

LUIGI SASSO

UNA POETICA DEL NOME: ELIAS CANETTI

Rispondendo a Charles Duffy, professore dell'università americana di Akron, che gli aveva chiesto notizie del nome dell'illusionista, «l'orrendo Cipolla», protagonista del racconto *Mario e il Mago*, Thomas Mann scrive: «È un nome italiano, come per esempio Rampolla. Credo che sia anche menzionato in Boccaccio». ¹ In un'altra lettera del 14 dicembre del 1945 allo stesso Duffy, che, a proposito del medesimo personaggio, aveva questa volta tirato fuori, da un testo inglese del Seicento, un certo *Cipolus*, Mann avverte l'esigenza di chiarire: «voglio confermare per l'eternità che non avevo la minima intenzione simbolica quando diedi al mago il nome di Cipolla». ² Le insinuazioni di Duffy e le repliche di Mann hanno un valore che esce dall'ambito di una specifica questione filologica. Le prime sono la testimonianza di un'attenzione sempre più indiscreta da parte del lettore per ogni eventuale, ipotetica allusione presente in un'opera, e soprattutto in un nome, come se qualsiasi designazione, in ambito letterario, dovesse inevitabilmente fornire una descrizione del personaggio nominato; le seconde, al contrario, ci mostrano lo sforzo dell'autore di respingere ogni troppo facile equazione, specie quella che induce a cogliere, in ogni piega del testo, un valore simbolico, un'intenzione consapevole. Mann vorrebbe ridurre il nome al silenzio, o per lo meno fare in modo che esso fosse soltanto, nonostante l'esplicito richiamo al Boccaccio, il veicolo di una coloritura locale, un segnale intermittente ed equivoco, debole o addirittura casuale. Non ha importanza verificare se la sua difesa abbia successo o meno e se ogni sospetto intorno al nome di Cipolla debba cadere: è già sufficiente far rilevare la presenza di due ottiche diverse, di due sguardi incrociati e tra loro in conflitto. E forse esiste uno spazio, all'interno di questa dialettica, per una riflessione sul problema del Nome, per un commento sulle scelte onomastiche di un autore. Forse in

¹ La lettera è datata Pacific Palisades, California, 11 Ottobre 1945; cfr. TH. MANN, *Romanzi brevi*, a c. di R. Fertonani, Milano, Mondadori 2002, p. 723.

² *Ibid.*

epoca moderna non sempre i nomi finiscono per assomigliare in qualche maniera alle cose. Il nome non è inevitabilmente un ritratto, ma esistono anche nomi aniconici, in cui ogni riferimento descrittivo all'individuo designato sembra quasi graffiato via, cancellato, disperso. Esiste pertanto la possibilità di interrogarsi, in diversi autori del XX secolo, sulla natura del nome al di là del suo valore connotativo, di chiedersi quale potere o ruolo esso eserciti, quale idea di scrittura evochi o nasconda. Elias Canetti è uno di questi autori.

Nomi a scadenza

La data è un numero, ed è quindi diversa da un nome. Ma per Canetti questa distinzione può anche cessare di esistere, e il nome coincidere con le cifre stampate su un calendario. Il luogo dove questo scambio di identità avviene è il teatro, che è anche uno dei primi campi in cui Canetti si cimenta. Realizza infatti tre commedie: *Nozze, Commedia della vanità* e, nel 1952, *Vite a scadenza*. Al teatro aveva pensato fin dai banchi di scuola, formulando alcune idee che verranno sintetizzate più tardi nel *Frutto del fuoco*. Solo ciò che tocca la collettività nel suo insieme – sostiene Canetti – è degno di essere rappresentato a teatro. La commedia, come già avveniva ai tempi di Aristofane, deve essere in grado «di contemplare il mondo nelle sue connessioni più vaste».³ Per raggiungere questo obiettivo, e questo è anche il punto centrale del suo teatro, l'autore deve concedersi «delle trovate che sfiorino la follia [...] deve pretendere il massimo dallo spettatore, scuoterlo, strapazzarlo, sfinirlo».⁴ Una di queste “trovate” al limite del delirio si incontra in *Vite a scadenza*, descrizione di una società immaginaria in cui ogni individuo porta sempre con sé una capsula nella quale è scritta la data della sua morte. Ciascuno conosce la propria età, e quindi la sua *ora*, ma nessuno quella di un altro. Ognuno ha un nome che corrisponde a un numero, il numero degli anni che è destinato a vivere. I personaggi si chiamano Ventotto, Quarantasei, Ottantotto, Dieci. Nessuno può aprire la capsula in cui è scritta la data fatale, cioè il segreto che il soggetto deve mantenere per tutto il corso della sua vita. Un funzionario statale, quando giunge l'ora, ha l'incarico di aprire la

³ E. CANETTI, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, trad. it., Milano, Adelphi 1994, p. 63.

