

VALENTINO CHINNI

LE FUNZIONI ONOMASTICHE IN *WILLIAM WILSON* DI POE
E *LONTANA* DI CORTÁZAR

Abstract: The purpose of my study is a reflection on the importance of names' role to explain two tales: *William Wilson* by Edgar A. Poe and *Lejana* by Julio Cortázar. Poe was a model for Cortázar. These tales show some similarities: they explore the theme of the double and both give prominence to the names of characters. The name of the main protagonist of Poe's tale helps to understand the doubling of the character's consciousness (*Will-I-am, Will-son*). In *Lejana*, instead, the protagonist Alina Reyes makes up a duplicate of herself with an anagram of her own name.

Keywords: Double theme, anagram, name's rol

Nel 1951, con i racconti di *Bestiario*, lo scrittore argentino Julio Cortázar (1914-1984) iniziò la sua brillante carriera narrativa, proseguita con altre raccolte come *Le armi segrete* (1959), *Storie di cronopios e di famas* (1962), *Tutti i fuochi il fuoco* (1966) e con il celebre romanzo sperimentale *Rayuela* (1962), che lo pose fra i più importanti autori in lingua spagnola e fra i maestri assoluti del racconto. Cortázar è un autore di genere fantastico, benché la sua originalità consista proprio nel mettere in discussione i confini di tale categoria narrativa, intesa non più come epifania di mostri o esseri soprannaturali, ma come osservazione della realtà attraverso un punto di vista differente, sensibile alle contraddizioni segrete dell'individuo, alle sue fobie e allo scontro fra ragione e immaginazione, fra logica e sogno.¹

Per questo motivo fin dai racconti inclusi in *Bestiario* si intravedono in controluce due autori come Poe e Borges, che avevano inteso in maniera simile il genere del fantastico, tanto che lo stesso Borges riconobbe il valore di Cortázar, di cui pubblicò il racconto *Casa occupata* (del 1945) nella seconda edizione dell'*Antologia della letteratura fantastica*.²

¹ Su questo argomento si v. TOMMASO SCARANO, *Modelli, innovazioni, rifacimenti: saggi su Borges e altri scrittori argentini*, Viareggio, Baroni 1994; in part. *Raccontare l'assurdo. Il fantastico di S. Ocampo, Cortázar e Bioy Casares*, pp. 165-199.

² JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, SILVINA OCAMPO (a c. di), *Antologia della letteratura fantastica*, la prima edizione è del 1940; la seconda, nella quale è incluso il racconto di Cortázar, è del 1965. Quest'ultima venne pubblicata in Italia dagli Editori Riuniti nel 1981.

Poe e Borges sono autori che Cortázar conosceva bene e che ha saputo reinterpretare, come si vedrà più avanti. Il nome di Poe, in particolare, è molto utile all'analisi che qui mi appresto a formulare. Mi preme, infatti, riflettere intorno ad un racconto che Cortázar ha incluso in *Bestiario*, nel quale la lezione di Poe, e in particolare di un testo come *William Wilson*, viene assimilata e ampliata dalla personalità letteraria dell'argentino. Che Poe sia stato un modello speciale per Cortázar è cosa nota, e ampiamente provata già dal fatto che l'argentino tradusse tutti i racconti dello statunitense nel 1956 e vi aggiunse, come premessa, una biografia.³ Inoltre la critica ha riconosciuto dei richiami intertestuali fra *The fall of the house of Usher* e il racconto *Casa tomada*, anch'esso presente in *Bestiario*.⁴

Il racconto su cui rifletterò qui, invece, si intitola *Lejana (Lontana)*; vi si narra di *Alina Reyes*, giovane argentina che ha una vita serena, la quale una sera, prima di addormentarsi, ripete dei versi e annota sul proprio diario alcuni giochi di parole, dettando a se stessa le regole di composizione:

Devo ripetere versi, o il sistema di cercare parole in *a*, poi in *a* ed *e*, con le cinque vocali con quattro. Con due e una consonante (ala, ora), con due consonanti e una vocale (tre, fra), e di nuovo versi, *la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando*. Con tre e tre alternate, cabala, laguna; Cesare, alito, riposo.

