



**La Dimora del Tempo sospeso / I “Quaderni della Foce e la Sorgente”**

15 febbraio 2019 (Quaderno n. 3)



**LUIGI SASSO**

La collana “*i Quaderni della Foce e la Sorgente*” si affianca alla omonima rivista *online* per proporre testi di scrittori contemporanei, veri e propri libri in *progress*, che gli autori affidano a questi Quaderni come *tracce urgenti* del loro lavoro in corso.

Luigi Sasso

**Il quaderno dei nomi**

Nel 1927, un anno prima dell'uscita del suo fondamentale saggio sullo stile di Proust, Leo Spitzer abbozzò un ritratto linguistico della sua famiglia. Nasceva così *Piccolo Puxi. Saggio sulla lingua di una madre*. Chi è Puxi? In realtà il suo nome ufficiale è *Wolfgang*, *Puxi* è il nomignolo con cui il bimbo, il figlio di Leo e Emma, viene chiamato. Tutto era iniziato nel 1922, l'anno della nascita del figlio, quando il padre decise di annotare su un taccuino le innumerevoli variazioni con cui la fantasia amorosa della mamma denominava il piccolo. Il percorso che porta a *Puxi* è alquanto lungo e tortuoso. Da *Wolfgang*, subito dopo la nascita, si passò al diminutivo *Wölflle* (lupetto), suggerito dalla voracità dell'infante durante l'allattamento. Ma quel nomignolo non restituiva certo la reale fisionomia del piccolo, e così, il 22 agosto del 1922 – annota scrupolosamente Leo – la madre ricorre al nomignolo *Puck*, il nome del folletto del *Sogno di una notte di mezza estate*: come un folletto, infatti, il bimbo si muove in continuazione nella culla. È un nuovo battesimo, perché da quel momento *Puck* prende il posto di *Wolfgang* in quanto provocava nella madre una sensazione assai più piacevole. «*Tuttora ho la sensazione* – confessa Emma – *che non si chiami Wolfgang. Quando F. (una donna di servizio) alle volte lo chiama così, mi spavento!*». Nei mesi successivi si passerà a un nuovo nomignolo, *Pückchen*, mentre *Puck* sarà utilizzato per stabilire una distanza, quasi un distacco emotivo nei confronti del piccolo. Il quale non a caso piange quando si sente chiamato *Puck* e non *Pückchen*. Non siamo lontani dalla conclusione, cioè dalla creazione del “vero nome”, ed è già possibile un significativo bilancio: la lingua che lega madre e figlio non ha nulla a che vedere con la logica e la grammatica, appartiene piuttosto al corpo e alle emozioni. Spitzer giunge persino a formulare una nuova, decisiva regola: «*A qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale. I nostri sentimenti agiscono sulla lingua come la linfa in fermento sugli alberi a primavera: la fanno germogliare*». L'istinto materno fa scoprire a Emma una vena creativa, la spinge a plasmare continue invenzioni linguistiche (neologismi, onomatopee) nel cui suono il figlio potesse riconoscersi. È grazie a questa inarrestabile creatività che Emma approda alla variante definitiva *Puxi*, che s'impone per la simpatia che il fonema *xi* riesce a suscitare nella madre e nel bimbo. Una

parola – conclude Spitzer – che non significa nulla ma proprio per questo può significare tutto.

Non ci sembra un caso, a questo punto, che la lingua materna manifesti la sua più intensa e vivace disponibilità creativa specialmente nella deformazione e nell'invenzione onomastica. Si tratta di un significativo, definitivo indizio: come se proprio il nome, più di ogni altro vocabolo e elemento linguistico, fosse la vera lingua delle emozioni, veicolo delle pulsioni meno facilmente razionalizzabili, delle vibrazioni del desiderio, termometro della nostra vita interiore. Anzi, si può concludere affermando – e ripetendo le parole affidate da Spitzer a una nota – che *«ogni forte percezione spinge verso la costruzione del nome proprio»*.

L'ultimo romanzo di Sebald è il racconto in prima persona dell'incontro – avvenuto per la prima volta ad Anversa nel '67 – del narratore con un professore di storia dell'architettura: Jacques Austerlitz. Quest'ultimo viveva a Londra in una condizione di solitudine, in un appartamento spoglio come una cella. Un giorno Austerlitz si mette alla ricerca delle proprie origini. Questa intenzione nasce dall'esigenza di conoscere la propria reale identità. E questo gesto ha come punto di partenza la riflessione intorno al proprio nome: *«Sin dall'infanzia e dalla giovinezza, così infine riprese il discorso tornando a guardarmi, non ho mai saputo chi in realtà io sia. Dal mio attuale punto di vista mi rendo ben conto che già solo il mio nome e il fatto che, di questo nome, io sia rimasto defraudato fino ai quindici anni avrebbero dovuto mettermi in traccia della mia origine...»*.

L'indagine intorno alle proprie origini lo porta a scoprire di essere giunto a Londra durante la guerra con uno di quei convogli di bambini che dall'Europa centrale partivano per l'Inghilterra, mentre i genitori venivano deportati nei campi di concentramento e di sterminio. Il viaggio in direzione delle proprie origini è un percorso, per Austerlitz, faticoso e accidentato. Fin dall'inizio è segnato dall'esperienza del dolore: i primi giorni dopo l'arrivo in Inghilterra, il periodo trascorso a Bala, in casa di un predicatore calvinista ed ex missionario, il senso di isolamento e di esclusione prodotto dalla posizione e dalla natura di quell'edificio. Ma soprattutto la sofferenza provocata dal sentirsi chiamare con un nome fittizio (*«Perciò, dei primi tempi trascorsi a Bala, non ricordo quasi più*

*nulla, se non quanto mi facesse soffrire essere chiamato d'un colpo con un altro nome...»*), come se quella deviazione, quel mascheramento avesse come conseguenza la perdita della coscienza di sé, lo spegnersi della propria identità.

Nelle prime pagine del saggio su Giacometti, Bonnefoy ricorda un lapsus dell'artista che, invece di *isba* avrebbe scritto *isab*. Bonnefoy fa in questa circostanza notare come queste lettere siano quelle iniziali del nome *Isabel*, che tornerà nella vita dell'artista. Si tratta infatti del nome di Isabel Nicholas (1912-1992), pittrice inglese che posò come modella per altri artisti – Picasso, Derain, Bacon – oltre a Giacometti. Qui l'errore ci restituisce, sotto le sembianze di un fantomatico nome comune, il frammento di un nome proprio, di una figura umana, di un angolo di paesaggio.

