



<http://www.gendersexualityitaly.com>

**g/s/i** is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

**Title:** Il doppio fantastico e la decostruzione del femminile in *La doppia ora*

**Journal Issue:** [gender/sexuality/italy, 1 \(2014\)](#)

**Author:** Andrea Bini

**Publication date:** 2014

**Publication info:** gender/sexuality/italy

**Permalink:** <http://www.gendersexualityitaly.com/il-doppio-fantastico-in-la-doppia-ora>

**Author Bio:**

Andrea Bini is a Mellon Fellow at Washington and Lee University. He received his M.A. in film studies at the University of Texas at Austin, and a Ph.D. in Italian Studies at the University of California, Los Angeles with a dissertation on Italian film comedy. He also received a degree in philosophy from the University of Rome “La Sapienza,” and published his thesis with the title *Kant e Carabellese* (Roma: Luiss University Press, 2006). He published two chapters on comedy and horror film in the book *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society* (UK, Tauris Academic Studies, 2011), edited by Flavia Brizio-Skow. The article *La vacanza infinita degli italiani* (*Never-ending Holiday of the Italians*) was published in the last 2012 issue of *Italica*.

**Abstract:**

L'articolo esplora il tema dell'inconscio e del fantastico nel film di Giuseppe Capotondi, *La doppia ora* (2009) allo scopo di riflettere sulla corrispondenza tra mascolinità, femminilità e forme narrative. In particolare, si mostra come il personaggio maschile, ossessionato da una mania di controllo della realtà, proietta la propria ansia di castrazione sulla *femme fatale*, misteriosa figura che a questo controllo sfugge, deteriorando le possibilità narrative determinate dai tratti di coerenza e conoscenza. Il film è analizzato nella sua elaborazione metanarrativa del tema del fantastico, nel framework teorico del saggio di Todorov, *The Fantastic*, e del lavoro di Freud sull'esperienza del *déjà vu* in *The Uncanny*. Nel film il fantastico ed il perturbante scaturiscono dalla dialettica fra maschile e femminile tipiche del genere *noir*: Ad un approccio 'fallico' e nevrotico identificato con il protagonista maschile e in cui la storia ha un senso ben definito, si oppone un elemento inconscio ed onirico caratterizzato come femminile e gravitante attorno alla figura della protagonista femminile. Il femminile rifiuta di essere imprigionato in un personaggio nel film, decostruendo i codici narrativi e lo sguardo dello spettatore maschile ideologicamente determinato.

**Copyright information**

**g/s/i** is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#)

## Il doppio fantastico e la decostruzione del femminile in *La doppia ora*<sup>1</sup>

ANDREA BINI

Questo breve studio analizza il tema del desiderio e del fantastico nel film *La doppia ora*, diretto dall'esordiente Giuseppe Capotondi nel 2009, allo scopo di riflettere sulla corrispondenza istituita nel film tra mascolinità, femminilità e forme narrative. Pur essendo al suo primo (e per ora unico) lungometraggio, Capotondi (nato nel 1968) è da tempo uno stimato regista di spot pubblicitari e video musicali in Inghilterra e negli Stati Uniti, che con *La doppia ora* realizza un'opera davvero inusuale nel panorama cinematografico italiano, caratterizzata da una riflessione raffinata e cerebrale sull'esperienza della visione cinematografica.

In questo lavoro metterò in relazione il film con due testi fondamentali della narratologia: *The Fantastic (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, di Tzvetan Todorov, e *The Uncanny (Das Unheimliche, 1919)* di Sigmund Freud, ipotizzando che questi siano vere e proprie fonti ispiratrici de *La doppia ora*, chiavi interpretative interne al testo stesso nella sua valenza metanarrativa. Il riferimento a questi due testi mostra che in Capotondi il discorso sulla visione si inserisce nel tema psicoanalitico del desiderio, e in particolare nell'opposizione fra un approccio fallico oggettivante, tradizionalmente riferito alla soggettività maschile, che rimanda ad una lettura del film secondo i canoni tipici del *noir*, e un universo femminile che sprofonda nelle dimensioni perturbanti dell'inconscio. In particolare, mostrerò come i personaggi maschili proiettino la propria ansia di castrazione sulla protagonista, misteriosa figura che sfugge al loro controllo fino al punto di deteriorare la stessa linearità e coerenza narrativa. In questo senso ci troviamo di fronte ad una sorta di 'doppio fantastico' in cui l'elemento femminile opera una vera e propria decostruzione dei codici narrativi di genere, frustrando le aspettative dello spettatore ideologicamente determinato. Il genitivo del titolo di questo saggio ha quindi un doppio significato: è oggettivo nel senso che il film decostruisce i codici narrativi di genere che imprigionano il femminile in determinati personaggi. Ma anche soggettivo perché il femminile in quanto alterità perturbante decostruisce lo sguardo maschile e quindi i generi stessi su cui questi codici sono fondati.

Il film inizia con l'incontro in uno *speed date* fra Guido, un ex-poliziotto vedovo ed ex alcolizzato, e Sonia, una slovena che fa la cameriera in un albergo. Guido frequenta da tempo questi incontri organizzati che si stanno diffondendo anche in Italia, ma lo fa svogliatamente per cercare fugaci avventure sessuali senza nessun impegno sentimentale. Invece con la silenziosa Sonia nasce subito una relazione, nonostante l'alone di mistero che sembra circondare la donna (o forse proprio per questo). I due si frequentano e Guido la porta nella villa in cui lavora come custode, arrivando a disattivare gli allarmi per fare con lei una lunga passeggiata nel bosco circostante. Una tragica imprudenza, perché proprio quel giorno la villa viene svaligiata da banditi mascherati, e Guido viene ucciso nel tentativo di proteggere Sonia da un tentato stupro. Sonia, scioccata, nei giorni seguenti ha inquietanti segni della presenza di Guido. Sta impazzendo o si tratta veramente di un fantasma? Dante, un poliziotto e amico di Guido, le mostra una foto trovata in casa di Guido in cui Sonia e Guido sono a Buenos Aires, altro elemento inquietante, perché, come Sonia stessa confessa all'amica e collega Margherita, lei non ha mai fatto quel viaggio (Figura 1).<sup>2</sup>

Dante sospetta di Sonia e controlla i suoi movimenti, ritenendo che possa aver avuto un ruolo nel furto, opera chiaramente di professionisti. Con un altro colpo di scena scopriamo infatti che la rapina alla villa era stata pianificata da tempo con la complicità della donna, che è anche la compagna di Riccardo, il capo della banda (il tentato stupro era solo una finzione per allontanare i

---

<sup>1</sup> Uso il termine femminile in chiaro riferimento critico all'*Enig-Weibliche* di Goethe, divenuto simbolo della pretesa maschile di determinare la donna nella sua essenza immutabile.

