fit voler d'un revers le terrible heaume de son adversaire. – O terreur! que vit le fils d'Edwige et de Lodbrog? il se vit lui-même devant lui: un miroir eût été moins exact. Il s'était battu avec son propre spectre, avec le chevalier à l'étoile rouge; le spectre jeta un grand cri et disparut.»

Il contesto in cui Gautier scrive il suo racconto è segnato dalla scoperta letteraria della Scandinavia, intrapresa qualche anno prima da letterati come Jean-Jacques Ampère e Xavier Marmier (Ampère 1833; Marmier 1836). Gautier prende da loro diversi nomi propri, ma non personaggi e azioni. Ritroviamo invece nelle canzoni danesi pubblicate poco prima da Heinrich Heine alcuni temi che possono aver contribuito alla costruzione della storia di Gautier. In particolare, la seconda delle due canzoni *Sugli elfi* (Heine 1830: 143) racconta la storia di un cavaliere che non vuole ballare con questi esseri pericolosi, e che si chiama Oluf. Il tema della dualità del personaggio non è presente, ma compaiono diversi temi secondari.

Invece la leggenda di *Roberto il diavolo*, ripresa dall'opera di Scribe e Meyerbeer nel 1831, verte proprio sulla dualità. Il libretto di Scribe, sebbene alteri in modo significativo la leggenda medievale, presenta Robert come generato da un accoppiamento diabolico, che determina la sua doppiezza morale. Importante è il nesso tra la duplicità morale e l'origine diabolica, ma anche il fatto che la duplicazione sia un ostacolo al possesso della donna amata. Nessuno però presenta il nucleo drammatico che struttura la seconda parte del racconto di Gautier: l'apparizione del doppio e la lotta contro questo rivale speculare.

Bisogna andare a cercare nell'opera di E.T.A. Hoffmann per trovare qualcosa di più preciso: non solo il tema del doppio come dualità del personaggio, ma anche come incontro e conflitto con un personaggio identico a sé stesso. Nell'opera di Hoffmann alcuni racconti vanno in questa direzione, ma con sfumature importanti: si pensi alle *Avventure della notte di San Silvestro* (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1815) e ai *Sosia* (*Die Doppelgänger*, 1822). Solo due dei romanzi di Hoffmann contengono un ampio sviluppo drammatico del tema del conflitto tra due personaggi identici e mostrano una lotta diretta con il doppio: *Gli elisir del diavolo* e *La principessa Brambilla*, entrambi tradotti in francese nel decennio che precede "Il cavaliere doppio".

*La principessa Brambilla* contiene non pochi ingredienti tematici fondamentali, anche se li fa apparire attraverso un gioco di specchi piuttosto sconcertante per il lettore, perché le normali distinzioni tra personaggi vengono meno, e le loro identità sono instabili. Il protagonista, l'attore tragico Giglio Fava, è in conflitto con il principe Cornelio Chiapperi, che ha un alter ego chiamato Pantalone Brighella. Giglio Fava considera il suo io come un ostacolo interposto tra lui stesso e il mondo:

Oh oh, – pensò Giglio, – solamente il mio io ha colpa se io non vedo la mia sposa, la principessa. Non posso vedere attraverso il mio io, ed il mio io stramaledetto mi minaccia con un'arma pericolosa, ma io gli

farò suonare la chitarra e lo farò ballare finché creperà, e solo allora Io sarò Io stesso e la principessa sarà mia. (Hoffmann 1969: III, 458)<sup>12</sup>

Nel capitolo sesto si svolge un vero e proprio duello tra Giglio e il capitano Pantalone Brighella, che finisce con la morte di Giglio (*ibid.*: 493-495). Ma nel capitolo settimo Chiapperi dice:

... due importuni pretendevano a tutti i costi che io fossi l'attore Giglio Fava, mentre... ah, ve l'ho di già detto! ... io stesso ieri l'ho ucciso, in un disgraziato momento di parossismo... Ditemi, assomiglio davvero tanto a quel Fava, che si può prendermi per lui? (*Ibid.*: 502)<sup>13</sup>

