

DONATELLA BREMER

«TU SEI NEVERS, IO HIROSHIMA»
I NOMI DEL DOPPIO NEL CINEMA D'AUTORE
DEL SECONDO DOPOGUERRA*

Abstract: In the past I began to investigate the double of the late German Romanticism. This paper takes the next step by expanding research on the onomastic aspect of doppelgängerism into a totally new universe. Special attention will be given to famous directors (inter alia Hitchcock, Truffaut, Fellini, Wenders, Reisz, Buñuel, Bergman, Kieślowski, Antonioni, Resnais) who also dedicated themselves to the sinister and disturbing character of the doppelgänger from a philosophical, psychological, psychoanalytical and anthropological point of view, drawing inspiration from works of literature. Different stages of de-individualisation are often expressed by those names chosen for them by the author.

Keywords: *Doppelgänger*, Film, onomastic aspect

In caso di pericolo, l'oloturia si divide in due:
dà un sé in pasto al mondo,
e con l'altro fugge.
[...]

Wisława Szymborska, *Autotomia*

Il doppio si addice al cinema. E questo per vari motivi. In primo luogo perché il cinema, più del teatro e di altre forme artistiche quali la letteratura, le arti figurative, la musica, offre una copia della realtà talvolta anche troppo fedele. Questa è certamente la sua forza, il suo fascino, ma anche il suo limite, una sorta di vizio. Il grande cinema, o, per essere più precisi, i grandi registi ne sono ben consapevoli. In *Lisbon Story* (1994) Wenders, dopo un'estenuante ricerca volta ad offrire allo spettatore un'immagine il più vivida possibile della città di Lisbona, con la sua gente, i suoi colori e soprattutto la sua musica, decide di eliminare il taglio soggettivo, che sempre seleziona, nasconde, rivela, e gira per la città con la telecamera sulla schiena con l'unico scopo di riprendere senza filtro tutto ciò in cui s'imbatte... Sulla stessa lunghezza d'onda si muove Visconti nell'ultima inquadratura di *Morte a Venezia*

* Desidero ringraziare mia figlia Anna Buono, senza la cui competente collaborazione non avrei potuto scrivere questo saggio.

(1971): la silhouette del giovane Tazio che indica al professor Aschenbach un punto indefinito all'orizzonte allude al mistero della morte, mentre, in primo piano, la telecamera, puntata verso il vuoto, denuncia l'illusorietà dell'idea che si possa, con la riproduzione cinematografica, rispecchiare la vita. Perché il cinema è soprattutto finzione, simulazione, un artificio che si realizza attraverso la messa in atto delle tecniche e dei trucchi più sofisticati: dalla lampadina accesa nella tazza di latte avvelenato di *Sospetto* (1941) sino agli attuali, strabilianti effetti speciali ottenuti tramite elaboratissimi procedimenti digitali. Ancora una volta viene da rievocare Platone, che interpretava l'arte come copia di una realtà che era a sua volta copia del mondo vero, inaccessibile all'uomo. E dunque la sala cinematografica sarebbe anch'essa una caverna e le immagini sullo schermo parvenze sempre più scialbate – come direbbe Montale –, alle quali tuttavia concediamo di sedurci.

In cosa risieda questa 'attrazione fatale' che il cinema esercita sullo spettatore è difficile dire. Per certo possiamo affermare che in ciò che ci viene proposto possiamo spesso ritrovare brandelli della nostra vita, individuare possibilità che non abbiamo colto, far affiorare aspetti sommersi di una personalità che addirittura ignoravamo di avere. E se è indubbio che accade raramente che un libro, una musica, un quadro, un film ci cambino la vita, si deve tuttavia riconoscere che l'impronta che tali esperienze virtuali lasciano dentro di noi rimane, per un tempo più o meno limitato, e talora perfino in modo indelebile. Può ad esempio addirittura avvenire che sequenze di pellicole che abbiamo molto amato, e magari rivisto più volte, persistano nella nostra memoria emotiva e si ripropongano in situazioni particolari, emergendo quando meno ce l'aspettiamo, come ben mostra il film *Mon oncle d'Amérique* (1980) realizzato da Alain Resnais con la partecipazione di Henri Laborit, il teorizzatore dell'«elogio della fuga».¹ In esso si racconta, in parallelo, la vita di tre personaggi, dei quali vengono rivelati persino i pensieri più riposti, ivi comprese le immagini che affollano la mente: tra queste compaiono personaggi di film che hanno trovato in loro una particolare eco e costituiscono una sorta di *alter-ego* – punti di riferimento che, in momenti cruciali, vanno a sorreggere un comportamento, a offrire una consolazione, ad avallare una sofferta decisione. Per non parlare del celeberrimo *Play It Again, Sam* (*Provaci ancora, Sam*, 1972), il cui protagonista, *Allan Felix*, critico cinematografico reduce da un divorzio, cerca di trovare una compagna col sostegno del proprio beniamino di celluloido, il fascinoso Humphrey

¹ In *L'Éloge de la fuite* (1976) il biologo, filosofo ed etologo francese mostra come le inibizioni e i condizionamenti, nell'uomo, così come negli animali, possano produrre, là dove non si prospettino vie di scampo o non sia possibile sfogare la propria aggressività, malattie a livello psichico e somatico. Queste teorie costituiscono il filo conduttore del film realizzato insieme a Resnais.

Bogart nei panni di Rick in *Casablanca* (1942).² Il film, realizzato da Herbert Ross, è tratto da un'opera teatrale scritta dallo stesso Allen e ispirata al fallimento della sua relazione sentimentale con Diane Keaton. Il nome del protagonista, *Allan Felix*, è dunque più che allusivo: *Allan* altri non è che il regista (che impersona peraltro se stesso nella pellicola), mentre *Felix* ben esprime, in chiave antifrastica, la personalità nevrotica di un individuo che sta vivendo una profonda crisi esistenziale e che riesce ad arginare l'ansia solo attraverso la creazione di un proprio 'doppio cinematografico'.

Un ulteriore esempio di sdoppiamento è quello che subisce un altro grande regista, François Truffaut, il quale, quando decide di parlare della propria infanzia infelice, sceglie, fra i giovani attori presentatisi per il *casting*, un ragazzino, Jean-Pierre Léaud, che a suo avviso può ben rispecchiare il suo temperamento, schivo e ribelle insieme, e che battezza *Antoine Doinel*. Truffaut scelse quel nome, racconta, in modo quasi automatico, per chieder-sene, solo in un secondo tempo, il perché. Scrive:

Inizialmente pensai ad un nome dal suono carezzevole, quello di Etienne Loinod, un collaboratore dei «Cahiers du Cinéma» (in realtà lo pseudonimo anagrammato di Jacques Doniol Valcroze).³ In seguito restai fermamente convinto di aver inventato il nome di Antoine Doinel fino al giorno in cui qualcuno mi fece notare che avevo semplicemente preso in prestito quello della segretaria di Jean Renoir, Ginette Doinel. È stato proprio Jean Renoir ad insegnarmi che l'attore, mentre interpreta un personaggio, è più importante del personaggio stesso o, se si preferisce, che bisogna sempre sacrificare l'astratto al concreto. Non c'è da stupirsi quindi che Antoine Doinel si sia scostato da me, fin dai primi giorni di ripresa [...].⁴

È dunque come se il regista avesse dato vita a un proprio doppio che in parte lo rispecchia, ma che possiede una sua autonomia. Le cinque pellicole di cui è protagonista Antoine Doinel ricalcano infatti solo in parte l'autobiografia del regista – e forse appunto per questo ancora più compiutamente ne illustrano la personalità, con i suoi fatti e i suoi non fatti, le occasioni mancate, i desideri, le debolezze.

