

LUIGI SASSO

## UN NOME-ENIGMA: LA FIRMA

*Abstract:* Which value and which role has signature in literature? Is it the act by which an author claims the authorship of his own work? But isn't it the act by which some sequences of words, or an image, become a text as well? Is not the signature an object, a graphic shape, a sign our body leaves? These are just some of questions raised by the most apparently trivial form a name can take – in fact, instead, among its most sophisticatedly ambiguous one.

*Keywords:* Signature, ambiguous name, author

Partiamo da uno scrittore, un autore francese ormai noto anche in Italia, dove i suoi romanzi sono stati pubblicati da Einaudi, più recentemente da Adelphi. Si chiama Jean Echenoz, e la questione onomastica costituisce senza dubbio una delle sue più ricorrenti ossessioni. A proposito di quello che forse è il suo libro più noto, *Correre*, dedicato al celebre campione di atletica Emil Zátopek, Echenoz in un'intervista ebbe a dichiarare di aver scelto il soggetto proprio a partire dal nome. Sul quale del resto torna a riflettere in una pagina del romanzo: «Un cognome, Zátopek, che non diceva niente, che era solo un buffo cognome, e ora echeggia universalmente in tre sillabe mobili e meccaniche, implacabile valzer a tre tempi, rumore di galoppo, rombo di turbina, ticchettio di bielle o di valvole ritmato dal k finale, preceduto dalla z iniziale che già schizza via: fai zzz e in un attimo schizza via, come se questa consonante fosse uno starter. Senza contare che la macchina è lubrificata da un nome fluido: l'oliatore Emil è fornito insieme al motore Zátopek». <sup>1</sup> Insomma un nome a cui Emil deve la sua celebrità, che forse ha contribuito in maniera determinante a costruire il mito, la leggenda Zátopek. Il nome dunque è un luogo da cui possono svolgersi innumerevoli filii narrativi, a volte i momenti cruciali di una biografia. Anche se è oppor-

<sup>1</sup> JEAN ECHENOZ, *Courir*, Paris, Éditions de Minuit 2008, p. 93 (trad. it., *Correre*, Milano, Adelphi 2009, p. 97); nell'edizione originale si legge: «Ce nom de Zatopek qui n'était rien, qui n'était rien qu'un drôle de nom, se met à claquer universellement en trois syllabes mobiles et mécaniques, valse impitoyable à trois temps, bruit de galop, vrombissement de turbine, cliquetis de bielles ou de soupapes scandé par le k final, précédé par le z initial qui va déjà très vite: on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide: la burette d'huile Emile est fournie avec le moteur Zatopek».

tuno – avverte ironicamente Echenoz – non esagerare, perché a un patronimico si può sempre far dire quel che si vuole.

Ma intanto una simile interpretazione ci suggerisce qualcosa sul modo di scrivere di Echenoz, su una prosa abituata – a cominciare dai testi d'esordio *Il meridiano di Greenwich*, *La spedizione malese*, fino al più recente '14, dedicato alla Grande Guerra – a muoversi tra le pagine di Roussel e di Queneau, attenta alle possibili svolte che a una vicenda possono imprimere i fatti di linguaggio, le ambiguità, le omonimie.

Proviamo a partire allora da Echenoz, al quale non sono di certo sfuggite le implicazioni legate al problema della firma. In un romanzo uscito nel 2003 dal titolo *Au piano*, Echenoz ci racconta gli ultimi momenti della vita di un musicista, Max Delmarc. Una fine improvvisa, la sua, provocata da un'aggressione subita ad opera di due sconosciuti mentre stava rientrando a casa dopo una serata trascorsa a suonare per beneficenza. Quella sera Max, che da tempo stava attraversando una fase critica, frenato da dubbi, ansie e perplessità sul suo destino di artista, aveva suonato in modo tale da provocare un'ovazione da parte del pubblico e da esaurire in pochi minuti le copie della sua registrazione delle *Scene infantili* di Schumann, che Max ovviamente si era preoccupato, nell'atto di distribuirle, di autografare. Ed è a questo punto che possiamo leggere: «... e Max firmava, firmava, firmava, ah, quante volte ci tocca scrivere il nostro nome in una vita».<sup>2</sup>

