

SALVATORE RIOLO

## IPOCORISTICI E ALTRE MANIPOLAZIONI ONOMASTICO-LETTERARIE

Nell'ampio settore delle manipolazioni che riguardano i nomi di personaggi letterari prenderemo in esame i nomi sia ipocoristici sia vezzeggiativi e diminutivi; gli uni e gli altri sono manipolazioni onomastiche molto diffuse e "istituzionalizzate", perché riconosciute e accettate dalla norma. Inoltre, ipocoristici, vezzeggiativi e diminutivi, che sono tipi onomastici fra loro linguisticamente affini e strettamente connessi, formano tutti insieme una classe compatta e omogenea di appellativi affettivi che hanno funzioni simili, prima fra tutte quella di avvicinare la persona nominata a chi la nomina. Per economia espositiva nelle pagine seguenti li indicheremo cumulativamente con l'iperonimo "coristici", ricavando il neologismo per aferesi dalla stessa base etimologica da cui concordemente si fa derivare il termine ipocoristico, cioè dal greco *hypokoristikós*, un derivato di *hypokorizomai* che significa appunto "chiamo con voce affettuosa".

Considerati in generale e dal punto di vista linguistico, i "coristici" o "affettivi" (come si potrebbero anche chiamare) sono accomunati da una serie di tratti: 1) sono fortemente connotati, perché riflettono chiaramente il giudizio, la simpatia e l'affetto di chi li usa; 2) rimandano al referente, che nel nostro caso è una persona individuata con un coristico, e a quella specifica persona si riferiscono sempre ed esclusivamente; 3) sono legati solo a determinati contesti socio-comunicativi; 4) si possono far rientrare tutti nel registro familiare e colloquiale; 5) soprattutto gli ipocoristici possono essere sottoposti a varie forme di manipolazione, tanto profonde da rendere talora irriconoscibile la parola base da cui deriva il nome manipolato; 6) nascono come fatti di *parole* e *la langue*, quando li ratifica, non sempre riesce a decontestualizzarli, standardizzarli e normalizzarli completamente.

Con qualche esempio si può meglio evidenziare la varietà e complessità formale insita nei coristici. Prendiamo in esame gli ipocoristici, che spesso risultano di difficile interpretazione, perché, per il livello di manipolazione cui sono stati sottoposti, non è facile identificare la parola base cui far risalire ciascuno di essi. Questo succede con gli ipocoristici di nomi esotici come, ad esempio, *Vania* e *Tania*, che stanno per Ivan e Tatiana (si noti che nel primo caso la vocale finale *a* rende ancora più difficile risalire a un nome di genere maschile), ma succede pure con nomi della nostra tradizione

e di uso comune; non è facile, ad esempio, risalire al nome da cui deriva *Cia* (<Lucia). Altra caratteristica degli ipocoristici è che ciascuno di essi può corrispondere a diversi nomi; *Lello*, ad esempio, è ipocoristico di tutti i nomi che terminano in *-ello* ed *-elio*: *Aurelio*, *Gabriello*, *Raffaello*, ecc. e, al femminile, *Lella* è ipocoristico anche di forme vezzeggiative come *Antonella*, *Graziella*, *Luisella*, ecc. *Lino/Lina* possono corrispondere ad *Angiolino*, *Natalino*, *Nicolino*, *Pasqualino*, *Paolino*, *Rosolino*, ecc. e, al femminile, ad *Angelina*, *Carolina*, *Michelina*, *Pasqualina*, ecc. Invece *Antonello*, *Bastianello*, *Brunello*, *Daniello*, *Donatello*, *Giovannello* e altri antroponimi simili fanno tutti capo all'ipocoristico *Nello*. Da *Domenico* si può ricavare sia *Mico* sia *Mimì*. Talvolta la difficoltà etimologica è dovuta all'imprevedibilità della forma d'origine, come nel caso di *Gino*, che si può prevedibilmente ricondurre ad *Angelo*, *Biagio*, *Giorgio*, *Giovanni*, *Luigi*, *Remigio*, ecc., ma non è facile prevedere che la rispettiva forma femminile *Gina* sia l'ipocoristico tradizionale piemontese di *Teresa*. Lo stesso dicasi per *Gio*, che non solo è ipocoristico di *Giovanni*, *Giorgio*, *Gioacchino*, *Giocondo* e altri, ma, addirittura, può essere anche usato per indicare l'inglese *Joe*.