Fellini si muove in certo senso sullo stesso piano quando affida al già affermato, prestante ed attraente Marcello Mastroianni ruoli chiave nelle sue opere più significative. Come infatti il regista ebbe a dire più volte, attra-

² Un altro film di Allen dedicato al doppio e alle interferenze tra vita e schermo è senza dubbio *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*), del 1985.

³ Per la spiccata tendenza che Truffaut aveva di prendere i nomi dei suoi personaggi dalla realtà e in particolare modo di farli coincidere, del tutto o in parte, con quelli degli attori che li interpretano si veda LUIGI SASSO, *I nomi e lo specchio: il cinema di Truffaut*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 173-183.

⁴ Cfr. <http://moviesinmyarms.blogspot.it/2011/11/chi-e-antoine-doinel-di-francois.html>.

verso l'attore e amico aveva inteso creare un proprio 'alter ego interpretante', una bella copia di se stesso.⁵ In *La dolce vita* (1960) l'attore mantiene il proprio nome, Marcello, che viene però accompagnato da un cognome, *Rubini*, che a mio avviso vuole riecheggiare quello del regista, *Fellini*.⁶ In *La città delle donne* (1980), invece, è Fellini stesso a coniare per il Marcello nazionale un nome apparentemente esotico, *Snaporaz*. Si tratta in realtà di un nomignolo che il regista stesso, affettuosamente, gli aveva affibbiato. Racconta la giornalista riminese Maria Cristina Muccioli:

Qualche indagine fra i collaboratori di Fellini e... ecco svelato il mistero: Snaporaz (o, meglio, 'Snaporaz') è una contrazione di 't-ci snà un puràz', cioè 'sei soltanto un poveraccio'. Motivazione: Mastroianni, quando non aveva voglia di impegnarsi troppo, esibiva una flemma che Fellini definiva tutta 'ciociara'. Ricordandogli le sue origini, il Maestro lo rimproverava dicendogli: «Vin a lavurè, che t-ci snà un puràz!» ('vieni a lavorare, che sei soltanto un poveraccio!').⁷

Oltre al pubblico e ai registi, gli attori stessi si interfacciano costantemente con un proprio doppio, come dimostrano le stesse tipologie dei ruoli che si incollano alla pelle di molti interpreti, finendo perfino per interferire con la loro carriera: difficile immaginare John Malchovich nei panni di un brav'uomo, o Glenn Close in quelli di una introversa che non sa vincere la timidezza! Lo stesso dicasi per i rapporti che si creano tra gli attori stessi nel corso della lavorazione di un film. Lo dimostrano bene gli amori sbocciati e finiti sul set, vale a dire in un contesto virtuale, in una dimensione irrealistica e in un ambiente protetto.⁸ Uno splendido esempio di tale 'transfer cinema-

⁵ Sul tema si è tenuto, nella primavera del 2013, nella terra natale di Mastroianni, un convegno dal titolo *Il Regista e il suo Doppio: Fellini & Mastroianni. A 50 anni da 8 e ½*. Il tema del doppio è peraltro ricorrente nella poetica di Fellini. Basti leggere quanto scrive (in *Fare un film*, Torino, Einaudi 1980, pp. 117-118) a proposito del mondo del circo, che rappresenta per lui una delle metafore più pregnanti della vita stessa: «Quando dico 'il clown', penso all'augusto. Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l'augusto. [...] essi sono due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso, divise, separate. [...] le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere».

⁶ In *8 e ½* è invece la trama a farci capire che Mastroianni è l'*alter-ego* di Fellini: vi si parla infatti di un regista che voleva fare un film, ma non ricorda più quale fosse il soggetto che intendeva trattare.

⁷ Cfr. <http://www.cristella.it/blog/tag/snaporaz/>. E infine, nel 1985, nel film *Ginger e Fred*, che ha per interpreti la Masina e ancora una volta Mastroianni, le iniziali dei nomi dei protagonisti riprendono, credo non a caso, quelle dei nomi di una delle coppie più famose del grande schermo, *Giulietta e Federico* appunto.

⁸ Gli attori sono vittima di ulteriori sdoppiamenti: quello del nome, ad esempio, dato che molti di loro devono ritoccare, se non addirittura cancellare il proprio nome e cognome per sostituirli con denominazioni commercialmente più accattivanti. Altro sdoppiamento è costituito dallo stesso doppiaggio: un procedimento per il quale l'attore perde la propria voce e chi lo doppia, spesso attore a sua volta, la propria immagine.

tografico' l'abbiamo nel film *The French Lieutenant's Woman* (*La donna del tenente francese*) del 1981. Diretta da Karel Reisz su copione di Harold Pinter, la pellicola si basa sull'omonimo romanzo di John Fowles. Come già nel libro, che presupponeva un doppio finale a scelta del lettore, il regista tenta qui l'espedito del film nel film, proponendo in parallelo la storia d'amore tra i due attori protagonisti, Mike e Anna, e i personaggi che essi interpretano. I nomi delle due donne impersonate da Meryl Streep, *Anna* che parla in americano, *Sarah* in un inglese dell'Ottocento con accento del Dorset, hanno una medesima sagoma linguistica. Tale somiglianza fonica, cui nel corso della vicenda non si dà peso, emerge all'improvviso nell'ultimissima scena, a mostrare come possa succedere, soprattutto a un attore, di confondere le due dimensioni – quella della *fiction* e quella del vissuto: affacciato alla finestra della finta casa in cui è stata da poco girata l'ultima scena del film, nel tentativo di fermare Anna, appena salita in macchina dopo aver deciso di porre fine alla relazione, Mike urla il suo nome... solo che la chiama Sarah!

Ma entriamo adesso nel cuore vero e proprio di questa ricerca, e cioè prendiamo in considerazione i nomi che portano quei personaggi che a vario titolo subiscono sdoppiamenti, nomi che, ad un'osservazione più attenta di quella generalmente offerta dallo spettatore, ma spesso anche dal critico,⁹ rivelano anch'essi, come spero di mostrare, un loro 'doppio fondo'.

Già per la sua stessa natura, come si è visto, e per le opportunità che la tecnica gli offre, il cinema è ricco di 'doppi'. Sin dall'epoca del muto, ed in particolare nella cinematografia dell'espressionismo tedesco,¹⁰ abbondano storie in cui, per odio o per amore, per gioco o per vendetta, per cupidigia o per follia, i personaggi sono suscettibili di sdoppiamenti, o ricorrono a travestimenti, oppure subiscono mutazioni che oggi definiremmo genetiche: un'eredità che si è riversata in epoca più recente soprattutto nei generi *fantasy* e *horror*, i quali tuttavia, pur ricchi di presenze paranormali e di *révenants* inquietanti con valenze mitiche, hanno perso molto dello smalto e dello spessore delle vecchie pellicole. In essi, infatti, ci vengono proposti eroi, o super-eroi,¹¹ nella maggior parte dei casi poco credibili, che portano

⁹ PATRIZIA FERGNANI, nel suo libro *Cinema per la mente. Come sviluppare la visione consapevole e le memorie*, Roma, Sovera 2013, a p. 71 sottolinea come i nomi dei personaggi facciano parte di quegli elementi che più di frequente sfuggono allo spettatore, quando questi cerchi di ricordare i contenuti della pellicola.

