

Simulacra and Identity Usurpation in Some of Borges's Stories

Alessandra Ghezzani

Abstract

The artifact, the fetish, the apocrypha and the idea of the imperfect copy as derived from the Gnostic doctrines, which are all mostly attributable to the magical-mythical category of the simulacrum, are just some of the possibilities for investigating the theme in the work of Jorge Luis Borges. In order to further develop our research, it is also interesting to focus on the intricate panoply of inverted, symmetrical, repeated and overwritten destinies that have crammed the Argentinian author's work since its narrative beginnings, and that can be viewed as devices for the creation of the double. The aim of my article is to analyze some of Borges's stories in which the theme of identity usurpation is linked to that of infamy and to show how, while playing the game of being and appearing, such a paradigm starts as a pure esthetical *divertissement* in the first narrative experiments (*Historia universal de la infamia*) and then, in *Ficciones* and *Aleph*, acquires an ethical-moral meaning by intertwining with the themes of honor, justice, and revenge.

Keywords

Borges; Identity usurpation; Simulacrum; Narrative; Argentinian literature

Simulacro e usurpazione identitaria in alcuni racconti di Borges

Alessandra Ghezzani

Introduzione

La narrativa dell'argentino è spesso evocata in relazione al tema del doppio e lo è soprattutto per testi molto noti: faccio in particolare riferimento a quelli che tematizzano l'incontro di Borges narratore col proprio doppio oggettivo e, quindi, ai componimenti *L'altro* (Borges 2004: 11-19) e *Venticinque agosto 1983* (*ibid.*: 109-114), nei quali lo scrittore-narratore dialoga rispettivamente col proprio alter ego giovane e con quello vecchio, alla cui morte suicida assiste impotente. Una serie nutrita di rimandi ad altri testi, includendo i contributi pubblicati nelle riviste degli anni Trenta, ci permetterebbe con ogni probabilità di constatare l'onnipresenza del tema, del quale lo scrittore annuncia l'agonia, il logorio implicito nei trucchetti che ne caratterizzano la trattazione nei suoi ultimi componimenti («Chi sogna chi? Io so che ti sogno ma non so se tu mi stai sognando», *ibid.*: 111), dove s'intreccia con l'illusorietà del reale, e col sogno e le sue figurazioni. Molte delle opere cui rivolge l'attenzione di lettore, critico e commentatore sono racconti di doppi; al tema dedica un brano del *Libro degli esseri immaginari, Il doppio* (Borges-Guerrero, 2006: 75-76), passando in rassegna una lunga lista di autorevoli interpreti (Pitagora, Stevenson, Rossetti, Hawthorne, Dostoevskij, Alfred de Musset, Poe, il Talmud, Yeats¹); inoltre, in alcuni dei suoi testi più noti, il personaggio è palesemente

¹ Occorre a questo proposito precisare che la lista degli autori citati da Borges al riguardo si amplia in modo consistente nel 1969, data della pubblicazione della versione inglese dell'opera, *The Book of Imaginary Beings*, alla cui stesura Borges partecipò aggiungendo quattro inediti e rielaborando, ripensando e implementando alcuni dei testi già presenti nell'edizione argentina del 1967. Al brano in questione si aggiungono i nomi di James, Kleist, Chesterton, Wilde, che offrono una rosa variegata di altri casi utili alla riflessione sui modi borgesiani in

un suo alter ego. Si pensi a Juan Dahlmann di *Il Sud* (Borges 2003: 154-162), segretario della biblioteca municipale di calle Córdoba di Buenos Aires che, ansioso di esaminare l'esemplare incompleto della traduzione delle *Mille e una notte* di Gustav Weil di cui si è impossessato, accidentalmente urta lo spigolo di un battente e si ferisce. Sopraggiungono la setticemia e, quindi, la febbre, il sonno, il sogno, gli incubi, e con essi un'alterazione degli stati percettivi che consente al racconto di procedere su due piani spazio-temporali diversi e sovrapponibili: l'uno, quello del viaggio reale o mentale verso il Sud, l'altro, quello della prigionia nella clinica e delle cure. «A un certo punto si addormentò e nei suoi sogni c'era l'impeto del treno» (*ibid.*: 158) afferma il narratore e, a partire da questo momento, gli eventi possono essere ricondotti a una dimensione tanto onirica quanto reale, e il viaggio essere pensato tanto come un viaggio al Sud quanto come un viaggio nel passato (mitico o inventato)². L'intrecciarsi degli statuti di realtà propizia la sovrapposizione tra i due destini di uomini uguali e diversi in luoghi testuali precisi. Dahlmann giunge allo spaccio della stazione e «una volta entrato credette di riconoscere il padrone; poi capì che lo aveva ingannato la somiglianza con uno degli inservienti della clinica» (*ibid.*: 159). Subisce una provocazione, prova a difendersi dalla realtà aprendo il volume delle *Mille e una notte*, ma sente pronunciare il suo nome e capisce che il suo destino, un destino di azione, più o meno coscientemente anelato, è segnato. Da uomo di pensiero impugna con scarsa dimestichezza un pugnale lanciatogli da un gaucho rannicchiato in un angolo. Si tratta di una creatura avvizzita, proveniente da un'epoca remota («un uomo molto vecchio [...] levigato come fanno le acque con una pietra o le generazioni degli uomini con una massima [...] scuro, rinsecchito [...] come fuori dal tempo, in una dimensione eterna», *ibid.*: 159-160), ipostasi di quell'ancestrale e polisemico sud evocato spesso dall'autore, e non di rado ammantato di mistero, cui è affidata la possibilità di un destino alternativo al proprio e connesso alle sue radici di argentino³. Su questo elemento, il testo propone una nuova sovrappo-

rapporto alla tradizione.

