

Roberta Matković
Martina Damiani

La riscrittura del doppio plautino. La messinscena dell'identità perduta nella commedia aretiniana

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper

UDK 821.131.1-2.09 Aretino, P.

La tecnica teatrale del raddoppiamento gemellare basato sui Menaechmi plautini è stata riprodotta in scena dal letterato rinascimentale Pietro Aretino nella commedia *Lo Ipocrito* (1542). Nel lavoro si evidenzierà il modo in cui Aretino stravolge la trama latina, in rapporto alla sua poetica anticlassicista. L'esperienza perturbante dell'incontro di un personaggio con il proprio doppio e la successiva perdita dell'identità registrata nell'*Ipocrito*, saranno analizzate mediante l'approccio psicoanalitico e antropologico, che approfondiranno l'inconsueta rappresentazione dell'altro quale rivale e nemico. L'apatia denotata nel protagonista della commedia sarà sviluppata, invece, incentrando l'attenzione sull'ambientazione della *pièce* a Milano, una città in preda al dominio spagnolo, che testimonia l'esperienza traumatica delle invasioni straniere in Italia. In quest'ottica, l'eversiva modifica del doppio in Aretino sarà interpretata quale polemica letteraria nei confronti degli imitatori e nello stesso tempo come critica della destabilizzante realtà sociale.

Parole chiave: Plauto, *Menaechmi*, Aretino, *Lo Ipocrito*, commedia, doppio, anticlassicismo, psicoanalisi, identità, nemico

Il doppio da Plauto ad Aretino

Il teatro ha sfruttato e continua a usare gli "sdoppiamenti" per creare, attraverso scambi di persona, molteplici equivoci¹ sulla scena (Fusillo 1998: 21). Fruttuoso in questo senso l'incontro con il doppio tracciato dal commediografo latino Tito Maccio Plauto², che nei

¹ Affinché il raddoppiamento sia efficace, lo spettatore deve cogliere il suo carattere illusorio e controllare gli avvenimenti sulla scena per non subire l'inganno, che invece si manifesta tra i personaggi di una commedia (Ferroni 1980: 45-46).

² Altra commedia plautina che si basa sul doppio è l'*Amphitruo*, in cui Giove si sostituisce al marito Anfitrone in guerra, per goderne la moglie, mentre Mercurio assume l'aspetto del suo servitore Sosia (Plauto 1975: 9-10). Per un'analisi dell'identità di Sosia in Plauto e delle sue riscritture, nello specifico in Molière, si rimanda allo studio di Lada Čale Feldman presente in *U san nije vjerovati* (Čale Feldman 2012: 135-144). Della stessa autrice e della studiosa Morana Čale è necessario inoltre ricordare la raccolta di saggi sul doppio in letteratura (Čale - Čale Feldman 2008). L'approccio di questo libro e in particolare le lezioni sulle letture psicoanalitiche delle opere teatrali proposte dalla professoressa Čale Feldman durante il corso di dottorato presso la Facoltà

Menaechmi ha fondato la trama sul confronto diretto fra due gemelli separati alla nascita.

Lo scrittore toscano Pietro Aretino riprende e modifica l'opera plautina³ nella commedia *Lo Ipocrito* (1542), collocando il tema dei gemelli all'interno di un intreccio molto più vasto. Nella *pièce* aretiniana l'incontro e gli equivoci causati dal doppio assumono un ruolo marginale e s'intrecciano con una trama ben più complessa di molteplici conquiste amorose⁴ (Ferroni 1980: 58).

Fedele alla poetica anticlassicistica⁵, Aretino non poteva limitarsi a copiare il tema dei gemelli tratto dalla commedia latina ma lo riprende e lo trasforma perseguendo l'originalità. La scelta dello scrittore, fortemente critico nei confronti degli imitatori, di servirsi a sua volta di una commedia che è stata largamente presa a modello nel Cinquecento⁶, può essere interpretata come parodia nei confronti degli scrittori contemporanei. La trama classica è stravolta, infatti, mediante la moltiplicazione degli equivoci, l'uso di esagerazioni e di situazioni assurde. Queste condurranno a una rappresentazione deviante del doppio ed enfatizzeranno l'alienazione del personaggio che incontra il suo simile. Tale apatia di fronte all'altro rimane invariata in Aretino anche alla fine della commedia; questa è una caratteristica che non segue la trama classica né le sue rielaborazioni rinascimentali.