Il saggio di Sebald su Keller – lo si legge in *Soggiorno in una casa di campagna* – termina con l'immagine dello scrittore svizzero intento a scribacchiare su un foglio di carta innumerevoli variazioni del nome dell'amata Betty Tendering. Il dettaglio biografico è suggerito da una pagina del celebre romanzo *Enrico il Verde*, nella quale si narra del colossale scarabocchio realizzato dal protagonista su un cartone di grandi dimensioni, così fittamente tratteggiato da apparire, alla fine, come una gigantesca ragnatela grigia. Un simile trattamento del materiale linguistico, che per quanto riguarda la vita di Keller si concentra quasi esclusivamente sul versante onomastico, rende evidente, e ormai imprescindibile, l'importanza dell'aspetto grafico di un nome, in analogia a quanto avviene nell'atto di una firma. In entrambi i casi – il nome dell'amata o la propria firma – a imporsi è la fisionomia, la dimensione fisica, l'impatto visivo del nome. Ed è inoltre chiaro che le diverse forme, grafie, dimensioni dei nomi scarabocchiati da Keller corrispondono ad altrettanti atteggiamenti, stati d'animo, emozioni o sfaccettature dell'identità dello scrittore, quasi che quei nomi, grazie al loro vario, anzi difforme aspetto, finissero per mostrare lati, angoli nascosti della personalità di Keller. Non sono, insomma, quegli scarabocchi, un documento marginale né tanto meno inutile. Dicono molto e, se non a Keller, a Sebald senza

dubbio quasi tutto. Dicono soprattutto quale possa essere il senso della letteratura, quale sia il nostro rapporto con la scrittura. E qui, come si diceva, è soprattutto Sebald a entrare in gioco, a mostrarci i confini, il senso delle sue pagine, e Keller si trasforma a poco a poco in un suo personaggio, nella figura dell'ultimo dei suoi esiliati, dei suoi emigranti: *«L'arte dello scrivere è il tentativo di esorcizzare il nero garbuglio che minaccia di prendere il sopravvento, al fine di conservarsi una personalità almeno in parte in grado di funzionare. Per parecchi anni Keller si è sottoposto a questa onerosa fatica, benché sin dall'inizio sapesse che a nulla avrebbe giovato»*. Gli scarabocchi ci appaiono allora come l'estremo tentativo di arginare un malessere ormai inarrestabile e come la testimonianza, al contempo, di una resa. Al punto che per un attimo siamo colti da un'esitazione nell'individuare il soggetto della frase seguente, se riconoscervi cioè Enrico il Verde o Gottfried Keller o addirittura l'autore del discorso critico: *«Parla di una nuova cattività dello spirito, in cui si è arenato, e va rimuginando in che modo affrancarsene, ma la sua condizione gli pare così disperata che talvolta e sempre più distintamente, per riprendere le sue parole, s'affaccia in un lui un solo desiderio: quello di non esistere più»*.

C'è un capitolo, nel libro *Il fuoco e il racconto* di Giorgio Agamben, che si intitola *Vortici*. L'autore si sofferma, nelle ultime righe, sulla natura dei nomi. Essi trascinano verso il basso *«la tensione semantica e comunicativa del linguaggio»*. Con i nomi non diciamo più niente, non hanno significato. Nel nome – annota Agamben – chiamiamo soltanto. Eppure – si potrebbe aggiungere – non si tratta di un esito esiguo e deludente, di una funzione limitata. Quest'inciampare e ingorgarsi del linguaggio non si traduce solo in uno spazio vuoto o nell'inestricabile matassa di un labirinto. Al contrario, siamo al cospetto del compito precipuo e determinante del nome. Dal vortice torna alla superficie la forza del nome, la sua capacità di convocare ciò che è nominato, la formula chimica – chiamiamola così – in cui le sue sillabe possono essere risolte, l'appello che ogni volta ripete: *«Sei tu, sei qui»*.



Nella campagna di San Vito di Altivole, in provincia di Treviso, sorge un grande complesso funerario, la tomba-giardino della famiglia Brion. È stata realizzata da Carlo Scarpa, ed è da molti considerata il vertice della sua arte. Carlo Scarpa negli anni Venti ebbe modo di conoscere alcuni dei più importanti scrittori e artisti dell'epoca, da Giuseppe Ungaretti a Giacomo Noventa, da Carlo Carrà a Felice Casorati. E nella sua opera si avverte sempre il fascino per il carattere misterioso del linguaggio architettonico, e del linguaggio in generale. La tomba Brion non fa eccezione: è strutturata a forma di "L ribaltata" ed è composta dai propilei, da un arcosolio, da una cappella, da un "padiglione della meditazione" posto su uno specchio d'acqua, fonte di vita, e da un'edicola. Tutti gli elementi rivelano una grande ricerca di risvolti simbolici: al centro, per esempio, si trova l'arca aperta ai lati con i sarcofagi dei coniugi Brion inclinati l'uno verso l'altro in segno d'amore. L'elemento che qui ci interessa è che tale costruzione è incentrata sul numero 11, corrispondente alla somma delle lettere del nome e del cognome dell'architetto, e non a caso è proprio qui che Scarpa volle essere sepolto dopo la sua tragica morte avvenuta in Giappone nel 1978. Scarpa spiegava: *«Avevo bisogno di una certa luce e ho pensato tutto secondo un modulo di 5,5 centimetri. Questo motivo che pare una sciocchezza è invece molto ricco di possibilità espressive e di movimento... Ho misurato tutto con i numeri 11 e 5,5. Siccome tutto nasce da una moltiplicazione, tutto torna e ogni misura risulta esatta»*.

Cosa ci insegna la storia di questo complesso funerario? Tre cose fondamentalmente. La prima è che i nomi hanno anche una loro valenza numerica, dalla quale non di rado è possibile ricavare qualche recondito significato. Non c'è bisogno di scomodare la Kabbalah, in quanto la semplice somma delle lettere può riservare, come si è visto, significative sorprese. La seconda cosa che possiamo imparare consiste nel riconoscimento del valore costruttivo del nome, che non soltanto si inserisce all'interno del testo (architettonico nel caso specifico, benché lo stesso possa valere per una pagina di letteratura), ma si pone all'origine del testo medesimo, ne plasma la forma, ne costituisce la struttura sulla quale tutto, alla fine, si regge. E la terza è l'invito a rivolgere il nostro sguardo anche a forme artistiche (l'architettura qui, ma non sarebbe infruttuoso chiedersi in che modo la fotografia faccia uso

del nome, ne sviluppi le intense suggestioni), dalle quali possono tornare indietro interessanti suggerimenti anche per l'interpretazione dei testi letterari.