¹⁰ Cfr. GERALD BÄR, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam, Rodopi 2005.

¹¹ Fra i classici si ricordi ad es. *Superman*, alias *Clark Kent*, o *Spider-Man*, al secolo *Peter Parker*. Da notare che i due supereroi portano, nella vita, nomi e cognomi tra loro allitteranti. Il primo film, *Superman*, risale al 1978, diretto da Richard Donner e interpretato da Marlon Brando e Gene Hackman. *Spider-Man* è del 2002; diretto da Sam Raimi, si ispira ai fumetti di Stan Lee e Steve Ditko.

tra l'altro nomi piuttosto banali.¹² Dei film di fantascienza vorrei qui ricordare soltanto, per i suoi contenuti tutt'altro che scontati e per le particolari trovate onomastiche, la pellicola italiana *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores. La vicenda comincia con un virus che infetta un videogioco prima che sia immesso sul mercato, provocando quale effetto collaterale quello di far assumere al suo protagonista coscienza di sé. Preoccupato per la propria sorte, *Solo* – così si chiama il malcapitato personaggio, destinato a essere replicato migliaia di volte e ad essere venduto in tutto il mondo – riesce a rintracciare il programmatore e a farsi promettere di venire cancellato: un'operazione apparentemente semplice, che, tuttavia, nell'universo degradato dei videogiochi, verrà pagata dal programmatore stesso con la vita. Anche la scelta degli altri nomi da parte di Salvatores è particolarmente felice. *Naima*, la ragazza *hacker* che aiuta il protagonista nella rischiosa impresa, porta un nome che è l'anagramma di anima. I *Devils* (forma contratta di *Destroying Visual Illusion*) sono le difese delle multinazionali, fantasmi che aggrediscono chi si insinua nei videogiochi sfruttando le paure e le proiezioni della vittima designata.¹³ Col nome del videogioco, infine, *Nirvana*, si allude al fatto che, come ha dichiarato in un'intervista lo stesso regista, l'unica salvezza per il malcapitato Solo è quella di farsi cancellare.¹⁴

Moltissimi sono inoltre i film di spionaggio in cui abbondano travestimenti e affiorano sosia e identità multiple. L'esempio più famoso è costituito, ovviamente, da *James Bond*: al suo doppio, contrassegnato da un numero, quindi privato delle connotazioni che abitualmente distinguono una persona che appartiene alla società civile, è concesso tutto: addirittura il 'privilegio' di uccidere impunemente. L'agente segreto del Ministero della Difesa doveva inizialmente chiamarsi *James Secretan* e aveva come codice identifi-

¹² Si pensi al pur pregevole *Blade Runner*, diretto nel 1982 da Ridley Scott e ispirato al romanzo *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Philip K. Dick, come pure all'altrettanto famosa trilogia di *Matrix*, scritta e diretta dai fratelli Wachowski fra il 1998 e il 2003.

¹³ Il nome del programmatore, *Jimi Dini*, potrebbe essere una citazione occulta dei cognomi dei due scrittori cui il film si ispira: William Gibson e Philip K. Dick – autore quest'ultimo di romanzi di fantascienza che in parte anticipano il *cyberpunk*, la corrente letteraria e artistica nata negli anni Ottanta del XX secolo, di cui Gibson è il massimo esponente. Nel film sono presenti continui riferimenti al cyberspazio, riferimenti che vengono colti solo alla fine della vicenda, quando appare la scritta «*Naima is on-line*», dalla quale si desume che la vita stessa di Jimi altro non è che un videogioco.

¹⁴ «Il protagonista di questo video gioco è costretto a reincarnarsi continuamente ogni volta che va in *game over*, ogni volta che viene eliminato; e riparte oltretutto nella sua stessa vita, che è ancora peggio. Quindi ripartire da capo in questo ciclo infinito di reincarnazioni – morti e rinascite, morti e rinascite... l'unico modo per uscirne è raggiungere il Nirvana, come nelle filosofie orientali, e essere cancellato [...] e cioè l'abbandono, il *delete*, la rinuncia, il distacco». http://www.youtube.com/watch?v=_fXXjb0rqDs.

cativo il numero 7777. Passa poi a venire identificato come 007, sigla in cui i due zeri stanno ad indicare che possiede la licenza di uccidere.

Nomi particolarmente studiati per il doppio si trovano anche nelle pellicole di genere leggero: commedie per lo più, in cui possiamo incontrare invenzioni onomastiche anche argute e divertenti.¹⁵ Come nel caso di *Tootsie* (1982) di Sydney Pollack: *Michael Dorsey*, un bravo attore che non riesce a sfondare, trova il successo fingendosi donna e assumendo il nome di *Dorothy Michaels*. Lo stesso accade nel film *Victor Victoria* (1982), diretto da Blake Edwards, in cui una cantante priva di ingaggi diventa famosa fingendo di essere un uomo: *Victoria Grant* diviene così il conte polacco *Victor Grezbinski* che si esibisce *en travesti*.¹⁶

Ma il doppio di cui intendo occuparmi più specificamente in questa indagine appartiene ad una categoria ancora diversa e ben precisa: si tratta del 'doppio perturbante' da me già analizzato in ambito letterario.¹⁷ Tale definizione risale a Freud e al suo allievo Otto Rank,¹⁸ ma già Agostino d'Ippona, nel IV secolo, aveva distinto tra doppio *in aequalibus* ('in parità') e doppio *in deterioribus* ('con peggioramento'): un processo di sdoppiamento, quest'ultimo, che può divenire più o meno insidioso, ma che sempre è in grado di mettere in pericolo in colui che lo subisce la percezione della propria identità. Ed è proprio questo tipo di doppio a caratterizzare, nel secondo dopoguerra, la produzione di numerosi registi fortemente impegnati nella creazione di pellicole di notevole valore artistico e al tempo stesso attratti dalla scoperta del mondo dell'inconscio: di quel sottosuolo che ognuno di noi accuratamente cela agli altri e a se stesso e che, proprio perché represso, può causare scissio-

¹⁵ In *Young Frankenstein (Frankenstein Junior)* (1974), film diretto da Mel Brooks, coautore della sceneggiatura insieme a Paul Oxon e a Gene Wilder, il giovane cattedratico di neurologia Frederick Frankenstein, nipote del Barone Viktor von Frankenstein, nel vano tentativo di prendere le distanze dalla impegnativa figura del nonno, modifica il proprio cognome trasformandolo in un 'patetico' *Frankenstein!*

¹⁶ Un altro esempio di sdoppiamento, che coinvolge questa volta un uomo e un animale, lo troviamo in *Groundhog Day (Ricomincio da capo)*, film diretto nel 1993 da Harold Ramis. L'odioso giornalista e meteorologo televisivo *Phil Connors*, che ogni anno viene incaricato di fare un servizio sulla tradizionale ricorrenza del *Giorno della Marmotta*, porta lo stesso nome del mammifero, chiamato affettuosamente dagli abitanti della piccola città della Pennsylvania appunto *Phil*. E non è certo un caso: la bestiola, che è in grado di predire l'arrivo della primavera o il prolungarsi dell'inverno a seconda che riesca o meno a vedere la propria ombra, dà il via ad una concatenazione di avvenimenti che portano il protagonista a rivivere infinite volte la stessa giornata fintanto che non avrà individuato anche lui la propria ombra, cioè le proprie potenzialità, e messo a frutto le sue buone qualità.