Un altro personaggio, il medico ciarlatano Mastro Celionati, racconta la storia di un giovane affetto da «dualismo cronico». Un suo interlocutore, Reinhold, dice: «mastro Celionati col suo dualismo cronico non intende altro che quella strana mania, per cui il proprio Io si scinde in due, sicché non si riesce più a stabilire la propria personalità» (*ibid.*: 505). Celionati allora racconta una storia presa in prestito a Lichtenberg: una principessa partorì due gemelli siamesi «attacati insieme per la parte posteriore», che «si dovevano considerare come una persona sola» (*ibid.*)<sup>14</sup>. Qui troviamo un punto di particolare somiglianza con il racconto di Gautier: «l'assoluta diversità di carattere che sempre più evidente si manifestava negli augusti rampolli». «Se un principe era triste, l'altro era allegro; se uno aveva voglia di riposarsi, l'altro voleva correre» (*ibid.*)<sup>15</sup>. E inoltre:

---

<sup>12</sup> «„Hoho“, dachte Giglio, „nur mein Ich ist schuld daran, daß ich meine Braut, die Prinzessin, nicht sehe; ich kann mein Ich nicht durchschauen und mein verdammtes Ich will mir zu Leibe mit gefährlicher Waffe, aber ich spiele und tanze es zu Tod und dann bin ich erst ich, und die Prinzessin ist mein!“» (Hoffmann 1985: 831).

<sup>13</sup> «zwei Überlästigen [...], die mich durchaus für den Schauspieler Giglio Fava hielten, den ich – ach Ihr wißt es ja! – gestern in meinem unglücklichen Paroxysmus auf dem Korso niederstieß [...]. – Sagt mir, bin ich denn wirklich jenem Fava so ähnlich, daß man mich für ihn ansehen kann?» (1985: 890).

<sup>14</sup> «die, Zwillinge, doch ein Einling zu nennen waren, da sie mit den Sitzteilen zusammengewachsen» (1985: 894).

<sup>15</sup> «die gänzliche Verschiedenheit des Sinns, die sich in beiden immer mehr und mehr offenbarte. War der eine Prinz traurig, so war der andere lustig; wollte der eine sitzen, so wollte der andere laufen» (1985: 895).

in un gioco di continue trasformazioni, la natura dell'uno sembrava trasfondersi in quella dell'altro, e questo probabilmente aveva origine nel fatto che essi non erano cresciuti insieme solo fisicamente, ma anche moralmente, e di qua derivava il grande contrasto. Essi pensavano infatti di traverso, sicché uno non sapeva mai di preciso se quello che pensava, lo avesse pensato veramente lui, oppure suo fratello (*ibid.*: 505-506)<sup>16</sup>.

Poi Chiapperi interviene e rivela che è lui il principe affetto da dualismo cronico che Celionati, medico, tenta di curare. Ma aggiunge che il difetto di Celionati è di andar «sempre a finire nell'allegorico»<sup>17</sup>; lui in realtà avrebbe soltanto una malattia degli occhi, che gli fa trovare allegre le cose serie e serie le cose allegre (*ibid.*: 505-506). Giglio Fava rispunta alla fine del racconto, rinato e trasfigurato dopo il duello, forse giunto a una stabile identità attraverso le diverse maschere che ha assunto.

Non tenterò di riassumere *Gli elisir del diavolo*, storia labirintica, in cui dualità, sdoppiamento e personificazione del doppio si succedono. Ricorderò soltanto una scena importante, alla fine del primo capitolo della seconda parte. Medardo, pur essendo monaco, sta per sposare Aurelia. Passa la carretta di un condannato a morte, sosia di Medardo, accusato di aver ucciso il fratello di Aurelia. Allora Medardo è ripreso da una frenesia omicida, pugnalata Aurelia, si precipita verso il condannato per ucciderlo. Ne segue un lungo e violentissimo scontro:

Mi precipitai giù per le scale... in istrada... mi feci largo tra la folla accalcata fino alla carretta... afferrai il monaco... lo trassi a terra. Mi agguantarono. Colpii ancora, furiosamente, intorno a me... mi svincolai... balzai via. La gente si lanciò ad inseguirmi... Un colpo di punta mi raggiunse in un fianco ma, menando il coltello con la destra e distribuendo vigorosi pugni con la sinistra, riuscii ancora a farmi largo fin sotto il muro del parco che scavalcai con un acrobatico salto, mentre intorno a me si infittivan le grida di: – Assassino!... Delitto!... Fermatelo... prendete l'assassino!... – Intesi un fragore di legni e

---

<sup>16</sup> «in dem Widerspiel eines ewigen Wechsels schien eine Natur hinüberzugehen in die andre, welches wohl daher kommen mußte, daß sich, nächst dem körperlichen Zusammenwachsen, auch ein geistiges offenbarte, das eben den größten Zwiespalt verursachte. – Sie dachten nämlich in die Quere, so daß keiner jemals recht wußte, ob er das, was er gedacht, auch wirklich selbst gedacht, oder sein Zwilling» (1985: 895).