<sup>2</sup> L'amica la tranquillizza dicendo che forse Guido le voleva proporre il viaggio usando un fotomontaggio.

sospetti da lei). In un crescendo di tensione si susseguono il suicidio di Margherita ed il tentativo di omicidio di Sonia da parte di un cliente abituale dell'albergo in cui lei lavora. Con la scusa di un passaggio alla fine del funerale dell'amica l'uomo la droga e la porta in un bosco dove inizia a seppellirla viva.



Figura 1. La foto 'falsa' con Guido a Buenos Aires che Sonia mostra a Margherita.<sup>3</sup>

A questo punto lo scenario si ribalta nuovamente, perché Sonia si risveglia in ospedale con Guido accanto. Durante la rapina il proiettile aveva oltrepassato il corpo di Guido senza ucciderlo, ed aveva poi colpito Sonia alla testa provocandole un coma durato tre giorni. Le voci, le sensazioni tattili e le visioni di Guido erano probabilmente dovute alla sua presenza al capezzale di Sonia in ospedale. Anche il suicidio della giovane e spigliata Margherita e l'orribile esperienza del seppellimento erano stati il prodotto inconscio del suo delirio comatologico. Dopo essersi rimessa, Sonia continua la sua relazione con Guido, mentre con il suo vero compagno sta progettando di fuggire a Buenos Aires (il che spiegherebbe la foto con Guido durante il coma). Guido all'inizio si rifiuta di dar credito ai sospetti dell'amico Dante, anche quando quest'ultimo gli rivela che la donna 12 anni prima era scappata di casa dopo averla svaligiata con il proprio fidanzato. Ma poi la responsabile degli *speed date* gli rivela che Sonia stessa aveva insistito per essere messa nel suo gruppo la notte in cui si erano conosciuti. Dopo un breve pedinamento Guido scopre tutto ed ha l'occasione di far arrestare Sonia e il complice, ma all'ultimo momento decide di lasciarli andare. Nell'epilogo del film Guido, di nuovo sprofondato nella solitudine, fa l'addetto alla vigilanza in un supermercato ed è tornato a bere, mentre l'ultima scena vede Sonia e Riccardo ormai a Buenos Aires. L'immagine finale del film è uno *zoom-in* ravvicinato degli occhi di Sonia in una foto che i due amanti si fanno davanti al *Puente de la Mujer* di Calatrava, nuova attrazione della città ma soprattutto lo stesso luogo della foto con Guido (Figura 2).

In un recente articolo, intitolato "La tirannia dello sguardo cinematografico in *La doppia ora*," Francesco Chillemi e Donata Panizza hanno mostrato brillantemente come *La doppia ora* sia un testo che "costringe lo spettatore a una continua revisione e riformulazione delle proprie ipotesi di lettura."<sup>4</sup> Già dal breve riassunto si intuisce infatti come il film sfugga continuamente al tentativo dello spettatore di catalogarlo all'interno di un genere preciso. All'inizio la storia si presenta come un

<sup>3</sup> Immagine da *La doppia ora*. Regia Giuseppe Capotondi. Prodotto da Medusa/Indigofilm/Mercurio Cinematografica. Questa immagine e le altre pubblicate in questo articolo sono *screenshot* a un'opera di ingegno protetta da copyright. Si ritiene che gli *screenshot* possano essere riprodotti su <http://www.gendersexualityitaly.com> in osservanza della legge italiana e americana in materia di copyright, in quanto le immagini sono usate solo per "uso di critica o di discussione" e poiché la rivista non ha e non utilizzerà gli *screenshot* per alcun fine commerciale.

<sup>4</sup> Francesco Chillemi, Donata Panizza, "La tirannia dello sguardo cinematografico in *La doppia ora*," *Annali d'Italianistica. Cinema Italiano Contemporaneo. Volume 30*, ed. by Antonio Vitti (Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2012), 309.

melodramma sentimentale con un tocco di mistero, poiché allo spettatore vengono forniti pochissimi elementi riguardo al passato dei due protagonisti (soprattutto di lei). Dopo la scena della rapina e la morte di Guido il film vira bruscamente verso il fantastico con Sonia protagonista unica. Il crescendo di suspense con le apparizioni di Guido, lo svelamento del legame fra Sonia e il capo dei rapinatori, e il suicidio di Margherita, unica amica di Sonia, culmina nella scena angosciante del seppellimento. Con il nuovo colpo di scena del suo risveglio dal coma lo scenario cambia ancora fino alla conclusione prendendo decisamente i contorni di un *noir* dove il punto di vista centrale è senz'altro quello di Guido, mentre Sonia assume il ruolo di tormentata *femme fatale*.



Figura 2. L'ultima immagine del film: la foto di Sonia e Riccardo nella scena finale a Buenos Aires.

Questi bruschi salti rendono molto difficile decifrare la trama perché manca una chiave ultima che possa determinare lo svolgersi oggettivo degli eventi. Il film gioca sul fatto che lo spettatore, come anche il lettore tende a considerare l'ultima parola, l'ultima scena, l'ultima immagine, l'ultima frase come chiave di lettura per decifrare retroattivamente l'intera sequenza di un testo. Questo meccanismo psicologico è stato analizzato brillantemente da Jaques Lacan nel suo ben noto articolo "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire," nel quale lo psicanalista-filosofo francese spiega come l'ultimo elemento funzioni come una sorta di nodo, o "bottono," senza il quale una serie simbolica rimarrebbe come sfilacciata e senza un significato determinato:

[This is] the button tie (*point de capiton*) by which the signifier stops the otherwise indefinite sliding of signification [...]. The diacronic function of this button tie can be found in a sentence insofar as a sentence closes its signification only with its last term, each term inversely sealing their meaning by its retroactive effect.<sup>5</sup>

Dunque, il motivo che ci fa considerare 'reale' la terza parte del film in cui la protagonista si sveglia dal coma e non la parte centrale con le apparizioni è innanzitutto cronologico. In effetti, la focalizzazione oggettiva sul protagonista maschile nella terza parte sembra dare un senso alla storia, ma poi la foto di Sonia e Riccardo nell'ultima immagine, troppo simile a quella 'falsa' con Guido riapre i dubbi su quanto abbiamo visto. E se Sonia la sognatrice—*nomen omen*—fosse effettivamente psicotica?