¹⁷ Si veda DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 79-97.

¹⁸ Cfr. SIGMUND FREUD, *Das Unheimliche*, in *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, IV, Frankfurt am Main 1970, e OTTO RANK, *Der Doppelgänger*, Wien und Leipzig 1914.

ni della personalità, crisi d'identità, percezioni distorte della realtà responsabili di svariate sindromi e patologie. Va ricordato anche – particolare, questo, non trascurabile – che tale tipo di opere cinematografiche, tese a ricreare nello spettatore quelle dinamiche di cui si occupa la psicanalisi, si basa, più o meno liberamente, su testi letterari, e dei testi letterari conserva la poetica e l'attenzione per l'espressione verbale, nomi compresi.

Uno dei registi che senza dubbio ha nutrito il massimo interesse per le problematiche di tipo psicanalitico è Alfred Hitchcock. Si può dire che non ci sia quasi una sua pellicola che non le tratti, e non ci sia quasi copione in cui ai vari tipi di scissioni vissute dai personaggi non corrispondano nomi allusivi, se non addirittura criptonimi.¹⁹

L'esempio per eccellenza è rappresentato dal film *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) del 1958, tratto liberamente dal romanzo *D'entre les morts*, scritto a due mani, nel 1954, da Thomas Narcejac e Pierre Boileau. Si tratta di una coppia assassina autrice di un delitto che viene accuratamente celato dietro insospettabili apparenze, il tutto ai danni del protagonista, un ex-poliziotto traumatizzato per la morte di un collega caduto nel vuoto nel tentativo di salvarlo. Nel film sono presenti tutti gli ingredienti che troviamo nelle storie di doppio: moltissimi specchi, un ritratto inquietante,²⁰ una presunta schizofrenia, un'apparente reincarnazione, tre suicidi a carico della stessa persona, l'innamoramento reiterato per due donne apparentemente diverse – una biondissima, l'altra con i capelli scuri –,²¹ il tutto avvolto da una colonna sonora firmata Bernard Herrmann, con inserzioni di brani wagneriani, ad alimentare la dimensione di mistero grandioso e di sogno terrificante che caratterizza l'intera pellicola. Anche i nomi dei personaggi sono scelti accuratamente. Quello della protagonista, *Madeleine*, rievoca la celebre peccatrice *Maddalena* o *Maria di Magdala*, poi pentitasi, proprio come la protagonista, e al tempo stesso colei che per prima ha assistito alla resurrezione di Cristo. La (finta) reincarnazione di *Madeleine* porta anch'es-

¹⁹ Si vedano al riguardo i due volumi fitti di approfondimenti e di esempi di TOM COHEN, *Hitchcock's Cryptonymies, I: Secret Agents, II: War Machines*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2005.

²⁰ L'immagine della protagonista di fronte al quadro della nonna morta suicida ricorda i quadri di Magritte: non solo fra le due vi è un'impressionante somiglianza fisica, ma entrambe sono sedute accanto allo stesso mazzolino di fiori e portano la stessa pettinatura e i medesimi gioielli. Ricordo in proposito che nel 2001 ha avuto luogo, al Centre Pompidou di Parigi, la mostra *Alfred Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, nella quale sono stati messi in evidenza i profondi legami tra il cinema di Alfred Hitchcock e le arti figurative. Fra i numerosi autori del Novecento che rivelano relazioni estetico-stilistiche col regista René Magritte è senz'altro quello che maggiormente si riallaccia alla poetica del doppio.

²¹ Anche in *Marnie* il camuffamento della protagonista consiste in un rapido quanto inverosimile cambiamento del colore dei capelli.

sa un nome biblico, *Judy*, la Giuditta che ha ucciso Oloferne: una donna che è sinonimo di seduzione, ma anche simbolo di superiorità nei confronti del maschio, quando questi sia rapito dalla 'vertigine' dell'innamoramento. Quanto alla ex-fidanzata del protagonista, un personaggio petulante che non si stanca di indagare sulla vicenda che coinvolge l'uomo di cui è innamorata e che ha ormai perduto, credo si possa dire che porti un nome parlante: *Midge* significa infatti 'moscerino'. Ritengo anche di poter ipotizzare che il diabolico omicida della propria moglie porti il nome di un animale – *Elster* è la denominazione della 'gazza ladra'; e che il protagonista, che fa di soprannome *Scottie*, richiami l'affettuosa, tradizionale denominazione del *Terrier* scozzese, un cane noto per la proverbiale testardaggine e per il fatto di essere fedele ad un solo padrone. Tali accostamenti, apparentemente gratuiti, sono tutti più che plausibili, dal momento che, nei film del 'mago del brivido', come in parte vedremo, è frequentissima l'associazione tra i nomi di persona e gli animali.²²

Un altro film che Hitchcock incentra sul doppio, forse non noto al grande pubblico, ma di grande valore anche sul piano della qualità delle immagini, è *Strangers on a train* (1951).²³ Già la prima inquadratura ci introduce al tema che verrà sviluppato: i binari della ferrovia simboleggiano le due persone che si incontrano accidentalmente in treno e che sono destinate a vivere in parallelo una vicenda alquanto complicata. Il primo, disturbato mentalmente e con tendenze omicide, si chiama *Bruno Antony*; l'altro, un giovane tennista molto noto, *Guy Haines*. Il fosco personaggio, cui il nome calza, propone all'atleta di fare insieme un 'doppio misto', ovvero sia di compiere in società un doppio delitto: lui libererebbe il giovanotto (il cui nome ricorda appunto il termine *guy* 'ragazzo') dalla prima moglie – che, secondo quanto riportano i rotocalchi, si rifiuta di divorziare –, mentre il tennista ammazzerebbe il suo odiato padre. L'assenza di movente renderebbe, secondo Bruno, impossibile agli inquirenti risalire ai rispettivi assassini. Che i nomi propri dei personaggi siano stati scelti accuratamente risulta evidente anche quando si esaminino i ruoli che questi svolgono nella vicenda: la fidanzata di Guy riconosce il nome di Bruno inciso sul porta-cravatta dell'uomo che perseguita il fidanzato; sulla chiglia della barchetta del lunapark che porta l'assassino sull'isoletta, luogo del delitto, si può chiaramente leggere *Pluto*,

²² In *Marnie*, *Psycho* e *The birds* ad esempio è costante l'associazione fra le donne e gli animali, in particolare gli uccelli. In *Gli Uccelli*, poi, è proprio una coppia di pappagallini, cosiddetti 'inseparabili', a dare il via alla vicenda. L'associazione tra donne e volatili è presente anche in varie opere di Magritte.

²³ Uscito in Italia come *L'altro uomo* e ridistribuito anche col titolo *Delitto per delitto*, si basa sull'omonimo romanzo scritto solo un anno prima dalla celebre autrice di gialli Patricia Highsmith, poi riadattato per lo schermo da Raymon Chandler.

la divinità degli inferi. Il nome della prima moglie, *Miriam*, quindi Maria, ben si accompagna col nome della fidanzata di Guy, *Ann*, la quale da parte sua porta un nome-presagio: *Morton*.