⁴ *Ibid.*

capsula e di controllarne il contenuto.

In una realtà simile è chiaro come tutto quanto faceva parte del mondo precedente, vale a dire quello in cui noi viviamo, assuma, agli occhi dei protagonisti, il carattere di qualcosa di strano e incomprensibile, come se provenisse da una civiltà arretrata e barbara. Nelle vicende che Canetti mette in scena, il nome non è altro che un rintocco gelido e sordo. E i nostri attuali nomi, invece, quelli che ci vengono consegnati per dare un profilo alla nostra identità, per potervi annodare sopra i fili della nostra memoria appaiono, se confrontati con l'universo di *Vite a scadenza*, come parole libere, intercambiabili, prive di ogni inquietante allusione.

Qualcosa però incomincia a scricchiolare in questo ambiente all'apparenza programmato e funzionale. Un bambino un po' troppo curioso e insistente vuole conoscere l'età della madre; una donna per farsi sposare rivela, anche se questa non corrisponde al vero, la propria data di nascita; due giovanotti si annoiano, e quasi rimpiangono la condizione di un tempo, dove c'era la possibilità di rischiare la vita o di attentare a quella di un altro.

Toccherà a un personaggio che si chiama Cinquanta, il protagonista di tutta la vicenda, un uomo che nel corso della sua esistenza è stato troppo impegnato a vivere per poter ricordare la propria età, toccherà a lui disseminare dubbi e sospetti e alla fine scoprire che la capsula, il nome, la data, la vita a scadenza, insomma, non sono altro che un inganno, una subdola strategia che il potere ha ideato per rendere gli uomini meno liberi, per dividerli in classi di età, per sottometerli. Anche i nomi, così, potranno tornare a essere ciò che sono sempre stati: «Non vedi che sono sciocchezze, tutti i nomi sono sciocchezze, non ha nessuna importanza come uno si chiama, Dodici oppure Ottantotto o il diavolo sa come!».⁵

I nomi di *Vite a scadenza* sono i nomi di un mondo capovolto («So a che età arriverai, ma no so quanti anni hai»,⁶ dice un personaggio), bloccati nella cupa astrattezza di un numero, che non rivela nulla della vita e dell'identità dei personaggi, ma richiama soltanto il momento della loro fine.

⁵ Id., *Teatro*, trad. it., Torino, Einaudi 1982, p. 250.

⁶ Ivi, p. 210.

Il nome che soffoca l'io

Ma ciò che nei dialoghi di *Vite a scadenza* appariva come una situazione paradossale e non a caso menzognera, sembra poter riguardare, seppure con tinte meno grottesche, la nostra vita quotidiana. Più volte Canetti si sofferma – soprattutto nei frammenti e nei testi autobiografici, dove affronta in maniera spesso diretta e acuta il problema – sul carattere soffocante del nome, come se possedere un nome rappresentasse una condizione inaccettabile per ogni essere umano, un marchio da cui sarebbe opportuno al più presto liberarsi. Il nome è la forma dell'io, una realtà che gran parte della cultura del Novecento ha cercato di limare, ridurre, cancellare o di cui ha riconosciuto la natura porosa o lacerata, tagliente o, come un velo di polvere, impalpabile. L'io però non viene liberato dal nome, ma al contrario chiuso, circoscritto, spogliato, afferrato in un morsa. Nella *Provincia dell'uomo* Canetti scrive: «Il veicolo principale della non-libertà è il tuo nome. Chi non lo conosce non ha potere su di te. Molti però lo conosceranno, sempre più numerosi: mantenerti libero contro il loro potere congiunto è lo scopo quasi irraggiungibile della tua vita». ⁷ Dire il proprio nome significa esporsi ai morsi dell'altro, diventare pasto per la voracità che sembra dominare gli esseri umani. Molto spesso la parola *nome* è accompagnata in Canetti da verbi che alludono al mordere, al rosicchiare, a una violenza che a lungo lo scrittore ha analizzato e che troverà un'analisi sistematica in *Massa e potere*. «Ogni giorno – si legge nel *Cuore segreto dell'orologio* – c'è qualcun altro che cerca di addentare il suo nome per strapparne un pezzetto. Ma non capiscono quanto sa di amaro?». ⁸

La prospettiva che Canetti privilegia per guardare alla questione onomastica è in questo caso di tipo antropologico. Il nome infatti espone l'individuo al rapporto con gli altri, è il punto di partenza di ogni relazione. In Canetti c'è la critica di una società che professa una sorta di idolatria del nome, che fa di esso il segno della visibilità sociale, un elemento rispetto al quale la gente mostra una famelica attenzione, la tendenza a una sorta di cannibalismo. ⁹ Il risultato è che il nome diven-

⁷ ID., *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, trad. it., Milano, Bompiani 1989, p. 132.