Così passano le ore: di quattro, di tre e due, e più tardi i palindromi. Quelli facili, come attacca e accatta, o divertenti: Anna mia dàì manna. O i deliziosi anagrammi: Salvador Dalí, Avida Dollars...

Dopo aver giocato coi palindromi e gli anagrammi del nome di Dalí, la ragazza decide di formare anche l'anagramma del proprio nome, e il risultato è: *es la reina y...*, cioè 'è la regina e...'. Sembra un semplice gioco, e la ragazza si compiace di aver creato questo anagramma, di cui dice: «Bellissimo, questo, perché apre una strada, perché non conclude. Perché la regina e...».⁵ Così Alina Reyes inizia ad immaginare insistentemente una donna misteriosa che soffre il freddo e che viene picchiata in qualche città del mondo. La protagonista sente la neve nelle scarpe, pur vivendo al caldo di una casa amorevole, e sente il dolore dei colpi ricevuti dall'altra donna anche mentre viene abbracciata dal fidanzato, Luis Maria.

³ Edita in Italia come JULIO CORTÁZAR, *Vita di Edgar Allan Poe*, Firenze, Le Lettere 2004.

⁴ Cfr. VALENTÍN PÉREZ VENZALÁ, *Incesto y espacialización del psiquismo en Casa tomada de Cortázar*, in «Especulo», 10, IV, 1998, p. 5; disponibile sul web alla pagina http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html.

⁵ CORTÁZAR, *Bestiario*, a c. di E. Franco, tr. it. di F. Nicoletti Rossini e V. Martinetto, Torino, Einaudi 2005, p. 22.

La proposizione incompiuta, la sospensione e l'incompletezza dell'anagramma, quindi, attivano, quasi per magia, una sorta di evocazione del suo doppio. Alina, cioè, percepisce che dall'altra parte del mondo esiste una donna che è il suo contrario, perché *non* «è la regina», e viene sfruttata e maltrattata. La giovane argentina riconosce, nelle sue visioni, l'ambiente in cui vive l'altra, *la lontana*, cioè Budapest, e questa sensazione la porta addirittura a immaginare, quasi a vedere, la piazza in cui l'altra donna si trova mentre lei se ne sta seduta al teatro Odeon di Buenos Aires. Così, in occasione del viaggio di nozze, insiste per visitare la capitale ungherese, dove incontra finalmente colei di cui ha immaginato l'esistenza. Ed avviene che, per un processo di agnizione, le due si riconoscano e si abbraccino. A partire da questo evento, il punto di vista del narratore, fino ad allora coincidente con quello della protagonista, si trasferisce alla mendicante, che guarda Alina mentre si allontana.

Le analogie tra questo racconto e lo *William Wilson* di Poe sono numerose. In quest'ultimo il giovane protagonista incontra un ragazzo che ha il suo stesso nome; solo che, mentre lui è dedito al vizio, l'altro gli si oppone, lo mette in imbarazzo e lo smaschera, quasi fosse mosso da un preoccupato desiderio di controllarlo e redimerlo. I due omonimi si incontrano nel college, ma la presenza dell'*altro* Wilson perseguita il primo fino ad un incontro durante un carnevale a Roma. È allora che il primo William, quello dissoluto, riesce ad uccidere l'avversario durante un duello, per accorgersi solo troppo tardi di trovarsi davanti ad uno specchio in cui riconosce il proprio riflesso. Il tratto che lega maggiormente i due racconti, sul quale mi soffermerò fra poco, è quello riconducibile agli stilemi del tema del doppio, relativamente al quale Cortázar ha affermato: «Sì, c'è in me una specie di ossessione del doppio. Viene dalla precoce lettura del *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson, dal *William Wilson* di Poe»;⁶ e ancora, nel saggio sul racconto inserito in appendice a *Bestiario*, ha scritto:

Non è forse vero che ognuno ha la propria collezione di racconti? Io ho la mia e potrei fare qualche nome. Ho *William Wilson* di Edgar Poe, ho *Boule de suif* di Guy de Maupassant. I piccoli pianeti girano e girano: ecco *Un ricordo di Natale* di Truman Capote, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, di Jorge Louis Borges, *Un sogno realizzato* di Juan Carlos Onetti, *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, *Fifty grands* di Hemingway, *I sognatori* di Isak Dinesen, e potrei proseguire...