Molte volte, senza dubbio. Firmare è un gesto usuale, un movimento che compiamo in modo automatico. Ma con quel gesto trasformiamo le sillabe del nostro nome in una realtà grafica unica, imm modificabile, affidiamo quella traccia del nostro corpo a un foglio di carta, che ora potrà passare in altre mani, continuare a esistere in nostra assenza. Forse allora firmare è un gesto sul quale è opportuno riflettere, come ci invita a fare il narratore di *Au piano*. Conviene cercare davvero un punto di inizio, che potrebbe essere una domanda. Che cos'è una firma? E poi, cosa significa *firmare*, in letteratura?

Vediamo, allora. E vediamo soprattutto dove possiamo trovare riflessioni sugli argomenti appena abbozzati. Un aiuto ci viene da alcune righe scritte da Roland Barthes all'interno delle sue *Variazioni sulla scrittura*. Qui il critico mette a fuoco due aspetti, condensandoli nella descrizione di un solo gesto: «Con la firma – scrive Barthes – la scrittura *si appropria*, cioè diventa ad un tempo l'espressione di un'identità e il segno di una proprietà».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> ID., *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit 2003, p. 81 (trad. it. *Al pianoforte*, Torino, Einaudi 2008, pp. 58-59; così l'originale: «et Max signait, signait, signait, ah toutes les fois dans une vie qu'on doit écrire son nom»).

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES, *Variations sur l'écriture*, in *Œuvres complètes*, Paris, Édition du Seuil 1993-1995, vol. 2, p. 1558 (trad. it. *Variazioni sulla scrittura*, Genova, Graphos 1996, p. 47).

Ecco, c'è, e lo sappiamo già, una dimensione burocratica, giuridica nell'atto di firmare, che rende autentico l'impegno preso dalla persona; ma c'è poi, nel segno lasciato sul foglio, il dissimulato dispiegarsi di un'identità, il delinarsi del profilo del firmatario, un sigillo, benché a volte quasi illeggibile, dell'io. Anzi, si potrebbe aggiungere che nessun altro modo di presentarsi del nome meglio della firma sia in grado di tradurre in una forma grafica anche gli angoli più oscuri dell'identità. Se esiste un nome davvero proprio, capace di accompagnarci e di assomigliarci come la nostra ombra, di lasciar trasparire qualcosa – come credevano gli uomini del Medioevo – di quello che siamo e del nostro destino, se esiste un nome così questo nome è la firma. Siamo noi quello scarabocchio in calce, quel fantasma grafico. Dentro la firma rimane, infatti, il movimento compiuto dalla mano, il gioco dei muscoli e dei nervi, il contrarsi e distendersi del corpo. La firma è una secrezione fisica, la superficie rugosa, inconfondibile, di un'impronta digitale.

Ma forse è opportuno non correre, perché nel frattempo altri aspetti che caratterizzano la firma ci vengono incontro. A segnalarceli sono alcuni interventi compiuti, tra gli anni '70 e gli '80 del secolo scorso, da Jacques Derrida. Nel primo che merita di essere ricordato, intitolato *Firma evento contesto*, Derrida si accosta al problema partendo da una constatazione: «una firma scritta implica la non-presenza attuale o empirica del firmatario».<sup>4</sup>