A voler guardar bene, poi, ci sarebbe anche un quarto insegnamento, tanto evidente da rischiare di sfuggire alla nostra osservazione. Esso può essere individuato nel tentativo, che probabilmente coincide con ogni operazione riguardante i nomi e che trova nella tomba Brion uno struggente esempio, di edificare un argine al trascorrere e al defluire del tempo, delle cose, di tracciare un segno – sulla pagina, nel paesaggio – che possa rappresentare l'estrema, disperata sfida all'incombere degli eventi. In particolare dell'ultimo, e inevitabile: la morte.

Sono oggetti che a volte si dimenticano, i nomi, come accade con un paio d'occhiali, con le chiavi di casa. Senza i quali abbiamo la sensazione di essere smarriti, di non riuscire a distinguere nitidi i contorni delle cose. Di vagare qua e là, con quel senso crescente di angoscia che ci prende nei sogni.

Nel suo libro *In Patagonia*, Bruce Chatwin ricorda come dall'elenco del telefono di Buenos Aires fosse possibile riconoscere la stratificazione di epoche e di esistenze di quella città, e forse anche spiegare cosa significano parole come *nostalgia*, *emarginazione*, *solitudine*: «*Pompey Romanov, Emilio Rommel, Crespina D. Z. de Rose, Ladislao Radziwil ed Elizabeta Marta Callman de Rothschild – cinque nomi scelti a caso sotto la R – raccontavano una storia di esilio, delusioni e ansie nascoste dietro una cortina di merletti*». Non è raro avere a che fare con liste, elenchi, sequenze potenzialmente infinite di nomi e cognomi. A cominciare proprio da quei repertori comodi e tutto sommato attendibili che sono gli elenchi del telefono. Essi, a guardar bene, sono davvero la genealogia di una città, un panorama fatto non tanto di monumenti o di strade, ma di vite, di destini. Una geografia invisibile, ma proprio lì presente.

Tutto ciò è ancora più vero per gli elenchi che incontriamo in un testo letterario, che possono ignorare vincoli quali l'ordine alfabetico, alludere quindi a una logica diversa, a motivazioni che

possiamo ritrovare nel testo. E a loro volta contribuire a far luce, a sintetizzare o a anticipare aspetti che in quelle pagine trovano la loro formulazione.

Un nome, all'interno di un testo, non è mai lo stesso. Anche quando torna più volte, in realtà non si ripete mai, perché presenta sfumature, margini di senso sempre nuovi e differenti. La posizione che il nome occupa nella dinamica, per esempio, del discorso narrativo, il modo con cui le sue sillabe sono pronunciate da un personaggio, gli effetti che producono, il loro riverberarsi nell'economia della frase sono altrettanti spazi che si aprono al movimento dell'interpretazione. E tutto ciò diventa ancora più vero quando i linguaggi che costituiscono l'opera sono più di uno e necessariamente pertanto dialogano e si modellano tra loro. La musica – accade nell'opera lirica – traduce il segno onomastico in una trama di note e di silenzi, in un vibrare di timbri, in un tempo che è tutto un pulsare di ritmi, di attese. Prendiamo Wagner, nel *Tristan und Isolde*. Un nome, quello dell'infelice eroina, che viene ovviamente pronunciato più volte. Ci lasciamo guidare dal celebre direttore e compositore Daniel Barenboim. Nel 2008 sono stati tradotti i suoi *Dialoghi su musica e teatro*, tenuti con Patrice Chéreau. C'è una prima osservazione da non trascurare: «*In Wagner la musica descrive non solo chi è il personaggio o che cosa sta per dire, ma anche i sentimenti che prova. La musica dà un'idea molto chiara del suo stato d'animo. In certi casi è come se l'orchestra anticipasse. In altri, pur senza anticipare, l'orchestra trasmette lo stato d'animo del personaggio prima che lui inizi a parlare, anche se poi dice tutt'altro*».

È la musica dunque a rivelarci lo strato più profondo del personaggio e nel contempo a suggerirci come dobbiamo leggere le parole che vengono pronunciate sulla scena. Così una stessa frase, per esempio nel colloquio tra Isotta e Brangania, benché ripetuta finisce col comunicarci il diverso stato d'animo del personaggio, ed è proprio la musica ad assumersi il compito di sottolineare tale diversità.

Ma è ancora più interessante, perlomeno per noi, la differenza tra la prima e l'ultima volta in cui Tristano scandisce il nome di *Isotta*. La prima volta è dopo aver bevuto il filtro (atto I, scena V), l'ultima

quando lui sta per morire (atto III, scena II). In questo secondo caso Wagner aggiunge una dissonanza nei bassi, assente in precedenza. La musica subisce una leggera variazione. Tutto qui, ma ce lo facciamo raccontare meglio da Barenboim: *«Dopo il filtro, prima lei dice Tristano, poi lui dice Isotta, e la musica continua nello sfumato. Invece nel finale, quando Isotta arriva, dice Tristano! Ha!, con uno stacco. Non c'è un flusso continuo, solo molta musica, una grande attesa, e poi un buco enorme. Niente testo. La musica si arresta; poi l'oboe chiude la frase. Il violoncello suona in assolo un la, che è la prima nota dell'opera. Segue un accordo con i fagotti, che trasmette per la prima volta il sentimento di un'armonia un po' stabile».*

Tutto questo è solo l'introduzione all'*Isotta* pronunciato da Tristano. La svolta a cui alludeva Barenboim avviene ora. La musica sembra tornare alle modulazioni del celebre *Preludio*, ma nel frattempo si insinua qualcosa di diverso. Nel flusso prodotto dall'orchestra, dobbiamo prestare attenzione a una singola voce, al suono del clarinetto. Lì sta la nuova interpretazione del nome della giovane: *«A quel punto comincia l'evoluzione, come nel Preludio, ma con un senso di incompletezza, di dissonanza, che nel Preludio non si trova. Perché là la dissonanza c'è fin dall'inizio, mentre qui solo quando lui dice Isotta per l'ultima volta. Bisogna aggiungere che questo tema è stato ascoltato una decina di volte nell'opera, tuttavia questa è l'unica in cui c'è una dissonanza, un cambiamento, una modulazione del clarinetto basso che cambia tutto. È anche un suono prolungato. Infatti, nel Primo atto, lui dice Isotta, mentre nel terzo lui dice I-so-tta».*

Cosa lasciano intuire la dissonanza, il nome scandito, quasi trascinato con fatica? Un'incrinatura, il segno di un distacco: da Isotta, dall'amore, dalla vita.