Ancora una volta viene ribadita l'importanza del racconto di Poe. Lo scrittore argentino, però, ha specificato anche che, al tempo della composizione di *Lontana*, il doppio era un'esperienza psichica più che una contaminazio-

⁶ Cfr. *Alcuni aspetti del racconto*, in CORTÁZAR, *Bestiario*, cit., p. 122.

ne letteraria.⁷ Ma guardiamo più da vicino il legame fra i due racconti. Nel caso di Poe *l'incipit* è segnato dalla presentazione che il protagonista fa di se stesso, «Lasciate che io mi chiami, per il momento, William Wilson», con l'intento di far capire al lettore che quel nome è una maschera, utile a celare il suo nome vero, indicibile perché coperto d'infamia. Da quel momento iniziano, infatti, le malefatte del protagonista, sempre contrastate dall'altro William Wilson, lo studente che porta lo stesso nome. Poco dopo, la voce narrante specifica che sebbene il nome William Wilson non sia vero, non è molto diverso da quello reale. Non importa qui scoprire chi sia il vero protagonista, anche perché, probabilmente, scopriremmo il nome dello stesso Edgar Allan Poe. Secondo Cortázar⁸ e Marie Bonaparte,⁹ infatti, questo racconto è fortemente autobiografico. In particolare la Bonaparte, analizzando la biografia e la psiche dello scrittore, cerca di risalire alla vera identità del doppio, cioè di colui che avrebbe ispirato a Poe il personaggio dell'altro William Wilson, quella figura autoritaria e moralizzatrice che reprimeva il giovane scrittore: potrebbe trattarsi del fratellastro più grande di Edgar, Edwin Collier, oppure il severo patrigno, John Allan. E la scelta stessa del nome del protagonista, costituita dal doppio *Wil-*, sembra alludere ad una sorta di ripetizione, fortemente significativa se riferita ad un personaggio che è «l'epitome della duplicità».¹⁰ E tuttavia sappiamo anche che abbiamo a che fare con una maschera, con un nome imposto, scelto dall'io narrante per depistare il lettore: William Wilson dunque, il nome *falso* sotto cui si nascondono i due studenti, di fatto non è nessuno. L'arbitrarietà del nome

⁷ Ivi. p. 149. Il tema del doppio, nelle sue complesse forme, non è peraltro esclusivo dello *William Wilson* di Poe, ma si trova già diffusamente nella letteratura latina, in quella romantica, in Hoffman, in Stevenson e, successivamente, in Wilde e Borges. Ed è anche vero che, all'interno di questa tradizione, i nomi dei protagonisti possono assumere valori simbolici fortissimi, ancora in gran parte da indagare, come rimarca DONATELLA BREMER nel saggio *L'onomastica del doppio*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2010, pp. 79-97, in part. p. 80. Il forte legame tra i due testi sembra tuttavia essere confermato anche dal fatto che G. Davico Bonino, curando una silloge sui racconti relativi al tema del doppio, abbia selezionato, per Poe, proprio *William Wilson* e, per Cortázar, proprio *Lontana*, come a dire che questi due testi sono rappresentativi di un'unica tradizione letteraria (cfr. *Io e l'altro. Racconti fantastici sul doppio*, a c. di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 2004).

⁸ «Come in *Usber*, *Berenice*, *Ligeia*, il ritratto psicologico e persino fisico dell'eroe coincide con i tratti più profondi dello stesso Poe», CORTÁZAR, *Vita di Edgar Allan Poe*, cit., p. 61.

⁹ MARIE BONAPARTE, *Edgar Allan Poe: studio psicanalitico*, con Prefazione di S. Freud, Roma, Newton Compton 1976, II, pp. 154-157. Marie Bonaparte (1882-1962) fu una psicanalista e scrittrice francese.