Cosa ne consegue? Che questa assenza vibra di una doppia presenza: l'essere stato presente del firmatario in un tempo passato e il restarlo in futuro. Appare qui una dimensione enigmatica che Derrida non manca di rimarcare. La firma oscilla tra il reale (perché «gli effetti di firma sono la cosa più corrente del mondo»<sup>5</sup>) e l'impossibile. Infatti, per poter essere leggibile – osserva Derrida – «una firma deve avere una forma ripetibile, iterabile, imitabile»,<sup>6</sup> ma è proprio questa condizione preliminare che rende impossibile la «rigorosa purezza» della firma stessa. Ciò non impedisce alla firma di essere un elemento di straordinaria importanza. Come dimostra il caso di Nietzsche che, insieme a Kierkegaard, è stato uno dei pochi pensatori – ci ricorda Derrida in una conferenza del 1981 dal titolo *Interpretare firme* – che «ha moltiplicato i suoi nomi e giocato con le firme, le identità e le maschere».<sup>7</sup> Procedendo a questa plurima denominazione, Nietzsche ha superato la metafisica, ha messo in crisi l'assunto – valido da Aristotele fino

<sup>4</sup> JACQUES DERRIDA, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit 1972, p. 391 (trad. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi 1977, p. 421).

<sup>5</sup> Ivi, p. 391 (trad. it., p. 422).

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> ID., *Interpretare firme (Nietzsche/Heidegger): due questioni*, trad. it., «Lo Sguardo», XI (2013), 1, p. 22.

a Bergson – che pensare volesse dire «qualcosa che fosse uno, che fosse una cosa».<sup>8</sup> I nomi di Nietzsche, le sue firme, hanno messo in discussione, conclude Derrida, «il *légein* di questo *lógos*, l'unificazione di questa logica».<sup>9</sup> Firmare equivale a operare una svolta nel pensiero, a modificare convinzioni sedimentate nel tempo.

Persino ovvio, a questo punto, che la firma, con tutte le sue problematiche, abbia coinvolto l'attenzione degli scrittori. Uno di loro, Michel Butor, si è avvicinato alla questione attraverso lo sguardo e la testimonianza delle arti figurative. Ha scritto un saggio intitolato *Le parole nella pittura*, nel quale non poche pagine sono dedicate al tema della firma.<sup>10</sup> Butor parte da una constatazione: negli ultimi secoli, e nella maggioranza dei casi, il nome dell'autore si trova nell'opera stessa, ne fa parte sotto forma di firma. È un fenomeno che si afferma nell'economia occidentale: il quadro si vende, è necessario un marchio di autenticità. Ma ben presto, per esempio nella pittura di Jan van Eyck, la firma diventa un atto essenziale. Essa garantisce l'eccellenza della pittura dell'artista, tale da collocare van Eyck sullo stesso piano dei facoltosi mercanti – gli Arnolfini, nel nostro esempio – che hanno commissionato l'opera. La firma ci dice che il pittore è stato testimone dell'evento, le nozze – e che di quella società, e delle sue cerimonie, egli ormai fa parte.

Butor sottolinea successivamente un altro passaggio importante dell'evoluzione della firma, che coincide con l'utilizzo del corsivo. È un segnale per certi versi rivoluzionario. È come se il quadro si trasformasse in una lettera, in una missiva, cioè nel discorso di un individuo, diventasse espressione della soggettività dell'artista. Si tratta di una condizione percepibile su tutta la superficie della tela, ma che trova nella firma il suo punto originario, la sua sorgente. È il grafismo della firma il fattore determinante. E la conferma ci viene – sostiene Butor – da alcune esperienze visive come quelle dell'*action painting*. Le tele realizzate con la tecnica del *dripping*, delle colature di colore, potrebbero essere interpretate come un'estensione potenzialmente infinita del nome dell'artista, come se la firma non si limitasse più a orientare la nostra lettura della superficie dipinta, ma avesse fagocitato ogni centimetro del quadro, e si mostrasse finalmente, unica realtà, ai nostri occhi.

Butor ci insegna, in buona sostanza, che la firma non è qualcosa che sta fuori dall'opera, ma al contrario fa parte del testo, ne altera gli equilibri, entra in dialogo con i suoi elementi, ci indica una possibilità di lettura. Tutto

<sup>8</sup> Ivi, p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.* Sulla questione della firma in Derrida cfr. *Otobiographies. Les enseignements de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée 1984 e il saggio di GIUSEPPE ZUCCARINO, *Babele, il riso, il sì. Derrida e Joyce*, in ID., *Il farsi della scrittura*, Milano, Mimesis 2012, pp. 119-120.