⁸ ID., *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, trad. it., Milano, Adelphi 1987, p. 149.

⁹ Si veda anche ivi, p. 146: «Si impossessano dei nomi di persone note e li adoperano in continuazione. È poi quasi indifferente ciò che dicono di tali persone, l'importante è che pos-

ta una malattia, un corpo estraneo e doloroso: «Troppi nomi nella testa, come spilli».¹⁰

L'unica alternativa parrebbe quella di gettare via il proprio nome, dimenticarlo, creare una società in cui ogni individuo sia protetto dall'anonimato. È un'utopia che spesso lo scrittore accarezza, perché una realtà che riduca le pretese dell'io potrebbe aprire la strada verso la felicità: «Vivere in un paese dove *tutti* i nomi sono sconosciuti».¹¹ Ma è anche un'ipotesi che si rivela sempre meno facilmente praticabile, un sogno che rasenta di nuovo la follia e l'assurdo. Occorrerebbe infatti risalire il corso della storia e del tempo, tornare in una dimensione originaria, aurorale, vedere com'era il volto di ciò che ci circonda prima che ogni spicchio di realtà ricevesse un nome. Il gesto di Adamo che battezza le cose prelude dunque alla cacciata dal paradiso, perché l'innocenza non è altro che un nome non detto, poche sillabe da mantenere segrete: «com'è *intatta* una persona – scrive – di cui nessuno conosce il nome».¹²

La condizione appena descritta riguarda tutti gli esseri umani. Rispetto a essa, scrivere può allora concedere la possibilità di volgere il proprio sguardo altrove, ad altri nomi, sottraendosi almeno in parte al peso soffocante del proprio. C'è un passo illuminante in proposito nel *Gioco degli occhi*: «Venni spinto allora verso i *Sogni* di Quevedo, e questi diventò, dopo Swift e Aristofane, uno dei miei antenati. Uno scrittore ha bisogno di antenati. Alcuni deve conoscerli per nome. Quando teme di essere soffocato dal proprio nome, dal nome che continua a portare, si ricorda di antenati che portano i loro nomi felici, non più mortali».¹³

sano nominarle. I nomi sono i loro alcolici. Non temono di consumarli, altri nomi vengono di rincalzo. Vanno perennemente a caccia di nomi, con gli occhi ben aperti, e se non riescono a procurarseli in altro modo ricorrono ai necrologi». Qui il nome perde la sua mobilità, la sua forza creatrice, diviene un segno del potere. Ripeterlo può allora diventare un gesto non del tutto inutile, il primo passo della creazione: cfr. E. CANETTI, *La rapidità dello spirito. Appunti da Hampstead, 1954-1971*, trad. it., Milano, Adelphi 1996, p. 39: «I nomi, soprattutto i nomi, vogliono essere ripetuti. È facile metterli in circolazione, ma non devono restare bloccati da qualche parte. Una famiglia può essere pericolosa per un nome. Se lo ingoia e lo tiene per sé. Se ne serve a tal punto che per gli altri esso diventa vuoto e anemico. In una famiglia un nome, invece di saltare, invece di volare, viene sballottato qua e là. Tra parenti un nome non viene mai lasciato in piena libertà, è carico di abitudine come di pietre».

¹⁰ ID., *Il cuore segreto dell'orologio*, cit., p. 200.

¹¹ Ivi, p. 82.

¹² Ivi, p. 108.

¹³ ID., *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, trad. it., Milano, Adelphi 1995, p. 346.