La differenza più evidente tra il testo plautino e quello aretiniano consta nel nome dato ai gemelli della *pièce*. In Plauto la fusione dei due personaggi si può considerare totale perché avviene anche sul piano del nome, quindi del sé; altrettanto palese è l'illogica decisione di assegnare al gemello rimasto il nome dell'altro, privandolo del proprio⁷. I due gemelli si ritrovano contemporaneamente sulla scena e scoprono subito di chiamarsi nello stesso modo; quando Menecmo chiede all'altro, "sei tu Menecmo?" questi proclama "sì sono me" (Plauto 1983: V, 9, 60⁸).

di Lettere e Filosofia di Zagabria, nell'anno accademico 2009/2010, hanno offerto uno spunto teorico molto prezioso e utile per intraprendere la ricerca del doppio nella commedia aretiniana.

³ Non avendo una base classica, Aretino avrà conosciuto la commedia attraverso il suo volgarizzamento o qualche imitazione dell'opera nel Cinquecento (Bosisio 1975: 277).

⁴ Lo scrittore toscano non si limita nell'*Ipocrito* a incentrare la *pièce* sul doppio ma il tema dello scambio gemellare è posto in secondo piano e ruota attorno alle vicende amorose delle figlie del personaggio principale, Liseo, anche queste moltiplicate eccessivamente in ben cinque conflitti amorosi.

⁵ Aretino si oppone all'imitazione dei modelli passati, sostenendo l'importanza della spontaneità della composizione letteraria (Borsellino 1982: 9-10, 13-14).

⁶ La commedia *Menaechmi*, tradotta in italiano come *I due Menecmi*, è la più rappresentata nel Cinquecento, sia in latino sia in volgarizzamento ed è stata ripresa da molti commediografi rinascimentali (Ruffini 1985: 113). Le commedie più note, basate sull'opera latina, sono: *La Calandria* (1521) di Bernardo Dovizi da Bibbiena, *Gl'Ingannati* (1532) dell'Accademia degli Intronati di Siena, *I Lucidi* (1541) di Agnolo Firenzuola e *Il Ragazzo* (1541) di Lodovico Dolce. *L'Amphitruo*, basandosi su un raddoppiamento di natura divina, non ha avuto vasta fortuna nel Cinquecento, un tentativo di riscrittura si ha nella commedia rinascimentale *Il Marito* (1547) di Lodovico Dolce, in cui al padrone e al servo si sostituiscono due persone simili in tutto agli "originali" (Bertini 1997: 74-75).

⁷ La sostituzione deriverebbe nella commedia dal fatto che il nonno voleva molto bene al bambino scomparso, tanto da assegnare lo stesso nome a quello rimasto, come appare espresso concretamente nell'*Argomento* (Plauto 1983: 4). Un originale uso degli stessi nomi da parte dei due gemelli è presente anche nella *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena che rende lo sdoppiamento più intrigante inserendo nella *pièce* due gemelli del sesso opposto, Santilla e Livio, che sono stati separati da piccoli. Santilla assume l'identità del fratello; si traveste da maschio per sottrarsi dalla violenza turca ed è adottata perché creduta un giovane ragazzo, quindi neanche più tardi può mostrare le sue vere spoglie. I due fratelli s'incontrano davanti ad una serva per cui Santilla, per non venir smascherata, "deve continuare a dichiararsi Lidio" perfino davanti al fratello (Ruffini 1985: 118). Lo scambio dei nomi nella *Calandria* è quindi utile e necessario per preservare l'incolumità della donna.

⁸ Oltre al numero della pagina s'indicherà per le commedie anche l'atto e la scena.

Come appare dall'esempio plautino, il nome acquista una funzione portante nello studio del doppio⁹ e consente di presentare sulla scena "due corpi che rispondono" "allo stesso nome" (Fusillo 1998: 8). La disposizione a far acquisire a un gemello il nome dell'altro, crea maggiore effetto scenico perché entrambi i personaggi insistono nell'attestare la propria autenticità (Ferroni 1980: 57). Tale espediente non compare però nell'*Ippocriso*, dove, per chiarire tutti gli equivoci, basterebbe che i due personaggi si presentassero. Probabilmente Aretino ha visto l'inutilità di cambiare nome a un gemello perché, pur perdendo il momento comico e perturbante dello scontro tra due persone equivalenti in tutto, ha comunque apportato una svolta decisiva alla trama, inserendo un personaggio che non difende la propria identità, ma si mette in disparte lasciando la scena all'altro.