<sup>10</sup> MICHEL BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Paris, Flammarion 1969 (soprattutto pp. 79-99).

ciò appare evidente quando siamo di fronte a un quadro. Ma che rapporto istituisce la firma con un'opera letteraria? Siamo davvero, ancora una volta, al punto di partenza?

Eppure Butor, forse, ha aperto uno spiraglio, una strada che possiamo percorrere. Ci ha detto che la firma trasforma il quadro in una lettera, in una pagina scritta. Non siamo molto lontani dalla letteratura. Si potrebbe allora partire da qui. Perché le lettere degli scrittori ci mettono in contatto con tutte le possibili implicazioni dell'atto di firmare. Ci serve un esempio, e questa volta possiamo rivolgerci alle lettere spedite da Montale a Clizia.

Nell'epistolario con Irma Brandeis ci troviamo di fronte a una sorprendente varietà di firme. Per restare ai casi più significativi, basterà citare *Arsenio*, con la sua scia di varianti, come ad esempio *Arsenius*, *Ars.*, fino alla semplice lettera *A* seguita dal punto, o fino al più criptico *Arsenius Gatu*, forma comprensibile tenendo conto dell'abitudine del poeta a far uso dei nomignoli *Gatu* e *Ratu*, cioè *gatto* e *topo*, per indicare, in varie combinazioni, Irma e sé stesso. Ma il gioco non finisce così presto: compaiono nell'epistolario anche *Bill*, *Eusebius*, che troverà più frequente impiego nella corrispondenza con Trabucco, vale a dire Gianfranco Contini; e poi uno sconcertante *Marco*, allusione al nome del gondoliere che aveva accompagnato Clizia e il poeta in gita lungo i canali di Venezia nel luglio del 1934.

Appare del tutto evidente come Montale assegni alla firma un ruolo e un'importanza nient'affatto secondari nell'economia della lettera. Fino a lasciar affiorar la tentazione, l'inquietante prospettiva di una definitiva condizione anonima. Montale concluderà infatti una delle ultime lettere a Clizia scrivendo: *for ever Nameless*. Una tentazione che emerge in maniera nient'affatto estemporanea, ma anzi si presenta come la concretizzazione di segnali delineatisi, qua e là, in lettere precedenti. In quella del 19 settembre 1934 leggiamo: «Non sono una persona vera e propria, ma tre o quattro frammenti d'uomo messi insieme e senza legami tra di loro».<sup>11</sup>

Non andrebbero nemmeno trascurate, nell'epistolario montaliano, le indicazioni suggerite dal modo in cui la firma risulta vergata sul foglio: a penna, a matita, con la matita rossa, dattiloscritta con nastro rosso. Dettagli che possono essere inquadrati in una più ampia e più volte ricorrente riflessione sugli strumenti della scrittura che si dipana nello scambio epistolare. Vediamo la lettera del 25 marzo 1935: «è festa, il W.C. è chiuso ma io entro dentro lo stesso per scriverti due righe a macchina, perché con la penna non avrei il coraggio. Da circa venti giorni non ho tue notizie e non mi regge il cuore di restare senza».<sup>12</sup> E ancora a distanza di tre anni – giusto per non restare

<sup>11</sup> EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori 2006, p. 91.