² Paoli rintraccia un'analogia con l'ultimo viaggio di Ulisse, motivato anche dal rilievo che Borges ha dato all'Ulisse dantesco nei commenti alla *Divina Commedia* (Paoli 1977: 89).

³ L'intrecciarsi degli statuti di realtà, così come il sistema delle appropriazioni identitarie può, almeno in alcune sue declinazioni, essere letto anche alla luce dello «spostamento verso i margini», dell'*acriollamiento* di cui parla Waisman analizzando le forme di ricontestualizzazione della narrativa di Borges, a

sizione di tempi, di spazi e di destini: «Qualche volta aveva giocato con un coltello, come tutti, ma la sua conoscenza della scherma non andava oltre la nozione che i colpi devono essere sferrati verso l'alto e con il filo verso l'interno. *Alla clinica non avrebbero permesso che mi succedessero queste cose*, pensò» (*ibid.*: 161). Dalhmann a questo punto esce e senza nutrire né speranza né timore:

Sentì, nel varcare la soglia, che morire in una rissa a coltellate, a cielo aperto e in pieno assalto, sarebbe stata per lui una liberazione, una gioia e una festa, nella prima notte d'ospedale, quando gli conficcarono l'ago. Sentì che se lui, allora, avesse potuto scegliere o sognare la sua morte, era questa la morte che avrebbe scelto o sognato. (*Ibid.*: 161-162)

La natura autobiografica del racconto è facilmente deducibile. L'incidente domestico avvenuto nel 1938 a seguito del quale Borges era stato sul punto di morire a causa della setticemia è più che noto e lo è ancor di più l'aneddoto secondo cui la stesura di *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"* si deve al tentativo dell'autore di mettere alla prova le sue capacità intellettuali dopo l'episodio. A ciò si somma il riferimento a una possibilità esistenziale alternativa e ideale, da leggersi alla luce del rammarico, espresso dallo scrittore in più di un luogo della sua produzione, per aver consacrato la vita alle lettere e aver rinunciato all'altra possibilità, quella da combattente, esperita dai suoi gloriosi antenati. I due uomini: «quello che avanzava nella giornata autunnale e nella geografia della patria, l'altro, incarcerato in una clinica e costretto a metodiche virtù» sono la stessa persona (sono Borges), la cui scissione identitaria si consuma sul piano dei destini diversi e sovrappponibili. Si tratta, dunque, di un altro caso di doppio, più propriamente di doppio onirico (Fusillo 1998: 15) dal carattere marcatamente autobiografico e non è l'unico al quale si può far riferimento. La lista di casi affini, infatti, è ben lontana dall'essere esaurita ma mi esimerò dall'implementarla, per concentrarmi su un aspetto specifico della lunga frequentazione di Borges col tema. Un interesse particolare, infatti, risiede nel numero cospicuo di casi in cui la creazione del doppio è il frutto di un'usurpazione identitaria. L'opera dell'argentino è davvero disseminata di casi di appropriazioni identitarie, non di rado connessi a un altro grande tema borgesiano, quello dell'infamia. Sulla questione dell'usurpazione identitaria si è soffermato con particolare at-

partire dallo studio della traduzione e le sue pratiche (Waisman 2014).

tenzione Fusillo nel suo saggio *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), il cui titolo tacitamente richiama la raccolta antologica borgesiana del 1964 *L'altro, lo stesso*, nella quale l'autore maturo amante della compostezza e della classicità del verso, affrancatosi oramai dal giovane avanguardista, autore di barocchismi e colori locali, ne ripropone le passioni e le abitudini, confermandosi lo stesso, pur essendo ormai un altro. Allo scrittore argentino lo studioso dedica uno spazio a parte in un paragrafo tra gli ultimi del saggio, nel quale la riflessione verte sul neofantastico; tuttavia, è alla tripartizione delle situazioni narrative in identità rubata, somiglianza perturbante e duplicazione dell'io che intendo riferirmi dal momento che, associate ad altrettanti momenti cruciali della storia del doppio, rispettivamente all'antichità classica, il barocco e l'Ottocento, ciascuno dei quali indagato attraverso una nutrita gamma di esempi e modelli testuali, essi consentono una riflessione sui modi borgesiani, a partire da un raffronto con la tradizione. Nei casi di usurpazione identitaria riferiti all'antichità classica, il doppio non è mai frutto di patologie o di possessioni demoniache, ma è provocato da una forza esterna, che si appropria dell'identità del personaggio (Euripide, Plauto). Più avanti, durante il barocco e il romanticismo, l'usurpazione identitaria vedrà nuove figurazioni, legate al perturbante e alla frammentazione identitaria, fino alla duplicazione dell'io di primo Novecento. In Borges vittima e usurpatore sono identità distinte, non si somigliano, non sono esempi di scissioni, rifrazioni e trasformazioni della persona, non sono multipli né folli, ma sono accomunati da uno stesso destino che li identifica e li rende identici «Al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie», afferma Borges nella *Trama* (Borges 2011: 51)⁴, riprendendo un concetto anticipato nel *Sud* dove l'idea di realtà sostituisce quella di destino. «Alla realtà piacciono le simmetrie e i leggeri anacronismi» (Borges 2003: 156) aveva affermato in quel racconto del 1953 e il suo interesse, in effetti, è assai precocemente rivolto alla trama di destini invertiti, simmetrici, ripetuti, sovrascritti, nel quale trovano ampio spazio gli alter ego apocrifi, frutto di appropriazioni identitarie. Il tema è presente sin dai suoi primi «abbozzi di prosa narrativa», come Borges stesso definisce i primi racconti scritti e riuniti in *Storia universale dell'infamia* (1935), dove si intreccia, come anticipato, con quello dell'infamia. Ma se agli esordi, infamia e usurpazione identitaria costituiscono esercizi di puro *divertissement*