Nella letteratura come nel cinema l'uso di un colpo di scena spiazzante anche nell'ultimissima scena non è ovviamente una novità, in particolare nel genere fantastico di cui è anzi un espediente narrativo tipico (si pensi a Poe o a Lovecraft). Per rimanere al recente cinema

<sup>5</sup> Jaques Lacan, "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire," in *Écrits (a Selection)*, trans. and ed. Bruce Fink (New York: W.W.Norton & Company, 2002), 292-3.

*mainstream* basti pensare a *The Sixth Sense* di M. Night Shyamalan (1999) in cui la rivelazione che il protagonista è esso stesso un fantasma sconvolge la lettura di quanto lo spettatore ha visto fino a quel momento. Un altro esempio è *The Shining* di Stanley Kubrick (1980), la cui inquadratura finale di una vecchia fotografia in cui appare il protagonista ha forse ispirato il regista Capotondi. Senza dubbio ne *La doppia ora* il susseguirsi di colpi di scena costringe lo spettatore ad un incessante ed inusuale riaggiustamento della lettura degli avvenimenti. Un faticoso sforzo ermeneutico che non trova riposo neanche al termine del film, quando l'ultima immagine di Sonia con l'amante stranamente simile alla foto con Guido che vediamo nella parte centrale rimette in discussione l'intera storia. Chillemi e Panizza scrivono nel loro articolo che "l'ultima inquadratura racchiude e dischiude il senso di tutta l'opera [riprendendo] il dubbio sulla distinzione tra vero e falso all'interno della realtà diegetica."<sup>6</sup> Facendo riferimento nel loro articolo al saggio di Deleuze *L'immagine-Tempo*, scrivono che "la dimensione tipica dell'immagine-sogno deleuziana scorre per tutto il film sia prima del segmento del coma sia dopo di esso."<sup>7</sup> L'immagine-sogno, con i suoi *déjà vu*, secondo Deleuze è una delle forme con cui il cinema moderno sconvolge la dimensione temporale lineare e logico-causale tipica della narrativa classica.<sup>8</sup>

Per questo rifiuto di un ordine logico-simbolico coerente quella della *Doppia ora* può essere definita una narrativa onirica e perfino psicotica. Ma ad essere folle, direbbe Lacan, è piuttosto la pretesa della soggettività umana di determinare la concatenazione degli eventi in modo assoluto. In questo senso la classica distinzione narratologica fra *fabula* ed intreccio è in fondo meramente convenzionale: chiamiamo 'fabula' quell'intreccio, fra gli infiniti possibili, che stabiliamo essere l'ordine causale ed oggettivo degli eventi, rispetto al quale assumiamo il punto di vista di un osservatore esterno ed imparziale. Nel saggio *The Blue Box. Kristevan/Lacanian Readings of Contemporary Cinema*, Frances Restuccia fa propria la tesi classica della *film theory* psicanalitica per cui il bisogno di verosimiglianza narrativa è puramente feticistico: "More or less mainstream film [...] sustains the fetishist's inability to face the negativity that indicates his mortality and that (were it to be encountered) would facilitate desire."<sup>9</sup> Ciò che nutre l'esperienza dello spettatore e la propensione a sospendere l'incredulità di fronte alla finzione cinematografica nasce dalla stessa esigenza di coprire il vuoto esistenziale dal quale proveniamo in quanto soggetti desideranti. Detto in altri termini, il nostro essere propensi a credere ad una *fabula*—al fatto stesso che una *fabula* ci debba essere, anche se ci sfugge—trae alimento da quella *fundamental fantasy* dell'immaginario senza la quale l'io ed il suo desiderio collaserebbero.

Se si parte dal presupposto che il punto di vista dello spettatore ideale, ideologicamente costituito, sia quello maschile in quanto soggetto che si pone come eminentemente conoscitivo, il piacere scopico della donna vista come oggetto passivo diviene parte integrante del processo che trasforma l'esperienza cinematografica in una narrativa coerente.<sup>10</sup> Come scrive James Lynn, questo significa che

the average cinematic construction of the feminine is an effect of male-orchestrated signs, codes, and conventions that have established themselves in the perception of both male and female audience as normal. That is to say, they neither draw nor are seen to draw attention to themselves as particular

<sup>6</sup> Chillemi and Panizza, "La tirannia dello sguardo cinematografico in *La doppia ora*," 315.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>8</sup> *La doppia ora* non è il primo film il cui finale sembra avvolgere la trama in una sorta di *loop* ermeneutico. Gli esempi recenti più interessanti appartengono, non a caso, al cinema onirico surrealista di David Lynch, come *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive* (2001). Una struttura analoga ha fatto diventare il *teen movie* dark *Donnie Darko* (scritto e diretto da Richard Kelly nel 2001) un *cult movie*.

<sup>9</sup> Frances Restuccia, *The Blue Box. Kristevan/Lacanian Readings of Contemporary Cinema* (New York: Continuum, 2012), 80.

<sup>10</sup> Si veda questo proposito Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.

constructions, but on the contrary they are silently accepted as more or less inseparable from the idea of cinematic representation as such.<sup>11</sup>

L'immaginario, e quindi anche l'immaginario cinematografico, è sempre ideologicamente determinato, innanzitutto nella misura in cui propone forme narrative in cui i ruoli maschili e femminili e la loro relazione appaiono "naturalizzati" ed inevitabili. Perciò, scrive Todd McGowan in *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*,

if the fundamental ideological function of cinema consists in providing a fantasmatic image of the successful sexual relationship, cinema's ability to reveal the failure of the sexual relationship marks its most important task in challenging the structure of ideology [...] *when we experience this failure, we grasp the hole that exists within the symbolic order* (corsivo mio).<sup>12</sup>

È in questo senso che la relazione senza *happy ending* fra Sonia e Guido—ma l'espressione melanconica della donna nell'immagine finale indica anche che quella con Riccardo è una relazione fallimentare—e l'impossibilità di determinare una diegesi del film appaiono strettamente legate.

