



Elisabetta Longari

## **Gemelli figure del doppio. Una ricognizione tra letteratura, arti figurative e cinema**



### **Abstract**

La figura dei gemelli è un archetipo che attraversa ambiti culturali diversi.

Nel presente articolo si è delineata una possibile mappatura della declinazione del soggetto dei gemelli, così ricco di implicazioni e strettamente connesso con il doppio, individuato e approfondito soprattutto dagli studi psicoanalitici proprio a partire dall'analisi di alcuni testi creativi. Si è tentato quindi un gioco di riscontri tra alcune opere letterarie e diversi lavori afferenti alla sfera delle arti visive, sia pittura che scultura, sia fotografia che cinema.

The figure of the twins is an archetype that crosses different cultural environments.

In this article we have outlined a possible mapping of the declination of the subject of the twins, so rich in implications and closely connected with double, identified primarily by psychoanalytic studies and in-depth just from the analysis of some creative texts. An attempt was therefore a game of findings among some literary works and other works relating to the sphere of the visual arts, both painting and sculpture, and photography to cinema.



Poiché, come nota Alberto Veca (2007, s.p.), «La ripetizione è per sua natura uno strumento aperto al dialogo in quanto, già di per sé, costituisce una “frase”, non l'unica parola detta, irripetibile e imparagonabile» in ogni ambito, anche la figura “naturale” dei gemelli, ovvero della replica di un individuo in carne e ossa, apre immediatamente una crepa nell'idea di identità, di originalità e di univocità, e proprio per questo motivo riveste un fascino particolare, come testimonia il fatto che attraversa come un filo rosso la storia della cultura.

Rappresentazione di uno scarto permanente, i gemelli sono una figura archetipica sin dalla notte dei tempi, presenti già nei racconti mitologici; infatti anche molti Dei sono gemelli: ad esempio Apollo e Artemide, figli di Latona e Zeus, come pure figli di Zeus e gemelli sono Castore e Polluce, i Dioscuri, il primo dalla natura mortale, mentre il secondo immortale. Se ne contano molti anche nel teatro antico come nella letteratura moderna e contemporanea, anche se con sfumature differenti. L'introduzione della figura dei gemelli nelle drammaturgie teatrali funziona facilmente come fattore scatenante del caos che imprime alle vicende svolte narrative

impreviste, dando a volte ai fatti uno sviluppo di segno comico attraverso il moltiplicarsi del gioco degli equivoci e degli scambi di persona. Nella letteratura e nel teatro contemporanei invece aumenta sensibilmente lo spessore drammatico del simbolismo legato ai gemelli che si trovano a rappresentare l'impossibilità di *reductio ad unum* e dunque sono portatori "malati" della complessità, e perfino la contraddittorietà, dolorosa e nefasta, di ogni identità.

Nelle arti visive il potere di seduzione di due immagini uguali o molto simili acquista forza speciale, anche perché il concetto di doppio risulta saldato in larga misura alla natura stessa della pratica artistica al punto da trasformare la figura dei gemelli in una delle più convincenti metafore del linguaggio visivo, che "raddoppia" la realtà.

Il tenace legame tra la figura del doppio e il piano visivo è testimoniato anche dalla centralità che assume in moltissimi testi, tra cui il celeberrimo *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (2005); ma viene sottolineato anche nelle pieghe di molti altri scritti, come traspare da una indicazione, laterale e non fortuita, contenuta in uno dei testi del novecento che ha per protagonista una coppia di gemelli, *Sulla collina nera* scritto nel 1982 da Bruce Chatwin: *La Visione* è il nome della fattoria in cui risiedono per tutta la loro lunga vita Lewis e Benjamin, i due gemelli identici del romanzo, un termine, la visione, che quasi sembra ribadire che la gemellarità si basa sulla somiglianza dell'aspetto fisico, e dunque è percepibile e immediatamente decodificabile su un piano visivo, mentre certamente altre caratteristiche, come voce e personalità, differiscono. In ogni modo sul piano della visione appunto i gemelli rappresentano una stranezza e un'anomalia per l'occhio e per il cervello che si trovano a dover fronteggiare due corpi che sembrano avere la caratteristica degli oggetti multipli e replicabili in quanto ciascuno è in un certo senso la duplicazione, la replica dell'altro; se non uguale identico, quasi uguale.

I gemelli, forma di tautologia vivente, bene rappresentano la duplicazione che l'arte in generale, e quella mimetica in particolare, compie a partire dal dato di realtà. Nei gemelli comunque non si può stabilire chi sia il clone di chi, chi la replica dell'altro, entrambi identici e nel contempo differenti. Dunque i gemelli sono una presenza inquietante che introduce una possibile valenza metalinguistica, funzionale *in primis* e soprattutto nell'ambito della fotografia, specie di specchio capace di conservare la memoria (Holmes 1995).

L'invenzione e la diffusione progressiva della fotografia sono indice dell'impennata che l'ossessione per l'immagine nella cultura occidentale subisce nel corso dell'Ottocento, quando la rappresentazione eseguita fino ad allora sempre per mediazione della mano del pittore, del disegnatore e dell'incisore ha ceduto il posto

alla macchina. Secondo Benjamin (1966), com'è noto, si assiste dunque alla perdita dell'aura.

La figura del doppio si rivela uno dei temi più consoni alla fotografia proprio per la natura stessa di tale linguaggio riproduttivo. La possibilità di raddoppiamento insita nel linguaggio fotografico è stata immediatamente percepita e utilizzata da diversi autori, tanto nella fase pionieristica della tecnica fotografica quanto nella fase più matura, soprattutto durante la stagione concettuale. Nel primo periodo, immediatamente a ridosso della nascita della fotografia, la ripetizione del medesimo soggetto sembra governata per lo più da uno spirito ludico, sorpreso dalla meraviglia della moltiplicazione, per poi progressivamente scivolare su un crinale più pericoloso, in cui prevale l'effetto perturbante che conferisce all'uguale ma diverso una forza sinistra.

I gemelli in cui si annida, come nell'ombra, l'insidia del doppio, repliche in carne e ossa, sembrano farsi concretamente carico del portato simbolico mortifero che la duplicazione assume nell'immaginario e che la letteratura ha sensibilmente registrato, come dimostrano molti racconti e romanzi, dal *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe (1996) a *L'invenzione di Morel* dell'argentino Adolfo Bioy Casares (2000), di cui nel 1974 Emidio Greco firma una trasposizione cinematografica. In molte storie di doppio, anzi in tutte, il simulacro uccide l'originale, lo annulla.