⁴ Nella *Trama* ipotizza la situazione in cui la realtà copia la letteratura e lo fa evocando un aneddoto di tema argentino (Borges 2011: 51).

estetico, nelle raccolte della maturità (*Finzioni* e *l'Aleph*), essi si caricano di contenuti morali. Voglio dire, se gli infami dei primi racconti sono più o meno tutti innocenti, e a ciò si deve il carattere inquietante delle loro deprecabili azioni, gli infami della maturità agiscono in nome di onore, vendetta, patriottismo, fedeltà o di qualche personale 'teleologia' e, non di rado, nei casi in cui i loro destini sono segnati dallo scambio identitario, il racconto ricorre al motivo del duello, dello scontro, della sfida, rapportandosi alla tradizione di testi che trattano il tema del duello con se stesso, inaugurata da *William Wilson* di E.A. Poe, dal *Cavaliere doppio* di Theophile Gautier e poi fiorita in altrettanti illustri affabulatori (Conrad dei *Duellanti* e James di *L'angolo bello*).

Il doppio e il duello: Borges e la tradizione

Non sono pochi i racconti di Borges in cui si narra di fatti di sangue, di duelli e coltelli⁵. Trattandosi del grande enciclopedico, dello scrittore speculativo da cui si apprende la più sofisticata e convincente delle lezioni sull'arte come statuto autonomo dalla realtà del Novecento, il fatto potrebbe anche sorprendere, se in ciò non si rinvenisse il profondo legame con le sue radici argentine e con i suoi antenati, anche nell'ottica di quel rimpianto per una vita 'non vissuta', cui si è fatto menzione a proposito di *Il Sud*. Alcuni di essi sono storie di doppi e di usurpazioni. *La forma della spada*, pubblicato il 26 luglio 1942 sulla *Nación* di Buenos Aires, poi raccolto in *Finzioni*, a questo proposito, mi è parso esemplare. È la storia di una delazione e insieme quella di un'appropriazione identitaria. In questo caso rubare l'identità altrui significa sottrarsi al giudizio dell'interlocutore e al rischio che questi, irritato dall'operato del narratore, si renda indisponibile all'ascolto e, quindi, impedisca l'atto del raccontare. L'identità usurpata è quella della vittima della delazione, di cui il delatore (il narratore) si appropria in base a un principio di inversione dei ruoli (è un caso di autocensura e insieme di identità lacerata). Il racconto è ambientato nel distretto di Tacuarembó, vasta area uruguiana confinante col Brasile dove Borges soggiornò nel novembre del 1934 (e dove, pare, assistette a un fatto di sangue⁶) aneddoto, questo, che interessa in primo

⁵ I contributi dedicati al tema (Fermín Rodríguez, 2008 e Thomas Ogden, 2018) lo sono per lo più in modo trasversale, senza entrare nel merito di un'analisi approfondita dei testi in cui Borges racconta di duelli.

