

GIORGIO BARONI

LA NOMINAZIONE ALLUSIVA

Per parlare di nominazione allusiva mi sembra opportuno ricordare che l'alludere consiste nel riferirsi o accennare a qualcosa con parole velate; mantiene inoltre, almeno in parte, il significato che gli compete come derivato dal latino *ludere*; ha quindi pure il senso di giocare intorno, di scherzare. Allusiva si può conseguentemente definire una nominazione che non dice, ma si limita ad accennare, che gioca con le parole per lasciar intendere, ma senza che si possa affermare che si è detto. Nel dizionario De Mauro sotto allusione si trova anche «figura retorica che consiste nell'affermare una cosa con l'intento di farne capire un'altra». Questo ci conduce nel pieno del discorso sulla letteratura la cui polisemia è facilmente costruita anche con allusioni, atte a comunicare senza affermare, in modo da dar luogo a interpretazioni, ma evitando per esempio i rischi di un'affermazione netta e difficilmente travisabile.

Da questa breve riflessione discende che un nome allusivo è di per sé diversa cosa da uno parlante, proprio per il fatto che questo parla; anche se non si può escludere che un nome sia parlante, in quanto dice, ma anche allusivo, perché, intanto che dice una cosa, ne lascia intendere o immaginare una diversa.

Forse non esiste nome che, almeno nell'intenzione di chi lo conia o lo sceglie, non alluda a qualcosa. Dovendo stringere, sarà qui accennato solo uno dei modi di alludere, consistente nel riuso del nome stesso. Pratica diffusissima ben oltre la letteratura, con papi, re e semplici mortali che recuperano i nomi di chi li ha preceduti per tramandarli, per derivarne lustro o per accrescerlo, per fare riferimento alle virtù del predecessore, il riuso avviene anche altrimenti, per esempio imponendo a cosa propria ritenuta importante, come la barca, il nome della donna amata.

Un particolare caso di riuso allusivo si registra nel *Gattopardo*:

Basti dire che in lui [si parla del principe Fabrizio] orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l'illusione che gli astri obbedissero ai suoi calcoli (come, di fatto, sembravano fare) e che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un suo braccio indimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe fra Marte e

Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che una adulazione.¹

L'operazione descritta in questo passo è un tipico caso del potere di imporre il nome: diritto indiscutibilmente attribuito a chi fonda, scopre o inventa qualcosa cui può legare il proprio nome (qui ciò vale per il primo pianetino, chiamato come il predicato nobiliare del principe) o un nome di propria scelta. Nel caso di Svelto assistiamo a una doppia nomina: prima il cane (per diritto padronale) e poi il corpo celeste. Ma a che cosa allude Tomasi di Lampedusa con questa operazione?

Per comprenderlo bisogna spostare l'attenzione su un altro cane, il simpatico alano Benedicò che fa il proprio ingresso nel romanzo nella prima pagina, appena terminata la recita del Rosario a causa della quale l'animale era brevemente escluso dalla partecipazione alla vita familiare; lo stesso cane, ripetutamente presente nei primi capitoli, ricompare nell'ultimo, impagliato da quarantacinque anni, «nido di ragnatele e di tarme, aborrito dalle persone di servizio che da decenni ne chiedevano l'abbandono all'immondezzaio: ma Concetta vi si opponeva sempre: teneva a non distaccarsi dal solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose».² La faccenda delle reliquie, con tutto quello che le sta attorno, muta il sentimento di Concetta che, nella sensazione di «vivere in un mondo noto ma estraneo» ovvero nel momento di acquisita consapevolezza del tramonto del proprio mondo – celebrato in tutto il romanzo –, prova il bisogno di liberarsi di qualcosa e, certo non a caso, se la prende con Benedicò che viene buttato dalla finestra direttamente nell'immondezzaio. Il romanzo intero si chiude con questo volo: «la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi, e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida».³ Non è difficile riconoscere nel quadrupede danzante l'immagine araldica del gattopardo⁴ che compare nello stemma principesco e nella quale ripetutamente si identifica il Principe. Benedicò quindi apre il romanzo insieme al Principe e abbandona la scena per ultimo con una sorta di estrema recriminazione, emblema impagliato e malridotto di un casato decaduto, di un ambiente scomparso. Subito prima dell'ultimo capitolo che contiene questa scena, c'è il settimo, interamente dedicato all'agonia e alla morte del protagonista. E qui Fabrizio, nel fare un

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli 1963⁷, p.11.