La visione del doppio non porterà mai al riconoscimento e alla conoscenza di sé, all'identificazione o alla pienezza, ma soltanto all'alienazione, alla degradazione, all'autodistruzione. In ogni modo si presenti, tramite il riflesso nello specchio o la presenza di un altro genere di duplicato, sosia o ombra, l'incontro con se stesso è sempre un incontro irrimediabilmente mancato: non è mai se stesso che si incontra, ma l'altro, quello straniero intimo e destabilizzante che ciascuno porta in sé e con il quale si è forzati, malgrado tutto, a coabitare, accordarsi e vivere. Un esempio luminoso fra i tanti che la letteratura offre è costituito dalla novella "a puntate" *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* di Luigi Pirandello - 1895-1906 -, che dà voce alla dissociazione che alberga in ciascuno con diverso segno e intensità. Il tono dei due "me" è di sopportazione reciproca e uno dei due dice apertamente all'altro: «Io mi sono sentito tra le spine, durante tutto il giorno; e ancora una volta ho fatto esperienza che noi due non possiamo a un tempo essere contenti» (Pirandello 1975, p. 1055). E ancora più esplicitamente altrove si parla della natura conflittuale del loro rapporto, laddove uno apostrofa l'altro in questo modo: «E allora, mio caro, pigliamo per ricetta di buttarci da una finestra o d'impiccarci a un albero, che sarà meglio. No no, via: mettiamoci piuttosto d'accordo una buona volta, giacché per forza dobbiamo vivere insieme. Credi pure che quanta brama tu hai d'uccider me, tanta n'avrei io d'uccider te [...] T'odio, ti detesto, ti bastonerei ogni giorno, se poi non dovessi gridar

ahi insieme con te. Patti chiari, dunque, e dividiamoci le ore» (Pirandello 1975, p. 1055). Alla proposta, cui l'altro non può che rispondere affermativamente, egli aggiunge una clausola fondamentale: «Ognuno di noi, delle proprie, assoluto padrone», cui fa eco l'affermazione dell'altro: «Assoluto padrone» (Pirandello 1975, p. 1060). Il passo verso la regolamentazione della scissione sembra così compiuto, eppure vi sarà sempre un soccombente; e comunque i tentativi di sbarazzarsi del doppio ostile sono destinati al fallimento, pena la morte (si vedano i casi più emblematici: *William Wilson* del 1839 (Poe 2004), *Il Dottor Jekyll e Mr Hide* del 1886 (Stevenson 2006) e il già ricordato *Dorian Gray* del 1890 (Wilde 2005).

I gemelli, che hanno per lo più un legame simbiotico, esclusivo, spesso telepatico e morboso<sup>1</sup>, si presentano spesso come antagonisti e duellanti; perfino Tweedledum e Tweedledee, personaggi incontrati da Alice in *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll (1978), perché nei gemelli, v'è tutto il portato simbolico terrorizzante relativo alla follia, allo sdoppiamento della personalità, alla perdita del sé. Anche nella letteratura più recente non mancano esempi in cui il tema è affrontato con particolare intensità, come in *Ritratto di Dora* di Marosia Castaldi (1994), romanzo destabilizzante in modo sottile, nel corso del quale il lettore è progressivamente accompagnato alla scoperta che avviene sul finale: quelli che sembravano fin lì dei dialoghi tra più personaggi si capisce che sono in realtà un monologo ininterrotto di una mente scissa. Del medesimo meccanismo di partecipazione dal di dentro si avvalgono due film avvincenti e inquietanti come *Spider*, diretto nel 2002 da David Cronenberg, ispirato all'omonimo romanzo del 1990 scritto da Patrick McGrath, e *Shutter Island (L'isola della paura)* di Martin Scorsese del 2010, basato sul romanzo del 2003 di Dennis Lehane; entrambi i film instillano nello spettatore un senso di particolare disagio per via di qualche sfasatura rispetto alla linearità della narrazione, finché, a un determinato momento, egli scopre che la propria visione e la propria percezione dei fatti avviene in totale coincidenza con il punto di vista della psiche "malata" del protagonista.

Alcuni passi del già citato *Ritratto di Dora* (Castaldi 1994) gettano una luce particolarmente nitida sulla scissione della personalità e sul legame tra il doppio e la morte: «Allora Dora si rilassava come se l'estate, il tempo lungo delle vacanze, il mare potessero contenere quella vaga promessa di immortalità che è il vero spirito della giovinezza: conoscersi come immortali. [...] A quindici anni si ruppe quell'illusione e anche Dora divenne mortale e questo sentimento della morte si associò o forse, addirittura, si manifestò come un divenire visibile della sua natura

---

<sup>1</sup> Anche i protagonisti di *The Dreamers* (2003) di Bernardo Bertolucci, due fratelli gemelli di sesso diverso, sono ottimi rappresentanti della gemellarità come ingombro psichico.

divisa e duale» (Castaldi 1994, p. 113). Il legame del doppio con la morte è continuamente ribadito, perfino attraverso il nome scelto per designare il gemello di Dora, Canio, palese anagramma di Caino,<sup>2</sup> figura che non ha bisogno di presentazioni.

Nell'ambito della finzione letteraria si riscontra l'esistenza di un'altra frequente declinazione del doppio: al doppio come persecutore, carceriere e assassino, incarnazione del male allo stato puro, fa *pendant* il doppio come sogno irrealistico che apre un interrogativo inquietante su chi sia il "personaggio reale" e chi la presenza illusoria (si vedano in particolare i racconti "circolari" di Borges). Morte e illusione sono due aspetti del non essere.

I gemelli, uguali ma diversi, sembrano proprio l'incarnazione più convincente del concetto di perturbante espresso da Freud nel breve saggio *Das Unheimliche* - in italiano *Il Perturbante* (Freud 1984) - riassumibile nell' "ignoto che pur ci è familiare" e che si presenta nelle pieghe del quotidiano.

Nel considerare la migrazione di simboli da un sistema concettuale verbale e a quello visivo, i gemelli si presentano anche in quest'ambito con particolare pregnanza. La declinazione della figura del doppio attiva catene simboliche ricchissime, ai cui antipodi stanno da una parte la metafora dell'arte - l'universo dipinto e scolpito, per non dire di quello fotografico, è per sua natura doppio rispetto al reale - e dall'altra inevitabile l'epifania della morte. Come sostiene Foucault (2008) in *Il corpo, luogo di utopia*, sono lo specchio e il cadavere a contrassegnare lo spazio dell'esistenza.