⁶ Come riportato da Tommaso Scarano nella nota al testo, Borges acclude

luogo per le sue ricadute estetiche; il luogo, infatti, è associato alla violenza anche in altri testi dell'autore⁷. Tacuarembó è anche un luogo simbolico: lì, infatti, venne sconfitto il generale federale Artigas dall'esercito inglese nel 1820 e, quindi, lì si scrive un'importante pagina di storia uruguiana. La cornice è la seguente: a causa della piena del torrente, Borges si trova a dover pernottare nella *posada* della Colorada, dove risiede colui che nel distretto è conosciuto come "l'inglese": in realtà è un indipendentista irlandese e la sua storia è legata a quella di tale Vincent Moon⁸, conspiratore e dogmatico comunista, che lo denuncerà. Di lui, dell'irlandese che gestisce la *posada*, si sa ciò che in paese si mormora e questo è un primo indizio circa l'indeterminatezza del suo profilo identitario «il suo nome vero non importa; tutti a Tacuarembó lo chiamavano l'inglese della *Colorada*» (Borges 2003: 105). Si dice che sia stato contrabbandiere e che venga dalla frontiera (dal Rio Grande do Sul). Una sola evidenza lo definisce, «gli attraversava la faccia una cicatrice piena di rancore: un arco cinereo e quasi perfetto che da una parte sfregiava la tempia e dall'altra lo zigomo» (*ibid.*). Borges vuole conoscere la storia di quella cicatrice; in preda ai fumi dell'alcool chiede spiegazioni e costui promette di soddisfare la sua curiosità ad una condizione: «quella di non mitigare nessun obbrobrio, nessuna circostanza infamante» (*ibid.*: 106). Dette le condizioni del racconto, l'irlandese avvia il resoconto del tradimento subito; presenta il traditore, Vincent Moon, e lo fa mettendone in risalto l'inguaribile vigliaccheria, che emerge sin dall'iniziale descrizione fisica: «flaccido, dava l'impressione di essere invertebrato» (*ibid.*: 107). L'idea di un uomo senza scheletro induce ad attivare collegamenti di diversa natura (ad esempio col racconto fantascientifico dell'argentino Leopoldo Lugones *Kabala Practica*); ma appare sin da subito chiaro che l'attributo agisce

una nota all'edizione americana di *The Aleph and Other Stories* (1970) nella quale riferisce il seguente aneddoto: «Eravamo in un bar con Amorim, e al tavolo accanto si sedette la guardia del corpo di una persona importante, un *capanga*. Un ubriaco gli si avvicinò troppo e il *capanga* gli sparò due colpi. Il mattino dopo lo stesso *capanga* era nello stesso bar, a bere qualcosa» (Borges 1998: 146).

⁷ Cfr. *Il morto* (Borges 1998: 27-32).

⁸ Un Vincent Moore (e non Moon) compare nell'ultimo dei sette racconti di *Storia universale dell'infamia, Il Tintore mascherato Hakim de Merv*. La relazione col Moon di qualche anno dopo mi pare evidente e facilmente deducibile dal frammento in cui si cita. «La fama di cui gode in Occidente il Profeta», afferma il narratore facendo riferimento a Hakim de Merv, «è dovuta a una petulante poesia di Moore, carica di sospiri e nostalgia da conspiratore irlandese» (Borges 1997: 70).

da sapiente premessa di un resoconto in base al quale, in un minuzioso crescendo, il narratore tratteggia il profilo di Moon ponendo un'enfasi sulla sua pavidità per conferire credibilità al racconto: per modellare gli stampi dei due profili identitari contraddistinti da coraggio e lealtà l'uno (il narratore e presunto "tradito": l'irlandese meglio noto come "l'inglese") e da vigliaccheria e meschinità l'altro (il personaggio e presunto "delatore": Vincent Moon). Di tale natura contrapposta definita dagli attributi della pavidità e del coraggio danno conto alcuni precisi luoghi testuali: nel bel mezzo di una sparatoria, Moon si blocca, «resta immobile, affascinato e come eterizzato dal terrore» (*ibid.*: 108). L'irlandese si trova perciò costretto a soccorrerlo e a condurlo in salvo; e ancora, in fuga dal crivellare dei fucili, racconta che Moon, sfiorato da una pallottola, comincia a singhiozzare «Mi dava vergogna quell'uomo pauroso come se fossi io il codardo, e non Vincent Moon» (*ibid.*: 109). La vigliaccheria è l'espeditivo utilizzato da Moon per sottrarsi alla trincea e pianificare il tradimento ed è anche quello che permette al racconto di 'fissare' le identità del tradito e del traditore nelle persone rispettivamente del narratore, l'irlandese e del cospiratore Moon; a lettura ultimata saremo costretti a rileggere il passo appena citato come indizio circa il ribaltamento identitario su cui è costruito l'impianto narrativo e, insieme, come indicazione circa la possibilità che ci siano un pavido e un vigliacco (e, quindi, un possibile delatore) anche nell'irlandese e, dunque, in ogni uomo. Moon, poi, facendo leva su questi incidenti di guerra, si sottrae all'azione per preparare la delazione, ma l'irlandese, di rientro alla grande casa del generale, suo malgrado assiste a una telefonata dalla quale capisce di essere la vittima predestinata di un atto infame; infuriato, nel bel mezzo dell'imboscata, strappa la scimitarra dai trofei del generale Berkeley. Si tratta, per la precisione, delle scimitarre di Nishapur, «nei cui archi di cerchio sembrava durare il vento e la violenza delle battaglie» (*ibid.*: 108)⁹. Una volta presa la scimitarra, colpisce Moon in volto, incidendogli quella mezzaluna di sangue che lo segnerà per sempre (la forma di quella spada dà il titolo al racconto e il nome al delatore). La spada diventa la storia di

⁹ Nisphur dà i natali al mistico persiano Farid ad-Din Attar, autore molto prolifico citato da Borges in numerose occasioni, ma soprattutto, e non solo, in relazione al suo *Mantiq al-tair*, poema allegorico in cui la storia cornice degli uccelli che cercano il Simurg è una delle forme più suggestive attraverso le quali, lo scrittore argentino afferma l'illusorietà dell'idea di personalità e il concetto di Spirito come produttore di letteratura.