<sup>12</sup> Ivi, p. 145.

col dubbio che si sia trattato di un caso – ecco una nuova osservazione, in cui Montale giustifica in questo modo l'utilizzo della macchina da scrivere per un semplice biglietto di poche righe: «Con la penna non ci riuscirei; la penna dà troppo il loro senso alle lettere stupide».<sup>13</sup>

Discorso parallelo andrebbe fatto per l'uso della lingua (abbiamo appena visto il *for ever Nameless* della lettera del 14 gennaio 1939), forse più comprensibile se riferito a un'ottica meno ristretta, quale per esempio si può intuire da alcune frasi della lettera del 20 aprile 1936: «Curioso che quando ti scrivo in italiano mi trovo improvvisamente speechless. Mi pare di essere un altro, e che tu pure sia un'altra. Ma scrivere in inglese, e sia pure nel mio cattivo inglese, richiede un minimum di forza, di tranquillità di spirito che io ora non ho».<sup>14</sup> E poco tempo prima (il 24 marzo dello stesso anno) aveva annotato: «to day scrivo in italiano per fare meno fatica (Ma, strano, though I am a bad english writer, I find english the best language between us)».<sup>15</sup> C'è una lettera, datata 13 aprile 1934, che sembra anticipare questi segnali un po' sparsi proponendoli in una dimensione senza dubbio singolare. Il posto solitamente occupato dalla firma qui ci mostra una breve sequenza di caricature, tra le quali si colloca un autoritratto nella forma di un'aragosta, la scritta *The lobster* – un riferimento all'*Alice* di Lewis Carroll – e, quasi a confermare che qui siamo in presenza di una sorta di personale sigillo, il pronome personale inglese *I*.<sup>16</sup>

Certo allora che le lettere, i diari – come quelli di Carlo Emilio Gadda, capillarmente disseminati di firme che, da *Gaddus* al *Duca di Sant'Aquila*, costituiscono altrettante deviazioni e metamorfosi del suo nome<sup>17</sup> – potrebbero costituire dei precisi punti di partenza per un itinerario inconsueto. Un viaggio che condurrebbe a chiederci perché la firma di Walt Whitman compaia in calce alla poesia *Come, said my soul*, pubblicata sul frontespizio di *Foglie d'erba*,<sup>18</sup> per quale ragione Mallarmé prenda spunto dalla firma di Edgar A. Poe per comporre una delle sue chiose, uno dei suoi *Scoli*,<sup>19</sup> di qua-

<sup>13</sup> Ivi, p. 258 (la lettera è del 20 novembre 1938).

<sup>14</sup> Ivi, p. 217.

<sup>15</sup> Ivi, p. 212.

<sup>16</sup> Ivi, p. 72.

<sup>17</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Garzanti 2009. Sulla questione della firma in Gadda cfr. RICCARDO STRACUZZI, *Firme*, sul sito «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2002, e GIAN CARLO ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori 1997, p. 77 e pp. 166-168.

<sup>18</sup> WALT WHITMAN, *Complete Poetry and Selected Prose and Letters*, London, The Nonesuch Press 1971, p. 2. Sul rapporto tra Whitman e il proprio nome cfr. EZRA GREENSPAN, *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, pp. 135 e sgg.

<sup>19</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *Scolies*, in *Les Poèmes d'Edgar Poe (Œuvres complètes)*, Paris, Gallimard 1945, p. 223).

le strategia sia frutto la scelta di pubblicare sulla copertina e sul frontespizio del volume *Van Gogh o il suicidato della società* la firma dell'autore, cioè di Antonin Artaud,<sup>20</sup> a quale istanza di verità si appella la fotografia – stampata in una pagina degli *Anelli di Saturno* di Sebald<sup>21</sup> – della firma di Roger Casement, che agli inizi del XX secolo denunciò gli orrori del colonialismo. Di quale idea di letteratura ci parlino, insomma, le firme.

Ma è tempo di avvicinarci a una conclusione, e di toccare l'ultimo punto della questione della firma. Quello apparentemente più semplice, quando cioè la firma si presenta come un elemento tematico, un evento tra i tanti che compongono il tessuto narrativo. Per capire meglio è opportuno ritornare alle pagine di Echenoz, in particolare a quelle dedicate dallo scrittore francese alla vita, anzi agli ultimi dieci anni della vita, di Maurice Ravel. Le firme compaiono una prima volta quando il grande musicista, in viaggio verso New York, viene invitato dal comandante a scrivere qualcosa sul libro d'oro della nave. È in quell'occasione che osserva le firme degli altri, e rimane colpito dalla loro varietà, tanto da improvvisarsi grafologo, sulla scia di più autorevoli maestri, quali l'abate Michon o Crepieux-Jamin.