In ogni modo la comparsa della categoria del doppio - cui partecipano l'ombra, il riflesso nello specchio e la figura dei gemelli - in quanto comporta una radicale messa in discussione dell'identità, porta con sé una connotazione mortifera: sono numerose le morti, leggendarie, simboliche ed effettive che attua: dalla fine del concetto di unicità al tramonto di quello di originale messi tempestivamente a fuoco nel 1936, com'è noto, nell'ambito della fotografia e dell'opera d'arte dalle riflessioni del già citato Walter Benjamin (1966).

Il potenziale moltiplicatorio insito nella tecnica fotografica viene sfruttato fin da principio. Maurice Gilbert nel 1892 realizza, attraverso un'opera di sottile manipolazione, un doppio ritratto fotografico, *Henri de Toulouse-Lautrec as Artist and Model*, dove il pittore svolge tanto il ruolo dell'autore quanto quello del soggetto: le sue due immagini, sedute entrambe su uno sgabello, si fronteggiano divise dal

---

<sup>2</sup> Del resto è antica e diffusa credenza che all'origine vi sia una coppia divina e/o regale composta da fratelli di sesso opposto, quali ad esempio nella mitologia egiziana Iside e Osiride, in quella shintoista Izanagi e Izanami, figure dissociate del corpo divino unitario, totale, androgino, del creatore. Si veda anche il discorso sui gemelli che si svolge tra Ulrich e Agathe, protagonisti del romanzo di Robert Musil *L'uomo senza qualità*, scritto tra il 1930 e il 1942 (Musil 1996).

cavalletto con una tela appoggiata sopra, sulla cui superficie si intravede l'abbozzo iniziale di un ritratto, che diventa una terza presenza capace, ai nostri occhi, di introdurre un'eco metalinguistica, stabilendo un rimando concettuale alla relazione, fruttuosa e problematica, tra pittura e fotografia.



Fig. 1: Maurice Gilbert, *Henri de Toulouse-Lautrec as Artist and Model*, 1892.

Non solo un *divertissement*, dunque, come neppure gli analoghi esempi posteriori, tra cui *Io Noi Boccioni*, autoritratto multiplo realizzato dal pittore futurista nel 1907 con la tecnica del fotomontaggio: cinque fotografie di se stesso, prese da differenti angolazioni, mantenendo accuratamente il medesimo punto di vista relativo alla linea dell'orizzonte, sono riunite in una sola immagine. La loro disposizione forma un cerchio e tutti i visi sono orientati verso il centro della composizione. Il volto di Boccioni, mai completamente frontale, non è dunque visibile nella sua interezza, mentre in primo piano l'osservatore trova la figura di spalle, posizionata in modo da favorirne l'identificazione, come ben insegnano Kaspar Friedrich e Giulio Paolini che,

in secoli diversi, ne sfruttano spesso l'efficace effetto. Il ritratto riprodotto in cerchio di Boccioni è certamente da mettere in relazione con il culto di cui i futuristi fanno oggetto la macchina, dunque anche quella fotografica, e con le sue riflessioni riguardo alla scultura, in cui si stava facendo strada il concetto di simultaneità plastica che egli teorizzerà compiutamente dopo il 1910 anche grazie allo spunto di alcune opere di pittori francesi visti durante il soggiorno parigino del 1906. L'artista dunque in questo montaggio non sembra cercare la clonazione della propria immagine ma piuttosto desidera darne una visione scultorea, a "tutto tondo". Allo stesso tempo però non si può sottovalutare la portata delle scritte apposte di sua mano, non con la sola finalità di mettere un titolo e una firma, ma con l'intento di introdurre un vero e proprio elemento ritmico di natura verbo-visiva all'interno della composizione: *io noi Boccioni*.



Fig. 2: Umberto Boccioni, *Io Noi Boccioni*, 1907, fotomontaggio.

Lo stesso identico impianto compositivo e iconografico viene adottato da Marcel Duchamp nel 1917 per *Around the Table*. Rispetto all'esempio boccioniano, egli non sposta neppure di un millimetro l'orientamento e la disposizione dei corpi, mentre aggiunge la presenza di una pipa tra le labbra. La figura del doppio è particolarmente attiva nell'opera dell'artista "più intelligente del XX secolo" secondo Breton, e traspare soprattutto a livello linguistico: oltre alla passione per i "doppi sensi" e le omofonie, è interessante notare che Duchamp e Brancusi si chiamavano l'un l'altro, indifferentemente e misteriosamente, Morice o Maurice (Marcadé 2009). Il doppio viene introdotto anche sul piano visivo: spesso il soggetto Marcel Duchamp, più volentieri per mano di Man Ray, viene fotografato dando luogo a immagini portatrici di un alto quoziente di ambiguità, *en travesti*, in panni femminili, come nel caso dell'*alter ego* Rose Sélavy o in *Compensation Portrait*, opera esposta nel 1942 alla mostra newyorkese *First Papers of Surrealism*. Sempre del 1917, un'identica composizione fotografica con protagonista Picabia conferma che il gioco di specchi instauratosi tra Duchamp, Picabia - e Man Ray - ha avuto il suo apice proprio tra la fine degli anni dieci e l'inizio del decennio successivo a New York.

Mentre nelle opere di Boccioni, Duchamp e Picabia, la pluralità del medesimo soggetto crea sorpresa senza destare allarme causata dal sorgere di un senso di confusione tra copia e originale, con l'andare del tempo la fotografia sfrutterà lo sdoppiamento del soggetto in chiave sempre più destabilizzante, fino al suo definitivo annichilimento. A questo proposito non v'è caso più eclatante dei ritratti di Warhol, proposti preferibilmente in una serie infinita: chilometri di ritratti dello stesso volto, immortalato nella stessa inquadratura, con colori sgargianti, stesi in modo perfino un po' impreciso, a erodere il senso di unicità dell'individuo e a perderlo, diluirlo nella ripetizione che azzerava.

In certo modo, dunque, la figura dei gemelli, l'eccellenza della ripetizione, se da un lato può funzionare anche come metafora dell'arte, quella mimetica soprattutto, dall'altro è foriera di un senso di morte.

*Gemelle identiche - Identical Twins*, 1967 - una foto di due giovani gemelle, una a fianco all'altra, vestite in velluto, è uno degli scatti più noti della fotografa Diane Arbus.





