

---

Marta Benvenuto

**IL RIFLESSO DEL SOSIA**  
***Essere John Malkovich di Spike Jonze***

*Non ti sembra forse che la tua immagine nello specchio  
voglia quasi essere te stesso?*  
Agostino, Soliloqui

C'è una domanda in bilico tra mondo reale e immaginario che prende corpo nei personaggi costruiti da Spike Jonze per il suo primo lungometraggio, *Essere John Malkovich* (1999): qual è il confine tra il Sé e l'immagine che si ha di sé? È su questa costitutiva doppiezza del concetto di identità, quasi rasente la dissociazione, che gioca infatti tutto il film materializzando il rischio di ogni autobiografia: appena si prova a uscire da sé, immediatamente si è risucchiati nella prigione dell'*ego cogito*, che annulla ogni distanza, impedendo la descrizione oggettiva.

È in questa *impasse* della coscienza che si fa strada un antico stratagemma in grado di spezzare il circolo vizioso dell'essere: trasporre la propria identità in qualcos'altro, che sia un autoritratto, una biografia, un diario, per poter sbirciare, come davanti a uno specchio, un duplicato del Sé fatto oggetto. Eppure qualcosa si perde, oppure diviene mostruoso, nel viaggio di trasformazione dal modello alla copia, nella deformazione virtuale che il volto ammira compiersi allo specchio mentre cerca disperatamente di affermare la propria identità.

È la scena iniziale di *Essere John Malkovich* del quale vale la pena ricapitolare la trama estremamente complessa: un secondo sipario si apre (raddoppiando anche la finzione cinematografica) sulla danza di una marionetta che ricalca sulla faccia di legno gli stessi tratti del volto del suo manovratore, Craig Schwartz, interpretato da John Cusack.

Schwartz è un burattinaio, professione che gli consente di fare delle marionette i portavoce inconsapevoli dei suoi desideri inespressi o repressi e di metterle in scena al suo posto controllandone il corpo dall'alto. Sullo sfondo della seconda scena si ode la televisione gracchiare *Io non sono nessuno* di Emily Dickinson

[...] Com'è triste, essere qualcuno! Che volgarità! / Come una Rana / Dire il proprio nome / Per tutto Giugno / A un Pantano ammirato!<sup>1</sup>

Craig dichiara più volte che la passione per le marionette nasce dalla possibilità che esse richiamano di «essere qualcun altro per un po'».

---

1 E. Dickinson, *Silenzi*, tr. it. di B. Lanati, Feltrinelli, Milano 2005, p. 45.

Depresso dal non vedersi riconosciuto il proprio talento e sollecitato dalla moglie Lotte (Cameron Diaz) a trovare un lavoro, viene assunto come impiegato in una società di architettura sita al settimo piano (e mezzo) di un grattacielo di New York. Lì, novello Alice di fronte alla tana del coniglio, scopre fortuitamente un tunnel che conduce direttamente all'inconscio di John Malkovich, dal quale, dopo quindici minuti di permanenza, si viene rigettati all'imbocco della statale.

Sedotto dall'avvenenza della collega Maxine (Catherine Keener), decide con la sua complicità di sfruttare il passaggio a fini di lucro, permettendo in cambio di un lauto compenso, che persone comuni varchino la soglia del tunnel avendo così la possibilità di essere qualcun altro per quindici minuti<sup>2</sup>. I due coniugi vengono invitati a cena dal capo di Craig, il Dottor Lester, e Lotte scopre una strana stanza, che sembra essere una sorta di santuario di John Malkovich con appese alle pareti foto dell'attore ritratto nelle diverse fasi della sua esistenza, dalla nascita all'età adulta.