Giustamente Chillemi e Panizza leggono l'immagine finale come il disvelamento di ogni illusione narrativa, fondata sul desiderio di credere ai personaggi ed attaccarsi emozionalmente alle loro vicissitudini:

[Lo sguardo di Sonia], che a livello diegetico aveva ammalato il personaggio maschile e a livello discorsivo aveva orientato il racconto nelle tre fasi (prima come oggetto da scoprire, poi come soggetto e poi ancora come oggetto privilegiato da indagare), muore impietrito dall'occhio spersonalizzato della macchina da presa, esso destituisce la protagonista dal ruolo di depositario di una qualche verità rivelatrice.<sup>13</sup>

Invece di fornire la chiave con cui decifrare retroattivamente il film, l'ultima immagine negherebbe definitivamente tale possibilità. Ma allora lo sguardo vuoto di Sonia può essere anche letto Lacanamente come quel punto dell'immagine che rimane estraneo al piacere scopico, punto che ricambia lo sguardo dell'osservatore riflettendo il buco del reale intorno a cui è costituito il soggetto. Come scrive Slavoj Žižek in *Enjoy Your Symptom!*, si tratta di uno sguardo totalmente desoggettivato e non riducibile ad oggetto determinato che si trova "on the side of the object, it stands for the blind spot in the field of the visible from which the picture itself photographs the spectator."<sup>14</sup>

Tuttavia, in quanto esplicita riflessione metacinematica il film potrebbe trovare la sua chiave in testi di riferimento precisi, ed offrire quindi una certa soddisfazione ermeneutica dopo il fallimento di quella diegetica. Il fatto che il colpo di scena finale capace di riscrivere l'intera storia sia tipico del genere fantastico ci porta inevitabilmente a considerare il lavoro di Todorov *The Fantastic*, in cui l'autore descrive il fantastico come basato su una fondamentale incertezza di fronte ad eventi apparentemente inspiegabili. Il punto centrale del suo argomento è che questo disorientamento non riguarda solo il personaggio, ma anche il lettore/spettatore: "*The reader's hesitation* is therefore the first condition of the fantastic."<sup>15</sup> Secondo Todorov il fantastico è infatti un genere liminale che vive sul confine fra due generi: l'"*Uncanny*", dove il mistero va comunque ricondotto nell'ambito del naturale,

<sup>11</sup> James Lynn, "Introduction," in *Women and Film*, ed. by Janet M. Todd (New York: Holmes & Meier, 1988), 10.

<sup>12</sup> Todd McGowan, *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. (Albany: State University of New York Press, 2007), 203.

<sup>13</sup> Chillemi and Panizza, "La tirannia dello sguardo cinematografico in *La doppia ora*," 322.

<sup>14</sup> Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!* (New York: Routledge, 2008), 228.

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach To A Literary Genre* (Cleveland: The Press of Case. Western Reserve University, 1973), 31-33.

ed il *Meraviglioso*, in cui il soprannaturale è ammesso. Nella narrativa fantastica il colpo di scena finale riporta la spiegazione della storia ad uno dei generi limitrofi: in Lovecraft, ad esempio, si tratta di spiegazioni sovranaturali tipiche del Meraviglioso, mentre a partire da Poe e Conan Doyle molti esempi di thriller poliziesco classico giocano fino all'ultimo sulla possibilità del soprannaturale. La tradizionale vicinanza del fantastico al giallo—evidentissima nei successi editoriali e cinematografici della saga di Harry Potter e in *Da Vinci Code* di Dan Brown—dimostra che entrambi questi generi giocano con l'ansia di fronte ad eventi che apparentemente sfuggono ad ogni possibilità di decifrazione.

Nel film Capotondi sembra rielaborare proprio questo concetto di fantastico, ampliandolo. Nella parte centrale il film appartiene chiaramente al fantastico con l'oscillazione fra inquietante e soprannaturale (le apparizioni del fantasma) tipica della definizione di Todorov. Il film mostra che il fantastico si sveli ogniqualvolta lo spettatore è perso nel confine ambiguo che distingue i vari generi fra loro. Difatti secondo Todorov quando la storia finisce: “the reader makes a decision even if the character does not: he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the fantastic.”<sup>16</sup> In questo senso *La doppia ora* può essere considerato un esempio di ‘doppio fantastico,’ di fantastico alla seconda potenza che non si mostra mai esplicitamente come tale. Nel vedere un film come *The Innocents* di Jack Clayton (1961) basato sul celebre racconto *Turn of the screw* di Henry James, chi guarda ha dubbi su ciò che vede—la governante vede veramente gli spettri o è lei, repressa e sessuofobica, ad essere pazza?—ma non sul genere di film. Ne *La doppia ora* invece l'ambiguità riguarda innanzitutto l'identificazione del genere, per cui lo spettatore rimane totalmente disorientato rispetto alla scelta dei codici da usare per comprendere il testo. Secondo Todorov il fantastico è il genere che maggiormente esige di seguire fedelmente l'ordine di lettura. Egli scrive, non lontano dalle tesi Lacaniane sul *point de capiton*, che “the second reading [of a fantastic novel] inevitably becomes a meta-reading, in the course of which we note the methods of the fantastic instead of falling under its spell.”<sup>17</sup> Con i suoi continui cambiamenti di genere, *La doppia ora* ambirebbe dunque ad essere un *meta-reading* già alla prima visione, ed il saggio di Todorov potrebbe essere un indizio volutamente nascosto dal regista per risolvere l'enigma ermeneutico.

Un'altra chiave del film risiede certamente nel titolo, che si riferisce a ciò che Guido dice a Sonia durante il loro primo incontro prima di salutarsi. Le dice che quando l'ora è uguale ai minuti (ad esempio 11:11) si tratta appunto di “una doppia ora,” un momento speciale in cui si può esprimere un desiderio. Dopo la morte di Guido Sonia sarà ossessionata da doppie ore, ed anche l'orario del volo finale per Buenos Aires sarà doppio. Il tema del doppio e del *déjà vu* sembra riferirsi direttamente al saggio Freudiano *Das Unheimliche*, discusso anche da Todorov nel suo *The Fantastic*. Nel suo lavoro Freud scrive:

The quality of the uncanniness can only come from the circumstance of the ‘double’ [which] has become a vision of terror [...]. We attach no importance to the event when we give up a coat and get a ticket with number 62...but the impression is altered if two such events each in itself indifferent, happen close together, if we come across the number 62 several times in a single day [...] we are tempted to ascribe a secret meaning to this obstinate recurrence of a number.<sup>18</sup>

L'esperienza inquietante, osserva Freud, non ha affatto bisogno di eventi sinistri, ma anzi scaturisce in tutta la sua potenza dalla situazione quotidiana più banale, come appunto l'esperienza del *déjà vu*.

L'*uncanny* è per Freud una forma momentanea di psicosi che si manifesta quando la

<sup>16</sup> Ibid., 40.