Fig. 3: Diane Arbus, *Identical Twins* (Gemelle identiche), 1967

Il potenziale mortifero del soggetto è particolarmente sentito e accentuato nella citazione cinematografica che ne fa Stanley Kubrick in *Shining*, 1980, film tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King (2001). La valenza funebre delle sorelle, vittime di un omicidio compiuto dalla madre, è sottolineata dalla loro apparizione che puntualmente viene anticipata da onde di sangue. Inoltre suona particolarmente minaccioso e macabro l'invito che più volte ripetono al piccolo Danny mentre attraversa su un triciclo i corridoi labirintici dell'*Overlook Hotel* - si faccia caso al nome scelto, che allude al dono della "luccicanza", ai poteri paranormali del bambino di comunicare con i morti - : «Vieni a giocare con noi per sempre».



Fig. 4: fotogramma da *Shining*, 1980, diretto da Stanley Kubrick.

In *Shining* l'importanza del doppio, evidentemente connesso allo specchio che sembra avere il potere di produrre “figure gemellari”, è ribadito dalla scritta *REDRUM* che campeggia sulla porta della sinistra stanza n. 237,<sup>3</sup> e che soltanto se letta a rovescio trova senso: *MURDER*<sup>4</sup>.

Una tragica storia di gemelli è raccontata da David Cronenberg nel film *Inseparabili*, 1988, tratto dal romanzo *Dead Ringers*<sup>5</sup> scritto da Bari Wood e Jack Geasland a partire da un fatto di cronaca: a New York nel 1975 i due rispettabili fratelli Marcus vennero inspiegabilmente trovati morti nella loro casa in stato di abbandono. Il legame ambivalente e indissolubile dei gemelli è riassunto ed emblemizzato in modo magnifico dalla scena della visione in cui Claire, la donna di cui uno dei due fratelli si innamora, lacera a morsi la placenta in cui i due corpi dei gemelli sono imbozzolati assieme, scena accompagnata da un trattamento del

---

<sup>3</sup> Alla stanza è stato dedicato perfino un documentario dal titolo *Room 237* di Rodney Ascher, del 2012.

<sup>4</sup> Delitto, in lingua inglese.

<sup>5</sup> La circolarità è senza dubbio una delle figure del vortice sigillato del doppio.

sonoro che enfatizza e amplifica il rumore di denti e mandibole che strappano l'involucro che unisce i due uomini e li separa dal resto del mondo.

Attraverso uno dei primi trattamenti di controllo dell'immagine fotografica con tecniche digitali al computer, è stato possibile avere due Jeremy Irons nella stessa scena; tra quelle di interazione tra i due fratelli, una delle più potenti dal punto di vista emotivo, anche perché particolarmente carica di echi storici, è certamente la sequenza che si avvale di una inquadratura organizzata iconograficamente sulla falsariga della *Pietà*, una Pietà in cui è il doppio a farla da padrone: la Madonna e il



Fig. 5: fotogramma da *Inseparabili* (*Dead Ringers*), 1988, diretto da David Cronenberg.

Cristo hanno le medesime sembianze, quelle di Jeremy Irons.

Il viaggio all'inferno della coppia di gemelli messo in scena da Cronenberg in *Inseparabili* porta alle estreme conseguenze una verità della gemellarità: essa è spesso assoluta e non lascia spazio a nient'altro. Infatti l'amore di uno dei due per una donna è stato l'elemento fatale di squilibrio e il fattore scatenante un qualcosa di non più ricomponibile nella loro esistenza.

La narrazione, svolta con toni decisamente più leggeri, anche se dal retrogusto amaro, basata sullo "scambio" di persona tra gemelli, proposta da *Viva la libertà*, film del 2013 diretto da Roberto Andò, autore anche del romanzo *Trono vuoto* da cui il film è tratto, si inserisce invece perfettamente nella tradizione dello stereotipo comico che da Plauto passando per Shakespeare e Goldoni arriva ai giorni nostri.

La duplicazione non è mai fonte di arricchimento perché, al di là di quello che si potrebbe pensare, non scaturisce da uno stato di esuberanza dell'essere, ma al contrario, dall'assenza.

L'esperienza del doppio è dunque vissuta come impoverimento, minaccia, naufragio del sé.

Nell'immaginario collettivo occidentale è particolarmente forte il legame tra il doppio e il cadavere, tra lo specchio e la morte. La funzione nociva del riflesso è chiaramente espressa tanto dall'inganno perpetrato col suo tramite ai danni del giovane Dioniso che ne sarà a tal punto incantato da restare vittima di un crudele assassinio, quanto dal suicidio di Narciso che avviene, com'è noto, a causa della fissazione sulla propria immagine, o, come in alcune versioni meno diffuse, per la visione di ciò che egli crede sia il fantasma della propria sorella gemella morta. Nella cultura occidentale i miti orfici legati a Dioniso e quello di Narciso sembrano essere le fonti più antiche cui far risalire il significato mortale che resta saldato nei secoli alla vista del doppio.

L'ambivalenza del riflesso, sospeso tra io e non io, partecipa della natura di entrambi e non coincidente né con l'uno né con l'altro dei due termini, è oggetto ansiogeno, portatore di un senso di una catastrofe imminente.

Tra le prime manifestazioni del doppio c'è il *Sosia*, che abita la scrittura già dai tempi di Plauto - *Anfitrione*, III secolo A.C. -, e viene da lui declinato in chiave comica, e che si estende, con accenti drammatici crescenti, almeno fino a Fëdor Dostoevskij (2003); ma è soprattutto nell'ambito del romanticismo che il doppio prende i connotati di antagonista, di avversario e nemico da combattere e distruggere: nel 1796 viene coniato da Jean-Paul Richter il termine *Doppelgänger*, contenuto nel romanzo *Siebenkäs* (Jean-Paul 1998), mentre è decisamente con E. T. A. Hoffmann che il doppio assume la connotazione una vera e propria ossessione poetica che ne orienta e permea tutta l'opera.