Nel frattempo Maxine riesce a ottenere un appuntamento con Malkovich mentre Lotte è dentro di lui e le due donne si scoprono innamorate l'una dell'altra. Craig, frustrato dall'aver perduto entrambe le donne, rinchioda Lotte in una gabbia e la obbliga a chiedere un *rendez-vous* a Maxine con lo scopo di prendere il posto della moglie all'interno di Malkovich nel momento in cui i due si incontreranno. Mentre Craig è dentro Malkovich, quest'ultimo si accorge di essere governato, sia nel corpo che nei pensieri, da qualcosa che pare essersi impossessato di lui e, sconvolto, si decide a comprenderne le ragioni. Pedinando Maxine, scopre la società che i due hanno fondato a sue spese e, incuriosito e preoccupato dalle vaghe indicazioni che gli vengono fornite circa la natura del servizio fornito, percorre anch'egli il tunnel, col risultato di ritrovarsi all'interno del suo stesso inconscio, in un luogo dove tutti i presenti, inclusi donne e bambini, hanno il suo stesso volto e comunicano tra loro attraverso l'uso ripetuto di un'unica parola: "Malkovich".

All'uscita, sconvolto, vorrebbe mettere fine a tutto, ma Craig rientra in lui e trova il modo di rimanerci stabilmente venendo a patti con il suo Io con l'obiettivo di sfruttare la fama dell'attore hollywoodiano per poter finalmente esercitare la propria professione di burattinaio. Nel frattempo Lotte, delusa dal tradimento della compagna e memore di ciò che aveva visto tempo addietro all'interno della casa del Dottor Lester, riesce a liberarsi dalla cella in cui era reclusa e si reca da lui per ottenere delucidazioni. Infine lo convince a rivelarle la verità: egli ha più di cento anni, da tempo utilizza il corpo di Malkovich come "traghetto" per beffare la morte. Il suo intento era quello di utilizzare l'attore come veicolo a partire dalla mezzanotte del suo quarantaquattresimo compleanno altrimenti il tunnel si sarebbe spostato verso un nuovo candidato, solitamente un bambino, il cui subconscio avrebbe imprigionato chiunque l'avesse abitato. Otto mesi dopo, Craig-Malkovich, ormai burattinaio affermato, e Maxine stanno aspettando un bambino, ma lei è profondamente infelice e pentita per aver abbandonato il suo vero amore, Lotte.

L'unica possibilità per il Dottor Lester di non perdere la *chance* di vivere in eterno sembra essere quella di rapire Maxine e minacciare Craig di ucciderla se egli non avesse abbandonato il corpo dell'attore. Craig esegue gli ordini e esce da Malkovich, permettendo a Lester

---

2 Questo sembra essere un chiaro richiamo al celebre aforisma di Andy Warhol: «Nel futuro ognuno sarà famoso per quindici minuti».

di entrarvi. Nel frattempo Lotte e Maxine si ricongiungono quando quest'ultima confessa all'amante perduta di aver concepito il bambino che porta in grembo quando era Lotte ad abitare Malkovich. Craig assiste alla scena e tenta di riprendere possesso dell'attore ma la mezzanotte è passata, il tunnel si è spostato, ed egli resta imprigionato all'interno del corpo del "traghetto" successivo: la figlia di Lotte e Maxine, la cui felicità sarà per sempre costretto a guardare attraverso gli occhi della bambina, senza la possibilità di agire in alcun modo.

È interessante notare come l'ambiguità dell'io, costantemente scisso tra io reale e io virtuale, ideale, immagine dell'io, venga lacanianamente affidata nella resa cinematografica alla figura dello specchio, che ricorre per tutta la durata del film, ogni qualvolta il personaggio sente la necessità di riportare ad unità questa frammentazione oppure quando avviene il "passaggio di testimone" da un occupante all'altro.

Lo specchio diviene il catalizzatore delle aspirazioni degli "ospiti" che finalmente trovano presa nell'immagine che esso restituisce, prendendo posto nel mondo e acquisendo un'intenzionalità.