¹⁰ BARBARA NUGNES, *What's in a name: esplorazioni nella narrativa americana del primo Ottocento*, in *Onomastica e Letteratura*, Atti del III Convegno Internazionale, Pisa 27-28 Febbraio 1997, a c. di M.G. Arcamone, B. Porcelli, D. De Camilli, D. Bremer, Lucca, Mauro Baroni editore, «Il Lume a Petrolio. Essays», 1998, p. 112.

in questo caso potrebbe essere intesa come una «manipolazione arguta del linguaggio, che segue spesso procedimenti ben noti agli enigmisti». Infatti, il nome *William Wilson* è, secondo alcuni commentatori, decodificabile come una sciarada: *Will-I-am, Will-son*, traducibile come 'Sono Will, figlio di Will'. Il che «equivarrebbe a dire che il protagonista dichiara di aver generato egli stesso quella creatura misteriosa»¹¹ e che l'alterità, ribadita nella narrazione, sarebbe smentita proprio dal nome, che fornirebbe, dunque, una chiave di lettura preziosa, utilizzabile alla fine del testo. Si tratta di una specularità fondamentale perché, se è vero che il nome di William Wilson cela una sorta di rebus che contribuisce a *spiegare* il racconto, quello di Alina Reyes, come si è visto in precedenza, è esplicitamente manipolato attraverso un gioco di parole che *genera* il testo. Ma il nome di William Wilson, oltre alle particolarità fonetiche o alle allusioni celate, è ancor più importante perché appartiene ad entrambi i protagonisti. A questo proposito si deve ricordare che, nella sua lettura psicanalitica, Marie Bonaparte spiega l'eziologia dell'inquietudine causata dall'omonimia:

il «doppio» ribatte, ricorrendo al sistema di ricordare continuamente a William Wilson che i loro nomi sono identici. Lo spiacevole sentimento che si prova nel sentire che un altro porta esattamente lo stesso nostro nome, è diffuso e ben conosciuto e corrisponde a una sorta di ferita nel nostro narcisismo, che ci fa sentire unici.¹²

Così, in Poe l'omonimia comporta una violazione di unicità del protagonista che deve scontrarsi con un altro sé, e che questi sia effettivamente esistente o meno importa poco. Il nome, in *William Wilson*, rappresenta, infatti, il *luogo* di lacerazione dell'Io in cui coincidono le due personalità antitetiche; la corrispondenza del nome è angosciante per il protagonista-narratore, ma a caricare la vicenda di aspetti sconvolgenti è la coincidenza di molte altre caratteristiche (la data dell'ingresso in collegio ad es., o la data di nascita). Solo il senso morale li distingue: nel narratore è assente, mentre nel suo *Doppelgänger* è forte e deciso. Si tratta di quella categoria del doppio che Donatella Bremer definisce «duplicazione permanente e completa del protagonista, un evento inquietante che costringe quest'ultimo a misurarsi in prima persona con la propria copia vivente, il più delle volte odiosa, ingombrante e ostile». ¹³ Questa difficile convivenza ha portato ad una interpretazione in chiave psicanalitica del racconto, formulata da Marie Bonaparte e ormai ampiamente condivisa, per la quale il conflitto di coscienza risiede nello scontro fra *Io* e *Super-Io*.

¹¹ BREMER, *L'onomastica...*, cit., sulla scorta di NUGNES (cit., p. 111), riporta questa tesi, formulata precedentemente da HOWARTH e HOFFMAN.

¹² BONAPARTE, *Edgar Allan Poe...*, cit., p. 157.

¹³ BREMER, *L'onomastica...*, cit., p. 86.

Ma torniamo al nome: la funzione del nome che traspare da questi due racconti è determinante perché è incentrata sul nucleo generativo dello scontro (nel testo di Poe) e dell'incontro (in quello di Cortázar) di due personalità legate da un rapporto soffocante e al limite del fantastico.¹⁴ In questo senso, *Lejana* è non solo influenzato da *William Wilson*, ma ne costituisce anche una reinterpretazione, seppure speculare e contraria. In entrambi i casi il nome rappresenta il *luogo di sovrapposizione* delle due personalità: se William Wilson soffre per la scoperta di avere un omonimo, Alina Reyes cerca ostinatamente la propria omonima.