Dal mito di Narciso in poi lo specchio è luogo in cui irrompe l'assenza, e pertanto figura tra i simboli principali che connotano le rappresentazioni della *vanitas* (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), la cui funzione è chiaramente un richiamo all'effimera condizione dell'esistenza. Tra le opere contemporanee più radicali in questo senso si trovano le lapidi di William Xerra, che creano un corto circuito, un'immediata coincidenza tra l'osservatore e l'idea della sua morte, della propria morte. Il ciclo del 1972 comprende una quindicina di oggetti trovati, lapidi di pietra e marmo dismesse dai cimiteri, che l'artista manomette, sostituendo alla fotografia del defunto, generalmente allocata in un ovale ritagliato apposta tra le scritte, una superficie specchiante. Di grande impatto fu la sala personale allestita alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1979 in occasione della mostra "Ars combinatoria", a cura di Franco Solmi e Renato Barilli, dove venivano esposte tutte, intervallate da piante come se si trattasse di un cimitero.



Fig. 6: William Xerra, *Senza titolo*, 1972.  
Lapide smessa e specchio, 76 x 32 x 2,8 cm.  
Courtesy l'artista.

Con buone probabilità perfino nella scelta di Warhol di tappezzare con la carta argentata la sua “*silver*” *factory* si annida l'ossessione del transeunte e della morte. E poiché il potenziale dello specchio è enorme ma insufficiente (lo specchio raddoppia l'immagine ma non la riesce a trattenere), anche per questo Warhol si vota tanto alla ripetizione quanto al cinema girato in tempo reale e privo di montaggio, mentre Pistoletto, per lo stesso motivo, coniuga sulla superficie di acciaio inox lucidata a specchio il tempo passato, “congelato” e rappreso nella fotografia che viene ritagliata e applicata, e il presente, rappresentato dal riflesso istantaneo e dunque in continuo svolgimento.

Ritornando alla fotografia come garanzia di duplicazione del reale, almeno un autore, con particolare chiarezza, sembra invece metterne in discussione questa natura convenzionalmente attribuitale. Aldo Tagliaferro utilizza come soggetto due gemelli per realizzare una delle sue opere fotografiche più significative dal punto di vista concettuale perché avanza un'affermazione precisa sullo statuto della fotografia. Come scrive Daniela Palazzoli:

«Egli si ispira all'aspetto esteriore di due gemelli per sottolineare che, come non conta niente che questa coppia sia davvero una copia, nemmeno nelle immagini fotografiche è la somiglianza con la realtà a contare. Con *Identificazione oggettivata* del 1973, l'artista chiarisce in modo magistrale e immediato il suo rifiuto della fotografia come "somiglianza" e riproduzione. Per dare un calcio senza scampo allo sgabello della foto come immagine figurativa realistica, egli sceglie come soggetto dell'opera il tema per antonomasia più rappresentativo dell'identità come raddoppiamento e sdoppiamento del visibile - e cioè quello dei GEMELLI. Fare melina, negando, dribblando e giocando visivamente a nascondino con la loro somiglianza fisica per lui significa anche negare il linguaggio fotografico come duplicato del reale. La foto sa essere invenzione, creazione, anche grafica, ed è capace di giocare a nascondino e di evitare i trabocchetti della somiglianza. Il significato delle cose va bene al di là della loro identità fisica e visibile» (Palazzoli 2011, s.p.).

Quest'opera, *Identificazione oggettivata*, che obbliga l'osservatore ad un percorso di lettura fatto anche di spostamenti fisici - è stampata su una tela emulsionata lunga ben sette metri - propone una sorta di ritmo astratto, fatto di segni: i corpi dei due gemelli, immortalati in una grande varietà di pose, tutte tese però a evitare, come si è detto, di evidenziare la somiglianza fra i due, «ripresi da lontano, vestiti di nero su fondo nero e illuminati in modo da esaltare solo le loro caratteristiche fisico-geometriche» (Palazzoli 2011, s.p.), diventano scrittura nello spazio. In questo modo Tagliaferro sgombra il campo una volta per tutte «allo stereotipo dell'identità riproducibile della fotografia attraverso la messa in scena della sua NON gemellarità» (Palazzoli 2011, s.p.).

Come conseguenza dell'eccesso di rappresentazione delle immagini, dunque, il fotografo utilizza l'uguale per piegarlo al diverso, ad una sorta di articolazione alfabetica; secondo una sua dichiarazione: «ho fotografato due gemelli, creando pose di "rimando", cercando di spersonalizzare il soggetto fino a fargli assumere il ritmo di un oggetto» (Tagliaferro 2001, s.p.). Tra l'altro Tagliaferro per realizzare quest'opera si è servito di gemelli che sono entrambi stimati fotografi professionisti: Gianni e Alberto Buscaglia.

Se in tutta l'opera di Tagliaferro si respira il discorso del doppio, basta guardare la frequenza con cui nei titoli compare la parola *Identificazione*<sup>6</sup>, mentre parla chiaro, quasi fosse un manifesto del suo lavoro tutto, *L'io-ritratto* del 1979; anche nel lavoro di Boetti il doppio è un elemento costitutivo profondo. Particolarmente evidente nel

---

<sup>6</sup> Il concetto di identificazione sta a indicare un processo psichico fondamentale fin dalla prima infanzia per arrivare alla costruzione della propria personalità, cercando di mettere a punto le proprie scelte attraverso un altro.

suo sdoppiamento in Alighiero e Boetti, nell'utilizzo sistematico di alcune tecniche, quali la xerografia e il ricalco, e in opere tra cui *Gemelli* e *Shaman/Showman*, entrambe del 1968. La prima è una cartolina fotografica in bianco e nero in cui due Boetti si tengono per mano, vestiti uguali, l'unica differenza è data dalla resa dei capelli leggermente difforme tra le due immagini, dovuta al fatto che tra uno scatto e l'altro Alighiero ha fatto uno shampoo.



Fig. 7: Alighiero Boetti, *Gemelli*, 1968.  
Stampa fotografica (fotomontaggio), 15 x 10 cm. © Alighiero Boetti by SIAE, 2012. Courtesy Fondazione Alighiero e Boetti, Roma.

*Shaman/Showman*, un fotomontaggio in cui Boetti appare come una figura di una carta dei tarocchi, con la propria immagine che compare contemporaneamente eretta e capovolta, in posizione frontale e di spalle, non aveva valenza di opera in sé mentre era nato per la riproduzione e la distribuzione in forma di litografia affissa per le pubbliche vie di Milano come manifesto che segnalava la mostra personale dell'artista alla Galleria de Nieubourg.

Come *Gemelli*, essa parla la lingua della riproducibilità, della perdita dell'aura dell'immagine, del simulacro, mentre declina il tema dell'uguale. Le scelte di Boetti sono porte aperte per fare entrare l'interrogativo, il provvisorio, la pluralità, la differenza, anche nello stesso e nel medesimo.