Sin dal primo atto dell'*Ippocriso* il protagonista, Liseo, è ben cosciente di aver avuto un gemello, che è stato separato dalla famiglia a causa della guerra¹⁰. Invece, il fratello, Brizio, non cerca il gemello ma ritorna per rivedere il luogo in cui è nato, Milano, pur sperando di incontrare qualche parente¹¹. Al contrario, in Plauto il fratello che ha assunto il nome dell'altro è alla ricerca del gemello, perciò non dovrebbe avere dubbi quando si trova davanti alla sua immagine sdoppiata. Aretino ha evitato questo *nonsense* e ha ribaltato il testo base, togliendo quella funzionalità denominativa che accentuava lo stupore nel personaggio che si trovava un "clone" nella propria città.

La perdita dell'identità

L'incontro tra Brizio e Liseo avviene nel quarto atto, molto prima rispetto all'originale plautino in cui questo "scontro" tra i gemelli si ritrova nel quinto atto e funge da conclusione dell'intreccio¹². Tale confronto con il doppio permetterebbe, secondo lo psicoanalista francese Jacques Lacan, di vedere come si comporta l'io quando viene a contatto con se stesso, "sotto forma dell'altro io"¹³ (Lacan 2006: 304-305). In Aretino, la visita dell'altro induce Liseo a dubitare della propria esistenza e a percepire un inevitabile annullamento di sé.

Mentre nei *Menaechmi* il gemello si accorge subito dell'uguaglianza con l'altro¹⁴, nell'*Ippocriso* tale scoperta avviene in modo graduale, infatti, dapprima si nota solamente un analogo timbro vocale: "Sento sonare la mia favella ne la bocca de l'uomo che ragiona colà"

⁹ L'importanza del nome si ritrova anche nel *Marito del Dolce*, dove il servo Nespilo, infatti, non si preoccupa che sia stata messa in dubbio la propria identità, il proprio sé, che è unico, ma si limita a pensare che se esiste un altro Nespilo dovrà cambiare nome: "Ora io sto fresco, ch'io non sono più Nespilo! Conven che d'altro nome ormai proveggami" (Dolce 2005: I, 2, v. 197, 425).

¹⁰ "Io, perché sappiate, nacqui insieme con un altro maschio; venne la guerra in questa patria che non ha mai conosciuto pace [...] il fratellin che ella partorì con meco, le fu tolto di collo mentre, dormendo io ne la culla, suggeriva le poppe" (Aretino 1974: I, 3, 188). In seguito si riporterà solamente l'atto, la scena e la pagina della commedia aretiniana.

¹¹ "Piacesse al Creatore [...] che qualcuno del mio sangue mi sentisse a l'odore de la carnalità, ché di poi morrei contento" (*Ip.*, I, 9, 195).

¹² Nello schema plautino, il commediografo è "costretto" a non far incontrare i due gemelli, fino al quinto atto "per il semplice motivo che a quel punto la commedia finirebbe" (Ruffini 1985: 115). I due personaggi sono comunque "coscienti" molto prima dell'esistenza di un altro; a segnalarlo sono nello specifico le vicende che li vedono vittima di uno scambio di persona (Župančič 2008: 90).

¹³ "L'altro io" che varca la scena teatrale può essere identificato con quello che, secondo la psicoanalisi, ha origine nell'inconscio (Rank 1972: 11). Il teatro ci consente, inoltre, di sperimentare, mediante la rappresentazione degli sdoppiamenti, una "scissione dell'io" che "non ha nulla di drammatico o di patologico" (Ferrari 1994: 62). L'analisi della commedia aretiniana mediante l'utilizzo di teorie psicoanalitiche ha concesso un'interpretazione più profonda del doppio. La psicoanalisi offre, infatti, alla letteratura "una parola nuova e risolutiva" nella lettura di un'opera (Stara 2001: 49).