Ma la pellicola più emblematica in materia di sdoppiamento della personalità è certamente il celeberrimo *Psycho* (1960). Il film, che è tratto dall'omonimo romanzo di Robert Bloch (1959) – basato peraltro su una storia realmente avvenuta –, rappresenta un gravissimo caso di scissione della personalità con complicazioni edipiche e sessuofobe. Il giovane protagonista, dopo che ha ucciso la madre e il compagno di lei, per gelosia, assalito dal complesso di colpa, conserva in casa il corpo della donna da lui stesso imbalsamato, parla con lei, ne assume gli atteggiamenti e ne indossa i vestiti. Il suo nome, *Norman*, ricalca esattamente quello della madre, che si chiamava *Norma*, mentre il cognome, *Bates*, richiama il sostantivo *bates* 'pipistrelli' (anche il motel che conduce si chiama *Bates Motel*, dunque 'Motel dei pipistrelli'). L'ultima delle sue vittime, *Marion Crane*, accoltellata nella famosa scena della doccia, porta il nome di un altro animale assai più mansueto: la gru. La ragazza stessa ha una doppia personalità e una doppia identità: per innalzare il proprio stile di vita ha rubato una somma ingente sul posto di lavoro; è poi scappata e, per il timore di essere scoperta, ha fornito false generalità, firmando il registro del motel come *Mary Samuels*, nome ritagliato in parte sul proprio e in parte su quello del fidanzato, *Sam Louis*.

Un'altra ladra, o più precisamente una cleptomane, è la protagonista del film *Marnie* (1964), opera altrettanto famosa del regista baronetto basata sul romanzo di Winston Graham. Anche qui il nome, che troviamo evidenziato già nel titolo, rappresenta un elemento-chiave all'interno della storia. *Marnie*, così la madre chiama la figlia *Margareth*,²⁴ è in realtà un vezzeggiativo di *Marine*, e dunque induce a pensare al marinaio che da piccola la protagonista aveva ucciso credendo di dover difendere la mamma. Al

²⁴ Uno dei nomi che usa per nascondere la propria identità allo scopo di far perdere le proprie tracce dopo gli ingenti furti di denaro presso le aziende in cui ha lavorato, *Mary Taylor*, contiene le medesime lettere iniziali di Marnie e di Margareth, e il nome del marito di Marnie è Mark. Lo stesso avviene in *Dial M for Murder* (*Delitto perfetto*), diretto da Hitchcock nel 1954: la M da selezionare sul telefono indica in primo luogo il quartiere londinese *Maida Vale* in cui si trova l'appartamento che è scena del delitto, ma richiama al tempo stesso la parola *Murder*, assassinio, e fa riferimento anche ai due nomi di battesimo della vittima designata, *Margot Mary*, e al nome del suo amante, *Mark*. In fondo anche il nome della *Madeleine* di *Vertigo* ha le medesime lettere iniziali e per di più risale alla biblica *Maria di Magdala*. Cfr. al riguardo quanto scrive sui nomi delle protagoniste femminili Kelly Oliver nel suo saggio *Alfred Hitchcock. Fowl Play and the Domestication of Horror*, in J. Phillips (a c. di), *Cinematic Thinking. Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford, California, Stanford University Press 2008, p. 17: «Their names all begin with M, as if for 'mother': Marion, Melanie, Marnie. And all of Mamie's names are versions of Mary, as in the Virgin Mary: Margaret, Mary, Marion (an echo of Psycho)».

processo quest'ultima era riuscita a scagionare la figlia, ma non aveva potuto evitare l'insorgere in Marnie di gravi turbe mentali provocate dal 'rimosso'. La madre stessa, *Berenice*, non riuscirà mai ad amare la figlia e le manifesterà il proprio affetto pettinandola, come vuole il nome che porta.²⁵

Nel film *Rebecca* (*La prima moglie*, *Rebecca*) (1940), ispirato al romanzo *Rebecca la prima moglie* di Daphne du Maurier (1938), Hitchcock propone, invece, un doppio invisibile, o meglio il nome di un fantasma quale concorrente della protagonista del romanzo. Se della seconda moglie, infatti, che pure è sempre presente sulla scena, non si conosce il nome, della moglie morta, Rebecca, non è dato di conoscere l'aspetto fisico. Paradossalmente, quest'ultima è presente ovunque: negli oggetti personali, custoditi gelosamente dalla sua governante, la Signora *Danvers*,²⁶ e contrassegnati dalle sue iniziali così come, in modo ricorrente, nei discorsi dei membri della famiglia. Tuttavia non se ne conosce il volto, dal momento che, nel castello, non c'è un suo ritratto.²⁷ La seconda moglie resta priva di nome perché è orfana e di modeste condizioni. Come il personaggio di una fiaba, quando arriva al castello di Manderley,²⁸ è presa dalla paura di non essere all'altezza del nuovo ruolo e soprattutto di non essere amata dall'algido consorte, che non a caso si chiama *de Winter*. Solo quando scoprirà la vera natura di Rebecca²⁹

²⁵ Un altro caso di amnesia è quello del protagonista di *Spellbound* (*Io ti salverò* nella versione italiana, ma la traduzione letterale del titolo è 'incantato'). Il film, diretto da Hitchcock nel 1945, si basa sul romanzo di Francis Beending *The House of Dr. Edward* del 1927. Un giovane medico, che già nell'infanzia ha subito un fortissimo trauma (ha involontariamente causato la morte del fratellino), perde la memoria per aver assistito, impotente, all'assassinio del proprio psicanalista, il dottor Edward. Per merito di una collega che si è innamorata di lui, *Constance*, la quale persevera nel voler scoprire ciò che sta all'origine delle sue turbe comportamentali, egli riesce a ricostruire il proprio passato: e per prima cosa a ricordare come si chiama. Inizialmente affiora alla sua memoria solo il nome, *John*; più tardi, una volta guarito, si impadronisce nuovamente anche del cognome, *Ballantine*. Ma è soprattutto grazie all'interpretazione di un suo sogno che si può arrivare a individuare il luogo e l'autore dell'assassinio. Esso contiene, infatti, nomi criptati: l'ombra delle ali sulla discesa si riferisce alla località sciistica di *Gabriel Valley*, mentre il tavolo verde e l'uomo che dirige il gioco alludono alla clinica psichiatrica *Green Manors*, nel film italiano *Villa Verde*, e al suo direttore.

²⁶ La donna, in preda alla follia, muore nel castello al quale ha dato fuoco. Il suo nome richiama la città di Danvers, nel Massachusetts, sede di un famosissimo ospedale psichiatrico creato nella seconda metà dell'Ottocento. L'aspetto dell'austera costruzione ricorda un maniero più che un luogo di cura.

²⁷ Perfino nella scena in cui il marito racconta gli ultimi momenti di vita di Rebecca e se ne sente aleggiare la presenza, lei resta invisibile; ed è la macchina da presa a prendere il suo posto. Hitchcock fa sì che lo spettatore abbia la sensazione di vedere con gli occhi di lei, che indaga beffarda il volto del marito spostandosi all'interno della capanna dei pescatori.

²⁸ Daphne du Maurier era solita affittare, in età adulta, per le proprie vacanze il maniero di *Menabilly*, in Cornovaglia, che aveva finito poi per acquistare.