Con siffatte caratteristiche, linguisticamente marcate, i nomi che abbiamo etichettati come 'coristici', di largo uso nella lingua comune, tipici di un registro linguistico informale, colloquiale e familiare, appaiono a prima vista poco consoni ad un uso letterario; sembrano, infatti, porsi in contrasto con il canone e lo specifico della lingua letteraria, che è tendenzialmente formale, aulica e di tono elevato. Il loro impiego in letteratura sembrerebbe, pertanto, problematico, perché, divelti dal loro specifico contesto sociolinguistico d'origine, potrebbero non attecchire e prosperare nell'*habitat* letterario in cui vengono trapiantati.

### 1. *Coristici letterari, provenienza e complessità*

Per svolgere questo tema e toccare i principali aspetti ad esso connessi, abbiamo riunito in un elenco i coristici della letteratura italiana, traendoli dai tre volumi del *Dizionario dei personaggi letterari*, edito dall'UTET, e dal volume intitolato *Personaggi*, volume VIII del *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Abbiamo successivamente integrato l'elenco con alcuni nomi desunti dall'opera di Alda Rossebastiano ed Elena Papa, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico e etimologico* e con altri coristici direttamente attinti dalla memoria personale e tratti non solo dalla letteratura ma qualcuno anche dall'opera lirica.

La maggior parte dei coristici del nostro elenco è in uso nella lingua comune ed è lecito supporre che da essa l'abbiano presi in prestito gli scrittori

che ne hanno fatto uso. Solo un piccolo gruppo di essi è stato coniato dagli autori e poi immesso nella lingua comune. Ma anche quando li inventa, in realtà l'autore ricalca sempre i neologismi su modelli di nomi tradizionali e, perciò, per la forma è pur sempre direttamente o indirettamente condizionato dai coristici già esistenti nella lingua comune. Non bisogna, pertanto, stupirsi se ritroviamo in ambito letterario la stessa varietà e complessità segnalata sopra a proposito dei coristici in uso nella lingua comune. Pertanto, tranne i casi nei quali il nome ha un preciso riferimento autobiografico, in tutti gli altri casi si ripresenta per gli ipocoristici letterari la stessa incertezza d'individuazione dei nomi originari ai quali farli risalire. Così, ad esempio, il problema dell'identificazione della forma di partenza non si pone, in ambito letterario, per *Lina*, cui, invece, come abbiamo visto sopra, nella lingua comune corrispondono diversi possibili nomi d'origine. Nel nostro *corpus*, infatti, *Lina* è presente due volte: nel *Canzoniere* di Umberto Saba e in *Una donna* di Sibilla Aleramo; in entrambi i casi il riferimento autobiografico ci consente di individuare il nome esatto cui si riferisce l'ipocoristico (nel primo caso *Carolina*, la moglie del poeta e, nel secondo, il nome della stessa Aleramo, che figura nell'opera in veste di protagonista).

Nella maggior parte dei casi, però, anche in ambito letterario si pongono problemi dello stesso tipo di quelli che abbiamo visto sopra per i nomi propri non letterari. Facciamo qualche esempio, abbiamo riscontrato nelle nostre fonti cinque occorrenze di *Saro* e una di *Sara*. La forma maschile, *Saro*, si può considerare, con sufficiente sicurezza, un ipocoristico siciliano (con finale italianizzata) da *Rusariu*, come dimostra l'autore che lo attesta un buon numero di volte, che è Pirandello, e come comprova ai giorni nostri la netta concentrazione del nome in Sicilia. La forma femminile *Sara* è, invece, di più difficile attribuzione, perché può essere nome intero che continua l'ebraico *Sarah* o può essere ipocoristico, corrispondente femminile di *Saro*. Solo il contesto in cui è calato il personaggio, la commedia *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, impone la prima spiegazione ed esclude in maniera netta l'alternativa. In questo caso si crea un divario fra il nome al femminile, che è un nome nella sua forma piena, e il nome al maschile che è invece un ipocoristico. *Nino* si può far risalire alla tradizione classica, che fa capo al mitico fondatore di Ninive, e in questa accezione è raro, oppure si può considerare un ipocoristico con aferesi di diversi nomi che presentano la stessa terminazione, ad esempio, *Antonino* ma anche *Ugolino* e altri.

### 1.1. Motivazioni della scelta onomastica

Essendo termini linguisticamente connotati in maniera marcata, la scelta di nomi propri coristici in testi letterari non si può considerare una

scelta neutra e inconsapevole da parte dell'autore. Essa rinvia sempre alle specifiche motivazioni con le quali va di volta in volta messa in relazione, motivazioni che possono essere numerose (alcune delle quali non sempre facilmente individuabili) come molteplici possono essere le variabili e le strategie dell'autore legate alla *nominatio*, alle quali sono direttamente o indirettamente riconducibili le motivazioni della scelta onomastica.