<sup>17</sup> «oftmals zu sehr ins Allegorische zu fallen» (1985: 896).

ferraglia: la folla cercava di sfondare il portone del parco. Corsi, corsi via senza fermarmi. [...] Quando mi ridestai dal torpore in cui ero caduto era già notte fonda. Un unico pensiero mi dominava: fuggire come un animale braccato. Mi alzai; ma avevo fatto appena pochi passi quando qualcuno sbucato dalla macchia mi saltò sulle spalle e mi cinse il collo col braccio. Invano mi divincolai cercando di farlo cadere... Mi gettai per terra, provai a schiacciarlo premendo la schiena contro gli alberi. Tutto inutile... L'uomo ridacchiava, sghignazzava come per schernirmi. Finalmente un raggio di luna filtrò attraverso i pini neri... e il mostruoso, cadaverico viso del frate – del presunto Medardo – del mio doppio – fissò su di me lo stesso orrendo sguardo lanciautommi dalla carretta. – Ih, ih, ih... Fratellino... fratellino... Sono sempre... sempre con te... non ti lascio... non ti lascio... Non posso co... correre come te... Devi por... devi portarmi... Vengo dalla for... dalla forca... Vo... volevano arrotarmi... Ih, ih!... – Così balbettava fra le risa l'orribile spettro mentre io, reso ancor più forte dal terrore folle, saltavo e mi dibattevo come una tigre presa fra le spire d'un mostruoso serpente (Hoffmann 1969: I, 574-575)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> «Ich stürzte die Treppen hinab, durch das Volk hin zum Wagen, ich riß den Mönch herab und warf ihn zu Boden; da wurde ich festgepackt, wütend stieß ich mit dem Messer um mich herum – ich wurde frei – ich sprang fort – man drang auf mich ein, ich fühlte mich in der Seite durch einen Stich verwundet, aber das Messer in der rechten Hand und mit der linken kräftige Faustschläge austeilend, arbeitete ich mich durch bis an die nahe Mauer des Parks, die ich mit einem fürchterlichen Satz übersprang. „Mord ... Mord ... Haltet ... haltet den Mörder!“ riefen Stimmen hinter mir her, ich hörte es rasseln, man wollte das verschlossene Tor des Parks sprengen, unaufhaltsam rannte ich fort. [...] Es war schon finstre Nacht worden, als ich, wie aus tiefer Betäubung, erwachte. Nur der Gedanke, zu fliehen wie ein gehetztes Tier, stand fest in meiner Seele. Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsch hervorsprühend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang und mich mit den Armen umhalste. Vergebens versuchte ich, ihn abzuschütteln – ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, alles umsonst. Der Mensch kicherte und lachte höhnisch; da brach der Mond helleuchtend durch die schwarzen Tannen, und das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönchs – des vermeintlichen Medardus, des Doppeltgängers, starrte mich an mit dem gräßlichen Blick, wie von dem Wagen herauf. – „Hi ... hi ... hi... Brüderlein ... Brüderlein, immer, immer bin ich bei dir ... lasse dich nicht ... lasse ... dich nicht... Kann nicht lau ... laufen ... wie du ... mußt mich tra ... tragen .. Komme vom Ga ... Galgen ... haben mich rä ... rädern wollen ... hi hi...“ So lachte und heulte das grause Gespenst, indem ich, von wildem Entsetzen gekräftigt, hoch emporsprang wie ein von der Riesenschlange eingeschnürter Tiger!» (Hoffmann 1988: 251-252).

L'influenza di Hoffmann contribuì probabilmente all'evoluzione del tema della dualità personale verso il tema del duello con il doppio. Nell'opera di Gautier, la dualità era già apparsa come tema fondamentale, in "Onuphrius" nel 1832, in "La Morte amoureuse" nel 1836. "Il cavaliere doppio" segna il suo rinnovamento, attraverso il conflitto diretto e distruttivo tra i due io. Si abbandona la struttura di straziante alternanza tra due elementi contrapposti che si succedono sulla scena della personalità, o che si situano in due mondi distinti e in due temporalità separate, per arrivare al loro incontro e scontro, al loro duello all'ultimo sangue.