Da questa angoscia nasce il bisogno di nomi meno logori: «Si perde nei libri di storia. – scrive Canetti ritraendo se stesso – L'epoca non gli interessa, ormai neanche più una verità irraggiungibile. Che cosa gli interessa allora? Gli interessano *altri nomi*».¹⁴ Si ha qui la netta sensazione, non molto diversa da quella provata al calare del sipario di *Vite a scadenza*, che gli uomini possano essere liberi se sapranno trovare altri modi di declinare il proprio nome, svincolandolo dalla sua fissità, dal suo rigido e incumbente profilo per fargli assumere forme più mobili e imprevedibili, affrancate da ogni controllo, nuove. Se sapranno, in altre parole, fare almeno il tentativo di sottrarsi al loro destino per ridare forza e vitalità al linguaggio, per creare *altre vite e altri nomi*: ciò che insomma siamo soliti chiamare letteratura.

Le lettere del nome di Karl Kraus

Questi *altri nomi* Canetti non solo li troverà nei libri, ma li vedrà irrompere, come una luce abbagliante, anche nello spazio e nel tempo della vita. Nel 1924 lo scrittore si trasferisce da Francoforte a Vienna. Va a vivere in una stanza della Praterstrasse insieme a Georg, il fratello minore. Elias ha 19 anni ed è a Vienna per frequentare l'università di chimica. Alcuni decenni più tardi, rievocando quel periodo nel secondo volume della sua autobiografia, Canetti collocherà i ritratti delle persone per lui più importanti conosciute a Vienna in un paragrafo il cui titolo è costituito da due nomi: *Karl Kraus* e *Veza*. Il primo era l'intellettuale più noto e più temuto nella capitale austriaca all'inizio degli anni Venti. Pubblicava una rivista intitolata «Die Fackel», che scriveva tutta da solo. Giudice unico e inflessibile del suo tempo, aveva composto *Gli ultimi giorni dell'umanità* e talvolta ne leggeva pubblicamente dei brani. Kraus da solo era un intero teatro e chi lo ascoltava, ricorda Canetti, restava folgorato.

A parlare per la prima volta a Canetti di Karl Kraus furono, in quel 1924, gli Asriel, a cui il futuro scrittore andava a fare visita ogni sabato pomeriggio. La cosa che più stupì Canetti a proposito di Kraus, fu che «questo prodigio universale, questo gigante, questo genio», com'egli stesso lo definisce, portasse un nome comunissimo (*gewöhnlich*): «Tutto avrei potuto credere di lui – osserva – eccetto quel nome, non era

¹⁴ ID., *Il cuore segreto dell'orologio*, cit., p. 162.

possibile che uno che si chiamava in quel modo facesse tutto ciò che gli veniva attribuito. Continuando a frastornarmi con le loro informazioni su Karl Kraus, gli Asriel – entrambi, sia la madre sia il figlio, ci prendevano gusto – ironizzavano su quella mia diffidenza riguardo al nome, il nome non conta, ripetevano tutte le volte, quel che conta è la persona, altrimenti noi, lei o io, dato che abbiamo un nome armonioso, saremmo superiori a un uomo come Karl Kraus. Si può immaginare una cosa più ridicola, più assurda?».¹⁵

Ma per lo scrittore proprio tale assurdità diviene la logica a cui è disposto ad attenersi, proprio l'irrelevanza del nome a cospetto del senso comune si rovescia in un forte motivo di interesse. Ciò che nel corso di una giornata possiamo ascoltare e dimenticare, oppure accogliere come un dato insignificante, all'interno di una pagina diventa il punto incandescente, l'occhio in cui si legge tutta l'anima della scrittura. Gli ammonimenti che gli Asriel gli rivolgono, dunque, sono destinati a restare lettera morta per lo scrittore, che infatti qualche istante dopo rimane colpito e questa volta sedotto da un altro nome. Il personaggio che viene presentato, a noi lettori e a Canetti nel 1924, è Veza Tauber Calderon: «Questa volta sì che il nome mi colpì. Mi piacque subito, benché non volessi ammetterlo. Mi ricordava una delle mie stelle, la stella Vega della costellazione della Lira, e il mutamento di consonante me lo fece apparire ancora più bello. Dissi soltanto in tono brusco: “Che razza di nome è mai questo? Non c'è nessuno che si chiami così. Sarebbe un nome fuori del comune (*ungewöhnlich*). Ma non esiste”». ¹⁶ Dieci anni più tardi Veza diventerà sua moglie. Ed è un fatto significativo che la prima conoscenza di lei avvenga attraverso il suo nome, come se quest'ultimo esercitasse un influsso astrale, fosse un punto destinato a orientare il percorso di una vita. Proprio la singolarità del nome, la sua impossibilità, la sua “inesistenza”, più che descrivere o illuminare l'individuo designato, producono sullo scrittore un effetto abbacinante, un incantesimo. Al pari del nome di Kraus – dal significato sgradevole, come sottolinea lo stesso Canetti (Kraus, significa *crespo*, *irto*) –, ¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶ Ivi, p. 77.