una cicatrice che, nella duplice proiezione del racconto, riflette l'ambiguità del segno, afferma Guzzi (2008: 107)¹⁰. Sul colpo inferto la narrazione si interrompe e il narratore confessa a Borges la sua vera identità e, di conseguenza, l'infame usurpazione. «Non vede che ho scritto in faccia il marchio della mia infamia? Le ho narrato la storia in questo modo perché lei l'ascoltasse sino alla fine. Io ho denunciato l'uomo che mi aveva protetto: io sono Vincent Moon. Adesso mi disprezzi» (*ibid.*: 111). Svela, dunque, l'identità di delatore e il fatto che è lui quel Vincent Moon di cui ha raccontato l'infamia e che l'ha fatto per farsi ascoltare e, quindi, dar luogo alla narrazione. In questo caso d'usurpazione identitaria per infamia, Borges ipotizza la seppur apocrifa identificazione tra vittima e carnefice, tra tradito e traditore, che è un motivo a lui molto caro, a cui occorre affiancare un'altra identificazione: quella tra un singolo uomo e tutti gli uomini (che è alla base del panteismo acosmistico di Borges)¹¹. La vergogna riflessa provocata dalla scoperta della vigliaccheria di Moon ispira a Borges un passo memorabile ispirato all'amato Schopenhauer: «Ciò che fa un uomo» afferma «è come se lo facessero tutti gli uomini. Per questo non è ingiusto che una disobbedienza in un giardino contamini il genere umano; per questo non è ingiusto che la crocifissione di un solo ebreo sia sufficiente a salvarlo» (*ibid.*: 109). L'idea origina dalla riflessione di Borges sul concetto di personalità (alla visione di un io come totalità Borges oppone quella di successione di stati della coscienza), a sua volta connesso alla più generale concezione 'idealistica' della realtà (Berkeley, Hume, Schopenhauer). Le storie di scambio, inversione o usurpazione identitaria, di cui Borges offre sempre varianti che aggiungono senso, finiscono per esemplificare le convinzioni centrali del suo pensiero: nell'universo borgesiano ogni fatto prefigura il successivo o ne è un'eco, una variante, il che non implica l'idea di ripetizione assoluta ma quella di variazione

¹⁰ A proposito del personaggio, della presenza di parallelismi e di doppi, Molloy nota il passaggio dall'impiego della maschera, che nella finzione dell'argentino come riferimento esplicito scompare, a quello della disseminazione del personaggio, talora impiegando l'elemento della distorsione. «La distorsión dentro del paralelismo» afferma la studiosa «[...] se manifiesta más de una vez en el preciso señalamiento del rostro desfigurado, *rubricado*». Un caso esemplare è proprio quello del racconto *La forma della spada*, in cui la cicatrice piena di rancore passa ad essere, una volta svelata l'identità del narratore, una «curva cicatrice biancastra» (Molloy 1999: 77).

¹¹ Idea veicolata dalla leggenda del Simurg e l'Aquila del poeta persiano Farid ad-Din Attar appena citato.

nella ripetizione. Nel suo accadere identico e variato, la Storia ripropone anche l'incontro e lo scambio tra gli archetipi antitetici (il re e l'asceta, il boia e la vittima, il persecutore e il perseguitato), ricorrendo spesso al motivo dell'identità degli opposti o dello scambio dei ruoli. Il motivo si unisce a quello speculativo del tempo, all'idea che in un tempo infinito l'uomo viva tutti i destini possibili, compreso il suo contro-destino. Nella trama di simmetrie, di coincidenze e di contrapposizioni che regola il racconto dei destini dei personaggi di Borges sono i ruoli e le azioni a definirne le identità, pertanto, nei casi di sdoppiamento, l'elemento della somiglianza è assente quando non soppiantato dal suo opposto (quello della dissomiglianza), del quale lo scrittore argentino sfrutta al massimo il potenziale. Potrei, a tal proposito, citare il caso di usurpazione identitaria rappresentato nell'*Impostore inverosimile Tom Castro* (Borges 1997: 28-36), nel quale lo scrittore racconta di Tom Castro, all'anagrafe Arthur Orton, che si appropria dell'identità di un ricco marinaio defunto anni addietro e si presenta alla madre di costui senza in alcuno modo dissimulare la smaccante non-coincidenza identitaria.