Ci sono firme di ogni tipo, da quelle prive della lettera maiuscola ad altre fatte di «interminabili svolazzi adorni di riccioli, arabeschi, spirali, andirivieni, virate in ogni direzione...».<sup>22</sup> Tutte rivelano il gran daffare che gli altri ospiti si sono dati per tracciare quei ghirigori. Ravel invece «si limita – sono parole di Echenoz – a vergare, a grandi caratteri nervosi, una rapida, sobria dedica tutta vertici aguzzi, e poi nome e cognome perfettamente leggibili e nemmeno sottolineati, al più decorati dai tratti verticali prolungati delle maiuscole iniziali».<sup>23</sup>

I romanzi di Echenoz procedono per aneddoti, tracce, segmenti apparentemente irrelati ma in realtà destinati a incastrarsi con meticolosa precisione.<sup>24</sup> Così nella pagina che abbiamo ricordato le firme sono testimonianza del fascino dei grafismi, della potente seduzione racchiusa in ogni elenco,

<sup>20</sup> ANTONIN ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, K éditeur 1947.

<sup>21</sup> WINFRIED GEORG SEBALD, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Eichborn 1995, p. 168 (trad. it. *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Bompiani 2001, p. 123).

<sup>22</sup> ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit 2006, p. 47 (trad. it. Milano, Adelphi 2007, p. 46). Nell'ed. originale si legge: «interminables paraphes ornés de boucles, arabesques, spirales, allers-retours, virages en tous sens...».

<sup>23</sup> Ivi, p. 48 (trad. it., p. 47). Questo il testo originale: «Lui se contente d'une rapide envoi sobre de sa haute écriture nerveuse, tout en pics, suivi de son prénom et de son nom parfaitement lisibles et même pas soulignés, à peine décorés de jambages verticaux prolongés dans leurs initiales majuscules»).

<sup>24</sup> Per questo aspetto cfr. SJEFF HOUPPERMANS, *Jean Echenoz, Étude de l'oeuvre*, Paris, Bordas 2008, p. 75.

repertorio, archivio, sono la sintesi di vite e di destini, segni di un passaggio come forse sono tutte le forme di scrittura. E costituiscono anche un modo di delineare, non fosse altro che per contrasto, la fisionomia del protagonista. Infine, esse anticipano un evento di decisiva importanza: si tratta del momento in cui Ravel, colpito da una malattia che ne paralizza progressivamente i movimenti, incontra sempre più difficoltà a svolgere anche le più semplici operazioni quotidiane.

Ed è inevitabile che anche la forma della sua scrittura progressivamente si deteriori. Fino a quando, invitato nella sede di una celebre rivista surrealista, gli viene chiesto di firmare un foglio. Ma nel momento in cui «gli porgono un portapenne Ravel indietreggia. Non posso, dice semplicemente, non posso firmare. Mio fratello vi farà avere la mia firma domani».<sup>25</sup>

La firma, divenuta un gesto impossibile, sembra siglare non soltanto un punto di crisi del personaggio,<sup>26</sup> ormai alla vigilia della morte, ma anche della scrittura stessa di Echenoz, destinata a procedere inevitabilmente per scarti, vuoti, crepe, deviazioni. Scrittura che non di rado si sviluppa intorno al non-detto, a nomi che rimangono segreti, vengono fatti sparire.