Resta da verificare se Gautier e Poe siano giunti agli stessi risultati in un modo per così dire parallelo, per vie separate. "William Wilson" ha una fonte diretta e dichiarata: in una lettera del 12 ottobre 1839 a Washington Irving, Poe afferma chiaramente di aver ripreso l'argomento proposto da Irving in un articolo del 1835, e che era tratto da un progetto di «poema drammatico» di Byron<sup>19</sup>. L'informazione su questo tema era stata trasmessa a Irving da Thomas Medwin (1788-1869), amico di Byron e Shelley, durante una conversazione che risaliva al 1825<sup>20</sup>. Otto anni dopo questa conversazione, Thomas Medwin aveva raccontato un aneddoto riguardante Shelley, che aveva conosciuto tramite Byron: una notte, nel villaggio di San Lorenzo, vicino a Portovenere, Shelley aveva avuto una visione di uno spettro avvolto in un mantello: «muffled up so as to counceal both countenance and figure» (Irving 1835: 166). Quando la maschera dello spettro era caduta, lasciando vedere il suo volto, il poeta aveva visto il fantasma di sé stesso: «The mask and mantle of the unknown drop off, and Alfonso discovers his own image, – the spectre of himself» (*ibid.*: 170). L'eroe viene ucciso dall'orrore. Medwin spiega questa visione, fondandosi sulla testimonianza di Byron, con il fatto che Shelley avrebbe letto un dramma spagnolo intitolato *El Embozado* o *El Encapotado*, attribuito a Calderón. Questo dramma, dice Irving, è però introvabile. In realtà, si tratta di una commedia intitolata *El Purgatorio de San Patricio*, che Pedro Calderón de la Barca ha pubblicato nel 1636 (Woodberry 1909: 232). La scena era leggermente diversa: il protagonista, Ludovico Enio, strappa la maschera del fantasma *embozado* e scopre un teschio:

---

<sup>19</sup> Irving 1835: 166-171. L'articolo è apparso anche sulla rivista *The Knickerbocker*, agosto 1835: 142-144, e fu ripubblicato sotto forma di opuscolo da Thomas Ollive Mabbott: *An Unwritten Drama of Lord Byron*, Metichen, Charles F.Heartmann, 1925.

<sup>20</sup> Vedi le note personali di Irving su questo argomento nel suo diario, 16, 24 e 25 marzo 1825 rispettivamente in Irving 1919: 103, 107 e 141.

*Ludovico.* Siamo già fuori dalla strada, signore.  
Se combattere qui, vi era d'impiccio,  
adesso siamo corpo a corpo, noi due soli.  
E dato che la mia spada non offende la vostra persona,  
mi azzardo a chiedervi chi siete. Ditemi,  
siete uomo, ombra o demonio?  
Non parlate? Allora devo arrischiarmi a togliervi il bacucco.  
Lo toglie e scopre uno scheletro. (Calderón 1636: vv. 2339-2349)<sup>21</sup>

Ma lo svelamento dell'identità dello spettro è ancora incompleto. Non è solo l'immagine della morte, è piuttosto l'immagine di lui morto, e lo spettro stesso si incarica di rivelarlo, rispondendo alle domande di Ludovico:

Santo cielo! Che vedo,  
mio dio, che spettacolo  
spaventoso! Che orribile  
visione! Che paura mortale!  
Chi sei, cadavere intirizzito,  
che dissoltosi in fumo e polvere,  
oggi sei in vita?  
*Imbacuccato:* Non ti ravvisi?  
questo è il tuo ritratto:  
sono Ludovico Enio  
Sparisce. (*Ibid.*, vv. 2350-2357)<sup>22</sup>

La conclusione della commedia è edificante: sconvolto dalla visione di sé stesso, immagine di un io trasfigurato non solo dalla morte ma dal castigo eterno, Ludovico Enio si pente di aver condotto una vita dissoluta, e si converte rivolgendo la sua preghiera a Dio:

Sì che mi riconosco, certo,

---

<sup>21</sup> *Ludovico.* Ya salimos, caballero,/ de la calle. Si era estorbo/ reñir en ella, ya estamos/ cuerpo a cuerpo los dos solos./ Y pues mi espada no ofende/ vuestra persona, me arrojo/ a saber quién sois. Decidme,/ ¿sois hombre, sombra o demonio?/ ¿No habláis? Pues he de atreverme/ a quitaros el embozo./ Descúbrele y está debajo una muerte.