¹⁷ Al nome di Kraus Canetti accosta quello di Freud; cfr. ivi, p. 128: «Non c'era quasi conversazione nella quale non venisse fuori il nome di Freud, un nome non meno compatto di quello di Karl Kraus, con quel cupo dittongo e la 'd' finale, ma certo più attraente quanto a significato. Erano allora in circolazione tutta una serie di nomi monosillabici, che sarebbero bastati per le esigenze più diverse, ma Freud era un caso particolare: alcune parole da lui

ma per ragioni opposte, *Veza* dice poco della persona nominata, sembra piuttosto godere di una luminosa autonomia.

Il nome di Kraus potrà acquisire, in una forma diversa da quella etimologica, un'importanza decisiva nel percorso compiuto da Canetti all'indomani del 15 luglio 1927. Quel giorno gli operai viennesi scendono in piazza. La polizia spara e uccide novanta persone. Canetti assiste all'evento personalmente e rimane sconvolto. Ma a questo punto accade qualcosa destinato a cambiare il senso del nome di Kraus: «La mia idolatrica venerazione per Kraus – racconta lo scrittore – raggiunse allora il suo culmine. Provai, questa volta, un sentimento di gratitudine per un'azione pubblica ben precisa, non saprei indicare nessun'altra persona per la quale io abbia mai provato tanta riconoscenza».¹⁸ Le ragioni di questo sentimento sono chiarite subito dopo: «Kraus aveva fatto affiggere dappertutto a Vienna dei grandi manifesti nei quali, rivolgendosi al capo della polizia Johann Schober, responsabile di avere ordinato la sparatoria e responsabile dunque dei novanta morti, gli intimava di “dare le dimissioni”. Fu un atto individuale, Kraus fu l'unica figura pubblica che prese un'iniziativa, e mentre gli altri personaggi celebri – a Vienna non ne mancavano mai – non volevano esporsi o forse non volevano rendersi ridicoli, soltanto in Kraus il coraggio fu pari all'indignazione. I suoi manifesti furono in quei giorni l'unico nostro sostegno. Io passavo da un manifesto all'altro, mi fermavo davanti a ciascuno di essi, e avevo la sensazione che tutta la giustizia di questa terra fosse penetrata nelle lettere dell'alfabeto che componevano il suo nome».¹⁹

Il preciso riferimento alle lettere del nome di Kraus non deve essere interpretato come un accenno sporadico e di scarso rilievo. Ma al con-

create erano già entrate nell'uso comune». Per il significato, va ricordato che *Freude* significa *gioia*.

¹⁸ Ivi, p. 251.

¹⁹ *Ibid.* Infine Kraus è un nome che Canetti attribuirà, qualche anno più tardi, a un individuo che egli incontrerà spesso al Café Museum e che gli apparirà come il sosia dello scrittore. Canetti sente, in quel periodo della sua vita, che il suo atteggiamento nei confronti di Kraus sta cambiando. Alla fine, riferendosi a quel ritratto vivente, osserva: «Era meglio che non avesse un nome. Non appena lo avesse avuto, per me non sarebbe più stato Karl Kraus, e sarebbe finito quel processo di metamorfosi del grand'uomo che mi auguravo così ardentemente. Solo più tardi mi resi conto che nel corso di quella silenziosa relazione qualcosa si scindeva dentro di me. Le forze della venerazione si staccavano a poco a poco da Karl Kraus e si volgevano verso il suo muto ritratto. Era una profonda trasformazione del mio assetto spirituale, in cui la venerazione ha sempre avuto una parte centrale; e il fatto che il cambiamento avvenisse nel silenzio non faceva che aumentarne la portata» (*Il gioco degli occhi*, cit., pp. 138-9).

trario come la testimonianza che in Canetti le lettere alfabetiche sono dotate di una forza autonoma, di un valore che è difficile circoscrivere. Canetti sa bene, e la cultura a cui appartiene è lì a ricordarglielo, che le lettere, soprattutto le lettere di un nome, «sono la materia e la forma – come spiegherà Gershom Scholem – del mondo spirituale». ²⁰ Diffonde una luce il nome di Kraus, un individuo capace di amare la giustizia fino al punto da apparire, come dirà Walter Benjamin, «un essere inumano, un nuovo angelo». Parlare di lui significa uscire dalla dimensione del mondo contemporaneo per incamminarsi lungo il sentiero del mito: «La luce del giorno della creazione cade su di lui – conclude Benjamin – e così egli emerge da questa notte». ²¹ A toccare questi confini ci portano le lettere dell'alfabeto, elementi dai quali è lecito attendersi tanto la dannazione quanto la salvezza: «Le lettere del proprio nome – si legge negli appunti di Canetti – hanno una terribile magia, come se il mondo fosse composto di esse». ²²