¹⁴ "Oh, davvero non è dissimile, se conosco bene il mio aspetto" (Plauto 1983: V, 9, 60).

(IV, 10, 241). Appena è possibile scorgere l'altro, il personaggio non coglie immediatamente la somiglianza dei tratti somatici ma, superficialmente, uno stesso gusto nell'abbigliamento: "Questo tale che se ne vien via, ha la beretta di veluto, il robbon di domasco e il saio di raso, come porto anch'io" (IV, 10, 241). Il paragone tra i due si compie mediante un'analisi frammentaria e progressiva delle loro caratteristiche. Brizio, il gemello che si avvicina di più al modello plautino, si stupisce per primo che l'altro gli si presenta davanti come il riflesso di uno specchio in movimento sulla scena:

Se in questa terra gli specchi *andassero* e avessero la forma che abbiàn noi, non mi meraviglierei de la cosa, perché la mia immagine ch'io scorgo ne la sua effigie, saria in lui a la foggia che ella è ne la *specchiera* (*Ip.* IV, 10, 241).

Il motivo dello specchio che scatena nel soggetto l'impossibilità di definire l'altro se stesso¹⁵ si trova già nei *Menaechmi* e nella maggior parte delle commedie erudite incentrate sul sistema comico della gemellarità¹⁶. Secondo i critici questa presenza è rilevante perché può essere interpretata come una scissione dell'io (Rank: 1973, 28). Mentre nelle altre commedie l'esempio dello specchio è solamente accennato, diverso in Aretino è l'arguto riferimento al suo moto, che riproduce il naturale spostamento del personaggio sulla scena.

Dopo la lunga carrellata delle affinità che li contraddistinguono, anche Liseo nota di essere identico all'estraneo appena incontrato e si sente perciò diviso in due: "A fé, che s'io non fusse io, giurerei di esser costui"; Brizio, invece, si interroga se l'altro nella "presunzione sua vorrà esser me" (IV, 10, 241). È evidente, da questo scambio di battute, che i gemelli avvertono una sottrazione della loro identità e un senso di smarrimento. Liseo, nello specifico, attribuisce l'apparizione dell'altro a qualche inganno tramato nei suoi confronti. Si sente truffato e l'unica spiegazione possibile è che qualcuno abbia preso le sue sembianze, cosciente che non potrebbe mai attaccare chi riproduce fedelmente la sua persona: "acciocché nel *non esser me, non la spezzi*, come sono per spezzarla, ancora *ch'io non fusse io*" (IV, 10, 241). Il personaggio sdoppiato sostiene, infatti, che il fato si ostina a volerlo trasformare in un altro: "Non ti avvedi tu de la fortuna, che tenta di contrafarmi in uno altro, perché io ne *tremi*¹⁷?" (IV, 11, 243). Rappresentativa la scelta del termine "tremi" per confermare quanto l'ansia e l'angoscia siano inevitabili in una tale situazione.

Contrariamente ai *Menaechmi*, in cui ogni gemello vuole dimostrare a tutti i costi di essere lui l'originale, la spettacolarità del personaggio di Liseo consiste nella successiva decisione di concedere a Brizio di sostituirlo: "Io vi do licenzia, quando vi piaccia, che disponiate voi stesso con la mia volontà, facendovi beffe d'ogni cosa, con la fantasia che me ne faccio io" (IV, 11, 242). Come emerge da quest'espressione, Liseo sembra accettare "di perdere la propria persona", può "affidarla" all'altro perché la "riproduca" totalmente (Ferroni 1977: 287). Il diniego del personaggio è irreversibile e non muta alla dichiarazione di Brizio di non voler assumere un'altra identità, "io non vorrei a pena esser me, or pensisi s'io volessi diventar voi" (IV, 2, 242).

¹⁵ Ferroni 1980: 58.

¹⁶ Nei *Menaechmi* il servo rivolgendosi al padrone, che si trova davanti al gemello, afferma di vedere "te in uno specchio" in cui "la tua immagine! Non potrebbe rassomigliarti di più" (Plauto 1983: V, 9, 60). Lo stesso paragone si ritrova anche nella *Calandria* del Bibbiena: "Non mi vedo nello specchio sì simile a me stesso com'è colui simile al volto mio" (Dovizi 1912: V, 1, 71).