Giorgio Celiberti è nato a Udine nel 1929. La sua è la storia di una vocazione che si rivela precocemente: inizia infatti a dipingere giovanissimo e a Venezia, dove frequenta il liceo artistico, conosce Emilio Vedova. Nei primi anni Cinquanta si trasferisce a Parigi, dove incontra i maggiori rappresentanti della cultura d'avanguardia di quegli anni. È l'inizio di una serie di viaggi e trasferimenti che lo porteranno a Bruxelles, a Londra, negli Stati Uniti, in Messico, a

Cuba, in Venezuela. Ma forse il viaggio più importante Celiberti lo fa nel 1965, quando visita il lager di Theresin, vicino a Praga. Qui migliaia di bambini ebrei, prima di essere trucidati, lasciarono testimonianza della loro tragedia in disegni, graffiti, frasi di diario, poesie. Non è facile, nei lavori di Celiberti, specie nelle serie degli *Affreschi* o dei *Muri*, individuare un soggetto, un tema, trovare una pertinente interpretazione. Ma a volte sono sufficienti il residuo di un nome, alcune lettere, per esempio TZN, per far sì che le immagini polivalenti e misteriose ci riconducano immediatamente tra le ombre della memoria.

Analizzare a fondo un tema, cercare di sviscerarlo in ogni suo aspetto, farne il punto focale di una ricerca che si snoda negli anni, che s'incrocia con altre pagine, con fedeltà, con tutta l'attenzione possibile, ha il potere di modificare il nostro modo di considerare la scrittura, e soprattutto di praticarla. Non si tratta soltanto di spingersi più in là, e dunque di dissodare e di trasformare il campo d'indagine, l'*oggetto* insomma – ricercando sempre nuovi aspetti e sfumature del tema scelto –, ma di assistere prima e direttamente partecipare poi a un cambiamento degli strumenti adottati, e alla fine dello stesso sguardo. A rimanere coinvolto – e forse non può essere altrimenti che così – è il *soggetto*, chi conduce l'inchiesta, e legge, e interpreta, e scrive. E non è escluso che sia proprio qui una delle ragioni essenziali del discorso che voglia fino in fondo dirsi *critico*: nella capacità di ridefinire incessantemente, accanto ai temi, i modi stessi della scrittura.

I *Cahiers de Rodez*, i quaderni che hanno accompagnato come una sorta di diario o di magmatico scartafaccio l'ultimo dei nove anni trascorsi da Artaud in manicomio, dove fu sottoposto a un trattamento psichiatrico durissimo, costituiscono un documento prezioso per comprendere la sua opera: sono il luogo in cui si manifesta la sua follia, il "veleno" che corrodeva il suo essere.



Queste tremila pagine non hanno niente dell'opera in sé compiuta, del lavoro che risponde a un qualche progetto. Non si presentano con una struttura unitaria, ma come una «sorta di testo continuo – ha annotato Paule Thévenin, la curatrice delle *Œuvres complètes* – che non assomiglia a nulla di conosciuto».

Per provare a districare questa matassa ingarbugliata anche soltanto dal punto di vista della questione onomastica, è necessario individuare qualche punto fermo, benché l'aggettivo, qui, rischi di suonare un po' ironico: per ora, concentriamoci sulla firma. Quest'ultima può essere vista come l'approdo del lavoro svolto da Artaud, nelle pagine di Rodez, sull'identità e sulla scrittura. Perché è l'idea stessa di nome proprio che nel caso in questione vacilla, l'idea di un segno che ci appartenga, che dica qualcosa della nostra identità, che la certifichi, consegnandola all'altro. Se c'è un esito a cui la follia conduce il nome, esso è il distacco dal referente, lo sfigurarsi del segno, la deriva, lo sciogliersi del legame che vincola il nome a un qualche lembo delle cose.

Artaud sembra essere vissuto perennemente alla ricerca di un nome che gli fosse proprio. I suoi precoci tentativi letterari presentano le firme di *Louis des Attides* e di *Eno Dailor*. Alcuni soggetti cinematografici, redatti per la maggior parte tra il '27 e il '29, come *La Révolte du Boucher* o *L'Avion solaire*, sono accompagnati dallo pseudonimo di *Soudeba*. Nel 1937 scriveva: «A proposito, bisognerebbe pensare a battezzare questo figlio illegittimo che devo essere dal momento che non ho ancora un nome che sia il mio». Alla fine di luglio di quello stesso anno, Denoël pubblica *Les Nouvelles Révélations de l'Être* nel quale, in luogo del nome dell'autore, compare lo pseudonimo *Le Révélé*.

In quegli stessi giorni, di ritorno da un viaggio in Messico, esce *D'un voyage au pays des Tarahumaras*. Il testo, anonimo, è inserito in un numero della prestigiosa "Nouvelle Revue Française". Al posto del nome dell'autore compaiono tre asterischi, secondo le indicazioni date da Artaud al direttore della rivista, l'amico Jean Paulhan, in una breve lettera indirizzatagli probabilmente da Parigi: «Ho deciso di non firmare il *Voyage au pays des Tarahumaras*. Il

*mio nome deve sparire*». D'altronde, del nome, presto non saprà più che farsene: «*Fra poco, sarò morto o allora in una situazione tale che in ogni caso non avrò bisogno di nomi*». Eppure Artaud, nel *Voyage* citato, sembrava vedere intorno a sé un mondo fatto soltanto di firme, in cui ogni spigolo, ogni segno rinviava alla presenza di una mano, a un gesto oscuro e indecifrabile: un fitto tessuto al quale alla fine risultava quasi impossibile aggiungere il filamento del proprio nome. Nelle prime righe aveva scritto: «*Il paese dei Tarahumara è pieno di segni, d'effigi naturali, che non sembrano affatto nati dal caso, come se gli dèi, che qui si sentono ovunque, avessero voluto significare i loro poteri con queste strane firme (étranges signatures) in cui è la figura dell'uomo a venir perseguita da ogni parte*».