<sup>17</sup> Ibid., 90.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, “The Uncanny,” in *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1958), 143-144.

dimensione psicologica viene esternalizzata e il soggetto comincia a sentire voci o a sentirsi osservato, anche da oggetti: “the uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality.”<sup>19</sup> In effetti, l'*uncanny* può essere prodotto dal ritorno ad una mentalità infantile e prerazionale, in cui manca ancora una chiara differenza fra il mondo esterno e quello interiore (di qui il rischio di psicosi). Più in generale, l'esperienza dell'*uncanny*, come tutte le esperienze fortemente ansiotiche, si spiega con il fatto che siamo preda dell'inconscio e dei suoi desideri repressi, mentre scomparirebbe se fossimo completamente regolati dal principio razionale di realtà. Il ruolo centrale dei desideri inconsci nel genere fantastico era ben chiaro anche a Todorov, il quale discutendo il saggio di Freud osservava che la “literature of the fantastic is concerned to describe desire in its excessive forms as well as its various transformations, or, one may say, perversions.”<sup>20</sup> I riferimenti del film *La doppia ora* al testo freudiano sono evidenti, tanto che il film può essere letto come una riflessione su questo saggio.

Il tema del desiderio ci porta ad analizzare i legami con il thriller psicologico ed il *noir*, generi—abbiamo visto—confinanti con il fantastico. Ne *La doppia ora* il *noir* diviene evidente nel terzo segmento perché, oltre a diventare chiaramente un *thriller*, è a questo punto che la focalizzazione si incentra sul protagonista maschile.<sup>21</sup> Tuttavia va notato che anche il melodramma sentimentale del primo segmento ha molti punti in comune, con il *noir*. Elizabeth Cowie in *Film Noir and Women* ha osservato come prima che si affermasse il termine *film noir* molte riviste chiamassero questi film “crime melodramas” o “mellers,” mentre i critici vedevano il *noir* come una forma di melodramma al maschile. Cowie ritiene che in molti *noir* i personaggi femminili siano stati sottovalutati, e vede in questo genere una sorta di evoluzione in senso psicologico del melodramma classico: “whereas the earlier obstacles to the heterosexual couple [in melodrama] had been external forces of the family and circumstances, wars or illness, in the film noir the obstacles derive from the characters' psychology or even pathology as they encounter external events”.<sup>22</sup> Da questo punto di vista, vista l'indubbia centralità del personaggio di Sonia, la definizione di “crime-melodrama” si adatta bene a *La doppia ora*.

Un paragone cinematografico ovvio a tal riguardo è *Vertigo* di Hitchcock (1958), in cui accanto alla componente melodrammatica è presente anche tema del doppio come doppio femminile. Come in *La doppia ora* il protagonista di *Vertigo* è un ex-poliziotto vittima di un inganno da parte di una *femme fatale* passiva usata come strumento che finisce per innamorarsi dell'uomo che ha tradito.<sup>23</sup> Come è noto, l'irruzione della *femme fatale* nella narrativa *noir* rappresenta il rischio, la deviazione imprevista dalla routine prevedibile e sicura del protagonista maschile. Mary Ann Doane ha messo bene in luce come questo personaggio non sia altro che la proiezione delle angosce di castrazione maschili:

The femme fatale is an articulation of fears surrounding the loss of stability and centrality of the self,

<sup>19</sup> Ibid., 153.

<sup>20</sup> Todorov, *The Fantastic*, 138.

<sup>21</sup> Anche Jans B. Wager scrive che “although film noir is traditionally defined as a masculine form, its more interesting story is often a feminine scenario” (Jans B. Wager, *Dangerous Dames. Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir* (Athens: Ohio University Press, 1999), 92).

<sup>22</sup> Elizabeth Cowie, “Film Noir and Women,” in *Shades of Noir: A Reader*, ed. by Joan Copjec (New York and London: Verso), 130.

<sup>23</sup> *Vertigo* potrebbe essere una fonte ispiratrice del film di Capotondi anche per la sua struttura vagamente onirica dovuta ad una trama fortemente implausibile inusuale per Hitchcock. James Maxfield ha osservato che “the dream of *Vertigo* for the most part maintains a semblance of the narrative continuity viewers have come to expect from the thriller genre. Nevertheless, from a psychological standpoint, *Vertigo* is best understood as a dreamlike representation of the inner conflicts of its protagonist” (*The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir, 1941-1991* (London: Associated University Presses, Inc., 1996), 85).

the “I,” the ego. [...] The power accorded to the femme fatale is a function of fears linked to the notions of uncontrollable drives, the fading of subjectivity, and the loss of conscious agency. [...] But the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed. Her textual eradication involves an exasperate reassertion of control on the part of the threatened male subject.<sup>24</sup>

In *Vertigo* il tema del conflitto fra desiderio e razionalità, e quindi il tema freudiano della repressione, è centrale (come in tutto Hitchcock del resto). Lo stesso accade nel film di Capotondi, imperniato sul carattere conturbante e potenzialmente distruttivo del desiderio umano. In linea con molti protagonisti maschili del *noir*, Guido è un ex-poliziotto solitario ed ombroso che non beve più ed evita accuratamente legami sentimentali dopo la morte della moglie, segno evidente di un controllo ossessivo sul proprio desiderio tipico della psicologia maschile, simboleggiato dai monitor, dai microfoni e dagli altri apparecchi con cui dal suo rifugio/ufficio sorveglia l'intera villa ed il parco circostante. Portare Sonia—la donna di cui si è innamorato per la prima volta dopo la morte della moglie—nella sua stanza e spegnere gli allarmi è una tragica debolezza che dimostra l'incompatibilità fra desiderio di felicità, che implica un'apertura all'altro, ed esigenza nevrotica di assoluto dominio su di sé e sulla propria vita.