¹⁷ La paura comparire anche in *Sosia dell'Amphitruo*, in cui il servitore si mostra cosciente del pericolo di scontrarsi con l'altro e afferma "temo forte" (Plauto 1975: I, 1, 16).

“La minaccia di una privazione del sé”¹⁸ è rafforzata dalla presentazione del personaggio in uno stato apatico che è paragonabile a quello avvertito durante un sogno¹⁹. Liseo si allontana dalla realtà e descrive il proprio stato paragonandolo a quello che si prova quando si è assonnati e non si riescono più a seguire i discorsi: “codesto è da me inteso, come intende il ragionar d’altri colui che è capparato dal sonno, onde aprendo la bocca, a caso conferma il sì col no, e nega il no col sì” (V, 8, 255). Questa dimensione onirica indicherebbe per Octave Mannoni che il personaggio percepito a teatro come “*un altro*” è in realtà lo stesso “io del sogno” (Mannoni 1972: 75). Anche il comportamento inadeguato ed estraniato di Liseo può essere paragonato a quello derivante da un sogno, che è spesso coronato dall’assurdità (Freud 1975: 197-198).

L’autore tenta di ottenere l’identificazione tra i due personaggi nell’*Ipocrito* per mezzo dei servitori, come avviene con successo nei *Menaechmi* in cui il servo giunge alla logica risoluzione del problema. Il servitore che determina l’identità del padrone è una costante nelle commedie, infatti, standogli sempre accanto, dovrebbe distinguerlo con semplicità nel caso questi si scontri con un “falso”. Quando nella commedia aretiniana, invece, il fido Guardabasso sbaglia padrone, Liseo accetta di privarsene: “Restati con lui [...] teco e senza te sono *quel proprio*, che mi ritrovo con te, e non con teco” (IV, 11, 242). In questa risposta confusa, basata su un gioco di parole, il padrone asserisce di essere “*quel proprio*”, cioè se stesso, con o senza il servitore, perché la sua identità non è connessa a coloro che lo circondano. Guardabasso giustifica l’errore proclamando: “Il parermi che *voi non foste voi*, e che *egli non fosse egli*, mi ha tratto or di qua e or di là” (IV, 12, 243). Con la dichiarazione “*voi non foste voi*” è sottolineata un’altra volta la depersonalizzazione di Liseo, che è riscontrata anche all’esterno.

Alla fine del quarto atto, diversamente dalla commedia latina, Brizio giunge da solo alla conclusione più logica, l’uomo che gli assomiglia deve essere suo fratello; pur non nominandolo mai nel corso della commedia, sostiene solo allora che si potrebbe trattare di “*quel proprio che nacque meco a un corpo*” (IV, 20, 247). Chiede però al servitore di indagare e quando ne ottiene la conferma, si sente pervadere da una “giocondità che non si puote esprimere” (V, 10, 258). Tale allegria non appare invece in Liseo, che mormora parole senza senso e si mostra completamente assente anche mentre Brizio gli ripete insistentemente di essere suo fratello. Questa indifferenza non si trova ovviamente in Plauto, dove i due gemelli esultano nell’essersi ritrovati e si abbracciano. Aretino riduce, invece, il suo personaggio in una sorta di stato allucinatorio che potrebbe essere paragonato a quello causato dalla follia²⁰.

L’apatia di Liseo sembrerebbe trovare una giustificazione nella considerazione della psicanalista slovena Alenka Župančič, che vede l’identità del personaggio duplicato temporaneamente sospesa, perché è reso inerme nell’impossibilità di chiarire le confusioni sulla scena (Župančič 2008: 91). Contrariamente alla prassi comune nella commedia degli equivoci, Liseo continua a rimanere in disparte anche quando l’arcano è già stato svelato. La sua alienazione aumenta nel finale della *pièce*, che vede Brizio occupare la maggior parte

¹⁸ Ferroni 1977: 263.

¹⁹ Il doppio secondo Ferrari può espressamente indicare lo stato di colui che sogna e sa di sognare, per cui avviene in lui una forma di dissociazione dell’io, “una parte dell’io sta *dentro* alla rappresentazione onirica e partecipa alle sue spesso angosciose vicende, e un’altra parte sta *fuori* con la rassicurante funzione di semplice spettatore” (Ferrari 1994: 105).