In una scena (quella del secondo appuntamento tra Malkovich e Maxine) Malkovich è ancora se stesso, Maxine gli è dinanzi e aspetta di scorgere negli occhi dell'amante un lampo che segnali l'avvenuto ingresso di Lotte; nell'attesa di questa possessione compare uno specchio, eppure non riflette nessuno, è spostato, non è in linea con Malkovich e non riesce a catturare la sua immagine. D'altronde egli non è più nessuno, solo un involucro, un veicolo, un corpo o meglio, pirandellianamente, *uno, nessuno e centomila*.

Anche quando Craig-Malkovich è seduto davanti al televisore nell'ammirazione narcisistica del documentario sulla sua vita che essa trasmette, lo schermo è uno specchio che lo ricongiunge a quell'io ideale che egli da sempre vagheggia, al racconto di sé scritto dai suoi desideri e finalmente reso oggettivo, un autoritratto paradossale nei panni di un altro.

Eppure nel film c'è come sempre uno scarto: è come se tra il volto che si specchia e quello raffigurato sullo specchio si frapponesse un terzo volto: la maschera, la marionetta di o la marionetta di carne, che fa da un lato da tramite, da interfaccia tra le due gradazioni dell'io (quella attuale e quella virtuale, quella reale e quella immaginaria) e dall'altro è un limite, che confina ed esclude, un ostacolo.

Appare allora evidente che solo rompendo lo specchio, annientando l'oggettività dell'osservatore che si osserva, i personaggi ritrovino la propria identità che lo specchio aveva sì fatto emergere, ma rendendosi colpevole di un rovesciamento dei rapporti, come un flash fotografico che, puntato a uno specchio, renda il volto oscuro tramite la luce.

Mentre rivela, lo specchio traccia anche l'ombra del dubbio: l'immagine così duplicata rende inconsistente la realtà, come direbbe Gilles Deleuze «assorbe tutta l'attualità del personaggio mentre il personaggio è ormai solo una virtualità tra le altre»<sup>3</sup>.

Gli specchi del film vengono rotti in due scene identiche in cui è solo il filtro, la marionetta, a cambiare: nella scena di apertura del film, quando Craig fa danzare al burattino-sosia la *Danza della disillusione e della disperazione* di fronte a una platea immaginaria e quando Schwartz replica la stessa danza, per un astante solo, Maxine, con il fantoccio Malkovich, ormai senza volontà. È ciò che dice Deleuze a proposito de *La Signora di Shanghai* (Welles, 1947):

3 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2006, p. 84.

## I Immagini e filosofia

[...] dove il principio di indiscernibilità raggiunge il proprio apice: immagine-cristallo perfetta in cui gli specchi moltiplicati hanno catturato l'attualità dei due personaggi che potranno riconquistarla solo rompendoli tutti, per ritrovarsi fianco a fianco e uccidersi l'un l'altro<sup>4</sup>.

I nostri personaggi rimarranno entrambi imprigionati al di qua dello specchio, rescissa la possibilità dello scambio, imprigionati per sempre dentro un corpo sul quale hanno perduto ogni proprietà, Malkovich fantoccio di Lester, Craig puro pensiero senza nervi, all'interno di una bambina non sua, ridotto al silenzio eterno. Obbligato a vedere, senza potersi vedere.

Ma cosa succede quando quello sguardo che si guarda allo specchio, riconosce quell'occhio non più come suo ma come altro da sé, espropriato, doppio, familiare eppure estraneo?

È quello che accade a Malkovich quando percorre il tunnel, attraverso lo specchio. Il panico che l'assale di fronte all'ossessiva e ricorsiva visione di un Sé così esteriorizzato e moltiplicato è l'espressione di quel sentimento che Sigmund Freud aveva definito, nel 1919, *Il perturbante*<sup>5</sup>. «Quelle sono cose che io solo dovrei vedere, che nessun altro dovrebbe vedere!» urla Malkovich a Craig quando si incontrano all'uscita dal tunnel.