² *Ivi.*, p. 177.

³ *Ivi.*, p. 187.

⁴ Un «Gattopardo danzante» è rappresentato pure sul coperchio della zuppiera a p. 17, *ivi.*

«bilancio consuntivo» per «raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici», fra le soddisfazioni di primo livello, subito dopo il prediletto nipote Tancredi, colloca i cani, elencati con le loro qualità, Svelto, subito prima di Benedicò. Poco sotto, fra le soddisfazioni di second'ordine, «già pepite miste a terra»,⁵ i successi ottenuti con le ricerche astronomiche. Ecco dunque ripreso un accostamento che, nel capitolo secondo, riguarda anche Benedicò, cui si rivolge affettuosamente il principe: «Vedi: tu [...] sei un po' come loro, come le stelle: felicemente incomprensibili, incapace di produrre angoscia. [...] E poi con quei tuoi occhi al medesimo livello del naso, con la tua assenza di mento, è impossibile che la tua testa evochi nel cielo spettri maligni».⁶ La nominazione planetaria di cui si è detto, allude dunque in modo complesso ad altre parti del romanzo, serve a unirle e a completarne il senso, collegando per esempio cane e casato, a sua volta rappresentato dal gattopardo persona (il Principe) o dall'emblema, o ponendo in relazione la difficoltà di comprendere i disegni della natura grandi (stellari) o piccoli (canini) che siano.

Un altro tipo di riuso si ha in letteratura (e in arte) quando si ripropone il nome di un personaggio storico o letterario o il titolo di un'opera. Essendo il nome proprio un riferimento forte, difficilmente si tratta, specie per opere importanti, di casualità. Un discorso più ampio su tale arte allusiva, non riferito all'onomastica, è stato già fatto da diversi studiosi della classicità antica:

Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L'allusione si realizzerà così come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una "memoria dotta" presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi.

Ma la situazione può complicarsi: l'allusività può non esaurirsi in se stessa ma servire a mediare un rapporto emulativo nei riguardi della tradizione così rammentata. In tal caso [...] si allude a un momento o a una forma conosciuti, non solo per recuperarli armonizzando la loro risonanza ad un nuovo contesto, ma anche per superarli in un rapporto fatto di opposizione o di differenziazione, o almeno variando.⁷

⁵ Ivi, p. 169.

⁶ Ivi, p. 60.

⁷ G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi 1985, p. 10 sg. Nel saggio, a p. 8, è indicata ulteriore bibliografia in merito, con particolare riferimento a Giorgio Pasquali. Sull'arte allusiva vedi anche: D. PIROVANO, *L'arte allusiva di Enea Silvio Piccolomini: per una lettura dell'«Historia de duobus amantibus»*, «Rivista di Letteratura italiana», III (2006), p. 11 sgg.

Applicando queste osservazioni all'onomastica, potremmo ovviamente indagare sui motivi e le modalità di certi recuperi: dalla famosissima Elena dell'Iliade, esplicitamente reinterpretata nell'antichità da Stesicoro, Euripide, Gorgia, Aristofane, Teocrito, Seneca e altri e in epoca moderna da molti fra cui Shakespeare, Goethe, Verhaerens, ma anche, in un rapporto di diversità, da Ibsen (*Spettri*), Fogazzaro (nel *Daniele Cortis*), Verga (*Il marito di Elena*). Nel passare da un autore all'altro il nome può cambiare rango: così Francesca da Rimini, da personaggio dantesco, diviene titolo dell'opera di Silvio Pellico. I nomi mitologici sono quelli che maggiormente si prestano a un riuso del genere, sopravvivendo nei secoli e godendo di fortune diffuse in diverse letterature e in altre arti, così che di personaggi-titoli come Fedra, Medea, Prometeo, Psiche, Ulisse, ecc. si conoscono continue reinvenzioni, ciascuna allusiva alle precedenti e delle stesse interpretativa. Analogamente gli autori si comportano con i nomi di dei e di santi illustri, dei quali bastano a volte minimi cenni per farne avvertire il ricordo: è il caso della collodiana Fata Turchina, il cui colore non può non alludere alla Signora celeste.

Concludo questa chiacchierata segnalando che la nominazione allusiva è un campo sterminato e quasi tutto da esplorare, e pertanto la propongo come traccia per uno dei prossimi convegni di onomastica letteraria.