²⁰ Anche nell’*Amphitruo* la perdita del sé è fatta derivare da motivi concreti come il sogno, ma anche dall’ubriachezza, dalla follia e dalla possessione degli spiriti (Fusillo 1998: 69). La follia a teatro è un fenomeno diffuso perché esprime un conflitto profondo che riesce a coinvolgere lo spettatore creando in lui uno stato di piacere e d’emozione (Mannoni 1972: 180, 185).

dello spazio teatrale e appropriarsi della famiglia del fratello, sostituendolo nel ruolo che questi aveva lasciato vacante.

L'Altro nei panni del rivale e del nemico

L'indifferenza e il conseguente allontanamento di Liseo quando ritrova il gemello, potrebbero essere interpretati come rivalità fraterna. Lo psicologo e psicoanalista austriaco Otto Rank ha notato nei suoi studi sul doppio, che questo si manifesta come un'immagine minacciosa, espressamente proprio come un "rivale"²¹ (Rank 1972: 95). A conferma di questa teoria, nel primo atto della commedia, Liseo afferma esplicitamente di non voler rivedere il gemello perché, se fosse vivo, lui sarebbe "disfatto", "ruinato, avendo a divider seco la robba" (I, 3, 188). L'incontro con l'altro comporterebbe una perdita economica; la divisione del patrimonio che Liseo aveva sempre ritenuto soltanto suo. Tale interpretazione è confermata da Lacan, che considera il destino dell'*io* quello di imbattersi nel "proprio riflesso, che lo espropria di tutto ciò che vuol raggiungere" (Lacan 2006: 307). La relazione che s'instaura con l'altro è, quindi, antagonistica, per cui, secondo l'antropologo René Girard, un personaggio desidera esattamente ciò che vuole l'altro²² (Girard 2005: 16). Infatti, tale volontà appare concretamente nel finale della commedia in cui Brizio confessa l'intento di avere una famiglia come il fratello²³.

Il senso di smarrimento del personaggio comico sembra inoltre incrementato dall'ambientazione della commedia a Milano, una città dilaniata dalle guerre e dall'oppressione straniera. Aretino denuncia indirettamente nell'*Ipcrito* la dominazione spagnola che nel 1542, nel momento in cui l'opera è stata pubblicata, troneggiava sull'Italia Settentrionale già da sette anni²⁴. Il capoluogo lombardo, messo a soqquadro dalla guerra, diventa lo scenario più adatto ad accogliere le complicazioni degli equivoci presenti nell'intreccio. I molteplici scambi di persona sono così fatti derivare dalle anime dei morti che vagano su quella terra:

Le migliaia de i milioni de gli spiriti dannati, che si rimescolano per l'aria per colpa de le genti, che tante e tante son morte drento e di fuora di questa terra, cavano del cervello i *forestieri*, che ci vengono: onde i padroni non raffigurano i servitori, né i servitori riconoscono i padroni (II, 13, 209).

La presenza dei "forestieri" spinge Liseo ad allontanarsi quasi completamente dal palcoscenico, limitandosi a ripetere nelle ultime quattro scene, quasi fosse un ritornello, "*todos es nada*", che è una deformazione dallo spagnolo *todo y nada*, cioè tutto questo è niente (V, 21, 265). Il fatto che abbia espresso una sensazione di nullità utilizzando un motto spagnolo porta a desumere l'origine di quest'impotenza dall'invasione straniera, che

²¹ Rank ha visto inoltre nella somiglianza fraterna soprattutto la rivalità in amore, "il Doppio è, in realtà, il rivale del suo primo modello in tutto e per tutto, ma soprattutto nell'amore per la donna" (Rank 1972: 95). Questo desiderio, rivolto soprattutto verso una donna si trova nell'*Amphitruo*, e più tardi anche nel *Marito*, dove i due "padroni" vogliono la moglie dell'altro. Tale rivalità appare minacciosa come risulta con evidenza nel *Marito*, in cui il servo Nespilo, non scorge vie d'uscita possibili per salvarsi da quell'incresciosa situazione: "certissimamente fuggir non posso di morirne o per la fame, ch'ho vòto lo stomaco, o per le man del mio *nemico* Nespilo" (Dolce 2005: V, 3, vv. 1309-1311, 464).

