

LUIGI SASSO

IL NOME TRA MITO E POESIA

Per comprendere fino in fondo l'importanza dei nomi in un testo letterario e liberarsi dal sospetto che interpretare un nome equivalga a un'operazione marginale, in molti casi al contempo azzardata e superflua, persino depistante rispetto al movimento delle frasi, all'economia delle pagine di uno scrittore; per riconoscere dunque al nome la capacità di rivelare la poetica e gli esiti creativi di un autore forse è opportuno rivolgere innanzitutto lo sguardo ai risultati conseguiti dalla ricerca filosofica. Occorrerà cioè non solo, e non tanto, prendere in considerazione i contributi in campo linguistico, da Mill a Russell, da Roman Jakobson a Saul Kripke, quanto rendersi conto che, per accostare la questione del nome proprio, è necessario un cambiamento di sguardo, l'apertura di nuove prospettive.

A muoversi in tal senso sono stati, soprattutto nel Novecento, i filosofi più innovativi. L'aver riconosciuto la natura enigmatica del nome ha permesso loro di mettere sul tavolo problematiche dalle quali il discorso letterario non può affatto prescindere, nelle quali al contrario costantemente s'imbatte, con cui, insomma, a rischio questa volta davvero di una superficiale e distorta interpretazione del testo, non può evitare di fare i conti. In Jacques Derrida, per esempio, il nominare concerne il problema dell'origine del linguaggio; ma poi, e soprattutto, egli sostiene che «solo lo scritto mi permette di esistere, dandomi un nome». Siamo ormai già dentro il dispositivo paradossale della scrittura: «Dunque è vero», puntualizza Derrida, «che le cose quando vengono nominate, nascono all'esistenza e nello stesso tempo perdono l'esistenza. Sacrificio dell'esistenza alla parola, come diceva Hegel, ma anche consacrazione dell'esistenza per mezzo della parola» (*La scrittura e la differenza*, tr. it., Torino, Einaudi 1971, p. 88). Non ci stupisce, allora, che in un pensatore come Gilles Deleuze il nome contribuisca a riscrivere concetti come quelli di identità e di individuo, oppure che in Foucault venga dato spazio a un'approfondita interrogazione sui possibili legami tra il nome e la figura dell'autore.

Alla natura del nome proprio ha inoltre dedicato pagine importanti, illuminate dall'insegnamento di Walter Benjamin, Giorgio Agamben. Il filosofo italiano ha sottolineato la distinzione tra *onoma* e *logos*, non per stabilire tra loro una netta contrapposizione, ma per ricordarci come il nome, pur collocandosi all'interno di una proposizione, guardi tuttavia altrove. Il nome – Agamben

lo dice con una metafora – è un vortice: fa parte dell'acqua, del logos, ma la sua forma da quell'acqua è necessariamente separata. Con il nome infatti possiamo chiamare, metterci in contatto con l'indicibile, cioè con quella realtà che, sottraendosi al linguaggio, può soltanto essere nominata (cfr. *Vortici*, in *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo 2014, pp. 61-66).

Non siamo troppo lontani ormai dal comprendere quali siano i punti di congiunzione tra il nome e la poesia. Nella poesia il linguaggio figura trattato come nome proprio, vale a dire come un elemento fornito di referenza, ma non di un significato. Nominando le cose, il poeta compie l'atto di crearle, o quanto meno di ridare loro una vita. Tale visione prospettica può farci risalire alla dimensione del mito e al suo legame, che qui soprattutto ci interessa, con il nome. È stato Jurij M. Lotman a ricordarcelo, ad affermare cioè, nel saggio *Tipologia della cultura* firmato con Boris A. Uspenskij, che «il significato generale di un nome proprio, nella sua massima astrazione, si riduce a un mito. Infatti nella sfera dei nomi propri avviene quella identificazione tra parola e denotato, che appare così tipica delle concezioni mitologiche» (tr. it., Milano, Bompiani 1973, p. 89).