Tichborn era uno snello gentiluomo dall'aria affettata, con i lineamenti sottili, la carnagione scura, i capelli neri e lisci, gli occhi vivaci e il linguaggio di una irritante precisione; Orton era uno zotico patentato, dall'ampio addome, lineamenti di un'infinita vaghezza, pelle che tendeva al lentiginoso, capelli ricci e castani, occhi assonnati e conversazione inesistente o confusa. (*Ibid.*: 31)

Malgrado l'apparenza, che in alcun modo può favorire l'identificazione, la donna, che non si era rassegnata ad accettare la morte del figlio, spinta solo dal desiderio di vedere realizzato il suo più cocente desiderio, crea il suo fantasma e riconosce il figlio «in quello zotico patentato» (*ibid.*). L'inganno qui risiede nell'irriverenza con cui l'impostore rende la dissomiglianza un'evidenza, mettendo in discussione il nesso tra l'originale e la sua copia. Si tratta del gesto paradossale di Borges che esaurisce tutte le possibilità di un tema e, in questo, caso, a farne le spese è il concetto di verisimiglianza. Ma per tornare alla *Forma della spada*, e al tema del doppio e del duello, vorrei mettere in evidenza alcuni aspetti del racconto in un sintetico raffronto con *William Wilson* di Poe, testo pioniere della tradizione del duello con sé stesso, nel quale, come afferma lo scrittore argentino, «il doppio è la coscienza dell'eroe. Questi lo uccide e muore» (Borges 2006: 76). Da una parte il raffronto consente di tratteggiare il debito pagato da Borges nei riguardi di Poe e dall'altra di evidenziare

gli aspetti che ne marcano la distanza e che definiscono l'originalità. Si può cominciare col dire che in Poe la *somiglianza* genera lo *Unheimlich*, il perturbante, in un crescendo in base al quale il rapporto bellico del narratore col secondo William è raffigurato prima come una coincidenza, poi come uno sdoppiamento patologico, in una successione di luoghi in cui il narratore sembra quasi anelare allo scontro col proprio antagonista. Quello fatale introduce un simbolo molto caro a Borges, lo specchio.

Un immenso specchio, almeno tale mi parve nel mio turbamento, si trovava là dove prima io non avevo veduto traccia: e poiché io camminavo verso di esso, preso da terrore, la mia propria immagine, ma col volto pallido e maculato di sangue, con passo debole e vacillante si avanzò verso di me. La cosa, ripeto, m'apparve così, ma non lo era, in realtà. Era il mio avversario, era Wilson che, agonizzante, mi stava dritto dinnanzi. (Poe 1989: 103)

Il terrore, la febbre, il caos mentale trasformano la somiglianza in identità abolendo, almeno per un attimo, i confini tra sé e l'altro. Wilson confonde il doppio con lo specchio: quell'oggetto abominato da Borges perché moltiplicatore di uomini¹², anche se solo per un attimo, permette la totale identificazione e, in Poe, come in Borges, ciò genera orrore. La successiva morte, che equivale all'estirpazione dell'altra parte di sé, in Poe sembra suggerire l'irriducibile unicità dell'individuo sebbene siano in molti a ritener che l'evidenza del discorso autoriale è comunque data al sofferto processo di sdoppiamento. Sta di fatto che, in entrambi i racconti (*La forma della spada* e *William Wilson*), il processo comporta lo smarrimento, il caos, il riferimento alla metafora pregnante del labirinto. La descrizione del palazzo del dottor Bransby introduce l'elemento caotico e labirintico, che suggerisce l'idea di infinito.

Che vecchio e curioso fabbricato! Un vero palazzo incantato per me. I suoi andirivieni e le sue incomprensibili suddivisioni non avevano mai fine. In un qualche momento, era difficile poter dire con certezza se ci si trovava al primo o al secondo piano. Da una camera all'altra c'erano sempre tre o quattro scalini da salire e scendere. Poi

¹² Il primo racconto in cui lo scrittore argentino definisce gli specchi e la paternità un abominio in quanto moltiplicatori di uomini è nel *Tintore Macherato Hakim de Merv* (Borges 1997: 75) nel quale pronuncia la nota frase poi riproposta leggermente variata in *Tlön, Ubqar, Orbis Tertius* (Borges 2003: 15).

le suddivisioni laterali erano innumerevoli, inconcepibili e giravano e rigiravano tanto su loro stesse, che le nostre idee più esatte riguardo all'insieme di quel fabbricato non erano molto differenti da quelle che noi avevamo sull'infinito (*Ibid.*: 84)