La firma, riducendosi a puro segno, trascina dietro di sé soltanto una bava di silenzio. E il nome, in Artaud, si trasforma in un'enigmatica traccia come nelle *Nouvelles Révélations* dove compaiono segni grafici, tipografici e astrologici. Si tratta di un'operazione parallela alla metamorfosi fonica del nome, diventato qualcosa che si disfa; è rifiutato, è riscritto, genera una incessante litania: risuona nei *Tarots*, anagramma acustico di *Artaud*, in formulazioni – ci ricorda Chantal Marazia – quali *Saint Artaud*, *Saint Arto*, *saint Tarot*.

Dal dicembre 1941 fino al luglio 1943 le lettere di Rodez portano la firma di *Antonin Nalpas*, che è il cognome della madre. Spesso la firma si completa con *Nanaqui*, nomignolo che, secondo John C. Stout, suggerisce un'assenza di identità. Ogni deviazione, trasformazione, dissolvenza della propria firma apre del resto una crepa, un vuoto, polverizza l'io dell'autore: un'identità che forse solo in questi margini, in queste esigue impronte può ritrovarsi. In queste ombre di un'ossessione.

Chiamare è un gesto dalla doppia valenza. Tanto che il nome dell'altro, dell'individuo a cui ci rivolgiamo, in qualche occasione può persino dire chi siamo, svelare il nostro stato d'animo, persino le macerie di una condizione psichica. Perché, chiamando, il nome si conferma una forma della voce. E ancora una volta è la situazione estrema, quella che sconfina con la follia, a restituirci tutta l'intensità e il significato di un atto che altrimenti ci potrebbe apparire banale,



scontato. Le parole che ascoltiamo sono di Anne Sexton mentre si rivolge – in un testo che forse non a caso s'intitola *The Double Image* – alla figlioletta Joyce. Il nome appare alla bimba una vibrazione stonata, la voce della madre soltanto un suono ignoto: «*You did not know my voice / when I come back to call [Non hai riconosciuto la mia voce / quando sono tornata per chiamarti]*». Ciò che a prima vista potrebbe essere scambiato come un irrilevante dettaglio costituisce al contrario il punto di rottura di un'identità, la crisi di un rapporto, il risultato di una forzata separazione.

Il *Pomeriggio di uno scrittore* di Peter Handke è un libro non facilmente classificabile. Può far pensare a un romanzo autobiografico, ma troppo vaghi appaiono i riferimenti, una sensazione di distanza che risulta enfatizzata dalla scelta della terza persona. Ampii spazi sono dedicati alla descrizione di eventi e di luoghi che potremmo definire persino banali, ma osservati con un'intensità e da un'angolazione nuove. E non si può scartare la possibilità che tutta l'opera altro non sia che una riflessione sulla scrittura, sulle difficoltà e gli inciampi che tale attività comporta: lo farebbero supporre già le prime righe, nelle quali affiora nello scrittore il sospetto, covato per quasi un anno, di aver perso il linguaggio, di essere stato condannato a un deserto senza parole. O forse quello che viene raccontato non è diverso dal movimento di una passeggiata, con i suoi incontri, le apparizioni casuali. In tale contesto, la scrittura si rivela lo strumento capace di misurare le dimensioni delle cose, di restituire a esse la loro verità. Questa convinzione paradossalmente coincide con la constatazione che i nomi – quelli solitamente spesi in una descrizione o in un racconto – non abbiano più importanza, che un altro linguaggio sia ormai alle soglie: «*Non era strano che quasi soltanto i momenti in cui scriveva potessero dilatare a tal punto il luogo in cui risiedeva? Allora ciò che era piccolo diventava grande; i nomi non contavano più; qui la sabbia chiara tra le commisure del selciato diventava la propaggine di una duna; là l'unico scialbo filo d'erba diventava parte di una savana*». A questa nuova fisionomia del reale corrisponde il desiderio di mettere il proprio io tra parentesi, di ricercare l'anonimato e l'oblio. L'orgoglio della sua giovinezza, la fiducia che scrivere significasse accedere a un territorio libero

lasciano spazio a una quiete trasognata, a una presenza quasi invisibile: *«Così, con i sensi offuscati, incapace di una percezione o una riflessione, non voleva allontanarsi dal luogo. Delle persone che entravano sempre più numerose vedeva soltanto le gambe e il busto; neppure un volto. Per fortuna nessuno gli prestava attenzione. Anche la cameriera una volta aveva certo saputo il suo nome, ma da tempo l'aveva dimenticato»*. Non si tratta di una sensazione momentanea, ma di uno sconfinamento consapevolmente perseguito, di un esito finalmente raggiunto: *«Sì, essersi liberato del nome era entusiasmante; così sembrava di sparire nel quadro, come il leggendario pittore cinese; si vedevano, ad esempio, in lontananza i bracci pensili di un filobus sfiorare al passaggio, come antenne, un pino alto, isolato. Strano che tante persone, quando erano sole, col loro borbottare, schiarirsi la gola e soffiarsi il naso ricordassero certe macchine scoppiettanti che devono essere rimesse in moto; e che a lui, di regola, avvenisse esattamente l'opposto: soltanto quando era solo con le cose, senza-nome, si metteva davvero in moto. Se qualcuno ora gli avesse chiesto come si chiamava, la risposta sarebbe stata "Non ho nome", e in tono così serio che chi gli aveva posto la domanda l'avrebbe capito all'istante»*. A essere messa in gioco, oltre all'identità personale, è quella, ovviamente della scrittura, il senso e il movimento della pagina. La conferma, ultima e convincente, riguarda l'atto di attribuzione di ogni scrittura, in questo caso la difficoltà, o l'impossibilità, della firma: *«...gli sembrava di non essere più uno scrittore, ma di limitarsi a recitare quel ruolo, in modo coatto e ridicolo; non lo dimostrava anche il fatto che prima di firmare aveva dovuto riflettere per ricordare il suo nome?»*.