Ma c'è invece un caso in cui Echenoz sembra muoversi in direzione opposta. Il nome e il cognome non subiscono alcuna modifica, non scompaiono, non si trasformano in maschere, pseudonimi, eteronimi: restano lì, nella fissità di una firma. Quel nome e quel cognome sono quelli dell'autore. Sono i suoi. In un breve testo dedicato a Jérôme Lindon, direttore delle Éditions de Minuit, Echenoz rievoca un curioso episodio:

Un giorno che ci vediamo nel suo ufficio, mi fa una proposta sorprendente: Senta, non pensa che potrebbe pubblicare il libro con un altro nome di battesimo? Lo guardo e non rispondo. Vede, dice, il problema è che fra nome e cognome c'è, come dire, una specie di iato. Continuo a non aprire bocca, ammetto che non ha torto ma mi chiedo solo: Pierre Echenoz? Jacques Echenoz? Alfred Echenoz? Magari suonerebbe meglio, chi lo nega, ma questa domanda non me l'aspettavo proprio, lo guardo. Il mio nome e il mio cognome non sono un granché, lo so, ma credo che preferirei tenermeli così. D'altra parte capisco cosa intende, non ha torto se parliamo di eufonia, ma cambiare nome è una bella impresa, non lo puoi mica fare di punto in bianco. Dato che non avevo mai considerato il problema, sto sempre lì a guardarlo senza aprire bocca. Va be', dice lui, non ne parliamo più.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Ivi, p. 108 (trad. it., pp. 102-103). Così il testo francese: «quand vient le tour de Ravel et qu'on lui tend une porte-plume il a un mouvement de recul. Je ne peux pas, dit-il simplement, je ne peux pas signer. Mon frère vous enverra ma signature demain».

<sup>26</sup> Sul tema dell'identità instabile, della dissoluzione del personaggio evidenziata dalle scelte onomastiche dell'autore cfr. CHRISTINE JÉRUSALEM, *Jean Echenoz*, Paris, ADPF 2006, pp. 62-64.

<sup>27</sup> ECHENOZ, *Jérôme Lindon*, Paris, Éditions de Minuit 2001, pp. 16-17 (trad. it. *Il mio editore*, Milano, Adelphi 2008, p. 15). Questo il testo francese: «Un jour qu'on se voit dans son bureau, il

Forse l'ostinato silenzio di Echenoz alla proposta dell'editore vuol sottolineare proprio questo: che la firma è un atto decisivo, quasi fatale. È l'ultima parola a essere scritta, l'atto con cui l'autore si congeda dalla sua opera, il nome che consente alle pagine di un testo di parlare.

*Biodata:* Luigi Sasso (1954) insegna in un liceo in provincia di Genova. Si è occupato in prevalenza di scrittori della letteratura del '900, da Antonio Porta a Giuseppe Pontiggia, da Robert Walser a Samuel Beckett. Ha inoltre pubblicato saggi sulla funzione del nome in ambito letterario e tradotto scritti di Jean Dubuffet, Francis Bacon, André Masson. Sue annotazioni sulla letteratura e sull'arte si possono leggere sul sito *La Dimora del tempo sospeso* col titolo di *Schedario*.

prof.sasso@tin.it

me fait une proposition surprenante: Dites-moi, est-ce que vous ne pensez pas que vous pourriez prendre un autre prénom, pour cette publication? Je le regarde sans répondre. C'est que, dit-il, vous voyez, comment dirais-je, il y a une sorte de hiatus dans votre nom. Je ne dis toujours rien, j'admets qu'il n'a pas tort mais je me demande juste: Pierre Echenoz? Jacques Echenoz? Alfred Echenoz? Il est vrai que ça sonnerait peut-être mieux mais je ne m'attendais vraiment pas à cette question, je le regarde. Mon prénom et mon nom sont ce qu'ils sont, je le sais bien, mais je crois que j'aimerais autant les garder. D'un autre côté je comprends ce qu'il veut dire, il n'a pas tort euphoniement parlant, mais changer de prénom, c'est quand même une très grosse entreprise, ça ne se fait pas comme ça. Comme je n'avais jamais envisagé ce problème, je continue de ne rien dire en le regardant. Bon, bon, dit-il, n'en parlons plus».