L'idea di architettura irrazionale Borges la farà propria in moltissimi racconti, tra questi, *L'immortale* è legato all'idea di identità multipla nel tempo infinito. In almeno tre notissimi racconti di Borges *Abenkhacàn, morto nel suo labirinto*, *L'immortale*, *La casa di Asterione* lo scambio identitario avviene nel labirinto (a partire da Poe il motivo è classico). Ma in Borges il labirinto non di rado c'è anche quando non si vede. Nella *Forma della spada*, la delazione e lo scontro tra l'infame Moon e l'inglese, con cui il primo si guadagnerà la cicatrice piena di rancore si consumano nella villa del generale Berkeley in «quell'edificio cadente e opaco che abbon-dava di perplessi corridoi e vane anticamere» e dove «il museo e l'enorme biblioteca usurpavano il pian terreno» (Borges 2003: 108). La descrizione, attraverso l'aggettivazione, evoca l'irrazionalità dell'edificio di Bransby e il nome del generale che la possiede suggerisce una delle matrici ideolo-giche del racconto, cui di fatto avevamo già fatto menzione: l'idealismo. Inoltre, si sa, il labirinto, la biblioteca e il libro in Borges sono spesso la stessa cosa. Poco prima dello scontro tra Moon e l'irlandese, il narratore asserisce che la sua storia si perde e si confonde, e ciò avviene nella villa del generale Berkeley descritta ancora una volta facendo riferimento alla vertigine dello smarrimento cui, tuttavia, in questo particolare luogo del testo, quello immediatamente antecedente alla rivelazione dello scam-bio identitario, si aggiunge una notazione circa la natura inquietante, da incubo di quell'ambientazione: «So di aver inseguito il delatore at-traverso neri corridoi da incubo e profonde scalinate da vertigine» (*ibid.*: 110). In prossimità dello scontro e del disvelarsi identitario, il racconto, dunque, introduce il riferimento al caos e allo smarrimento, parimenti a quanto avviene in *William Wilson*, dove il college, spazio magico e onirico nel quale il protagonista ha trascorso la sua infanzia felice, è una figura dell'inconscio, raffigurato come lo spazio infinito dove comparirà il dop-pio. Differentemente da Poe, Borges articola un conflitto di valori. Mi si potrebbe obiettare che un cenno alla moralità in Poe c'è e viene dal fatto che il narratore sembra essere colto in fragrante dal secondo Wilson in momenti in cui trasgredisce: l'ubriachezza, il baro, l'orgia, ma Poe è inte-ressato all'autoanalisi e non alla moralità del personaggio e Borges è inte-ressato al destino dell'uomo, al modo in cui conduce la propria esistenza. Wilson rifiuta l'alterità e ciò lo porta a vivere un'esistenza paranoica, in

nome di un principio di unicità che in Borges è demolito o è raffigurato nei termini di isolamento e disperazione, si pensi al tormentato Asterione, a favore dell'idea che l'uomo come accennato, è una successione di stati di coscienza sommati in modo arbitrario, e che, in un tempo infinito, è destinato a vivere tutte le vite. «Forse Schopenhauer ha ragione» asserisce l'irlandese «io sono gli altri, qualsiasi uomo è tutti gli uomini, Shakespeare è in qualche modo il miserabile John Vincent Moon» (*ibid.*: 109).

Alcune riflessioni conclusive

Il tema dell'usurpazione identitaria in Borges, privato della componente magico-sacrale propria dell'antichità classica e di quella perturbante e patologica figlia dell'epoca post-industriale, comporta una sovrapposizione e un ribaltamento di modelli morali e culturali che si compie facendo non di rado riscorso al *topos* paradossale del duello con sé stesso, reinterpretandolo. Il motivo è una possibilità data dal racconto *La forma della spada*, da un racconto come *L'attesa*, nel quale la circostanza dello scontro è originata dall'incrocio dei due statuti di realtà (quello reale e quello onirico): il perseguitato assume l'identità del persecutore (Villari) e ne sogna e immagina la morte (di fatto attende la propria morte come una liberazione) fintanto che viene raggiunto dal vero Villari e, al pari di Asterione, non si difenderà (quest'ultimo, non lo farà del tutto) e sceglierà una morte da sogno, immaginando di appartenere a una dimensione altra di realtà. Ma il motivo del duello con se stesso è una possibilità anche in *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (Borges 1998: 47-56), racconto nel quale Borges recupera l'antico *topos* di origine neoplatonica del riconoscimento (Eliodoro III secolo d.C.): l'esito dello scontro o della sfida (compiuta o mancata) tra i due nemici diventa riconoscimento di sé nell'altro. Il racconto è il resoconto di un momento cruciale della vita di Cruz, personaggio di *Martín Fierro*, poema capolavoro di letteratura gaucha evocato sempre da Borges e al quale dedicherà un libro scritto in collaborazione con Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, pubblicato nel 1953. Cruz ha ucciso un uomo (è un *gaucho malo*) ma si comporta da uomo giusto e valoroso e viene perciò nominato sergente dalla polizia rurale. Ha cancellato il passato ma vive una vita che non è la sua. Quando incontra il gaucho Martín Fierro, che egli è incaricato di catturare e uccidere, la circostanza gli rivelerà che l'uomo che è adesso è altro da sé, che la sua natura è la stessa di Martín Fierro perché lui è Martín Fierro: «Comprese il suo intimo destino di lupo, non di carne di gregge; compre-

se che l'altro era lui»¹³. Nel momento esatto in cui Cruz si rispecchia in Martín Fierro capisce di essere un Martín Fierro sconfitto al quale, in quel preciso momento, viene concessa l'opportunità di un riscatto, che egli coglie mettendosi a «combattere contro i soldati a fianco del disertore Martín Fierro» (*ibid.*: 50). Ancora sul *Martín Fierro*, possiamo citare un altro esempio di usurpazione identitaria menzionando il racconto *La fine* successivo a *Biografía di Tadeo Isidoro Cruz*, ma incluso in *Finzioni*. Dopo una lunga *payada de contrapunto* (un canto improvvisato) tra un negro, venuto a farsi giustizia e Martín Fierro, che gli ha ucciso il fratello, lo scontro tra i due personaggi si risolve in un nulla di fatto, questo nel poema¹⁴. Nella versione di Borges lo scontro si consuma, il negro finisce Martín Fierro con un ultimo colpo di pugnale, ma, nell'istante esatto in cui compie il gesto, si rispecchia nell'altro, diventa l'altro. «Compiuta la sua opera di giustiziere, adesso non era nessuno. O meglio, era l'altro: non aveva un destino sulla terra e aveva ucciso un uomo» (Borges 2003: 149). Divenire l'altro implica ripercorrerne le gesta e per farlo basta riprodurne un evento cruciale dell'esistenza, giacché, come afferma in *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, gli atti sono il nostro simbolo e «qualunque destino, per lungo e complicato che sia, consta in realtà di un solo momento, il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è» (Borges 1998: 49).