<sup>22</sup> y saber ... ¡Válgame el cielo!/ ¿Qué miro? ¡Ay, Dios, qué espantoso/ espectáculo! ¡Qué horrible/ visión! ¡Qué mortal asombro!/ ¿Quién eres, yerto cadáver,/ que deshecho en humo y polvo/ vives hoy?/ *Embozado.* ¿No te conoces?/ Este es tu retrato propio:/ yo soy Ludovico Enio./ Desaparece.

Dal momento che so  
di essere io quel mostro  
Così ribelle che superbo e pazzo  
Dio stesso osò sfidare;  
che ha commesso così tanti  
delitti, che sarebbe comunque  
poca pena se Dio con lui mostrasse  
tutto il suo rigore,  
ed io, finché ci sarà Dio,  
soffrissi terribili  
tormenti agli inferi.  
Ma so, oltre a ciò,  
che i miei delitti sono contro un Dio  
tanto illustre e misericordioso  
da cui, se pentito piango,  
riceverò il perdono.  
E io lo sono Signore, e a riprova  
del fatto che oggi sono un altro,  
e che nuovamente rinasco,  
nelle vostre mani mi consegno.  
Non giudicatemi con rigore,  
Che i vostri attributi sono  
la giustizia e la pietà,  
Fatelo con misericordia.  
Pensate voi alla mia penitenza;  
Io la ricevo e sarà  
l'espiazione  
della mia Vita. (*Ibid.*, vv. 2409-2436)<sup>23</sup>

È chiaro che siamo molto lontani da un racconto fantastico, siamo in pieno nel meraviglioso cattolico. Ma è anche chiaro che la scena si presta

---

<sup>23</sup> Pero sí conozco, sí,/ pues sé que fui yo aquel monstruo/ tan rebelde que a Dios mismo/ se atrevió soberbio y loco;/ aquél que tantos delitos/ cometió, que fuera poco/ castigo que Dios mostrara/ en él sus rigores todos,/ y que, mientras fuera Dios,/ padeciera rigurosos/ tormentos en los infiernos./ Mas, después desto, conozco/ que son hechos contra un Dios/ tan divino y tan piadoso,/ que puedo alcanzar perdón/ cuando arrepentido lloro./ Yo lo estoy, Señor, y en prueba/ de que hoy empiezo a ser otro/ y que nazco nuevamente,/ en vuestras manos me pongo./ No me juzguéis, justiciero;/ pues son atributos propios/ la justicia y la piedad, / juzgad misericordioso./ Mirad vos qué penitencia/ puedo hacer, que yo la otorgo,/ que será satisfacción/ de mi vida.

a una reinterpretazione romantica, in cui la prospettiva del pentimento si dissolve, lasciando il posto all'incertezza narrativa e alla doppiezza psicologica. Dal confronto con il doppio, Ludovico Enio esce pronto a rinnovarsi in un'esistenza nuova, ma questa può orientarsi o verso una conversione oppure verso una felicità terrena, come nel caso dell'Oluf di Gautier.

È quindi verosimile che questa commedia barocca avesse suscitato l'interesse di Shelley e di Byron. Fondandosi sulla testimonianza di Medwin, e forse ampliandola a modo suo, Irving chiamò l'eroe Alfonso, un giovane nobile spagnolo appassionato, «impetuoso e ingovernabile» (Irving 1835: 142), il quale notò di essere spesso seguito da un uomo mascherato, che via via divenne la sua «ombra» e il suo «secondo sé» (*ibid.*: 143), sempre intento a spiare la sua intimità e capace di entrare nei suoi pensieri. Alfonso diventa geloso di lui, sospettandolo di prendere il suo posto nel cuore della donna amata. Quando finalmente lo sfida, Alfonso gli trafigge il petto con la spada, si toglie la maschera e vede la propria faccia; muore di orrore. Irving dà un'interpretazione allegorica e morale dello spettro, «la personificazione della coscienza» del protagonista (*ibid.*).

Poe riprenderà esattamente questa lettura, conferendo al doppio di William Wilson una funzione moralizzante. Più tardi, Poe accusò bizzarramente Hawthorne di aver plagiato "William Wilson" in *The Masquerade of Howe*, pubblicato nel maggio 1838 su *United States e Democratic Review*<sup>24</sup>: anche in quest'ultimo racconto compare un personaggio mascherato, che suscita l'orrore del protagonista scoprendosi, e che imita un suo gesto.<sup>25</sup> In realtà, è probabile che Hawthorne abbia preso l'argomento da Irving, esattamente come aveva fatto Poe per sua stessa ammissione. Questo interessante lignaggio, che porta da Calderón a Poe e Hawthorne, è stato ben evidenziato dalla critica americana<sup>26</sup>.