Difatti «è detto *unheimlich* tutto ciò che potrebbe restare segreto, nascosto, e che invece è affiorato». È come se lo sguardo allo specchio si liberasse dai legacci invisibili che lo inchiodano al nostro e acquistasse un'angosciante autonomia, obbligandoci a chiederci chi dei due sia reale.

Una domanda che si rende necessaria solo quando ciò che ci era più familiare, e aggiungerei indubitabile, quell'*ego cogito* che impasta insieme tutta la nostra integrità, è ora massimamente estraneo, doppio, sosia:

[...] ero seduto, solo, nello scompartimento del vagone-letto quando [...] un signore piuttosto anziano, in veste da camera, con un berretto da viaggio in testa, entrò nel mio scompartimento [...] mi accorsi subito, con grande sgomento, che l'intruso era la mia stessa immagine riflessa dallo specchio fissato sulla porta di comunicazione<sup>6</sup>.

È Freud stesso a ricollegare il sosia all'immagine riprodotta dallo specchio o dal ritratto sulla scia dell'opera di Otto Rank, *Il doppio*<sup>7</sup>: l'io si scinde in due, oggetto che è osservato, osservatore che osserva.

[...] l'identificazione con un'altra persona si da dubitare del proprio Io, o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io; [...] il costante ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse azioni delittuose, e perfino dei nomi attraverso parecchie generazioni successive. [...] il fatto che esista un'istanza del genere, che può trattare il resto dell'Io come un oggetto, vale a dire il fatto che l'uomo sia capace di autos-

4 *Ibidem*.

5 S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, tr. it. a cura di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Milano 1991.

6 Ivi, p. 302, in nota.

7 *Ibidem*.

servazione, rende possibile immettere un nuovo contenuto nella vecchia rappresentazione del sosia e assegnarle compiti disparati, in primo luogo tutto ciò che all'autocritica appare come appartenente all'antico, superato narcisismo dei primissimi tempi<sup>8</sup>.

È quando l'oggetto acquista autonomia che evade dallo specchio e diventa mostruoso, proprio perché rende reale, effettiva, operante, quella doppiezza che prima d'allora era relegata solo alla sfera simbolica: «ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando [...] un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato»<sup>9</sup>.

I simboli del narcisismo di Malkovich si moltiplicano dinanzi ai suoi occhi divenendo un'orda di *alter-ego* con una vita propria, tuttavia incapaci di un discorso articolato, materia bruta, solo corpo, cloni ancor più deformi nell'ossessiva ripetizione di un solo vocabolo che riecheggia nella stanza rimbalzato tra labbra simmetriche e vuote. In questa scena sono racchiusi tutti i motivi di spicco del perturbante: il sosia che scinde l'io in due e lo fa dubitare di se stesso, insinuando un luciferino presagio di morte, l'eccessiva accentuazione della realtà psichica che si oggettivizza, annientando quella materiale, i cloni percepiti come automi, marionette senz'anima, la ripetizione e la moltiplicazione che sembrano suggerire un determinismo del destino che non lascia alcuno scampo. Quelle stesse rappresentazioni che sono da principio testimonianze di sopravvivenza mutano dunque di segno preannunciando un futuro di morte.

In *Essere John Malkovich* piano cinematografico e metacinematografico si intersecano costantemente: l'attore, che a discapito del suo mestiere (o forse proprio in virtù di esso) sembra essere l'unico a non voler essere qualcun altro, viene trascinato in un incubo surreale da due burattinai, il regista e Schwartz stesso, che lo trasformano da simbolo della fama a oggetto della recitazione, in tutto e per tutto marionetta.

Giocando sul controverso concetto di identità, Jonze ne mette in luce il versante meno illuminato, quello che nel volto ritratto allo specchio trova un testimone della sua duplicità congenita e nella vita propria del sosia l'eco spaventosa e presente del narcisismo mai superato del Sé.

---

8 Ivi, pp. 286-287.

9 Ivi, p. 297.