*We* del 2010 di Cattelan se da un lato si colloca, come il suo diretto referente *Gemelli* di Boetti, di cui evidentemente costituisce una sorta di omaggio, nella tradizione di Boccioni e Duchamp, sotto il segno della duplicazione e con una certa impronta ludica, dall'altra insinua uno spiccato carattere mortifero che riguarda più la funzione delle immagini che non il soggetto. L'eccessiva verosimiglianza dei corpi dovuta alla tecnica iperrealista delle sculture in resina, la loro disposizione distesi rigidi su un catafalco, le pose degli arti, gli abiti scuri ed eleganti, fanno del doppio autoritratto di Cattelan la presentazione di due cadaveri ricomposti per la cerimonia funebre.

Che l'interesse dell'artista sia soprattutto mirato ad un'azione critica nei confronti della "società dello spettacolo" attuata con i suoi stessi mezzi è chiaro anche dall'opera presentata a Torino il 28 maggio del 2011 all'auditorium RAI in occasione del Boetti day: sul palco sono saliti due gemelli che si intervistavano reciprocamente impersonando la coppia Alighiero e Boetti.

Da quanto detto però potrebbe sembrare che l'interesse di Cattelan nei confronti del doppio sia episodico e strettamente funzionale all'ottica di omaggio ad Alighiero, mentre v'è almeno un caso clamoroso, di particolare rilevanza ai fini del nostro discorso, che si risolve in un episodio di vero e proprio plagio: nel 1997 alla Galerie Perrotin di Parigi egli propone la replica puntuale ed esatta dell'intera mostra di Carsten Höller, dal titolo, particolarmente invitante, *Moi-même-Soi-même*, che era allestita nello stesso periodo nella vicina galleria Air de Paris. Ma a cosa servono due mostre gemelle, perfettamente identiche? Questa operazione non è semplicisticamente spiegabile nella logica dell'ammirazione di un artista nei confronti di un altro, piuttosto Cattelan, attraverso l'effetto della ridondanza, porta a interrogarsi sullo statuto e sulla funzione dell'autore e dell'arte stessa, nel bel mezzo dell'era dei simulacri.





Fig. 8: I due gemelli chiamati da Maurizio Cattelan a interpretare la coppia Alighiero e Boetti, che si è prodotta in una auto-intervista all'Auditorium RAI di Torino come sua partecipazione all'Alighiero&Boetti Day, 28 maggio 2011.

Anche Frida Kahlo in *Le due Frida*, 1939, scinde la propria personalità in due parti opposte e complementari che, come i *Gemelli* di Boetti, si tengono per mano: la rivoluzionaria, vicina ai nativi, e la donna civilizzata e colonizzata, ma un medesimo sistema venoso, che decora come un insieme di racemi la superficie del dipinto, collega le due figure in un unico organismo vitale, minacciato dalla cesura di una vena che gocciola sangue sull'abito bianco di una delle due figure. Il taglio allude alla dolorosa separazione da Diego Rivera e sta a indicare che nessuna delle due donne che sono in lei probabilmente può sopravvivere a questa perdita.

Marina Abramović per molto tempo ha proposto nel suo lavoro a carattere performativo il compagno Ulay come una sorta di gemello astrale - i due artisti sono

anche nati lo stesso giorno -, come corpo altro ma anche strettamente proprio, insieme compongono una coppia che rappresenta l'unità divina di natura androgina: io e non io al tempo stesso. Di recente, nel 2008, l'artista ha realizzato un lavoro fotografico dal titolo *Me & Me*: un doppio autoritratto dove Marina ha due volti, uno a grandezza naturale posizionato sul collo al centro del busto mentre uno più piccolo sbucca da una manica alla fine di un braccio al posto di una mano. Questa immagine fotografica, che sembra essere la traduzione visiva più calzante del *grande me e del piccolo me* di Pirandello, non raggiunge certamente i livelli inquietanti dei “mostri” tridimensionali che abitano le affollate opere plastiche dei fratelli Jake e Dinos Chapman. I due artisti inglesi declinano una variante dei gemelli siamesi in chiave accentuatamente grottesca inserendo nelle proprie installazioni diverse figure dal corpo mostruoso il cui tronco culmina in più teste uguali, mentre i volti, dai medesimi lineamenti, esprimono però spesso, a livello fisiognomico, sentimenti contrastanti. Uno dei primi esseri di questa natura duplice e mostruosa è protagonista di un'opera datata 1997 dal titolo molto eloquente desunto dal lessico psicoanalitico: *The Return of the Repressed*.



Fig. 9: Jake e Dinos Chapman, *Tragic Anatomies*, 1996.  
Fiberglass, resina, pittura, dispositivi di fumo, dimensioni variabili. Courtesy  
Saatchi Gallery, London.

A ulteriore riprova del fatto che il gemello porta con sé una doppiezza profonda e perturbante si noti la scelta del nome del luogo dove David Lynch ha deciso di ambientare le storie della serie televisiva più sperimentale che sia mai stata mandata in onda, *I segreti di Twin Peaks*, 1990-91. Nel disorientante e labirintico gioco di specchi oscuri, perfino l'agente speciale dell'FBI Dale Cooper, interpretato da Kyle Mac Lachlan, si trova in situazioni molto ambigue: una sequenza lo mostra mentre,

ferito alla fronte, è in piedi davanti a uno specchio che riflette l'immagine di un altro, Frank Silva. Nello specchio è noto che si possono annidare fantasmi e che questa specie di lastra ghiacciata rappresenta una soglia pericolosa, come confermano una grande quantità di film, a partire da *Le Sang d'un poète* del 1930, di Jean Cocteau, fino a *Felix in Exile*, 1994, di William Kentridge, artista sudafricano che ha fatto di una originale forma d'animazione il proprio mezzo prediletto. In una sequenza del video citato, il protagonista, Felix, *alter ego* dell'autore e che di questi ha l'aspetto, si specchia e dalla superficie emerge, invece che la propria immagine di uomo bianco, quella di una donna nera che compie, oltre a tutto, azioni diverse dalle sue.