È inevitabile chiedersi se il percorso intrapreso da questo tema, dalla Spagna all'Inghilterra e all'America, possa aver incrociato quello che conduce un tema quasi identico dalla Germania di Hoffmann alla Francia di Gautier. Sapendo che Poe e Gautier non comunicavano di certo nel 1839, si potrebbe ipotizzare che i due scrittori condividessero la loro fonte, tramite Irving. Ma resta impossibile dimostrare che Gautier abbia potuto leggere

<sup>24</sup> Vedi la critica di Poe a *Twice-Told Tales* di Hawthorne, in Poe 1909.

<sup>25</sup> Su questa accusa rivolta da Poe a Hawthorne si possono leggere: Regan 1970 e Ferdandes 2013

<sup>26</sup> Cfr. la nota "William Wilson" in T.O.Mabbott 2000 e Thorner 1934.

“An unwritten drama of Lord Byron”, che Irving non riprese in volume e che non compare in nessuno dei volumi delle sue opere tradotti in francese. Perciò, in assenza del legame che avrebbe potuto unire le due tradizioni, ci si deve limitare a notare la loro convergenza nell’opera di Poe e Gautier, e il loro culmine in una scena capitale di duello, che nei due autori assume una diversa funzione: la dualità può essere o distrutta dalla morte del soggetto, o superata dalla morte del suo doppio.

Quel che ho proposto, è un’indagine su rapporti di fatto, cioè sulle relazioni dirette che si possono constatare, generando una specie di albero genealogico, fatto di filiazioni e di rimandi. E l’ho fatto retrocedendo dal punto in cui il tema del duello con il doppio sembra definirsi in modo chiaro, nel 1839-1840. Naturalmente, nell’analisi di un tema come il doppio, si può anche procedere in modo diverso, e considerare un’evoluzione che non si limiti ai rapporti diretti, basati su letture e riscritture, ma prenda in considerazione il contesto nel suo insieme, presupponendo una sorta di *zeitgeist* o di sfondo culturale comune a un’epoca. E allora certo bisognerebbe prendere in considerazione in Germania anche Jean-Paul (*Siebenkäs* e *Titan*), anche Chamisso e *Peter Schlemihl* (1814), in Gran Bretagna anche le *Confessioni di un peccatore eletto* di James Hogg (1824), e chissà quante altre opere.

Ma soprattutto, si dovrebbe cercare di capire meglio il senso della scena capitale e ricorrente che mostra il conflitto irriducibile con il doppio, sotto forma di scontro, lotta, duello, distruzione, morte. E per questo si deve fare un po’ quel che faceva quel personaggio di Hoffmann, Celionati, che andava «sempre a finire nell’allegorico». Infatti, è difficile resistere alla tentazione di attribuire un senso ai due identici combattenti, cioè un senso diverso a ciascuno dei due, in modo da poter pensare la ragione del loro conflitto come un’incompatibilità tra istanze opposte.

Gli scrittori ci aprono delle piste, in qualche caso larghe e agevoli, in altri casi più impervie. In *William Wilson*, Poe non nasconde il suo gioco, e dice a chiare lettere che il doppio persecutore del protagonista è la sua coscienza, che sussurra consigli, ispira rimorso, rappresenta la legge e l’altruismo. Di fronte a questo doppio morale, il William Wilson narratore rappresenta necessariamente le antitesi di quelle istanze, cioè rappresenta la passione, l’egoismo, la rivolta, la crudeltà. Nel *Cavaliere doppio*, invece, Gautier è meno didascalico, non spiega chiaramente che cosa rappresenti l’altro cavaliere, e fa piuttosto intravedere nell’esito del conflitto un superamento psicologico, basato anche in questo caso su una dualità morale o di carattere. Superare il male, nella storia di Oluf, non è tanto trovare il bene quanto trovare la felicità attraverso l’equilibrio.