Può il nome scuotere la struttura di un racconto, sovvertirne la logica, lasciare filtrare un'altra luce, tra le frasi il respiro di una diversa narrazione? Lo si può agevolmente supporre, almeno dopo aver letto le osservazioni di Cristina Campo sulla fiaba. Nella costante dinamica della nostra vita – ella annota – riconosciamo l'irrompere di un evento essenziale dalla luce d'infanzia che lo accompagna. Una forza magnetica si dispiega e talvolta essa predilige un dettaglio, il luogo in cui sembra essersi dissolta ogni intenzione, ogni esplicita volontà: *«L'exasperante meccanica delle*

*Affinità elettive è scompaginata dallo splendore di uno di questi oggetti: il bicchiere su cui il caso ha intrecciato le iniziali di Edoardo ed Ottilia».*

Con i nomi cerchiamo di ricondurre a noi le cose, cerchiamo di afferrarle, di trattenerle, almeno per un attimo. Perché anche ciò che abbiamo realizzato con le nostre mani, che è frutto della nostra ricerca e del nostro ingegno, in realtà rischia ben presto di abbandonarci. È lì, davanti a noi, e già non è più nostro, forse nemmeno più di tanto ci assomiglia.

*«In tutta una vita dedicata alle arti grafiche, ho sentito sempre più acutamente il desiderio di completare il mio lavoro con le parole»*, annota Man Ray a conclusione del suo lungo autoritratto, l'autobiografia pubblicata nel 1963. E poi prosegue affermando che quelle parole sono come dei nomi, come una firma: *«Non sempre letteralmente, certo, ma come una sorta di identificazione; come il nome di un uomo, che non ha alcun rapporto con chi lo porta, né in alcun modo lo descrive»*. Quelle parole ai margini di un'immagine, di una fotografia, sono l'equivalente di un nome proprio. Perché, come loro, il nome è un segno di riconoscimento, ci individua e ci rende riconoscibili. Non è necessario che corrisponda al carattere o al destino di chi lo porta. Già di per sé ci accompagna, ci introduce, ci rivela.

Nessun elemento del linguaggio sembra legato alla memoria più del nome proprio. Pronunziandone il nome, si ricordano le persone scomparse, si evocano luoghi abbandonati nella stagione dell'infanzia; i nomi aiutano a circoscrivere eventi, a mettere ordine nei meccanismi e nei labirinti della nostra mente. Tutto diventa più nitido grazie ai nomi: i giorni, gli individui, le strade ci sembrano più vicini, anzi sono qui, presenti, tornati in vita anche quando non ci sono più. Per tali ragioni suscita un effetto spiazzante e non poco sorprende il rendersi conto che in un libro come *Servabo* di Luigi Pintor non compaia nemmeno un nome, fatta eccezione per quello di Voltaire che firma la citazione in esergo, ma restando appunto

sulle soglie del testo. Eppure, già il sottotitolo, *Memoria di fine secolo*, non lascia adito a dubbi. Pintor ha inteso ripercorrere, con una scrittura essenziale ed estremamente lucida, talvolta con un filo d'ironia, le tappe fondamentali della sua esistenza: l'infanzia sulla «*sperduta isola dei sardi*», l'intenso rapporto col fratello (dai racconti notturni del quale Luigi apprese «*le gesta dei paladini, le astuzie degli achei, gli arrembaggi del corsaro nero, le trame inestricabili dei melodrammi*»), l'abbandono del proprio paese e delle sue spiagge per i selciati della capitale, gli studi liceali e quelli musicali, di pianoforte («*andavo a lezione la sera prendendo al ritorno l'ultimo tram della notte e attraversando a piedi la città silenziosa*»), lo scoppio della guerra, la stagione delle scelte di campo («*cominciai ad avventurarmi fuori di casa per appendere agli alberi e ai lampioni piccole bandiere rosse*»), i giorni trascorsi in prigione («*Mi segregarono finalmente in un piccolo cesso, insieme a un vecchio muratore molto diffidente*»), l'impegno politico, nato insieme al disagio del dopoguerra («*provavo un senso di estraneità di isolamento e di sospetto, la quotidianità non aveva il sapore di prima*»), il matrimonio («*Sposarsi fu un impulso innocente come lo sono state le nostre avventure clandestine*»), la vocazione giornalistica, da tradursi non soltanto come esercizio di un mestiere ma anche come impegno etico («*un giornale era molto più comodo di un carcere ma poteva avere la stessa funzione, essere vissuto anch'esso come un centro d'addestramento, una comunità, una scuola, una fortezza dove lo stato d'emergenza è quotidiano per definizione*»), l'approdo alla maturità, una maturità non proprio stabile, con poche certezze («*Non so dire se sia una seconda giovinezza o un amore senile, le due cose coincidono spesso*»), la malattia e la morte della propria compagna («*La malattia mostra più di ogni altra cosa che il mondo è diviso in due. È sinonimo di separazione e di solitudine*»). Cinquant'anni di vita, insomma, da ricostruire, da rimettere insieme nella speranza che almeno a *posteriori* i conti possano tornare. Che un senso, o un destino, emerga. Ma senza un nome. Per un senso di pudore? Per distacco ironico? Per ritagliarsi uno spazio, un po' più ampio, di libertà? Forse tutto quanto insieme. È lo stesso Pintor che sente l'esigenza di affrontare direttamente la questione e provare a dare una risposta. Eccola: «*Nella realtà non è rimasto in piedi quasi nulla delle cose che mi stavano a cuore. Quella guerra, per esempio, a*

*cui ho dato una così grande importanza, è stata un esercizio passeggero a paragone dell'intreccio di ferocia e futilità che vedo intorno, che corona il secolo e governa la nostra intimità. E nomi e luoghi e date che avevano anche loro per me una grande importanza ho preferito non indicarli per evitare che mi si sbriciolassero tra le mani come polvere».* Quasi non fosse possibile, per i nomi, evocare alcunché del passato, quasi avessero perduto la proprietà di legarsi agli individui e alle cose, la capacità di evocare, di mostrare una porzione del mondo. Perché, suggerisce Pintor, anche i nomi invecchiano, si fanno sempre più distanti, diventano suoni che rintoccano sordi, come gusci vuoti in cui ogni forma di vita, col tempo, si sia consumata o da cui, improvvisamente, per un sortilegio, sia volata via.