²⁹ È forse ipotizzabile che Daphne du Maurier abbia ripreso, per la protagonista invisibile del suo romanzo, il nome della *Rebecca* biblica, che, pur sterile, diventerà madre. La Rebecca del romanzo fa infatti credere al marito di essere in attesa del figlio di un altro per indurlo ad ucciderla,

e saprà dell'odio che il marito nutriva nei suoi confronti, potrà smettere di combattere con quel nome ingombrante e acquisterà fiducia in se stessa.³⁰

Un altro regista che ha subito prepotentemente il fascino del doppio è lo spagnolo Luis Buñuel, massimo esponente del cinema surrealista, le cui tematiche sono costituite principalmente dalla natura dell'inconscio, dell'irrazionale e della sessualità, inquadrare nell'ambito di una forte critica anti-borghese ed anti-clericale. Nel suo film forse più famoso, *Belle de jour* (*Bella di giorno*) del 1967, tratto da un romanzo di Joseph Kessel del 1929, la protagonista assume due atteggiamenti del tutto opposti fra loro: a casa, *Séverine*, questo è il suo nome, è una moglie frigida e melanconica, che coltiva tuttavia sogni e fantasie ricorrenti e che, quando il marito è al lavoro, frequenta di nascosto una casa di appuntamenti. L'origine di questo suo comportamento schizoide risiede in un abuso sessuale subito da bambina. La tenutaria della 'casa di mode', Madame Anaïs, alla quale Séverine nasconde la propria identità, trova per lei «un nome semplice e *coquette*, che si ricordi facilmente»: *Belle de jour*, dal momento che lei fa quel mestiere solo di giorno. La donna aggiunge anche, divertita, di aver dato a un suo gatto il nome di *Belle de nuit*.³¹

L'altro film di Buñuel in cui è trattata la tematica del doppio³² è *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977), tratto dal romanzo di Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, (*La donna e il burattino*). Vi è proposta una vicenda in cui lo sdoppiamento della protagonista femminile avviene in modo del tutto originale e imprevedibile. La trama è semplice: un ricco vedovo si innamora perdutamente di una ragazza giovanissima, che accetta la sua corte senza concedersi mai. Per rappresentare la doppia personalità della diciottenne, Buñuel mette in atto un espediente che inizialmente spiazza un po' lo spettatore, ma che, anche grazie all'impiego di raffinati accorgimenti tecnici, viene rapidamente accettato: usa cioè per lo stesso personaggio due attrici, tra loro peraltro diversissime, che però possiedono la stessa voce.³³ Esse non assumono ruoli diversi fra loro e si

liberandola così da una sorte peggiore: quella di una malattia che l'avrebbe in breve condotta, tra sofferenze, alla morte.

³⁰ Un film totalmente incentrato sul tema del doppio è *Shadow of a Doubt* (*L'ombra del dubbio*, 1943). Questa volta lo zio e la nipote – quasi due anime gemelle, però di segno opposto (lei impersona il bene, lui il male) – portano un identico nome: *Charlie*. L'uno indovina o anticipa le azioni dell'altro, in un susseguirsi di situazioni ogni volta raddoppiate, come ha notato Truffaut (Cfr. FRANÇOIS TRUFFAUT, *Un trousseau de fausses clés*, in «Cahiers du cinéma», n. 39, ottobre 1954).

³¹ Da parte sua Séverine, in preda ai complessi di colpa, sogna di una mandria di tori e si chiede se anche ad essi si dia il nome come ai gatti. Domanda a cui risponde: «La maggior parte li chiamano Rimorso, tranne l'ultimo che si chiama Espiazione». Quasi un presentimento della sorte che l'aspetta che lei accetta, vivendola, appunto, come un'espiazione.

³² Su questa tematica si ricordi anche *Viridiana* (1961).

³³ L'espediente opposto usa il regista russo Andrej Tarkovskij nel film in gran parte autobiografico

alternano in modo del tutto casuale, presentando, entrambe, atteggiamenti accondiscendenti seguiti da violenti rifiuti, professioni di verginità affiancate da comportamenti osceni. E tuttavia anche in questo caso è nel nome della protagonista che è contenuto il senso ultimo dell'*amour fou* che il ricco signore nutre per lei. La ragazza si chiama, infatti, *Conchita*, forma vezzeggiativa di *Concepción*, un nome che, come avviene spesso nell'onomastica di lingua spagnola, è attinto dalla sfera religiosa e che qui fa riferimento, in modo quasi grottesco e irriverente, all'Immacolata Concezione.

Il bene e il male, condensati in un unico ruolo, possono anche cristallizzarsi in figure tra loro simmetriche ed opposte. Il film che, a mio avviso, meglio esemplifica questa problematica relativamente all'immagine del 'padre-padrone' è sicuramente *Fanny e Alexander* (1982) di Ingmar Bergman. Il nodo della vicenda sta nella morte del papà dei due bambini, un uomo dall'animo gentile, direttore di un teatro importante e attore egli stesso, cui si sostituisce il patrigno, un pastore protestante con tendenze sadiche. Il primo rappresenta il padre che Bergman avrebbe voluto avere, pieno di sensibilità e fantasia, e porta un nome, *Oskar*, assai diffuso in Svezia, perché legato alla dinastia reale, che possiede al tempo stesso un alone letterario (si pensi ai *Canti di Ossian* o anche allo stesso Oscar Wilde). Il patrigno raffigura, invece, il padre del regista, Henryk Bergman, a sua volta pastore protestante. Il nome che porta, *Vergéus*, rievoca la figura storica di un vescovo vissuto nel XVI secolo, inizialmente cattolico e divenuto poi uno dei massimi sostenitori del protestantesimo in Europa. Inoltre, a livello intratestuale, fra i personaggi di Bergman troviamo un altro *Vergerus*. Nel film *Ansiktet (Il volto)* del 1958, anch'esso di carattere autobiografico, le due figure principali, *Vogler*,³⁴ un artista-mago, *alter ego* del regista, e il dottor *Vergerus*, suo opposto e doppio, rappresentano il dissidio tra la leggerezza e l'immaginazione, da un lato, e lo spirito analitico e la ragione, dall'altro, due forze che si fronteggeranno sempre con prepotenza all'interno dell'animo del regista svedese.

Vi è poi il classico caso dell'omonimia, che può essere foriero di conseguenze anche nefaste, come avviene nel film di Joseph Losey *Monsieur Klein (Mr. Klein)* del 1976. Il protagonista, un commerciante senza scrupoli che, durante l'occupazione tedesca del '42, compra a basso prezzo oggetti d'arte di cui gli Ebrei sono costretti a disfarsi, viene 'incastrato' da un altro

Зеркало, Zerkalo (Lo specchio, 1975): la stessa attrice impersona il ruolo della madre e della nonna del protagonista. Anche nel titolo è contenuta la valenza del doppio: lo specchio rappresenta, infatti, lo specchio della memoria, in cui si confondono, nella mente di un moribondo, passato e presente, eventi storici e fatti privati.

³⁴ Il tedesco Georg Joseph Vogler (1749-1814) fu Maestro di Cappella presso la corte di Stoccolma tra il 1786 e il 1799. Compositore e pedagogo, viene considerato un innovatore in campo musicale e un precursore della musica romantica.