In entrambi i casi, per spiegarci il senso dello scontro tra i due personaggi identici, li differenziamo. Eppure, il problema non sta veramente nella loro possibile differenziazione, ma proprio nella loro identità, altrimenti la lotta con il doppio sarebbe la stessa cosa che troviamo in tutti i conflitti psicologici, oppure in tutti i conflitti tra personaggi che rappresentano valori opposti. Lo scontro con il doppio dovrebbe essere piuttosto interpretato come scontro tra due cose identiche, perché è proprio la loro identità che le rende incompatibili. Nel duello con il doppio si vede emergere un principio o un presupposto implicito nella nostra idea dell'umano, che è l'unicità di ogni individuo, o se si vuole il principio in base al quale due umani identici non possono esistere, perché se fossero identici, in un certo senso dovremmo immaginare due mondi paralleli per ospitarli.

Se il doppio è un impostore, uno che prende il posto di un altro, è proprio perché la regola implicita, che questi racconti rendono esplicita, è che ognuno di noi è unico. Per quanto riguarda la cultura occidentale, antica, pagana, giudeo-cristiana, illuminista, romantica, credo che si possa dire che una sua costante sia proprio questa unicità dell'io, che si manifesta in modo particolarmente evidente in certi momenti, nell'idea del libero arbitrio e della responsabilità morale, nell'individualismo politico, nell'idealismo filosofico. Se ciascuno di noi non fosse unico, sarebbe difficile pensare che i suoi atti gli possano essere imputati, che le sue scelte siano libere, che il suo rapporto con il mondo sia pensabile come confronto fra un io e un non-io, tra un soggetto e un oggetto.

Questo confronto permanente è messo in crisi dal doppio, perché la situazione normale è quella in cui il soggetto incontra l'oggetto, o presupponendolo come esistente fuori di sé oppure pensandolo come una sua emanazione (sul modello divino della creazione). Quando William Wilson incontra William Wilson, invece di assistere all'incontro tra soggetto e oggetto, assistiamo all'incontro tra soggetto e soggetto. La grande difficoltà di interpretazione del tema del doppio sta quindi secondo me in questo fatto: non si tratta dell'infrazione della regola dell'identità, messa in crisi dalla differenza o dalla scissione (io dovrei essere uno e mi accorgo di essere due), si tratta del contrario: la regola della differenza è smentita o messa in crisi da un'identità imprevista e impensabile (io dovrei essere solo soggetto e mi accorgo invece di essere anche oggetto).

Il mondo e io dovremmo essere due cose distinte, e invece non lo siamo. Se questo è il vero nucleo problematico del tema del doppio, allora è valida l'interpretazione classica che ne diede Wilhelmine Kraus nel 1930, mettendo in rapporto l'insorgere del *doppelgänger* nella cultura tedesca con la filosofia di Fichte e in particolare con la distinzione tra io assoluto e io

empirico (Kraus 1930). L'io è una cosa che si situa a monte di ogni realtà empirica, distinto e precedente rispetto a qualsiasi esperienza, però l'io è anche un qualcosa che sta nella realtà. Il duello è forse tra questi due io, uno che si pensa esattamente come Dio prima della creazione, e pensa eventualmente il creato come posto da lui, e un altro che si pensa storicamente, culturalmente, contestualmente, relativamente. Nella cultura moderna, a partire dal romanticismo, è difficile non pensare entrambe le cose, da un lato l'assoluta libertà, dall'altro la completa storicità.

Dunque, il doppio sarebbe eccezione alla regola della diversità e non eccezione alla regola dell'unità. E lo scontro con il doppio l'inevitabile conflazione di due principi identici, che non possono stare nello stesso mondo. Questa tesi è solida e sensata, ma non spiega tutto. Credo che ci aiuti molto a capire che cosa ci sia di nuovo nel doppio romantico e moderno rispetto alle storie di gemelli nel teatro antico, o alle innumerevoli versioni del mito di Narciso, o ad altre varianti tematiche tradizionali. Però, persino nel modello fichtiano una qualche differenza c'è, visto che definiamo due tipi di io, anche se manteniamo l'esigenza della sua unità. Voglio dire che, se guardiamo nel suo insieme tutta la costellazione tematica del doppio, tutti i suoi diversi aspetti, dobbiamo ammettere che contengono anche la diversità come eccezione all'unità. Tutte le storie di scissione, di duplicità psicopatologica, di possessione, tutto ciò che va nel senso, per capirsi, della scoperta dell'inconscio, riprende la strada di una messa in crisi dell'unità o almeno dell'armonia.