Si tratta, tuttavia, di un'omonimia molto particolare, perché il nome *Alina Reyes*, sebbene appartenga ad uno solo dei personaggi, è la chiave indispensabile per incontrare *l'altra*, la *lontana* donna ungherese, evocata come per magia dal disordine delle lettere che compongono il nome della protagonista. Questo, dunque, non ha un significato né un potere allusivo autonomo (a differenza di quel che accadeva in *William Wilson*), ma lo acquista nel momento in cui si tramuta e si svela nella frase «es la reina y...». Per questa ragione possiamo dire che la donna ungherese, di fatto sprovvista di nome, trovi la propria nominazione dall'anagramma di quello dell'argentina Alina Reyes: ed è per questo unico motivo che risponde quando viene chiamata.

Ma il legame profondo fra questi due testi è costituito essenzialmente da una sorta di ribaltamento finale. Per comprenderlo a pieno bisogna ricordare che, ad un certo punto della sua carriera, Cortázar aveva diviso tutti i racconti già apparsi nelle sue raccolte secondo un nuovo ordine, seguendo un criterio tematico. *Lontana* fu inserito nella sezione *Passaggi*,¹⁵ «regno proprio del fantastico»,¹⁶ cioè un gruppo di racconti che si muove a partire da un'azione che si può definire «trasformazione», riprendendo il termine usato dalla studiosa di Cortázar, Rosalba Campra.¹⁷ La trasformazione, che ritorna in più racconti cortazariani, è frutto del rapporto fra due soggetti e si caratterizza, continua Campra, per «l'assunzione, da parte del Soggetto, dei predicati dell'altro».

¹⁴ Proprio riferendosi a *William Wilson*, Todorov, nel suo fondamentale studio sulla letteratura fantastica, ha scritto che si tratta di «un'allegoria esitante», poiché le coincidenze che occorrono fra i due protagonisti lasciano più volte intendere che il doppio sia l'incarnazione della coscienza del protagonista; eppure né il significato letterale né quello allegorico prendono mai il sopravvento, lasciando nel lettore un senso di spaesamento. Cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 2009, pp. 75-76.

¹⁵ ERNESTO FRANCO, *Introduzione a Cortázar, Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi 2005, p. 8. Le altre tre sezioni si chiamano: *Riti*, *Giochi* e *Qui ed ora*.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ROSALBA CAMPRA, *La realtà e il suo anagramma: il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini 1978, p. 10.

Anche William Wilson era rimasto sospeso in un *passaggio* che viene solo accennato, ma mai espresso chiaramente, e più volte sembra che a parlare sia *l'altro*; fino alla fine del racconto, che si chiude con queste parole:

Egli era Wilson. Ma le sue parole non giunsero più al mio orecchio filtrate dal suo agghiacciante mormorio e mentre egli parlava, io avrei giurato di sentir parlare me stesso. «Tu hai vinto», egli disse, «ed io cedo. Ma anche tu, fin da questo istante, sei morto... morto al Mondo, al Cielo, alla Speranza. Tu esistevi in me... ed ora... ora che sono morto, guarda in questa mia spoglia, che è la tua, guarda come hai definitivamente assassinato te stesso».

Il modello, in definitiva, è proprio quello di *William Wilson*: lì la voce narrante ammette di uccidere se stesso nell'altro, quindi assume le sembianze, e le caratteristiche, di colui che uccide.

Tornando alla funzione dei nomi in Cortázar, bisogna specificare che *Lontana* non è l'unico suo testo in cui il nome funzioni come *nucleo generativo* della narrazione. La raccolta di racconti *Le armi segrete*,¹⁸ del 1959, si apre con un altro testo importante sotto questo punto di vista: *Lettere da mamma*. Qui si narra la vicenda di Luis Flores, fuggito dall'Argentina (che sembra voler dimenticare) e stabilitosi, insieme alla moglie Laura, a Parigi. La madre di Luis invia al figlio lettere che vengono sempre lette anche da Laura. Ma un giorno, in una di queste, commette una gaffe, citando un nome che potrebbe avere degli effetti nefasti sulla vita dei due coniugi:

Quella mattina era stata una delle tante in cui arrivava una lettera di mamma. Con Laura parlavano poco del passato, quasi mai del palazzotto di Flores. Non che a Luis dispiacesse ricordarsi di Buenos Aires. Si trattava piuttosto di eludere nomi (le persone, allontanate ormai da tanto tempo, ma i nomi, quei veri fantasmi che sono i nomi, quel loro ostinato perdurare).¹⁹