Ma forse c'è un'altra possibilità: i nomi sono assenti perché proprio l'atto di scriverli, quei nomi, potrebbe trasformarli in fragili simulacri, in figure essiccate e spettrali. Non affidarli alla pagina, lasciarli nelle pieghe più intime della memoria personale equivarrebbe allora a non turbarne la fisionomia, a sentirne di nuovo il sapore sulle labbra, a inseguire ancora il suono con cui li abbiamo conosciuti la prima volta, quello che, per tutta una vita, non abbiamo mai dimenticato.

Una breve composizione poetica di Franco Arminio dice così: *«L'esistenza educa le forme /ad appassire./ Dal mio nome ogni giorno/ cade una lettera».*

Da Louis Lambert: *«Quel écolier n'a maintes fois trouvé du plaisir à chercher le sens probable d'un substantif inconnu? L'analyse d'un mot, sa physionomie, son histoire étaient pour Lambert l'occasion d'une longue rêverie».* Quella di Balzac è una lezione da non dimenticare: l'interpretazione di un nome – i nomi propri una volta tanto non fanno eccezione – è un fenomeno non molto dissimile da una fantasticheria. Da un gesto onirico. Ciò vale naturalmente per un personaggio come Louis Lambert, e forse in parte anche per il suo autore. Al critico spetta un compito un poco più ingrato: quello di fare interagire questa dimensione con la costruzione di un discorso razionale, di muoversi in equilibrio, in bilico tra il piacere di

una libera associazione e l'individuazione di una logica consequenziale, tra il gioco di uno scolaro e l'insonne disamina di un investigatore.

Tra il 2001 e il 2015, Umberto Eco tenne una serie di conferenze per il festival La Milaneseiana, ora raccolte in un volume uscito postumo, nell'ottobre del 2017, dal titolo *Sulle spalle dei giganti*. Una di queste conferenze ha per tema *L'invisibile*, e prende in esame quelle «*curiose entità che naturali non sono*» e che tuttavia trattiamo come se fossero reali: per farla breve, i personaggi narrativi o meglio, chiarisce Eco, «*gli esseri detti finzionali o fittizi*». Si tratterà dunque di indagare le caratteristiche di queste singolari creature, senza dubbio diverse dalle figure storiche e reali. La loro specifica fisionomia è, per Eco, quella di *oggetti semiotici fluttuanti*. Tra gli elementi che ci assicurano che i personaggi di una storia siano appunto simili entità semiotiche vi è – ed è fondamentale – il nome proprio, perché il nome ci dice che quegli oggetti sono anche insiemi di proprietà, in particolare ci offre la garanzia che l'individuo designato sia esistito o esista attualmente, oppure che sia «*un essere mitologico o il personaggio di un racconto*». Abbiamo qui, con Eco, la conferma del ruolo fondamentale giocato dal nome per la definizione dello statuto di personaggio. Il quale, proprio in virtù delle caratteristiche sopra ricordate, può esistere anche al di fuori del contesto narrativo che lo ha messo alla luce, acquisendo finalmente una sorta di esistenza autonoma. E tuttavia l'interesse e il valore che si accompagnano alla presenza di un nome stanno, a guardare bene, proprio nella stretta relazione che i nomi stabiliscono con il resto della pagina, con le altre parole da cui nascono, nelle quali, subito dopo, rifluiscono.

Canetti: «*Ciò che fu nominato resta in vita*». Sarebbe questa l'origine del tuo interesse per i nomi?

«*A little Madness in the Spring / Is wholesome even for the King, / But God be with the Clown –/ Who ponders this tremendous scene – / This whole Experiment of green – / As if were his own!*».

Primavera, dunque. La natura che si risveglia, con la sua aria ebbra di vita e di sorprese, per mettere a punto l' «*esperimento col verde*». E davvero, ampliando un po' l'orizzonte, potrebbe insinuarsi il sospetto, in chi legga con costante, ossessiva attenzione un testo, di partecipare al processo di creazione di quelle pagine, di esserne in un certo senso l'autore (come il *Clown* al cospetto dell'esperimento sopra menzionato). Ma forse ha ragione Emily Dickinson: più che di un sospetto si tratta di un'illusione, di una forma di follia.

*Nomen omen*, è l'antico detto. Come se nel nome fosse scritto il nostro destino. E risulta davvero arduo affermare ancora oggi la validità di una simile asserzione. Forse un po' più agevole è sostenere che è il destino, la nostra vocazione a costituire il nome che più autenticamente ci appartiene, a dire finalmente chi siamo. Sembrerebbe ricostruibile, una simile ipotesi, leggendo la sesta lettera di Sant'Antonio, nel punto in cui viene richiamato un celebre passaggio del libro della Genesi: «*Non perdiamo tempo dietro ai nomi della nostra parte fisica, sono cose destinate a perire. Ognuno cerchi di comprendere il suo vero nome. Giacobbe durante la lotta notturna con l'Angelo, conservò il suo nome di Giacobbe; al sorgere del sole gli fu rivelato il suo vero nome d'Israele, che significa: 'mente che contempla Dio'*». Il nome vero è la nostra identità rivelata, il fondo segreto, il punto da riportare alla luce. A ribadire l'importanza di questo compito è, in tempi più recenti. Cristina Campo, che alle parole citate, in particolare alla frase «*Ognuno cerchi di comprendere il suo vero nome*» fa seguire questa opportuna annotazione: «*Certo, la voce del flauto è remota. È quasi sempre quasi impercettibile. Terribilmente tramata da mille voci del tempo, alle musiche discordemente streganti del concerto mondano. Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignoletto minuscolo, il cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento*». Il nome è la vocazione – faticosamente riconoscibile, ma proprio per questo più autentica – ed è la stessa la loro sostanza: nient'altro, cioè, che *un suono percepito in sogno*.

Francesco Hayez firmava le sue tele non sulla superficie dipinta, ma sul retro. La firma, per lui, era il *verso* dell'immagine.

Forse la vera radice di un nome non è la sua etimologia, ma quella diramazione di nervi e filamenti che gli permette di crescere e modificarsi, il legame profondo con la pagina, con tutti gli elementi di una frase, l'insieme di echi e di suggestioni a volte quasi indistinguibili, l'intricata rete nella quale restano impigliate immagini, dettagli di una superficie dipinta, persino talvolta eventi, desideri, ricordi, abbagli di tutta una vita.