Percorrere questo doppio binario, comprendere dove queste prospettive ci possano condurre è la finalità del libro *La parola che nomina gli dei. Saggi sulla poesia e il mito*, Genova, Il melangolo 2007. Ne è autrice Laura Sturma (1937-2011), saggista e critica letteraria, che alle questioni teoriche relative al mito, al linguaggio e in particolare al nome ha dedicato gran parte del suo lavoro (va almeno ricordato, in proposito, il breve saggio uscito sul numero 331 di «Aut aut», luglio-settembre 2006, pp. 216-223, dal titolo *La nominazione secondo Walter Benjamin*). Lasciamo innanzitutto che Sturma definisca, con parole sue, l'oggetto del nostro discorso: «Il nome proprio è invocazione, è evocazione, è interdizione, è promessa, è suggello, è segreto. È il nome che ciascuno identifica con il proprio io. È il nome invocato dagli amanti. È il nome proibito degli etnologi, è il nome immortale degli antichi, è il nome da mantenere 'senza macchia', è il nome proferito per primo nella conoscenza reciproca fin dall'infantile: 'Come ti chiami?'. È il nome imposto per primo alla nascita e per tre volte a gran voce chiamato nell'antichissimo rito del lutto» (ivi, p. 11). L'approccio al nome, lo si capisce già da qui, richiede pertanto una pluralità di sguardi e un'osservazione sensibile e attenta.

Il punto di partenza di Sturma, sviluppato nel primo capitolo, emblematicamente intitolato *Onoma*, è il riconoscimento della natura sovversiva del nome proprio, il suo proporsi come modello di un linguaggio diverso: quello, se occorre ripeterlo, del mito e della poesia. Ciò inversamente comporta che in questi ultimi si debba ravvisare «un profondo e nascosto nominare, ben diverso dal nominare 'comune'. È un nominare che corrisponde a un diverso interesse, a una diversa percezione delle cose in sé» (p. 13). Non

riguardando il logos, esso si rivela un atto che appartiene al desiderio. A questa prima caratteristica, se ne associa una seconda: nominare non significa aggiungere un nome proprio a una cosa, a un individuo ecc., come normalmente si è portati a pensare, ma consiste nella «sottrazione del nome comune» (p. 20). Si produce in tal modo un vuoto: all'assenza di significato del nome proprio si abbina la sottrazione di cui si è appena fatto cenno. Ma questo passaggio ci porta a individuare un terzo aspetto della questione, che Sturma sintetizza così: «l'atto della nominazione è l'atto di un *riconoscimento assoluto della cosa nella sua individualità*». Detto nel modo più semplice: l'oggetto del nome proprio non è più un oggetto, ma un 'tu'. Da qui un quarto, fondamentale approdo, un decisivo ribaltamento: il nome è personale non perché si riferisca a una persona, «ma perché rende persona», scrive Sturma, «ciò a cui si riferisce» (p. 21). È proprio la parola di un poeta, Yves Bonnefoy, a confermarlo, a suggerirci che nella poesia l'identità assoluta – la presenza che il nome proprio, grazie alla sua tensione vocativa, fa emergere – prende il sopravvento sull'identità concettuale.

Queste prime indicazioni sono approfondite nel secondo capitolo, intitolato *Il nome dei poeti*. Sturma prende le mosse da Rilke, il quale ci suggeriva (nelle *Elegie duinesi*) che i poeti sono nel mondo per nominare («Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster» ['Forse noi siamo qui per dire: casa, ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra'], IX, vv. 31-32), per dire il nome delle cose. Ma estende subito dopo il ventaglio delle sue letture a Mallarmé, a Baudelaire, senza trascurare i contributi saggistici di Julia Kristeva e Stefano Agosti. Proviamo a sintetizzare. Tutto parte da una domanda, che entra nel merito della citazione di Rilke appena ricordata: come nomina il poeta? Egli tenta – risponde Sturma – di restituire la verità, la realtà più profonda della cosa, vale a dire quella «presenza sensibile» e quell'individualità che nessun nome comune può garantire: sottrae il nome alla cosa per evocarla «attraverso suggestioni, analogie, associazioni, richiami anche lontani», e dunque, come sosteneva Mallarmé, «attraverso un sistema di relazioni e di rapporti» (p. 30). Il risultato è che il referente del discorso poetico, anziché sparire, si rivela luminoso e insieme inafferrabile, ormai parte di una differente dimensione della conoscenza. Il fiore, per esempio, si spoglia dei suoi limiti concettuali, mostra la «lacune, / Qui des jardins la separa», come scrive ancora Mallarmé nella *Prose (pour des Esseintes)*, si dissemina in una sequenza potenzialmente interminabile di immagini; ormai possiede una doppia natura, al contempo finita e infinita. Lasciamo a Sturma il compito di puntualizzare: «Si comprende a questo punto come le forme negative del nominare poetico siano le stesse forme del nome che designa l'individuo, il