Il nome e il mito

Uno degli aspetti che caratterizza l'opera di Canetti è il tentativo di ristabilire un dialogo con il mito. Nel mito infatti si attua la metamorfosi, quel movimento che libera l'uomo dalla fissità dell'ossessione. Nome e mito sono due realtà strettamente congiunte. «È chiaro che ogni mito – annota Canetti – è legato al nome. Nel mito il nome è ancora fresco». ²³

L'interesse per la mitologia trova il suo momento culminante nell'impasto sonoro dei nomi, nella loro attraente, acustica fisionomia.

«Questo amore per i nomi sonanti dei vecchi dèi: che cos'è?», ²⁴ si

²⁰ G. SCHOLEM, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, trad. it., Milano, Adelphi 1998, p. 85.

²¹ W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it., Torino, Einaudi 1973, p. 110.

²² CANETTI, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 109. Le lettere sono una presenza decisiva in Canetti fin dalla sua infanzia. Ne *La lingua salvata* lo scrittore ricorda il padre intento a leggere il giornale, attività che il piccolo Elias cerca di imitare: «Allora si rivolse a me e mi spiegò che la cosa importante erano le lettere, tutte quelle minuscole lettere stampate su cui puntava il dito. Presto le avrei imparate anch'io, mi promise, e in quel modo risvegliò in me una sete inestinguibile di lettere dell'alfabeto» (trad. it., Milano, Bompiani 1985, p. 44).

²³ ID., *La rapidità dello spirito*, cit., p. 40.

²⁴ Ivi, p. 157.

chiede Canetti. Intanto è chiaro che questa realtà mitologica può essere ormai vissuta unicamente in una dimensione personale e soggettiva; non è più il fondamento di una società, ma appartiene al percorso compiuto dallo scrittore. Il modo in cui si rapporta al mito finisce così per diventare la vera identità dell'autore: i nomi di quei personaggi sono le tappe di un viaggio interiore. Per Canetti nei nomi si condensa e si manifesta il mito: «Senza “Colchide”, Medea non avrebbe significato niente per me. Il nesso tra questi nomi lo sento ancora oggi come vero e ammaliante. Trovo invece poco illuminante che all'inizio Odisseo abbia preso forma in me attraverso Polifemo e Calipso. Anche Nausicaa aveva avuto la sua importanza, mentre per il nome Penelope ho provato antipatia per tutta la mia giovinezza. Credo che dipenda dai nomi stessi, non dalle storie che ad essi si collegano. Nel caso di Polifemo ha avuto comunque il suo peso il fatto che per lui Odisseo si trasformasse in Nessuno. Menelao, a causa del suo nome, mi sembrava ridicolo non meno di Paride. Tiresia lo trovavo stupendo. Voglio esplorare i nomi dell'*Odissea*, e trovare le loro origini in me».²⁵

Nella *Lingua salvata*, ricordando l'epoca in cui il mito ci appare più vivo, e cioè l'infanzia, soffermandosi ancora sulle divinità e gli eroi della Grecia, Canetti ci fa comprendere come l'unico destino che i nomi possono delineare sia quello dello scrittore: «Mi affezionavo a uomini e personaggi a causa del loro nome e le delusioni che mi procuravano i loro comportamenti mi inducevano a compiere sforzi tortuosi per modificare il mio giudizio e armonizzarlo col nome che portavano. Per altri invece dovevo escogitare storie ripugnanti che giustificassero i loro nomi orrendi. Non saprei in che cosa avrei potuto essere più ingiusto: per uno che ammirava la giustizia più di ogni altra cosa, questa dipendenza dai nomi, che nulla riusciva a scalfire, aveva qualcosa di veramente fatale; essa ed essa sola io sento come un destino».²⁶

²⁵ ID., *Il cuore segreto dell'orologio*, cit., p. 43. Scrivere significa trovare propri, personali nessi etimologici e il nome in tal modo diventa il modo in cui un patrimonio di sogni e di leggende penetra in noi. Questa etimologia non dissolve il fascino del nome in pochi e comuni vocaboli, nella precisa contabilità di una connotazione, ma ne prolunga l'eco fino a riempire lo spazio di una vita: «C'è qualcosa che si potrebbe chiamare un'etimologia privata e dipende dalle lingue che un bambino conosce nei suoi primi anni. Gilgameš ed Enkidu erano per me parole irresistibili, ma mi sono venute incontro quando avevo ormai diciassette anni» (ivi, pp. 43-4).