Quando si comincia a scrivere, occorre partire dalla coscienza della propria insufficienza e dalla necessità di muoversi senza sapere bene dove andare e a quale esito – in fondo al proprio percorso – si sia destinati ad approdare. Persino quando ci si confronta con un autore più volte letto e a lungo studiato, questo margine di incertezza non si attenua e con esso la disponibilità a lasciarsi sorprendere da una frase, da un'immagine, da un nome.

I tessitori di tappeti delle tribù Navajo – ricorda Ruggero Pierantoni – lasciavano nel loro lavoro, deliberatamente, dei punti imperfetti. Tale precauzione era dettata dal timore che l'anima dell'artefice, altrimenti, restasse impigliata nell'intreccio dei fili. Una pratica simile sarebbe auspicabile anche per un altro tipo di testo: quello formato dalla trama delle parole. In tal caso i nomi propri – la cui aderenza alle cose risulta non di rado sbilenca e imprecisa – costituirebbero "punti imperfetti" più di altri adatti allo scopo sopra ricordato.

Il discorso critico non procede per dirette, deduttive dimostrazioni. Ma per salti, per oblique approssimazioni.

L'etimologia cerca la radice di un nome, la parte sepolta, nascosta.



Il fatto che, con più frequenza rispetto alle altre parole, dei nomi propri sia difficile risalire a una sicura etimologia, ne fa degli oggetti onirici, vere e proprie presenze uscite da un sogno.

Il desiderio di nominare è in un qualche rapporto con la felicità? Questione complessa, ma ascoltando Peter Handke si direbbe di sì. Procediamo per indizi. In *Storia della matita*, ci imbattiamo abbastanza presto in questa affermazione: «*In una giornata felice si ribattezza tutto quello che si incontra, e si dà un nome anche a ciò che altrimenti non viene denominato (si hanno, istintivamente, denominazioni per esso)*». Ma qui, si obietterà, l'autore parla di un generico desiderio di nominazione, che non riguarda in maniera specifica i nomi propri. Allora spostiamoci, nello stesso libro, un po' più avanti, nel punto in cui Handke parla di nuovo di sensazioni e di nomi. E questa volta è così chiaro che non serve un commento: «*A volte si leva in me, urge in me all'esterno un giubilo, semplicemente per le varie contrade della terra, e vuole uscire da me (un giubilo per lo scorrere di questo fiume, per il decorso di questo crinale montuoso); e allora vorrei dare al tronco panciuto lì davanti a me i nomi dei luoghi più remoti: Sabana de la Libertad*». Al punto che, quando da tutti i nomi già esistenti pare di udire sollevarsi un canto, quando una mappa finisce con l'assomigliare a una partitura musicale, nemmeno restiamo più sorpresi e ciò che potrebbe essere scambiato per un'allucinazione si rivela invece un'ulteriore variazione sul tema: «*Guardo la carta del mondo e penso: la mia terra (a volte sono completamente sano: allora in me è un canto di nomi di luoghi)*».

«*Ogni stagione ha il suo respiro proprio. Quello dell'inverno è debolissimo e sibilante come il respiro di un vecchio. Il respiro dell'autunno è di tutti il più saggio. Più di ispirazione che di espirazione. Un respiro che più che dare, riceve e raccoglie. Un respiro che accumula e mette in serbo. Un respiro che nasconde*». (Alberto Savinio, *Scritti dispersi, 1943-1952*). Simile a volte è il compito della scrittura: quello di velare anziché mostrare, di accumulare in vista di un tempo a venire, di una realtà che non ha ancora – né si sa se potrà mai avere – una forma.

In fondo, qualsiasi segno può diventare nome proprio. Non solo ogni nome del calendario o di qualche altro repertorio, ma ogni lettera, ogni vocale, una sequenza illeggibile di consonanti, un numero, un segno d'interpunzione, un asterisco, due, quattro, un segno grafico, uno spazio bianco, un suono, la sua eco, il timbro di una voce, una macchia d'inchiostro, un colore, il disegno d'una pedina degli scacchi, cavallo o alfiere poco importa, un verbo cancellato, una dimenticanza. È un segno, il nome, ma non è soltanto questo: c'è sempre una traccia, una vibrazione, qualcosa che va oltre, che non rimane tutto lì, né tutto lì si consuma.

*«Ascolta bene quello che cantano in questo momento, aggiunge Alabouri. Parlano di un uomo che arriva adesso al villaggio, che ritorna regolarmente al villaggio, che ama il villaggio e ne è riamato. Ascolta bene questa parola che lei canta: Bienu. È il nome di quest'uomo. È il nome di un vecchio saggio Dogon, vissuto in tempi antichissimi. Loro e noi abbiamo deciso di farti dono di questo nome».* Così si legge ne *Le trait qui nomme* di Yves Bergeret. Il nome, in realtà, è sempre una parola donata. Che dunque appartiene al destinatario del dono e da quel momento in poi l'accompagna, è una parte di lui, ma è nel contempo il suono che racconta un legame. È un filo, il nostro nome, in cui fa nodo la memoria di quel gesto iniziale, rendendo – ogni volta che viene pronunciato – presente il donatore, conservandone – nella sua forma, nel suo movimento – l'eco, l'ombra: è il segno di quella vita, anche quando quella vita chissà dove è nascosta, anche quando quella vita è finita.

Il nome proprio è davvero l'etimo, la radice del linguaggio, l'elemento che rende tangibile la sua componente materica – una materia fatta di suono, di silenzio – la forma grafica, il gesto: il nome proprio è il luogo dove questi aspetti delle parole, che finiscono solitamente per passare inosservati, diventano subito evidenti, anzi si mostrano per quello che sono, vale a dire componenti essenziali, che soltanto nelle nostre sbadate vicende quotidiane possiamo dimenticare. E qui *etimo* torna a essere una sorta di verità ultima del linguaggio, una qualità autentica, benché obliata, la dimensione

latente, il sogno oscuro in cui si nasconde, questa volta sì, il nostro destino.

(inverno 2015/16 – autunno 2018)



“Quaderno” numero 3 – LA FOCE E LA SORGENTE seconda serie -  
*La dimora del Tempo sospeso*, 15 febbraio 2019

(l'immagine di copertina è *Dal grigiore della notte*, acquerello di Paul Klee, 1918;  
l'immagine nel corpo del testo è *Le forme immature* di Gastone Novelli, tecnica mista su  
tela, 1961)