In estrema sintesi, nel doppio e nel duello con il doppio vedrei un complicato compromesso tra due eccezioni opposte e due regole opposte, che si incrociano, si elidono, si combattono anche loro come il cavaliere dalla stella rossa e quello dalla stella verde, anche se nessuna riesce a vincere. Abbiamo contemporaneamente un qualcosa che si spezza in due e un qualcosa che vuole ricongiungersi per negare la separazione. Il doppio è una parte del soggetto che si rende pericolosamente autonoma, ma anche un'istanza autonoma che ritorna verso il suo punto di partenza come per riconquistarlo. È un secondo io che se ne va, privando il primo io di una sua parte, ma anche un secondo io che, ritornando, vuol prendere il posto del primo. Per questo il doppio è una doppia minaccia, un avversario con cui non si può scendere a patti: lo si deve assolutamente sopprimere, anche a rischio di sopprimere sé stessi.

## Bibliografia

- Ampère, Jean-Jacques, *Littérature et voyages, Allemagne et Scandinavie*, Paris, Paulin, 1833.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El Purgatorio de San Patricio*, in *Primera parte de Comedias*, Madrid, por Maria de Quiñones, 1636.
- Fernandes, Bertha, "Poe, l'arte del plagio", in *IMPACT: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*, 1.7, (2013): 1-6.
- Gautier, Théophile, "Le chevalier double", *Le Musée des familles* (1840): 289-293.
- Heine, Heinrich, *De l'Allemagne*, in *Œuvres*, vol. 6, Paris, Renduel, 1830.
- Hoffmann, E.T.A., *La principessa Brambilla*, trad. it. Alberto Spaini, in *Romanzi e racconti*, t.3, Torino, Einaudi, 1969.
- Id., *Gli elisir del diavolo*, trad. it. Carlo Pinelli, in *Romanzi e racconti*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1969.
- Id., *Prinzessin Brambilla*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- Id., *Die Elixiere des Teufels*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 2/2, hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988.
- Irving, Washington, "An unwritten drama of Lord Byron", in *The Gift: a Christmas and New Year Present for 1836*, Philadelphia, E. L. Carey & A. Hart, 1835: 166-171.
- Id., *The Journals of Washington Irving (hitherto unpublished)*, Ed. Trent, William P. - Hellmann, George S., Boston, Bibliophile Society, 1919.
- Kraus, Wilhelmine, *Das Doppelgänger Motiv in der Romantik, Studien zum romantischen Idealismus*, Germanische Studien Heft 99, Berlin, Ebering, 1930.
- Marmier, Xavier, "Chants danois", *Revue des deux mondes*, 1° marzo 1836.
- Poe, Edgar Allan, "Twice-Told Tales. A review", *Graham's Magazine*, May 1842: 298-300; raccolto in *Works of E.A. Poe*, London, The Chesterfield Society, 1909, vol. 5: 298-301.
- Id., "William Wilson", in *The Gift: a Christmas and New Year Present for 1840*, Philadelphia, E. L. Carey & A. Hart, 1835: 229-253; contemporaneamente nel *Burton's Gentleman's Magazine*, ottobre 1839: 205-212; poi raccolto in *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphia, Lea and Blanchard, 1840 t.I: 27-56.
- Mabbott, T.O., "William Wilson", in E.A.Poe, *Tales and Sketches*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, vol. I: 422-425.

Regan, Robert, "Hawthorne's "Plagio"; Poe's Duplicity", *Nineteenth Century Fiction*, vol. 25 (1970): 281-298.

Thorner, Horace E., "Hawthorne, Poe and a Literary Ghost", *The New England Quarterly*, marzo 1934: 146-154.

Woodberry, George Edward, *The Life of Edgar Allan Poe: Personal and Literary, with His Chief Correspondence with Men of Letters*, Boston - New York, Houghton Mifflin Company, 1909.

## L'autore

### Paolo Tortonese

Paolo Tortonese è professore di letteratura francese alla Sorbonne Nouvelle. Si è soprattutto occupato di letteratura dell'Ottocento, ma anche di teoria del romanzo, di estetica e di teorie della rappresentazione. Ha pubblicato *L'œil de Platon et le regard romantique*, 2006; *L'Homme en action: la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, 2013. Nel 2020 ha curato l'edizione degli *Essais de critique et d'histoire* di Hippolyte Taine.

Email: [paolo.tortonese@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:paolo.tortonese@sorbonne-nouvelle.fr)

## L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

## Come citare questo articolo

Tortonese, Paolo, "Il duello con sé stessi: *Il cavaliere doppio* di Théophile Gautier", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 531-549, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)