²² Anche Alenka Župančič considera l'*io* veramente felice e realizzato solamente quando è lo stesso degli altri (Župančič 2008: 64).

²³ Brizio conoscendo i parenti si rivolge a loro dicendo: "E così voi sarete di rifugio de le mie cure senili, da voi dependeranno le giocondità de i miei riposi, e per voi convertirammi in trastulo l'atrocità de la etade" (V, 23, 267).

²⁴ Nel 1535 iniziano centosettanta anni di dominazione spagnola per Milano e il territorio del ducato.

depersonalizza i cittadini dei territori sottomessi. La cultura e le leggi imposte dai dominatori non sono, infatti, riconosciute da questa famiglia milanese, che si mostra impassibile di fronte ai nuovi cambiamenti.

Quest'ultima interpretazione, induce a ipotizzare che l'altro rappresenti nella commedia l'esperienza traumatica di ogni individuo, che a causa del dominio straniero vede convivere in sé due identità che sono in lotta fra loro. L'inettitudine di Liseo sarebbe dunque motivata, di riflesso, dai timori e dalle insicurezze che si provano quando il proprio paese è in mano al nemico²⁵.

Come si evince da quest'analisi, *Lo Ipocrito* porta in scena un senso di annullamento e una perdita totale dell'identità, che non trovano riscontro nei *Menaechmi* e neppure nelle altre commedie rinascimentali. Si può quindi asserire che, mediante l'atteggiamento distaccato del suo personaggio, Pietro Aretino sia riuscito a cambiare e a riscrivere lo schema classico della commedia degli equivoci basati sul doppio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARETINO 1974

Pietro Aretino, *Lo Ipocrito*, in: *Tutto il teatro*, Antonio Pinchera (a cura di), Newton, Roma 1974.

BERTINI 1997

Ferruccio Bertini, *Plauto e dintorni*, Laterza, Roma-Bari 1997.

BORSELLINO 1982

Nino Borsellino, *Gli anticlassicisti del Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Laterza, Roma-Bari 1982.

BOSISIO 1975

Paolo Bosisio, *Popolarità e classicità nel teatro comico del Cinquecento*, Principato, Milano 1975.

ČALE – ČALE FELDMAN 2008

Morana Čale – Lada Čale Feldman, *U kanonu. Studije o dvojništvu*, Disput, Zagreb 2008.

ČALE FELDMAN 2012

Lada Čale Feldman, *U san nije vjerovati*, Disput, Zagreb 2012.

DOLCE 2005

Ludovico Dolce, *Il Marito* in: *Teatro comico del Cinquecento, La tonaca in commedia*, Stefano Termanini e Roberto Trovato (a cura di), UTET, Torino 2005.

DOVIZI 1912

Bernardo Dovizi, *La Calandria*, in: *Commedie del Cinquecento*, vol. 1, Ireneo Sanesi (a cura di), Laterza, Bari 1912.

FERRARI 1994

Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1994.

FERRONI 1980

Giulio Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980.

FERRONI 1977

Giulio Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli 1977.

²⁵ L'exasperante realtà è in agguato appena fuori dalla scena, infatti, il riso terminerà con la fine della commedia per lasciar spazio alla realtà storica che vede l'Italia in preda alle dominazioni straniere: "Da qui a due ore succederanno, in luogo de i lumi, de le musiche, de gli applausi, oscurità, solitudine e orrori, onde todos es nada" (V, 21, 265).

FREUD 1975

Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975.

FUSILLO 1998

Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci, Firenze 1998.

GIRARD 2005

René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca, Le mutazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano 2005.

ACAN 2006

Jacques Lacan, *Sosia*, in *Il seminario. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, Antonio di Ciaccia (a cura di), Einaudi, Torino 2006, 299-304.

MANNONI 1972

Octave Mannoni, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari 1972.

PLAUTO 1975

Tito Maccio Plauto, *Anfitrione*, Giulio editore, Torino 1975.

PLAUTO 1983

Tito Maccio Plauto, *I due Menecmi*, Giulio Einaudi editore, Torino 1983.

RANK 1972

Otto Rank, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano 1972.