nome proprio, il quale infatti nomina attraverso una negatività e un'assenza, nomina senza 'dire'» (p. 32). Si tratta di una conclusione provvisoria, perché in poesia c'è un'altra forma del nome proprio, a cui abbiamo già accennato. La ritroviamo nelle liriche di Saffo, in Alceo, in Orazio, scende giù fino al Novecento, fino ai versi, per limitarci alla letteratura italiana, di Andrea Zanzotto. È la forma del vocativo, il gesto che rende unica – che chiama, fin quasi a consentirci di sfiorarla – la cosa. Questa seconda conclusione consente di vedere nella poesia una presa di distanza dal linguaggio comune, ormai sentito come inautentico. E Sturma può finalmente presentarci gli altri suoi compagni d'avventura: «Di questo rifiuto testimoniano più che a sufficienza tutti i folli, i maledetti e i perduti che riempiono la letteratura moderna: in questo senso, e drammaticamente, il poeta è un 'infans', e il suo rifiuto del linguaggio comune è la stessa cosa che il suo rifiuto di una realtà insignificante, falsa e banale» (p. 34).

Nel mito invece – Hermann Usener con il suo saggio sui *Götternamen* ed Ernst Cassirer potrebbero confermarlo – il nome proprio costituisce il nucleo generatore delle forme e «una potente chiave di lettura in grado di spiegare non solamente il senso del mito, ma anche le sue personificazioni ed il divino 'tu' che vi si manifesta» (p. 22).

Entriamo allora nel terzo capitolo, intitolato *Il nome degli dei*, per trovarci subito al centro della disputa tra Levi-Strauss e Propp sui rapporti tra mito e fiaba. Sturma vi fa un rapido accenno solo per passare ad affrontare la questione che le sta più a cuore, quella del carattere sacro del mito, la sua natura di *hieròs lógos*. Non si tratta di un elemento occulto, ma al contrario esso è proprio lì, secondo Sturma, sigillato nel nome, esposto al nostro sguardo: «Il nome divino è la prima evidenza del linguaggio mitico, nel senso che lo fa immediatamente riconoscere come mito» (p. 36). E oltre a ciò, sulla scia delle riflessioni di Károly Kerényi, la studiosa fa risalire al nome del dio l'organizzazione di tutta la struttura profonda del mito, riconoscendo nel nome e nel mito due realtà pressoché inscindibili.

In maniera parallela a quanto abbiamo già visto a proposito della poesia, nel mito un nome comune viene sostituito con un nome proprio o, se vogliamo dirlo in un altro modo, la cosa cessa di essere se stessa pur restando, in fondo, uguale. Da qui la natura metaforica del mito, il suo presentarsi come un linguaggio che lavora sopra il linguaggio, che rende oscuro il nome dell'oggetto privilegiando il segno vuoto del nome proprio. «Non è una spiga, è Persefone», cioè rivelazione, ierofania. Spiega bene Sturma: il mito «è un linguaggio che nasce dalla perdita del nome comune della cosa e che genera un senso solo da quello che ha perduto e che perciò gli è essenziale *in quanto perduto*: l'essenza del mito è in questa negatività che si rovescia subito in una

positività assoluta» (p. 39). La cosa (la spiga, il fuoco, la roccia) si fa dunque enigma, ma nel contempo si espande in una trama di relazioni, di associazioni, di spostamenti di identità. Innesca un meccanismo incessante di metamorfosi. Racconto e nome si fondono. «Con un semplice nome raccontavano la nube, il bosco i destini», ci dice, nell'ultima pagina dei suoi *Dialoghi con Leucò*, Cesare Pavese (cfr. Francesco Padovani, «Qualcosa che tutti ricordano»: il nome e la nascita della religione nei *Dialoghi con Leucò*, «il Nome nel testo», XV (2013), 303-313). E d'altra parte solo la successione temporale della narrazione riesce a rendere leggibile il nucleo originario del mito: il nome.

Il libro di Laura Sturma prosegue per altri sei capitoli, nei quali vengono affrontate questioni di indubbia rilevanza: il rapporto tra musica e linguaggio, la distinzione tra forme nominali e forme narrative del mito, il tema dell'indicibile, per citarne soltanto alcune. Ci sembra tuttavia che le principali connessioni, che le si voglia condividere o meno, tra nome e poesia, nome e mito, siano emerse e anche le modalità di trattazione a cui l'autrice le ha sottoposte. Ci concediamo allora una conclusiva divagazione, allo scopo di verificare quanto le riflessioni fin qui ripercorse possano trovare un qualche riscontro anche in luoghi a prima vista insospettabili, nella lettura, per esempio, di racconti o romanzi di un tempo a noi più vicino. Per non allontanarci troppo ci rivolgiamo a uno dei maestri di Laura Sturma: Giacomo Debenedetti. All'uscita del romanzo *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, pubblicato come è noto nel 1957, Debenedetti scrisse un testo in cui compaiono alcune preziose annotazioni onomastiche e che oggi possiamo leggere, con il titolo *L'isola della Morante*, nei *Saggi* (Milano, Mondadori, 1999, pp. 1117-1138).