Anche Sonia appare incapace di lasciarsi andare e provare piacere, al contrario della spigliata Margherita, la giovane collega che passa allegramente da un uomo ad un altro. Come in *Vertigo*, ci troviamo di fronte ad una *femme fatale* apparentemente in soggezione di fronte alle figure maschili (significativa in questo senso la sua telefonata al padre, dopo anni di silenzio, che però rifiuta di parlarle) in balia ad eventi che non controlla ed incapace di decisione. La scelta—o meglio, la non-scelta—di fuggire con il complice ed i capelli tagliati nell'immagine finale rappresenterebbero quindi la rinuncia ad ogni fantasia di felicità, incarnata dal ciondolo che tiene in mano regalato da Guido subito prima della sua fuga come segno di amore—e come messaggio che una alternativa è ancora possibile—e soprattutto nella foto ‘falsa’ con Guido in cui invece ha i capelli sciolti e l'espressione felice. Gli unici momenti di piacere sono per lei l'immersione nell'acqua (in piscina e nella vasca da bagno), elemento convenzionalmente femminile secondo i codici culturali occidentali. Ci troviamo dunque di fronte ad uno scontro fra un elemento maschile razionale, in cui la storia ha un senso ben definito, e un inconscio caratterizzato come femminile.<sup>25</sup>

L'ossessivo bisogno di controllo e le angosce di castrazione sono il sintomo della fragilità costitutiva dell'identità maschile, che determina quel desiderio di attrazione ed insieme di repulsione verso il suo altro perturbante rappresentato dalla Donna. Non è un caso infatti che Guido, come molti protagonisti di *noir*, mentre rimane indifferente verso le donne che incontra continuamente allo *speed date* per fugaci incontri sessuali, rimane subito affascinato dalla misteriosa e sfuggente Sonia. Tania Modlesky a proposito di *Vertigo* scrive:

Woman thus becomes the ultimate point of identification for *all* of the film's spectators. Not only is 'a double desire' [=a desire not restricted to male fantasy] on the part of a female viewer not precluded by this set-up, but it is possible to see the film as soliciting a masculine bisexual identification because of the way the male character oscillates between a passive mode and an active

<sup>24</sup> Mary Anne Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York and London: Routledge, 1991), 2. Fra i numerosi saggi sul tema della *femme fatale* si veda anche E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir* (London: British Film Institute Publishing, 1998). Il recente volume di Dieter Vermandere, Monica Jansen, e Inge Lanslots, *Noir de noir: un'indagine pluridisciplinare* (Peter Lang, 2010), è un interessante raccolta di saggi sul *noir* italiano. Per la rappresentazione della figura femminile nel genere *horror* italiano rimando al mio articolo “The Horror Cinema: Female Emancipation and Urban Anxiety” nel volume *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society* (London: Tauris Academic Studies, 2011), 53-82.

<sup>25</sup> Prima di impersonare Sonia l'attrice russa Ksenija Rappoport era stata la protagonista de *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore (2006), un'altra donna dalla psicologia tormentata e dal passato misterioso.

mode, between a hypnotic and masochistic fascination with the woman's desire and a sadistic attempt to gain control over her, to possess her.<sup>26</sup>

L'attrazione fatale di Guido per Sara comporta un processo di femminizzazione che, come il protagonista di *Vertigo*, lo pone nella scabrosa posizione di oggetto passivo di manipolazione. Questa attrazione/proiezione sul personaggio femminile si completa nel momento in cui il colpo sparato dal rapinatore lo 'uccide' colpendo la donna (la quale anche nel secondo segmento 'onirico' ha una cicatrice sulla testa, mentre nel terzo apprenderemo che il proiettile aveva ferito lui attraversandogli il fianco). Pungolato dall'aggressivo Dante—chiaro alter-ego maschile del protagonista—Guido alla fine scoprirà la verità, ma, a differenza del film di Hitchcock, si rifiuterà di ristabilire il proprio ego imponendo il proprio potere fallico sulla protagonista, lasciando che Sonia e quindi la storia scivolino via verso l'enigmatico finale.<sup>27</sup>



Figura 3. La ragazza suicida, ormai morta, ricambia lo sguardo di Sonia e quello dello spettatore.

Femminino non significa dunque esclusivamente femminile, ma che la dimensione dell'inconscio e del desiderio nella sua irrazionalità più perturbante e vicina al *death drive* si pone come femminea. Come scrive Slavoj Žižek, “The very masculine activity is already an escape from the abysmal dimension of the feminine act. The ‘break with nature’ is on the side of the woman, a man’s compulsive activity is ultimately nothing but a desperate attempt to repair the traumatic incision of this rupture.”<sup>28</sup> Questo atto traumatico è rappresentato all’inizio del film dal suicidio di una ragazza cliente dell'albergo—che prima di gettarsi dice a Sonia “[i capelli] ti stanno meglio sciolti”. L'ansia di suicidio, emanata nel film dalla presenza femminea, appare passiva e rinunciataria, diversa dalla volontà di potenza associata nel film alla mascolinità (l'autoisolamento di Guido, i pedinamenti di Dante, l'atto di violenza del partner/complice di Sonia che ne causa il coma). Lo stesso si può dire dell'ansia di controllo tipica della nevrosi ossessiva, associata nel film al maschile, soggetto a castrazione e prigioniero dell'ordine simbolico, mentre l'apatia di Sonia può essere vista come una forma di rifiuto stesso del desiderio in una logica diegetica dominata dal fallo. Questo la differenzia dalla protagonista di *Vertigo* che, come osserva Modlesky, accetta per amore di essere trattata “like a living doll whom the hero strips and changes and makes over according to his ideal image.”<sup>29</sup> In altri termini, l'inerzia di Sonia potrebbe essere letta come una estrema forma di resistenza contro il desiderio di chi guarda il film, che condanna i personaggi ad agire in funzione della coerenza

<sup>26</sup> Tania Modleski, *Hitchcock and Feminist Theory* (New York and London: Routledge, 1988), 100.

<sup>27</sup> Dopo aver seguito la macchina di Sara fino all'aeroporto dove l'aspetta il compagno, Guido chiama Dante per farli arrestare, ma dopo un ultimo fugace scambio di sguardi con Sara decide di troncane la telefonata. Quella fra Sara e Dante è per Guido una scelta fra due alternative egualmente impossibili.

<sup>28</sup> Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, 53.

<sup>29</sup> Tania Modleski, *Hitchcock and Feminist Theory*, 91.

narrativa, e quelli femminili in particolare a trasformarsi in feticci, rassicuranti oggetti dello sguardo maschile. Il destino di Sonia, straniera dalla nazionalità indefinita, è di essere un elemento ambiguo ed estraneo alla diegesi stessa, fino ad identificarsi nello sguardo vuoto della ragazza morta nella scena iniziale (Figura 3).<sup>30</sup>

Come esempio di doppio fantastico il film ondeggia quindi fra due opposte dimensioni: quando la narrazione si focalizza su Guido e gli altri personaggi maschili la storia si offre come leggibile, in linea con la sua psicologia di ex poliziotto ossessionato dal controllo. Quest'ansia di conoscenza e di autoconoscenza tipica del pensiero moderno, che in letteratura e nel cinema ha prodotto la figura del detective, corrisponde alle ossessioni del lettore/spettatore (ma anche dello scrittore/regista) oggetto della letteratura psicanalitica. Come scrive Jennard J. Devis nel suo saggio *Obsession*:

The desire to create a story with a secret that must be solved by the narrator and the reader, and in which both must pay careful attention to trivial detail and a range of human behavior, creates a kind of literary work that will become familiar in the nineteenth and twentieth century. But we could equally say that the activity of reading and writing such a novel requires a kind of obsessive attention that would later be translated in the more detailed behavior of the alienist or analyst.<sup>31</sup>

Al contrario, quando la macchina da presa si focalizza sulla protagonista femminile abbiamo una tendenza alla frammentazione del testo che frustra ogni tentativo di venire a capo della storia e di confinarla in un genere narrativo. In questo senso, se il film si offre nella dimensione convenzionale del giallo e del *noir* come un genere tendenzialmente maschile e in quella del fantastico—quello che cioè non offre alcuna soluzione finale che soddisfi la nostra esigenza di una spiegazione—come un genere femminile, è come doppio fantastico, alla seconda potenza, che la divaricazione fra queste due dimensioni viene messa in crisi. Analogamente, possiamo definire *La doppia ora* anche un *noir* alla seconda potenza, opposto all'operazione nostalgica e tranquillizzante (per quanto legittima) di film come *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Difatti, poiché molti *noir* recenti tendono a seguire una serie di convenzioni di genere ormai da tempo codificate e facilmente riconoscibili dallo spettatore,<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Nel suo articolo “Ksenia Rappoport and transnational stardom in contemporary cinema” Giovanna Faleschini Lerner osserva come i personaggi interpretati dalla Rappoport siano caratterizzati da una nazionalità incerta, configurando un tipo di donna “whose existence is situated in a metaphorical or literal space of non-belonging” (14). Anche se Capotondi ha chiaramente tenuto conto del film di Tornatore menzionato nella nota precedente, la Rappoport rimane un'attrice semiconosciuta in un panorama, quello Italiano, dallo *star system* ormai dominato dalla televisione, per cui parlare di una riconoscibile “star persona” nel suo caso mi pare azzardato.

<sup>31</sup> Jennard J. Devis, *Obsession* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 56. In una nota Devis aggiunge: “Poe’s Dupin, of the ‘Purloined Letter’ (1845) and ‘The Murders of the Rue Morgue’ (1841) [...] is not an official detective but rather, like Sherlock Holmes, who first appeared in *Study in Scarlet* (1887), an inspired amateur. Dupin’s obsession with details and rationality, a kind of hyperattentiveness to detail, fits into the full flowering of an analytic fascination with a particular solution to an event” (255, nota 90).

<sup>32</sup> In “Double Time: Facing The Future in Migration’s Past,” Derek Duncan mette in relazione la confusa temporalità del genere *noir*, espressione di “periods of social uncertainty and disquiet” (Derek Duncan, “Double Time: Facing The Future in Migration’s Past,” *California Italian Studies* 2, no. 1 (2011): 5), con la *Trauma Theory* di autori come Dominick LaCapra e Joshua Hirsh. In linea con l’articolo di Faleschini Lerner citato in una nota precedente, anche Duncan legge *La doppia ora* insieme ad altri film—*La giusta distanza* di Carlo Mazzacurati (2007), *Alza la testa* di Alessandro Angelini (2009), *La sconosciuta* di Tornatore—in cui l’identità italiana viene messa fortemente in discussione dalla presenza di figure straniere, soprattutto femminili. A mio avviso tuttavia, se di trauma si può parlare nel caso de *La doppia ora*, questo rimane interno alla logica stessa della soggettività umana. Potremmo definirlo in termini lacaniani come il trauma della venuta al mondo del soggetto nel linguaggio, trauma velato dall’identità egoica nella quale il soggetto si sforza di farsi protagonista di una narrativa coerente (per questo Lacan parla della necessità dell’analisi di “istericizzare” il soggetto). Anche la descrizione di un mondo in cui i legami sentimentali e familiari si sono ormai persi e in cui ogni individuo appare una monade chiusa in se stessa—evidente fin dall’inizio con la scena dello *speed dating*—più che descrivere una

il risultato è, come scrive Wager, che “a style that was intended to disorient becomes...a look that orients the viewer.”<sup>33</sup>

Ci troviamo insomma di fronte a due possibilità. Possiamo optare per una spiegazione degli eventi razionale ed oggettiva, espressione della dimensione castrante maschile, psicanalizzando i personaggi e le loro azioni (il conflitto di Sonia con il padre, il trauma della morte della moglie di Guido, ecc.), oppure per una lettura fantastica espressione di quell’alterità irriducibile all’ordine simbolico che secondo l’ultimo Lacan caratterizza il femminile.<sup>34</sup> Questa ambiguità di lettura investe la stessa protagonista, che appare all’interno della diegesi come una donna dalla psicologia complessa ma in fondo ben definita: una donna repressa succube di uomini di cui non riesce a fare a meno. Tuttavia, proprio in quanto restia all’azione, Sonia può apparire un elemento perturbante e sostanzialmente irriducibile ad un vero e proprio personaggio, fino alla frattura finale. In questo senso la lettura di Žižek conferma la funzione paradossalmente rassicurante della *femme fatale* in un mondo che ha perso ogni senso. Per il filosofo sloveno la controversa tesi del tardo Lacan per cui “la donna è sintomo dell’uomo:”<sup>35</sup>

means that *man itself exists only through woman qua his symptom*: all his ontological consistency hangs on, is suspended from his symptom, is ‘externalized’ in his symptom [...]. The entry of the *femme fatale* already brings a kind of relief, we can take refuge again within ‘narrative closure’: the subject eludes anew this confrontation with his lack of being.<sup>36</sup>

Se accettiamo questa lettura, le visioni paranoiche di Sonia e le sue esperienze *uncanny* non significano che siamo sprofondati nella mente psicotica della protagonista, ma al contrario la scoperta che sia lei sintomo ed oggetto di uno sguardo che si pone come maschile.

Il vero spettro, doppio perturbante del film, è quindi la protagonista femminile, *femme fatale* che rifiuta di adattarsi al desiderio dei personaggi maschili del film, e soprattutto dello spettatore ideologicamente costituito. Come ha scritto Sarah Kofman,

men’s fascination with [the] eternal feminine is nothing but fascination with their own double, and the feeling of uncanniness, *Unheimlichkeit*, that men experience is the same as what one feels in the face of any double, and ghost, in the face of the abrupt reappearance of what one thought had been overcome or lost forever.<sup>37</sup>

La chiave ermeneutica del film è nel doppio fantastico in quanto genere/non-genere femminile che

realtà sociale gioca con un elemento tipico del *noir* (la città-giungla notturna e gelida) in funzione del discorso metanarrativo del film.