Robert Klein, probabilmente un ebreo in cerca di vendetta, e finisce per venire deportato. Se le modalità della vicenda e l'iniziale del suo cognome ricordano il K. kafkiano, lo stesso valore connotativo che il patronimico può assumere ben rappresenta, da un lato, la natura meschina del personaggio e, dall'altro, la sua impotenza nei confronti della follia di morte che lo circonda e travolge.³⁵

Un'altra tipologia di doppio può essere rappresentata da una coppia di amici rivali quale quella descritta nel film *Jules et Jim* (1962). Truffaut si è rifatto alla storia di un triangolo amoroso descritta nel romanzo autobiografico di Henri-Pierre Roché (1953). In esso lo scrittore e collezionista d'arte francese aveva sostituito i nomi dei protagonisti della vicenda: inventa per se stesso e per l'amico, lo scrittore tedesco Franz Hessel, i due nomi allitteranti *Jules* e *Jim*, che diventeranno poi il fortunato titolo del film, e del libro, che inizialmente si chiamava *Une amitié* (*Un'amicizia*).

Ma l'esperienza più sconvolgente che si possa fare quando si parla di *Doppelgänger* è sicuramente quella di imbattersi in un individuo che sia del tutto uguale a noi. È quanto succede alle due protagoniste del film *La double vie de Véronique* (*La doppia vita di Veronica*, 1991) di Krzysztof Kiesłowski. La polacca *Weronika* e la francese *Véronique*³⁶ (la prima parla, nel film, in polacco con i sottotitoli, la seconda in francese) si sfioreranno appena, ma non verranno mai in contatto l'una con l'altra. Unica prova della doppia incarnazione di una stessa esistenza è la foto che *Véronique* riesce a scattare nella piazza principale di Cracovia, dal finestrino di un pullman. Le due vivono sin dall'infanzia eventi simili, si dedicano al canto e soffrono di cuore. Quando *Weronika* muore cantando durante un concerto a causa di una crisi cardiaca, *Véronique* percepisce confusamente, grazie anche a misteriose corrispondenze, che le è venuta a mancare una parte di sé, si sente più fragile e rinuncia istintivamente al canto, scampando in tal modo alla morte.³⁷ La scelta onomastica operata dal regista polacco non è certamente casuale, dal momento che è sul velo della Veronica che è rimasta impressa la copia dell'immagine di Cristo. Un nome che ben esprime la

³⁵ Si veda l'acuta analisi di LORELLA SINI nel saggio *La funzione del nome nel cinema francese ambientato durante l'occupazione nazista*, in «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 185-193, in particolare pp. 185-188.

³⁶ Sarà forse che il regista stesso sentiva il suo io diviso fra la patria di origine e quella di adozione, amatissime entrambe? Se questa intuizione può avere una sua ragion d'essere, vero è anche che la tematica del doppio rappresenta uno dei temi più trattati dal grande regista polacco. Nella sua ultima opera, *Rouge* (*Rosso*) (1994), ad esempio, si racconta di vite parallele e della possibilità di riscattare il proprio destino attraverso quello di altre persone cui ci lega una profonda affinità.

³⁷ Nel folclore si dice che vedere il proprio *Doppelgänger* è presagio di morte. In questo caso, invece, si verifica esattamente il contrario.

valenza del doppio è anche quello del protagonista del secondo film della trilogia kieślowskiana *Trois couleurs, Blanc (Bianco, 1993)*, il quale, dopo aver simulato la propria morte, cambia per ben due volte identità: si chiama *Karol Karol*.

Può anche verificarsi l'eventualità che lo sdoppiamento avvenga solo per un determinato periodo di tempo, provocato, in genere, da un evento esterno, lasciando conseguenze che possono rimanere indelebili. Tale motivo è presente in *Sliding doors* (1999) di Peter Howitt,³⁸ nel quale si racconta di una ragazza, *Helen*, che potrà vivere una vita raddoppiata e dagli esiti opposti a seconda del chiudersi o meno delle porte di una metropolitana. Anche in questo caso il suo nome potrebbe esser stato ispirato dalla leggenda delle due *Elene* narrata nell'*Elena* di Euripide (412 a.C.). I nomi dei partner che si alternano nelle due vite parallele, *Jeff* e *Gerry*, sono stati anch'essi creati *ad hoc*: sono fra loro abbastanza simili e sono legati dall'allitterazione.

Quando poi lo sdoppiamento di uno stesso individuo si verifica col sopravvenire della morte, è possibile immaginare che sul piano cinematografico prendano forma immagini incorporee che possano manifestarsi sotto varie forme. Nel film *Una pura formalità* (1994) di Giuseppe Tornatore, invece, il protagonista, morto suicida – cosa che è dato di capire solo alla fine della pellicola –, è ancora in possesso di un corpo pesante e delle proprie facoltà mentali. La vicenda si svolge in una sorta di limbo che divide il mondo dei vivi da quello dei morti – il primo ricostruibile solo a sprazzi, attraverso *flash back*, l'altro destinato a restare fino alla conclusione della pellicola, per il protagonista come per lo spettatore, avvolto nel mistero. Lo scopo della sosta, definita come «pura formalità», è quello di far riconciliare l'uomo, uno scrittore di fama, con il suo destino e di fargli ripercorrere le tappe della sua vita. Una vita singolare: ritrovato in un fosso il giorno di san Biagio, il 3 di febbraio, era stato allevato da uno straccione, che lo aveva chiamato appunto *Biagio Febbraio* e che più tardi aveva inventato per lui lo pseudonimo letterario *Onoff*, un nome tristemente destinato a fungere da metafora del suo precoce trapasso dal modo dei vivi a quello dei morti.

Consideriamo ora il caso, assai frequente anche in letteratura, della sostituzione di identità che si verifica quando una persona prende il posto di

³⁸ Il film prende spunto dal film di Kieślowski *Przypadek (Destino cieco, 1981)*, conosciuto anche con il titolo alternativo di *Il caso*. In esso si racconta dei tre possibili destini di un giovane a seconda che riesca o meno a prendere un treno alla stazione. Anche in questo caso il tema conduttore è quello della ricerca delle trame nascoste che governano la vita degli uomini e ne determinano le sorti. Il nome del protagonista, *Witek*, è certamente stato scelto in quanto richiama il termine latino *vita*: nel momento in cui nasce muoiono infatti suo padre, sua madre e il fratellino gemello. Un altro esempio di 'film multiplo' è quello di Alain Resnais *Smoking/ No smoking*, del 1993, tratto dalla pièce *Exchanges* di Alan Ayckbourn (1982).