Nella lettera in questione, infatti, appare la frase: «Questa mattina Nico ha chiesto di voi». Luis ne rimane turbato, come se vedesse emergere un fantasma. Si convince che la madre abbia confuso il nome di un cugino, *Victor*, con quello di *Nico*, anche per una certa somiglianza tra i due nomi. Il nome misterioso che avrebbe il potere di sconvolgere la vita dei due coniugi (anche se il lettore non sa ancora per quale motivo) è fin da subito riconducibile ad un morto, ma non è chiaro se Nico sia il figlio della coppia o un altro parente. Centellinando le informazioni e descrivendo con profonda sensibilità i dubbi e le paure di Luis, l'autore svela l'enigma e racconta la storia del giovane Nico,

¹⁸ CORTÁZAR, *Le armi segrete*, trad. it. di C. Vian, Torino, Einaudi 2008.

¹⁹ Ivi, p. 4.

fratello di Luis, precocemente scomparso a causa di una malattia polmonare. L'elemento inquietante risiede nel fatto che Nico era stato anche il primo fidanzato di Laura, ed è chiaro che a Luis crei disagio la presenza di questo ricordo – non tanto per nostalgia fraterna, quanto per un certo senso di colpa causato dalla consapevolezza di aver sottratto la donna al fratello più piccolo, che per di più era reso inerme dalla tisi. È come se persistesse una sorta di rivalità irrisolta fra i due fratelli, e Luis sente di aver compiuto un gesto molto vicino al tradimento, sentimento che potrebbe essere provato anche da Laura. L'intreccio costruito dallo scrittore lascia aperto lo spazio per una duplice lettura della vicenda: in un caso si tratterebbe di uno spiacevolissimo *lapsus* della madre; nell'altro, la madre, fingendo di essersi sbagliata, assumerebbe le caratteristiche di subdola manipolatrice, che riporta forzatamente il figlio e la nuora al loro passato, scandaloso e ingombrante, del quale pensavano di essersi liberati. Così il ricordo rimosso si concretizza e genera un incontro con quel «vero fantasma» di cui si parla nel brano citato poco sopra.

Il racconto è interessante, per questo studio, perché, oltre all'evidente importanza che il nome vi assume, rappresenta il fantastico che irrompe nella realtà senza la necessità di ricorrere a elementi ultra- o soprannaturali. Basta la sostituzione di un nome, evento aderente al più concreto realismo, ad indurre a scavare nell'immaginazione di Luis e nel suo complesso rapporto con il fratello, dando così corpo alla paura del protagonista ed innescando un fenomeno che assomiglia molto all'incontro con un fantasma. Questa concezione di un fantastico che scaturisce, sotto forma di visione, di follia o di ossessione, da un angolo segreto della mente, e che non necessita dell'intervento di una causa esterna ed oggettiva, trova il suo germe originario proprio nell'opera di Poe. In definitiva, in *Lettere da mamma* il movimento che avvia il racconto, e attraverso cui si esprime il fantastico cortazariano, è rappresentato dalla semplice confusione di un nome, dalla sostituzione di una parola, anzi di poche lettere; tanto che Luis viene tentato dall'idea di falsificare la lettera pensando che «Víctor aveva due lettere più di Nico, ma con una gomma e un po' d'attenzione si poteva fare il cambio» (p. 7).

Dopo gli studi di Freud contenuti in *Psicopatologia della vita quotidiana* sappiamo che si può raggiungere l'inconscio anche attraverso l'analisi del *lapsus* o dei nomi dimenticati e ricomposti. Cortázar sembra esserne pienamente consapevole, perché in questi due testi l'immaginazione dei protagonisti, sollecitata dai nomi, crea ed evoca un'alterità che è tutta interna agli stessi protagonisti. A questo proposito vorrei dire che ci sono state varie forme di catalogazione del doppio, ma credo che si possa fare una distinzione molto generale e tuttavia fondamentale relativamente alla lettura di alcuni testi che affrontano questo tema. Esiste a mio avviso un doppio come raddoppiamento, in cui si verifica l'intervento di un individuo o di un evento in qualche modo *esterni*