Ci sono fatti corposi e altri sfuggenti, nel romanzo, note liriche e atmosfere dal sapore realistico, osserva Debenedetti. Che si chiede: dove ci convoca questo libro? Ed ecco, nel mettere a fuoco il problema, spuntare i nomi. L'Arturo di regale e astrale ascendenza, in primo luogo, ma subito deviato verso il basso dalla voce della matrigna, di Nunziata, che scorcia il nome del protagonista in Artù «sempre più echeggiando il nome del re della leggenda», lasciando il lettore spiazzato, o meglio in bilico sul filo del dubbio, «se sia cioè un rilancio dei pronostici condensati in quel nome, o non si tratti di una pura combinazione dovuta alla fonetica e alla pronuncia napoletana di Nunziata». Epica risonanza o colore locale, insomma? Non è ancora tempo per una soluzione, nuovi interrogativi incalzano. Il più inquietante dei quali investe il nome dell'isola. Vale la pena di ascoltare le parole puntuali, appassionate, di Debenedetti: «Che cos'è l'isola di Arturo? Al secolo, nella geografia, è certamente Procida. Salvo le legittime trasfigurazioni dovute alla sua rinascita per mano di un poeta, i connotati principali dell'isola in questione sono riscontrabili sul vero, credo che potrebbero ritrovarsi tutti nella

guida del Touring, compreso l'orario dei battelli che vi approdano». Ma l'autrice, annota ancora Debenedetti, dichiara che nulla dobbiamo aspettarci di documentario, anzi ogni cosa «segue l'arbitrio dell'immaginazione». E di conseguenza i dubbi diventano sempre più assillanti: «Ma allora perché la Morante sente il bisogno di dire Procida in tutte lettere, perché fino a un certo punto fotografa Procida, se voleva semplicemente costruire il luogo geometrico, dove tutti i punti obbediscono e rispondono a quell'arbitrio dell'immaginazione, e a quello soltanto? Non basterebbe un'isola qualsiasi in mezzo a un mare qualunque, subito familiari come se li avessimo sempre visti nelle nostre gite domenicali, e insieme situati in un posto che non sapremmo mai raggiungere? Un'isola, una scheggia del pianeta, dove normalmente avviene tutto ciò che suole avvenire nelle altre parti del globo, ma insieme tagliata fuori; sicché il mondo, a guardarlo da quell'isola, assume le seduzioni di un miraggio fantastico inquietante e grandioso, delle quali viceversa l'isola si riveste per chi la guardi dal continente».

Stavamo entrando, pur con qualche titubanza, in una cornice di fiaba, e invece la scena cambia e rovescia la domanda: «a che mira quell'agganciamento alla Procida più o meno reale?». Occorre ipotizzare che Procida è insieme luogo reale e luogo favoleggiato, concrezione, sintesi dell'intero romanzo. Ma s'insinua anche il sospetto che in quel nome, dietro a un'istanza realistica, si possa avvertire l'eco del nominare che è proprio del mito e della poesia, e afferrare, così, in questo ambiguo movimento, non solo la chiave della scrittura della Morante, da *Menzogna e sortilegio* ai racconti (*L'uomo dagli occhiali*, *Il gioco segreto*, *La nonna*), ma anche la dimensione più profonda di ogni autentica pagina letteraria: «Tutte le volte che l'arte, oltre a farci conoscere le cose, ci dà il superiore benessere di riconoscerle, vuol dire che ha toccato e sfiorato qualche grande immagine primitiva, anche se non sa dircene il nome. E sono le immagini affidate ai miti e poi alle favole». Eccola allora, finalmente, la risposta del critico ai suoi interrogativi: «Succede come se le parole, a loro insaputa, si ricordassero di aver appartenuto al linguaggio che c'era una volta, quando gli dèi o altri esseri fatati, possessori delle grandi spiegazioni che noi cerchiamo e non ritroviamo in terra, scendevano a comunicare agli uomini la loro oscura, indecifrabile sapienza, e adoperavano nei loro dialoghi proprio quelle parole in cui adesso si è ridestata l'antica reminiscenza».