Un momento tipico per la civiltà occidentale, e che ha sancito la sua definitiva perdita di centralità nel mondo globalizzato insieme a quella dell'aura di potenza e imbattibilità, è certamente l'attentato terroristico del 2001 alle Twin Towers di New York, che per lungo tempo sono state il simbolo dell'apice della *techne*, detenendo il primato degli edifici più alti del mondo. Questo evento luttuoso, aggiungendosi a un nefasto elenco, contribuisce a rafforzare il sentimento di sciagura e distruzione di cui i gemelli sono portatori sino dai miti fondativi, si pensi ad esempio alla leggenda di Romolo e Remo che postula necessariamente la morte di uno dei due per dare l'avvio alla costruzione della città di Roma<sup>7</sup>.

Narciso, incarnazione mitica del tema del doppio, presenta diversi punti di contatto con i gemelli e ciò trova conferma nella versione meno nota del mito che narra di sua sorella gemella Narcisa che morì prima di lui e fu proprio a causa di questa morte che egli, incapace di elaborare il lutto, non smise più di contemplare la propria immagine nell'acqua, illudendosi di vedere la sorella perduta. Nam June Paik, il pioniere della video arte, con *Tv Buddha* [1963-74] sembra proporre del mito di Narciso una versione tecnologica e orientale: l'installazione si basa sulla proiezione delle riprese a circuito chiuso, frontali e a camera fissa, di una statua di Buddha posizionata di fronte allo schermo televisivo su cui passano le stesse riprese. L'effetto ottenuto è che l'osservatore si sente definitivamente escluso da questo gioco di sguardi, mentre sembrano acquistare centralità tanto il tempo che, immobile, sembra azzerrato, alludendo forse allo stadio "altro" della meditazione, quanto lo statuto auto-referenziale dell'immagine, che restituisce all'opera il senso di annunciazione, profetica e critica, alla luce del potere mediatico, acquisito nel tempo, dai nuovi strumenti elettronici di comunicazione.

---

<sup>7</sup> «Il problema del Doppio ci conduce fino alle origini della civilizzazione umana. Il culto dei gemelli appartiene alle istituzioni più antiche e universali. Nel culto dei gemelli vi è una concretizzazione mitica del motivo del Doppio. Questo motivo emana dalla credenza di un'anima doppia, una mortale, l'altra immortale. Le storie di Romolo e Remo, di Anfione e Zeto, di Caino e Abele ci mostrano che di questi fratelli gemelli, uno è assassinato e l'altro crea una città. Dobbiamo quindi vedere in questo omicidio l'idea di un sacrificio propiziatorio per l'occasione della fondazione di una città o di una casa. Ma che cosa significa questo atto che esige che un uomo sia sacrificato per assicurare ad un edificio (casa o città) una vita duratura, eterna?» (Rank 1979).

Il discorso avanzato poc'anzi sulla valenza metalinguistica della figura dei gemelli nell'arte visiva, trova nel lavoro di Gabriele Di Matteo, che verte tutto sulla pratica della *doublure*, una conferma in generale. L'artista, che ha creato nel 1988 un suo *alias* dal nome Armando della Vittoria con cui a volte si presenta a concorsi e selezioni dove partecipa anche con il suo nome anagrafico, ha perfino individuato un proprio sosia a Roma che a volte viene mandato in situazioni pubbliche al suo posto, nella logica di un gioco spesso proposto anche da Cattelan, che annovera fra i suoi numerosi *alter ego* il suo amico e sodale Massimiliano Gioni. Di Matteo, che non poteva rimanere indifferente alla carica "immaginale e immaginifica" di due persone il cui aspetto è perfettamente interscambiabile come accade nei gemelli, dedica un lavoro espressamente intitolato *Gemelli*, del 1996, al tema che gli consente ancora una volta di svolgere il discorso per immagini che più gli sta a cuore, relativo alla riproduzione e alla riproducibilità. Con quel lavoro mette sotto gli occhi di tutti l'ambiguità e perfino la contraddizione insita nel rapporto tra originale e copia, attraverso il confronto tra due termini: si può forse stabilire facilmente, senza perdersi, in quale misura sono simili e in quale misura sono diversi due ritratti dipinti su tela dalla loro riproduzione a stampa su tela a grandezza naturale?

Apparentemente agli antipodi della vertigine proposta dall'opera di Di Matteo, che gioca con i concetti di unicità e originalità dell'opera d'arte, si posiziona Gino De Dominicis,<sup>8</sup> che tra l'altro nel 1969 ha realizzato *Zodiaco*, una specie di trasposizione concreta, reale e letterale, per equivalenti fisici, dei dodici segni astrologici, tra cui ovviamente quello dei *Gemelli*. *Zodiaco* consisteva in diversi *tableaux vivants*, cui partecipavano arieti veri, giovani fanciulle, gemelli ecc., disposti in semicerchio. Mistico difensore dell'aura dell'opera d'arte, anche se talvolta utilizzava elementi vernacolari, De Dominicis, sosteneva che l'opera, unica e irriproducibile, va esperita soltanto direttamente; perciò ha tentato di sottrarsi in tutti i modi all'onda mediatica dei nostri tempi, impedendo per quanto gli fu possibile la realizzazione e la diffusione delle riproduzioni dei propri lavori come dei propri ritratti fotografici, che andavano tutti eventualmente attribuiti solo ed esclusivamente al fotografo.

---

<sup>8</sup> I rari ritratti fotografici e le descrizioni dell'aspetto dell'artista restituiscono un'attenzione particolare per la propria immagine: indossava eleganti completi neri, con camicia immacolata e gemelli ai polsini.



Fig. 10: Gabriele Di Matteo, *I gemelli*, 1996.  
Polittico composto di 8 tele di cui sopra 4 dipinti a olio su tela, sotto 4 ink-jet su tela, 60 x 100 cm ognuno. Courtesy l'artista.

E poiché, com'è noto, gli opposti si toccano, conviene a questo proposito ricordare un emblematico titolo di un'opera di De Dominicis oggi conservata al MOMA di New York: *In principio era l'immagine*, 1981-82, affermazione quasi impossibile poiché l'immagine è immagine in quanto raffigurazione di qualcos'altro. Sembra esistere dunque alla base del lavoro di De Dominicis e di Di Matteo il medesimo postulato, riassumibile in una condizione originaria dell'immagine; e il loro fare risulta teso a esorcizzare, sabotare e contemporaneamente esaltare il potere delle immagini, che trionfano sul reale.

Grazie a Luigi Erba e a Franca Fassio.