alla realtà del protagonista, anche sotto la forma di una personalità contrastante (mi riferisco a testi quali *l'Anfitrione* plautino, *Frankenstein*, il *Ritratto di Dorian Gray*). E poi esiste un doppio che è frutto di un processo di scissione/ricomposizione, in cui *l'altro* sembra essere l'emanazione del protagonista, una presenza interiore, una sorta di fantasma. Si pensi ad es. al *Sosia* di Dostoevskij, o, per rimanere in Argentina, al racconto *L'impostore*²⁰ di Silvina Ocampo (anche questo, come *Lontana*, del 1948). *William Wilson* e *Lontana* appartengono al secondo gruppo, e ciò che li accomuna in maniera profonda è il fatto che la funzione onomastica serve a scoprire una lacerazione, a mostrarla attraverso strane omonimie che rappresentano la zona grigia in cui il doppio è qualcosa di Altro, legato tuttavia indissolubilmente all'Io narrante.

Per concludere, mi preme ricordare che Edgar Allan Poe ha influenzato sensibilmente la letteratura rioplatense²¹ sia dal lato argentino, sia da quello uruguayano (Onetti, Quiroga, Arlt, Bioy Casares). *Lontana* tuttavia potrebbe anche essere frutto della rilettura di Poe da parte di un altro grande estimatore dello statunitense, al quale ho accennato all'inizio di questo lavoro: Jorge Luis Borges.²² La letteratura sudamericana è *donchisciottesca* o, come ha scritto Carlos Fuentes, è «letteratura della Mancha»,²³ cioè letteratura del dialogo fra realtà e finzione, e della abolizione dei limiti fra le due dimensioni. Per cui il doppio e il fantastico non derivano necessariamente da infrazioni della realtà, ma dal confine fra essa e l'immaginazione, da quella *magia* che appartiene alla storia, al tempo, al ricordo, al sogno.

In Cortázar il fantastico può generarsi anche dalle forme del linguaggio, e fra queste da quel settore specifico che è l'onomastica, come nei casi che

²⁰ Cfr. OCAMPO, *Autobiografia di Irene*, trad. it. di A. Morino, Palermo, Sellerio 2000, pp. 30-113. Si racconta il misterioso rapporto, con un epilogo inaspettato, fra due giovani argentini: Luis Maidana, inviato dal padre presso una tenuta a Cachari, nella periferia di Buenos Aires, e Armando Heredia, il padrone di casa.

²¹ Cfr. CLAUDIO CINTI, *La casa di Fordham. Nota sulla prassi della finzione (da Poe ai rio platensi)*, in CORTÁZAR, *Vita di Edgar Allan Poe*, cit., pp. 111-124.

²² Egli cita spesso Poe come sua *fonte*, ed infatti ne ha ereditato alcuni tratti stilistici, quali la scrittura del racconto-saggio o del poliziesco *deduttivo*. Borges, inoltre, ha affrontato spesso, e in maniera personale, il tema del doppio, soprattutto nella raccolta *L'Aleph* (1949), quasi interamente giocata su simmetrie e ripetizioni di destini, su sostituzioni di personalità. In *Nuove confutazioni del tempo* (in *Altre inquisizioni*, 1952) Borges postula una teoria secondo la quale, essendo il tempo infinito e le persone e le storie finite, può succedere che nella progressione cronologica, nella spirale del tempo, due punti (dunque due personalità e due eventi) si sovrappongano e si confondano; perché per Borges, come ricorda uno dei più attenti studiosi dell'argentino, Tommaso Scarano, «l'identità personale è illusoria, a nessuno è dato di essere qualcuno, e non *altro* o *contrario*». È ad es. secondo questo principio che un altro personaggio borgesiano, Pierre Menard, può riscrivere il *Don Chisciotte*: potendo, cioè, diventare Cervantes (cfr. *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in BORGES, *Finzioni*, trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi 1995, pp. 36-47).