In tanta varietà si può isolare una tendenza molto diffusa, la tendenza al "realismo", intendendo il termine in un'ampia accezione entro cui si possono fare rientrare vari tipi e aspetti di realismo onomastico: a) nomi di personaggi realmente esistenti o esistiti; b) nomi che rinviano a una precisa realtà e denotano un realistico colore locale; c) corrispondenza fra designazioni onomastiche e caratteristiche fisiche, morali, comportamento e destino dei personaggi; d) corrispondenza fra nome e diegesi; e) autonominazione e riferimenti autobiografici; ecc. Adduciamo qualche esempio: Maria Antonietta Grignani dimostra che sia Vittorio Sereni sia Giorgio Caproni concordano nell'uso dei nomi desunti dalla realtà quotidiana e divergono soltanto in alcune strategie onomastiche.<sup>1</sup> Della veridicità onomastica del *Decameron*, basato su riferimenti che il coevo pubblico di lettori condivideva e comprendeva facilmente, si è occupato Riccardo Ambrosini, dalla cui analisi appare chiaro che per quanto riguarda l'onomastica l'opera è equidistante sia dalla storicità dei personaggi danteschi sia dall'allusività relativa a quelli sercambiani.<sup>2</sup> Il Goldoni, che nella prima fase dell'attività artistica adoperò nelle sue commedie i nomi tradizionali dei personaggi della commedia dell'arte, caratterizzati da genericità e omogeneità, nella seconda fase si aprì al realismo che lo portò a connotare psicologicamente e socialmente il personaggio e a sostituire le 'maschere' tradizionali con autonome e ben definite creature letterarie.

Come gli altri nomi propri letterari anche i coristici possono essere variamente studiati e classificati; nel caso in esame abbiamo analizzato quelli del nostro *corpus*, trattando prima, separatamente, ciascuno in un apposito paragrafo, ipocoristici, diminutivi e vezzeggiativi, e li abbiamo poi studiati tutti insieme in rapporto alla diastratia, alla diatopia, al genere letterario e al dialetto, che sono i principali parametri che servono a precisarli e a definirli meglio.

<sup>1</sup> M.A. GRIGNANI, *Nomi di Sereni e Caproni: un'analisi contrastiva*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 89-102.

<sup>2</sup> R. AMBROSINI, *Sull'onomastica nel «Decameron»*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XVI (2000), pp. 13-32.

## 1.2. *Ipcoristici*

In una dotta e interessante lettura critica di *La veste lunga* Bruno Porcelli mostra la ricchezza di funzioni stilistico-espressive e di valenze simboliche che possono assumere i nomi ipocoristici in un testo letterario.<sup>3</sup> Un esempio dell'importanza di un ipocoristico all'interno di un'opera letteraria è fornito nel *Decameron* da *Gianni* (V 6, VII 1, XI 10) e dalle sue varianti suffissate (*Giannello*, *Giannole*, *Giannotto*, *Giannucole*) che soppiantano la forma d'origine *Giovanni*.

Una studiosa,<sup>4</sup> trattando specificamente dei nomi e nomignoli pirandelliani, li mette in relazione con l'umorismo dello scrittore, affermando che «perciò le tante Didì, Rorò e Mimì, i numerosi Fifi, Giugiù e Gegè, diminutivi e vezzeggiativi che sembrano banali ma che sono, invece, scelti e impiegati a scopo, perché dettati dalla coscienza umoristica dell'autore». Su questo punto ci dispiace di non poter essere d'accordo con la studiosa, perché se l'ipotesi della «coscienza umoristica» può essere invocata per i nomi e i nomignoli, non è rilevante nel caso degli ipocoristici, perché tali (e non diminutivi o nomignoli) è preferibile considerare quelli elencati nel passo citato. Pur prescindendo dal termine con cui sarebbe più opportuno indicare tali nomi, non si può però condividere l'affermazione che *Giugiù* sia un soprannome imposto al marito dalla moglie fedifraga e non si può accettare la spiegazione del termine stesso. La studiosa, infatti, considera *Giugiù* come composto di due *giù* univerbati, fornendo come spiegazione il fatto che, quando il marito viene a conoscenza dei tanti amanti della moglie, la sua alta sicurezza di maschio scende *giù giù*. Se così fosse, per contrapposizione l'amante, la cui autostima è alta, dovrebbe chiamarsi *Susù* e, invece, si chiama *Lulù*. In realtà *Giugiù* e *Lulù* come *Bebè*, *Cecè*, *Cocò*, *Didì*, *Fifi*, *Gegè*, *Lilì*, *Mimì*, *Nenè*, *Ninì*, *Rorò* e altri nomi simili che hanno la stessa struttura, costituiscono un tipo particolare di ipocoristici a raddoppiamento sillabico, ricavati duplicando una sillaba del nome d'origine e rendendo ossitono il bisillabo così ottenuto, secondo una tecnica di formazione caratteristica della Sicilia centrale e particolarmente diffusa nell'agrigentino, da dove appunto la mutua il Pirandello, nelle cui opere si trova il maggior numero d'attestazioni di tale tipo onomastico.