## L'autrice

Elisabetta Longari insegna Storia dell'arte contemporanea all' Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dal 1991. Le sue principali pubblicazioni (per i tipi di Mazzotta, Fabbri, Electa, F. M. Ricci, Allemandi, Diabasis, Ilisso, Silvana editoriale) sono prevalentemente a carattere monografico e hanno per oggetto l'approfondimento dell'opera di alcuni artisti del secolo scorso, tra cui Sironi (*Sironi e la V Triennale di Milano*, 2006) e de Chirico, e i più "contemporanei" Chighine (di cui ha curato numerose esposizioni tra cui quelle a Palazzo Martinengo a Brescia nel 1993 e al Palazzo della Permanente a Milano nel 2000) e Scanavino (di cui l'ultima mostra curata si è tenuta alla Fondazione delle Stelline a Milano nel 2014), Goldberg e Barrias (di quest'ultimo ha curato la personale alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona nel 1996). Ha contribuito con diversi saggi a volumi curati da altri (tra cui di recente *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009 e *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia 2011).

Dopo avere scritto per più di quindici anni sul "Terzoocchio" (Edizioni Bora, Bologna), adesso collabora ad alcune riviste specializzate tra cui "Meta", "Juliet" e la newyorkese "Artforum". È vicedirettore di "Academy of Fine Arts"

e-mail: elisabettalongari@ababrera.it

## Riferimenti bibliografici

Andò, R 2012, *Trono vuoto*, Bompiani, Milano.

Benjamin, W 1966, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino. [or. edn. Benjamin, W 1936, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris]

Bioy Casares, A 2000, *L'invenzione di Morel*, Bompiani, Milano.

Borges, JL 1984, 'Borges e io', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. I, pp. 1168-1169.

Borges, JL 1984, 'L'altro, lo stesso', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 2-203.

Borges, JL 1984, 'L'altro', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 563-571.

Borges, JL 1984, '25 agosto 1983', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 1121-1126.

Brusatin, M 1989, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino.

Carroll, L 1978, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino.

Castaldi, M 1994, *Ritratto di Dora*, Loggia de' Lanzi, Firenze.

Chatwin, B 1996, *Sulla collina nera*, Adelphi, Milano.

Dostoevskij, F 2003, *Il sosia*, Feltrinelli, Milano.

Foucault, M 2008, *Il corpo, luogo di utopia*, Nottetempo, Roma.

Freud, S 1984, *Il Perturbante*, Theoria, Roma. [or. edn. Freud, S 1919, 'Das Unheimliche', *Imago*, n.5, pp. 297-324]

Hoffmann, ETA 1987, *L'uomo di sabbia e altri racconti*, Mondadori, Milano.

- King, S 2001, *Shining*, Bompiani, Milano.
- Lehane, D 2010, *Shutter Island*, Edizioni BD, Milano.
- Lentini, A 2003, *Piccolo inventario degli specchi*, Stampa alternativa, Viterbo.
- Maccio, PT 2002, *Anfitrione*, Rizzoli, Milano.
- Marcadé, B 2009, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Milano. [or. edn. Marcadé, B 2007, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Flammarion, Paris]
- McGrath, P 2004, *Spider*, Bompiani, Milano.
- Musil, R 1996, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Palazzoli, D 2011, *Aldo Tagliaferro- Identificazione e memoria*, testo scritto in occasione della mostra tenutasi presso la Chiesa di san Carlo, 6-22 maggio 2011.  
Available from: <<http://www.aldotagliaferro.it/pensieri/archiviopensieri/59-daniela-palazzoli2011.html>>
- Palazzoli, D 2013, 'Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una mostra 2.0' in *Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una Mostra 2.0*, ed D Palazzoli, catalogo della mostra, Milano, Osart Gallery, 8.11.2013 - 07.02.2014, Osart Gallery, Milano, pp. 4-20.  
Available from: <<http://www.osartgallery.com/public/tagliaferro.pdf>>
- Parisi, F 2011, *La trappola di Narciso*, Le Lettere, Firenze.
- Pirandello, L 1975, 'Dialoghi tra il gran me e il piccolo me', in Pirandello, L 1975, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano, pp. 1054-1071.
- Poe, EA 1996, 'Ritratto ovale', in Poe, EA, *Racconti*, Einaudi, Torino vol. II, pp. 311-315.
- Poe, EA 2004, 'William Wilson', in *Io e l'altro. Racconti fantastici sul Doppio*, ed. G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, pp. 84-102.
- Rank, O 1979, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugar Co, Milano. [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger : Eine psychoanalytische Studie*, Wien Internat. Psychoanalytischer Verlag, Wien]
- Richter, A (ed.) 1995, *Histoires de doubles d'Hoffmann à Cortazar*, Editions Complexe, Bruxelles-Paris.
- Jean Paul 1998, *Setteformaggi*, Frassinelli, Milano.
- Stevenson, RL 2006, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e di Mister Hyde*, Einaudi, Torino.
- Tagliaferro, A 2001, 'Annotazioni di lavoro', in *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 10.10-2001- 30.11.2001, Busto Arsizio, Fondazione Bandera per L'Arte, 7.11.2001 - 9.12.2001, Severgnini, Cernusco sul Naviglio, s.p..
- Tagliapietra, A 1991, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano.
- Veca, A 2007, *Dell'iterazione*, Galleria Scoglio di Quarto, Milano.
- Wendell Holmes, O 1995, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova.
- Wilde, O 2005, *Il ritratto di Dorian Gray*, Einaudi, Torino.

Wood, B & Geasland, J 1978, *Dead Ringers*, Sphere Books, London.

Wunenburger, JJ 2007, *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano. [or. edn. Wunenburger, JJ 1995, *La vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg]

## **Filmografia**

*Room 237* 2012, motion picture, IFC Films, New York.

*Viva la libertà* 2013, motion picture, BiBi Film, Rai Cinema, Roma.

*The Dreamers* 2003, motion picture, Recorded Picture Company, London, Peninsula Films, Cambridge.

*Sang d'un poete* 1930, motion picture, Paris.

*Inseparabili = Dead Ringers* 1988, motion picture, Rank Organisation, London.

*Spider* 2002, motion picture, Odeon Films, Los Angeles, CA.

*L'invenzione di Morel* 1974, motion picture, Italnoleggio Cinematografico, Roma.

*The Shining* 1980, motion picture, The Producer Circle Co., New York.

*I segreti di Twins Peaks = Twin Peaks* 1990-91, television program, ABC, New York, 8th April 1990 – 11st June 1991.

*Shutter Island* 2010, motion picture, Paramount Pictures, Los Angeles, CA.