²⁶ ID., *La lingua salvata*, cit., p. 132.

La voce

Possono ancora vivere, in qualche luogo o in qualche altro modo, i sonanti nomi del mito? Forse nella nostra cultura i nomi appaiono come muti indicatori, elementi del linguaggio che solo di rado recuperano anche il loro lato fonico, il loro spessore musicale. Ma esistono civiltà dove il rapporto con il nome passa, in maniera privilegiata, proprio dalla sostanza sonora, dove quest'ultima non costituisce solo una suggestiva prospettiva poetica, ma l'essenza del rapporto dell'uomo con il mondo. Un aspetto che *Le voci di Marrakesch* (1968) ci sottopongono è quello, ricordato fin dal titolo, acustico. Il nome è un suono: ma questa ovvia constatazione lascia spazio, nelle memorie di viaggio dello scrittore, a osservazioni e aneddoti più sorprendenti. Dal nome infatti può nascere una sequenza musicale, prodursi qualcosa di simile a un testo, sebbene non composto da quelle che solitamente chiamiamo parole. A Marrakesch, Canetti sente ripetere infinite volte dai mendicanti ciechi il nome di Dio, in forme sempre diverse, in arabi acustici ben più impressionanti, annota, di quelli visivi. Questa possibilità si apre anche per il nome di un qualunque individuo, che viene fatto risuonare, scandito e trasferito in una lingua mai udita prima. Canetti ci parla dell'incontro con Elie Dahan, un giovane conosciuto nei vicoli della Mellah, e con suo padre, proprietario di un negozio di zucchero. Il giovane Elie «spiegò al padre – racconta lo scrittore – da dove venivo, disse che ero ebreo e fece il mio nome. Così come lo disse, con la sua voce opaca e quasi inarticolata, aveva un suono che non sapeva di niente». ²⁷ Ma quando a parlare è il padre, tutto cambia: «“E-li-as Ca-ne-ti?” ripeté il padre con tono esitante e interrogativo. Disse il nome alcune volte tra sé e sé, separando chiaramente le sillabe. In bocca sua il nome diventò più importante e più bello. Dicendolo non mi guardava in faccia, e anzi teneva gli occhi fissi davanti a sé, come se il nome fosse più vero di me, e come se esso, il nome, meritasse di essere indagato. Io lo ascoltavo sorpreso e perplesso. Avevo l'impressione che nella sua cantilena il mio nome appartenesse ad una lingua speciale, che io ignoravo. Lo soppesò con magnanimità quattro o cinque volte: mi sembrò di udire il suono dei pesi. Non ero in apprensione, quell'uomo non era un giudice. Sapevo che avrebbe trovato il senso e il peso del mio nome; e quando ebbe finito, alzò lo sguardo su

²⁷ ID., *Le voci di Marrakesch. Note di un viaggio*, trad. it., Milano, Adelphi 2000, p. 90.

di me e di nuovo mi rise negli occhi».²⁸

Canetti sembra in questa circostanza riscoprire le radici della propria cultura. Il nome e il cognome non rimangono dei suoni spenti, delle immagini opache. Il mercante di Marrakesch ridà un senso al nome, restituendogli una grana sonora. Sa che il nome è l'anima di chi lo porta, e ne soppesa le sillabe, quasi a voler penetrare l'identità di chi gli sta di fronte.

Proprio l'accento al peso del nome sottolinea l'importanza data a questo aspetto del linguaggio, vuol dire che il nome non è un inutile scarabocchio, un segno come un altro, ma un elemento in grado di svelare una porzione di realtà. Sebbene Canetti chiarisca subito di non trovarsi sottoposto a un giudizio, il peso del nome fa pensare a un tribunale dell'oltretomba, a un attributo che in una linea sonora racchiude la sintesi di un'intera vita. Non molto diversamente esso si presenta allo scrittore, per il quale il nome non è mai un inerte segnale, ma il luogo in cui si concentra tutta la tensione che percorre la scrittura. Egli lo cerca, lo interroga, lo scandisce. Vorrebbe fare uscire da lì tutta la storia che ha deciso di raccontare. Tutto da quel punto, come avveniva in un celebre racconto di Calvino. Tutto in un nome.