Concludo affermando che nella lunga lista di casi di usurpazione identitaria di cui è punteggiata l'opera di Borges si concentra un grande potenziale di riflessione sul classico tema del doppio, attraverso motivi diversi, quali, per esempio, l'identità apocrifa, la maschera, l'inversione dei ruoli, il duello, e che un'indagine volta a una disamina dei casi in essa presenti, oltre a permettere di approfondirne i legami esistenti con la tradizione, consente anche di tornare a riflettere su zone particolarmente luminose della poetica dell'autore.

¹³ Il riferimento, come evidenziato da Tommaso Scarano nella nota al testo, è ai versi 1469-1668 della prima parte del poema di Hernández, la *Ida* (Borges 1998: 147).

¹⁴ Il riferimento è alla seconda parte del poema di Hernández, la *Vuelta*, in particolare ai versi 3887-4534 come riportato nella nota all'edizione redatta da Antonio Melis (Borges 2003: 171).

Bibliografia

- AA.VV., *Jorge Luis Borges*, ed. Harold Bloom, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.
- Balderston, Daniel, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Cap. 4. *Borges Studies Online*, trad. sp. Eduardo Paz Leston, J. L. Borges Center for Studies & DocumentationInternet, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/db4.php> (ultimo accesso 20 marzo 2022).
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Blanchot, Maurice, *Lo spazio letterario*, trad. it. G. Zanobetti; G. Fofi, Torino, Einaudi, 1975.
- Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia* (1935), trad. it. *Storia universale dell'infamia*, Ed. Vittoria Martinetto-Angelo Morino, Milano, Adelphi, 1997.
- Id., *Ficciones* (1944), trad. it. *Finzioni*, Ed. Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003.
- Id., *El Aleph* (1949), trad. it. *L'Aleph*, Ed. Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 1998.
- Id., *El Hacedor* (1960), trad. it. *L'Artefice*, Ed. Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2011.
- Id., *El otro, el mismo* (1964), trad. it. *L'altro, lo stesso*, Ed. Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2011.
- Id., *El libro de arena* (1975), trad. it. *Il libro di sabbia*, Ed. Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2004.
- Borges, Jorge Luis - Guerrero Margarita, *El libro de los seres imaginarios* (1957), trad. it. *Il libro degli esseri immaginari*, Ed. Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2006.
- Burgin, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Salamanca, Taurus, 1974.
- Di Giovanni, Norman Thomas, *La lección del maestro*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- Fusillo, Massimo, *L'Altro, lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La nuova Italia, 1998.
- Jourde, Pierre - Tortonese, Paolo, *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Édition Nathan, 1996.
- Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Viterbo, 1999.
- Ogden, Thomas, "Borges y el arte del duelo", *Revista de la sociedad argentina de psicoanálisis*, 21.22, (2017/2018): 83-106.

- Guzzi, Anna, *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- Paoli, Roberto, *Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze, Editrice D'Anna, 1977.
- Poe, Edgar Allan, *Racconti fantastici e del terrore*, trad. it. Sergio Regazzi, Milano, Mursia, 1989.
- Rodríguez, Fermín, "Saber dar muerte. El arte del duelo en Jorges Luis Borges", *Latin American Literary Review*, 36.71 (2008): 99-131.
- Rodríguez Martín, María del Carmen, "A través del espejo: doble y alteridad en Borges", *Anuario de estudios americanos*, 65.1 (2008): 277-291.
- Waisman, Sergio, *Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia*, trad. it. Alessio Mirarchi, Salerno, Arcoiris, 2005.

L'autrice

Alessandra Ghezzani

Alessandra Ghezzani insegna *Lingua e Letterature ispano-americane* all'Università di Pisa. I suoi interessi vertono sulla la rappresentazione dei processi culturali e finzionali in saggi e opere dei secoli XIX e XX. Si è dedicata allo studio dei modi d'importazione del simbolismo in America Latina, studiando l'opera di Rubén Darío, sul quale ha redatto numerosi contributi e di cui ha curato la prima traduzione italiana annotata dei *Raros* (ETS, 2012). Per quanto riguarda il Novecento, oltre saggi e articoli su autori come Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera, Cabreira Infante, Cristina Peri Rossi ha concentrato una parte consistente del suo lavoro sull'opera scritto argentina Jorge Luis Borges. Su Borges ha scritto la monografia *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti* (Edizioni ETS, 2008) ed è in gestazione un primo volume per Carocci editore.

Email: alessandra.ghezzani@unipi.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Ghezzani, Alessandra, "Simulacro e usurpazione identitaria in alcuni racconti di Borges", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 273-289, www.betweenjournal.it