²³ CARLOS FUENTES, *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore 2006, p. 21.

abbiamo esaminato.²⁴ Si tratta, come detto, della concezione inaugurata da Poe e condivisa da molti altri autori, uno dei quali, già paragonato a Cortázar, è Dino Buzzati.²⁵ In *Lontana* la metafora portante è legata alle riflessioni sul segno linguistico, come spiega Rosalba Campra riferendosi a una pluralità di testi cortazariani:

La funzione metaforica è nella lingua altrettanto «reale» di quella letterale, e per questa ragione questi racconti appaiono in ultima istanza come una riflessione sulla natura del linguaggio e sul potere della parola sulla realtà referenziale. Tale potere deriva dal rapporto tra realtà e segno linguistico, rapporto mai arbitrario, ma necessario.²⁶

La giovane Alina, seduta al teatro Odeon di Buenos Aires, immagina l'altra e vede una piazza di Budapest che, suppone, si trovi vicino al ponte che ripetutamente ritorna nelle sue visioni. Allora pensa: «Ma non so il nome della piazza, è un po' come se davvero fossi arrivata in una piazza di Budapest e mi fossi persa perché non sapevo il suo nome; *lì dove un nome è una piazza*»[corsivo mio].²⁷ Scrive Ernesto Franco:

La letteratura del fantastico usa le parole di un linguaggio verosimile, d'uso, ma nel contempo, per sottrazione di senso, ne suggerisce la precarietà, indicando con ciò la mancanza irredimibile proprio di quei linguaggi totali in cui l'uomo poteva sentirsi a casa propria. Nel fantastico così come lo intende Cortázar, la letteratura è anche nostalgia del mito.²⁸

L'anagramma, in *Lontana*, non è solo un gioco, ma la rivelazione del potere delle parole sulla realtà. Per cui, «attraverso la parola risulta anagrammabile

²⁴ Per questo motivo Ernesto Franco ha definito lo stile di Cortázar come «fantastico senza fantasmi», perché liberatosi delle atmosfere gotiche e delle palesi infrazioni delle leggi reali «il fantastico, nei suoi racconti, non ha corpo, rimane una virtualità pura, che il lettore non potrà mai descrivere, ma solo indicare ripercorrendo, rileggendo il testo». Cfr. FRANCO, *Introduzione...*, cit., p. IX.

²⁵ Cfr. MARÍA BEATRIZ CÓCERES, *Poéticas del multireal: extrañamiento del motivo del doble en los cuentos de Julio Cortázar y Dino Buzzati*, in «Studi buzzatiani» (2007), 12, pp. 35-49; e il bel saggio di ANNA BOCCUTI apparso recentemente (diviso in tre parti pubblicate il 27 e il 30 gennaio, e poi il 6 febbraio 2012) su blog.edizionisur.it dal titolo *Verità insondabili: strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar*. Si noti infine un'analogia tematica nella riscrittura del mito di Circe: in *Bestiario* si trova un racconto intitolato – appunto – *Circe* (sul quale Scarano ha scritto un'analisi illuminante, che contiene anche alcune riflessioni di onomastica letteraria; cfr. SCARANO, *La Circe di Cortázar e le chiavi del mito*, cit., pp. 199-214), seguito, a pochi anni di distanza, da *Piccola Circe*, nella raccolta buzzatiana *Il Colombre*.

²⁶ CAMPRA, *La realtà...*, cit., pp. 105-106

²⁷ CORTÁZAR, *Bestiario*, cit., pp. 25-26.

²⁸ FRANCO, *Introduzione...*, cit., pp. XI-XII.

anche la realtà». ²⁹ E allora diventa chiara la distinzione fondamentale, posta ancora da Ernesto Franco, fra i due maestri della letteratura argentina: «se per Borges il mondo è come il libro, per Cortázar il libro è come il mondo». ³⁰

Biodata: Valentino Chinni ha studiato Lettere Moderne presso l'Università di Pisa e si è specializzato, ancora a Pisa, in Lingua e Letteratura Italiana con una tesi sul tema erotico nei romanzi di Leonida Rèpaci. Si è occupato di letteratura fantastica, di dialettologia e di onomastica letteraria. Ha pubblicato un articolo sul greco di Calabria in «L'Italia Dialettale», LXXI (2010) e uno sull'importanza onomastica nei romanzi di Rèpaci, apparso su «il Nome nel testo», XIV (2012).

valentinchinni@yahoo.it

²⁹ CAMPRA, cit., p. 109.

³⁰ FRANCO, *Nel giro del giorno in ottanta mondi*, in J. CORTÁZAR, *I racconti*, Torino, Einaudi 1994, p. X.