<sup>33</sup> Jans B. Wager, *Dangerous Dames. Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir* (Athens: Ohio University Press, 1999), 124.

<sup>34</sup> Nel segmento del coma Sonia ha anche la sensazione di essere spiata da un prete, che poi scopriremo avere le fattezze del padre (chiaro riferimento all’impossibilità di sfuggire allo sguardo di un super-io patriarcale).

<sup>35</sup> Lacan, “The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire,” 177.

<sup>36</sup> Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, 193.

<sup>37</sup> Sarah Kofman, *The Enigma of Woman*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 56. Un aspetto divergente fra il tipico *film noir* e *La doppia ora* è la mancanza in quest’ultimo di figure femminili (mogli/madri) opposte alla *femme fatale*. L’unica figura materna, tutt’altro che tradizionale, del film è Marisa, l’organizzatrice degli *speed dating* impersonata da una luciferina Lucia Poli. Nel suo articolo “Two-Faced Women: The ‘Double’ in Women’s Melodrama of the 1940s” Lucy Fischer scrive: “the double figure in literature may ultimately be based on a primal suppression of woman’s birth function-perhaps the only natural sphere of the *doppelgänger* drama. Hence, it is no surprise that when female alter-egos do appear, they are denied association with the specifically feminine possibilities of doubling, and, instead, are split falsely into warring ‘masculin’ and ‘feminine’ poles” (“Two-Faced Women: The ‘Double’ in Women’s Melodrama of the 1940s,” *Cinema Journal* 23, no. 1 (1983): 24-43).

conduce alla decostruzione dello sguardo e dei codici narrativi. Per quale soluzione optare? In fondo quella de *La doppia ora* è una sorta di doppia ambiguità, poiché non è possibile affermare con precisione assoluta se il finale sia un nuovo colpo di scena oppure no. L'ambiguità, in altre parole, non è nell'immagine in sé, nel testo, ma nella sua relazione con l'osservatore. Come quelli della ragazza suicida, gli occhi spenti di Sonia riflettono il nostro sguardo, lasciandoci di fronte alla responsabilità di scegliere (o di non scegliere), una decisione che è puramente nostra.

#### *Works Cited*

- Bini, Andrea. "The Horror Cinema: Female Emancipation and Urban Anxiety." In *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, edited by Flavia Brizio-Skov, 53-82. London: Tauris Academic Studies, 2011.
- Chillemi, Francesco, and Donata Panizza. "La tirannia dello sguardo cinematografico in *La doppia ora*." In *Annali d'Italianistica. Cinema Italiano Contemporaneo. Volume 30*, edited by Antonio Vitti, 309-23. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2012.
- Cowie, Elizabeth. "Film Noir and Women." In *Shades or Noir: A Reader*, edited by Joan Copjec, 121-65. New York and London: Verso, 1993.
- Devis, Jennard J. *Obsession*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Doane, Mary Anne. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.
- Duncan, Derek. "Double Time: Facing The Future in Migration's Past." *California Italian Studies* 2, no. 1 (2011): 1-24.
- Faleschini Lerner, Giovanna. "Ksenia Rappoport and transnational stardom in contemporary Cinema." *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 1, no.1 (2013): 7-20.
- Fischer, Lucy. "Two-Faced Women: The 'Double' in Women's Melodrama of the 1940s." *Cinema Journal* 23, no. 1 (1983): 24-43.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." In *On Creativity and the Unconscious. Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1958.
- Kaplan, E. Ann. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute Publishing, 1998.
- Kofman, Sarah. *The Enigma of Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Lacan, Jaques. "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire." In *Écrits (a Selection)*, translated and edited by Bruce Fink, 281-312. New York: W.W.Norton & Company, 2002.
- Lynn, James. "Introduction." In *Women and Film*, edited by Janet M.Todd, 3-21. New York: Holmes & Meier, 1988.
- Maxfield, James. *The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir, 1941-1991*. London: Associated University Presses, Inc., 1996.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Modleski, Tania. *Hitchcock and Feminist Theory*. New York and London: Routledge, 1988.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.
- Restuccia, Frances. *The Blue Box. Kristevan/Lacanian Readings of Contemporary Cinema*. New York: Continuum, 2012.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach To A Literary Genre*. Cleveland: The Press of Case. Western Reserve University, 1973.
- Wager, Jans B. *Dangerous Dames. Women and Representatioin in the Weimar Street Film and Film Noir*. Athens: Ohio University Press, 1999.
- Vermandere, Dieter, Monica Jansen, and Inge Lanslots, eds. *Noir de noir: un'indagine pluridisciplinare.*

Bruxelles: Peter Lang, 2010.  
 Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!*. New York: Routledge, 2008.

*Filmography*

- Alza la testa*. Directed by Alessandro Angelini. 2009. Roma: Rai Cinema. 01 Distribution, 2010. DVD.
- Donnie Darko*. Directed by Richard Kelly. Los Angeles, CA: Newmarket Films, 2001. DVD.
- La doppia ora*. Directed by Giuseppe Capotondi. 2009. Burbank, CA: Warner Home Video, 2014. DVD.
- La giusta distanza*. Directed by Carlo Mazzacurati. 2007. Roma: Rai Cinema - 01 Distribution, 2008. DVD.
- The Innocents*. Directed by Jack Clayton. 1961. Los Angeles, CA: 20th Century Fox, 2005. DVD.
- L.A. Confidential*. Directed by Curtis Hanson. 1997. Burbank, CA: Warner Home Video, 2008. DVD.
- Lost Highway*. Directed by David Lynch. 1997. Universal City, CA: Universal Studios, 2008. DVD.
- Mulholland Drive*. Directed by David Lynch. 2001. Universal City, CA: Universal Studios, 2002. DVD.
- La sconosciuta*. Directed by Giuseppe Tornatore. 2006. Chatsworth, CA: Image Entertainment, 2009. DVD.
- The Shining*. Directed by Stanley Kubrick. 1980. Burbank, CA: Warner Home Video, 2010. DVD.
- The Sixth Sense*. Directed by M. Night Shyamalan. 1999. Burbank, CA: Hollywood Pictures Home Entertainment, 2000. DVD.
- Vertigo*. Directed by Alfred Hitchcock. 1958. DVD. Universal City, CA: Universal Studios, 2012. DVD.