Il nome-albero

Siamo ben lontani, con i casi citati, da nomi semplicemente descrittivi. Non ci si può neppure limitare a dire che il nome acquisti in Canetti lo spessore di un tema e che come tale possa essere di volta in volta affrontato secondo questo o quell'altro punto di vista. Siamo invece in presenza di uno scenario nuovo e diverso. Il nome è, per Canetti, esso stesso un punto di vista, una lente che consente di interpretare la realtà, di guardare le cose e il mondo, di accostarsi agli uomini e alle vicende del proprio tempo, una lanterna che guida o che si spegne lungo i sentieri della storia. C'è in sostanza in Canetti una vera e propria indagine filosofica intorno al nome, condotta con una costanza e un'intensità che ho il sospetto non abbia uguali in nessun altro autore del Novecento. Un segno linguistico, il nome proprio, diventa qui il cardine di una riflessione sul senso e sui modi della letteratura. Per Canetti il nome non è una parola come un'altra, ma è la matita che dà fisiono-

²⁸ *Ibid.*

mia alla sua pagina, che è in grado di orientare il suo percorso, sia esso critico o narrativo, autobiografico o teatrale. Per questo è opportuno parlare di una *poetica del nome*. Liberati, grazie alla magia delle lettere, al mito, al recupero della voce, dal peso soffocante del nome, possiamo ora coglierne la forza e la vitalità, l'energia che ne fa un punto centrale di un'idea di scrittura.

Il potere del nome è infinito. Un solo nome può far rinascere il mondo, capovolgere, con forza messianica, la realtà: «A volte cade un nome in questo spaventoso deserto, – scrive Canetti – e ogni granello di sabbia fiorisce». ²⁹ L'importante è non illudersi di poterlo dominare, di poterne smontare le sillabe e in questo modo estrarre, come da un corpo senza vita, una spiegazione: «Tutti i rapporti aritmetici, le proporzioni, i destini e le traiettorie ellittiche – scrive Canetti – mi sono indifferenti, tutti i rapporti attraverso i nomi, invece, sono per me stimolanti e veri. Il mio Dio è il nome, il soffio della mia vita è la parola. I luoghi mi sono indifferenti, se i loro nomi impallidiscono. Non sono mai stato in nessun posto che non mi attirasse per il suo nome. Ho paura delle analisi e delle spiegazioni dei nomi, ne ho paura più che di un assassinio». ³⁰

La ragione di quest'orrore che Canetti prova per le analisi onomastiche risiede nella convinzione che un nome, qualsiasi nome, anche il proprio, sia una realtà per definizione inesauribile, che non si possa conoscere fino in fondo.

Elias Canetti è morto nel 1994. L'anno precedente al sopraggiungere di questa scadenza, lo scrittore ha raccolto e ordinato gli appunti scritti tra il 1992 e il 1993, pubblicati postumi nel 1996 con il consueto titolo di *Aufzeichnungen* e in italiano tradotti con quello, più suggestivo, di *Un regno di matite*. In questo libro si affacciano i suoi temi di sempre. Il lettore di Canetti ha la sensazione di trovarsi in una regione familiare, ma anche, in qualche caso, di intravedere se non una prospettiva, almeno un'immagine nuova, resa ancora più incisiva e memorabile dal valore, per così dire, testamentario di queste parole. Vi sono, nel libro, non poche riflessioni di carattere onomastico. E in qualche caso è sufficiente leggere due frasi che si trovano a poche pagine di distanza per poter cogliere tutto il senso di un lavoro durato decenni. Sotto la data 1992 avvertiamo lo sgomento dello scrittore di fronte all'impossibilità

²⁹ ID., *La rapidità dello spirito*, cit., p. 24.

³⁰ ID., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 212.

di stabilire un rapporto con la natura, specie con la sua parte più enigmatica e seducente: «Non riesco più a vedere le stelle. Mi si sono completamente sgretolate». Poche pagine prima aveva però annotato: «Si ferma davanti a un nome come davanti a un albero. Quanto più si invecchia, tanto più i nomi ci deliziano».³¹ Con queste parole Canetti sembra infine suggerire che la letteratura può raggiungere una dimensione tale da assomigliare alla natura, assimilandone l'orrore come la bellezza. E un nome in tal modo può diventare qualcosa che si impone al nostro sguardo, che resta lì, come un albero, nutrito dalla terra e dal silenzio.

³¹ ID., *Un regno di matite*, trad. it., Milano, Adelphi 2003, p. 34.