un morto allo scopo di sparire. In *Professione reporter* (1975), di Michelangelo Antonioni, *David Locke*, un celebre cronista, che si trova in Africa per realizzare un servizio su un gruppo di guerriglieri ostili al regime, viene a scoprire che il vicino di stanza dell'albergo, un uomo d'affari conosciuto superficialmente qualche giorno prima, è morto, probabilmente per una crisi cardiaca. Stanco della vita, nel bel mezzo di un matrimonio in crisi e deluso persino dal proprio mestiere, Locke decide in pochi attimi di sostituirsi allo sconosciuto, un individuo che gli è abbastanza somigliante, sia per complessione fisica che per età. Il caso, per di più, vuole che costui posseda il suo stesso nome. E così, scambiata la camicia con quella di *David Robertson*³⁹ e falsificato senza soverchia difficoltà il passaporto, senza chiedersi a quali rischi possa andare incontro assumendo l'identità di uno sconosciuto, il reporter si lascia trascinare stancamente dallo scorrere degli eventi fino al momento in cui muore, ucciso dai sicari del governo dello stato africano che da tempo inseguivano Robertson in quanto trafficante d'armi. Si tratta, in fondo, di una morte 'cercata', che avviene senza strepito, nella stanza di un piccolo albergo il cui nome suona quasi grottesco per accogliere la fine di un giornalista di guerra, ma al tempo stesso ben si accompagna al senso di pace che pervade la scena: *Hotel della Gloria*. Locke rinuncia a vivere fondamentalmente perché è deluso dalla realtà, che trova ingannevole, ambigua, impenetrabile anche per il più acuto osservatore. Lo stesso nome che porta, *David Locke*, richiama, a mio avviso, e neppure troppo velatamente, David Hume e John Locke, due dei massimi rappresentanti dell'empirismo inglese, una teoria della conoscenza che qui viene radicalmente criticata.⁴⁰ La medesima tematica era stata trattata da Antonioni già anni prima nel film *Blow-Up* (1966). Il regista stesso dice di aver preso spunto da un breve racconto di Julio Cortázar, *Le bave del diavolo*, e di aver privilegiato, rispetto alla vicenda narrata, la problematica riguardante il mondo della fotografia e

³⁹ Ricordo qui un altro scambio di camicia che prelude alla scomparsa nel nulla della protagonista: nel film di Antonioni *L'avventura* (1960) la donna che sparisce sull'isola fa indossare la propria camicetta all'amica.

⁴⁰ La problematica della visione 'raddoppiata', quasi maniacale, della realtà da parte di un altro giornalista e fotografo, Jeff, è il tema di un film ancora una volta firmato Hitchcock: *Rear Window* (*La finestra sul cortile*) del 1954, tratto dal racconto omonimo di Cornell Wolrich. Il protagonista, immobilizzato su di una poltrona per una frattura alla gamba, armato di teleobiettivo e animato dalla professionale attitudine all'osservazione, riesce a scoprire un delitto che viene perpetrato sotto gli occhi di tutti e che sarebbe restato invisibile. A credere ai suoi sospetti, frutto del collegamento di indizi minimi, è *Lisa*, la fidanzata, che dimostra, accanto alla sua apparenza di donna frivola, sensibilità e coraggio, tanto da venir accettata come moglie dal titubante fidanzato. Il suo trionfo avviene parimenti in diretta: il musicista in crisi creativa, le cui finestre si affacciano sul cortile, riesce finalmente a comporre una canzone di successo che porta lo stesso nome della ragazza, *Lisa*, sulle cui note si chiude la pellicola.

il suo impatto sul reale.⁴¹ Anche in questo caso il protagonista è un reporter assai noto, questa volta nel *jet set* londinese, che ha la ventura di assistere all'uccisione di un uomo. Per una serie di vicissitudini, gli viene sottratto il materiale fotografico che documentava il delitto – appena visibile grazie a una serie di ingrandimenti successivi delle foto che aveva scattato, procedimento che, in gergo fotografico, si chiama appunto *blow-up*. Sparito anche il cadavere, il protagonista inizia a dubitare di ciò che ha visto e sentito, a ipotizzare di aver immaginato tutto, a dover riconoscere che la verità può avere contorni sfuggenti e che qualsiasi riproduzione della realtà deve arrendersi a tale contraffazione. Il suo nome, *Thomas*, ci riporta alla figura biblica, alla proverbiale incredulità di san Tommaso, riluttante a prendere per vero ciò la vista gli offre.⁴²

Vorrei terminare questa mia indagine, che certamente non esaurisce un tema tanto ampio, parlando di un tipo di sdoppiamento assai diverso dai precedenti: quello che porta ad immedesimarsi in un altro per dividerne le esperienze, cercando al tempo stesso di dare un senso alle proprie, o forse, come direbbe Tabucchi, solo per sapere che non si è soli. È ciò che avviene in *Hiroshima mon amour*, il fim diretto da Alain Resnais nel 1959 su soggetto e sceneggiatura di Marguerite Duras.⁴³ La protagonista, un'attrice, si immedesima a tal punto nella tragedia del popolo di Hiroshima, città nella quale è andata per girare un film a sfondo umanitario, che riesce addirittura a visualizzare i corpi straziati delle vittime e a proiettarsi, nel fondo del suo intimo, nel dolore dell'uomo che ha incontrato, un giapponese che quelle vicende ha sofferto in prima persona. Perfino la passione che nasce fra i due è intrisa del dolore della guerra. La donna stessa, nel suo paese, a Nevers,⁴⁴ aveva rischiato di diventare pazza in seguito all'uccisione del soldato tedesco di cui si era segretamente innamorata. Scoprirà, al termine del percorso che l'ha portata tra coloro che la guerra ha così ferocemente colpito, che non vi è consolazio-

⁴¹ MICHELANGELO ANTONIONI, *Blow-Up*, Torino, Einaudi 1968, p. 7.

⁴² Ma potrebbe rimandare forse anche a Thomas Hobbes, teorizzatore, insieme a Locke e Hume, dell'esperienza sensibile come unica fonte di conoscenza.

⁴³ Anche in un'altra famosa pellicola di Resnais, *L'anno scorso a Marienbad* (1961), basata su un testo dello scrittore Alain Robbe-Grillet, i protagonisti sono contrassegnati da nomi-emblema: la donna porta come nome la prima lettera dell'alfabeto, *A.*, lo sconosciuto la *X.*, la lettera che di consueto indica l'incognita, e il marito la *M.*, l'iniziale, ritengo, di *mari*. Lo straniero vorrebbe portar via con sé la donna in virtù della promessa che quella gli avrebbe fatto l'anno prima. Lei non nega e non afferma, ma rimanda l'evento; né è dato di sapere se non si tratti piuttosto di un caso di semplice somiglianza tra due donne, oppure se sia l'uomo che mente. La vicenda è calata peraltro in un'atmosfera onirica, nella quale la realtà è ridotta ad apparenza e tutto può avere un senso: persino l'inconsistenza dei protagonisti. Come recitano i nomi che portano.

⁴⁴ Sia nel film che nel libro si insiste poi anche sul fatto che il toponimo *Nevers* evoca, in modo molto significativo, l'inglese *never*, 'mai'.

ne, né per il dolore collettivo né per quello individuale, ma che vi può essere condivisione – come prova la frase che l'uomo pronuncia al termine del loro incontro: «Tu sei Nevers, io Hiroshima». Due nomi che rappresentano, qui, due destini, diversi ma sovrapponibili, assurti al rango di simboli.⁴⁵

Biodata: Donatella Bremer è professore associato di *Lingua tedesca* presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. È socio co-fondatore dell'associazione *Onomastica & Letteratura* e condirettore della rivista «il Nome nel testo» e della collana di studi onomastici *Nominatio*. Ha fatto parte del consiglio direttivo dell'*International Council of Onomastic Sciences* ed è stata presidente della sezione *Nomi e cultura* del Convegno ICOS (Barcellona 2011).

bremer@ling.unipi.it

⁴⁵ Lo stesso può dirsi per il film di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, *Poulet aux prunes* (*Pollo alle prugne*, 2011). I nomi dei protagonisti, sui quali la pellicola si chiude, sono *Irâne* e *Nasser*: a rievocare, come la stessa Satrapi ha confermato in un'intervista, la nostalgia dell'autrice per la patria perduta.