RUFFINI 1985

Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento: La "Calandria" alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1985.

STARA 2001

Arrigo Stara, *Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari 2001.

ŽUPANČIČ 2008

Alenka Župančič, *The Odd One In: On Comedy*, MIT Press, Cambridge 2008.

RIASSUNTO

Il saggio analizza le modalità con cui Pietro Aretino riprende e rivoluziona ne *Lo Ipocrito* (1542) il tema dell'incontro dei gemelli su modello dei *Menaechmi* plautini. Il letterato rinascimentale non incentra la trama sul motivo del doppio ma questo occupa nella commedia una parte marginale, che gli consente di risolvere, in un paio di battute più incisive, problematiche sulle quali gli altri commediografi impiegavano l'intera *pièce*. Infatti, in uno spazio scenico molto breve, lo scrittore affronta scambi di persona, che rafforzano il disorientamento del personaggio sdoppiato di fronte a un altro che dichiara la stessa identità. La rappresentazione del protagonista in uno stato confusionale atipico rispetto a quello delle altre commedie, ha concesso di fornire diverse basi d'interpretazione alla riscrittura aretiniana. L'allontanamento rispetto alla trama latina è stato attribuito alla sua poetica anticlassicistica che l'ha portato a opporsi all'imitazione letteraria e quindi a stravolgere i *Menaechmi*, una delle opere più copiate nel Cinquecento. Il comportamento insolito del personaggio aretiniano davanti al proprio doppio è stato spiegato ricorrendo a studi antropologici e psicoanalitici, che hanno permesso di farlo derivare dalla paura dell'altro ritenuto un rivale minaccioso. Il senso di smarrimento è stato enfatizzato dall'ambientazione della commedia a Milano, una città in preda alla dominazione spagnola, che ha privato i suoi abitanti della loro personalità; com'è testimoniato nei dialoghi mediante ripetizioni meccaniche prive di senso, espresse da pseudo ispanismi. L'opera di Aretino si contraddistingue anche per l'epilogo che, al posto del lieto ricongiungimento dei gemelli, inscena una totale perdita dell'identità.

SAŽETAK

Književna preradba Plautova dvojnika. Dramski prikaz izgubljenog identiteta u komediji Pietra Aretina

U eseju se analizira način na koji Pietro Aretino u *Licemjeru* (1542) preuzima i revolucionira temu susreta blizanaca po modelu Plautovih *Menehmi*. Renesansni književnik ne usredotočuje radnju na motiv dvojnika, koji u komediji ima marginalnu ulogu, što mu omogućuje da u nekoliko najprodornijih rečenica razriješi problematiku kojoj su drugi autori posvećivali cjelokupna dramska djela. U vrlo oskudnom scenskom prostoru pisac se suočava sa zamjenom ličnosti koja pojačava dezorijentiranost podvojenog lika pred drugim koji se izjašnjava istim identitetom. Predstavljanje glavnog lika u stanju konfuzije atipično je u usporedbi s drugim komedijama, ali nudi razne osnove za interpretacije Aretinove preradbe. Udaljavanje od radnje latinskog predloška pripisuje se Aretinovoju antiklasicističkoj poetici, koja ga je dovela do opiranja književnoj imitaciji, a time i potpunom prevratu *Menehmija*, jednog od najimitiranih djela u 16. stoljeću. Neuobičajeno ponašanje aretinijanskog lika pred vlastitim dvojnikom objašnjeno je pomoću antropoloških i psihoanalitičkih studija koji pružaju mogućnost tumačenja da ono proističe iz straha od drugog, kojeg smatra prijetećim rivalom. Osjećaj izgubljenosti glavnog lika naglašava smještanje radnje u Milano, grad pod španjolskom dominacijom, koja je stanovništvu oduzela identitet, kao što svjedoče dijalozi svedeni na besmislena mehanička ponavljanja pseudohispanizama. Aretinovo djelo čini neuobičajenim i epilog, jer umjesto radosnog ponovnog združivanja blizanaca, prikazuje potpuni gubitak identiteta.

Cljučne riječi: Plaut, *Menaechmi*, Aretino, *Lo Ipocrito (Licemjer)*, komedija, dvojniki, antiklasicizam, psihoanaliza, identitet, neprijatelj