Non è condivisibile pure l'ipotesi, avanzata dalla studiosa suddetta nell'opera citata, che *Teresina* sia stata chiamata *Sina*, cui si attribuisce il significato di 'senza', per alludere alla vicenda della donna dissoluta, che,

<sup>3</sup> B. PORCELLI, *Simboli e nomi in una novella pirandelliana: «La veste lunga»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII (2001), pp. 351-62.

<sup>4</sup> R. VITTI-ALEXANDER, *Nomi e nomignoli come espressione dell'umorismo pirandelliano*, in AA.VV., *Pirandello e la sua opera*, a c. di E. Lauretta, Palermo, Palumbo 1997, pp. 135-44.

avendola persa, era ormai 'senza' virtù. Anche *Sina* è un ipocoristico, ricavato per aferesi da (*Tere*)*sina*.

### 1.3. Diminutivi

Esistono *nell'opinio comunis* alcuni forti preconcetti sul diminutivo, perché visto e acriticamente considerato nei suoi contesti d'uso più abituali, niente affatto alti e poco letterari: nella varietà di lingua utilizzata dagli adulti quando si rivolgono ai bambini (*baby talk*); negli appellativi talvolta sdolcinati di alcuni innamorati; nei nomi imposti agli animali domestici; in altri contesti del tutto informali. A tal proposito c'è da osservare innanzi tutto che mentre oggi si è in molti a giudicare il diminutivo oltre che una leziosaggine anche un segno di debolezza e di rilassatezza stilistica, in passato se ne faceva più largo uso e ciò non urtava la sensibilità di scrittori e lettori. L'uso del diminutivo negli aggettivi e nei nomi comuni è attestato nella storia della letteratura italiana da Guido Cavalcanti, con i suoi diminutivi stilnovisti, a Gabriello Chiabrera, a Paolo Rolli, a Giovanni Pascoli, ecc. È presente pure in prosa dove, talvolta, c'è coincidenza fra diminutivo e toscanismo non solo negli scrittori toscani, nei quali il toscanismo ha la funzione di creare colore locale, ma anche in scrittori non toscani con effetti ora di ribobolo ora di dotta affettazione. A proposito di tale uso Vittorio Coletti osserva che «questo degli alterati e dei diminutivi resterà a lungo un indizio inerte di medietà linguistica».<sup>5</sup>

Edmondo De Amicis, invece, affermava che chi rifiuta la giusta familiarità con le forme innumerevoli del diminutivo e le tiene in conto di «vane frasche» non potrà mai sapere quanto ricca e flessibile sia la lingua italiana. Va poi notato che per tutti gli autori che andarono a risciacquare i propri panni letterari nell'Arno, l'abuso del diminutivo può essere attribuito all'influsso del fiorentino parlato. Lo sostiene Luigi Russo riferendosi a Giovanni Verga, della cui lingua egli scrive:

C'è una tale insistenza dei diminutivi in *ino*, che bisogna necessariamente sospettare che al barbaro aristocratico, venuto su dalla Sicilia, devono aver fatto una grande impressione alcuni vezzi della parlata fiorentina [...] Ma come mai tanti diminutivi in un prosatore come il Verga, così scontroso dopo, asciutto e scarno? Parecchi di essi si convengono al sentimento idilliaco della protagonista adolescente [si riferisce alla protagonista di *Storia di una Capinera*], altri sono un vezzo passivo della troppa fresca esperienza di Firenze.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi 1993, p. 276.

<sup>6</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1974, p. 290.

Anche i diminutivi e vezzeggiativi, come gli ipocoristici, svolgono nell'onomastica letteraria la stessa funzione che svolgono normalmente nella lingua comune. Anche in letteratura «Il diminutivo con i suoi moventi psicologici ed i suoi effetti stilistici, può operare il progressivo addomesticamento di una realtà ostile (o quanto meno la domesticazione di un ambiente estraneo e difficile) in vena ora infantile, ora familiare, ora erotica (sempre, cioè, affettiva)».<sup>7</sup>

Un esempio di nome diminutivo che richiama caratteristiche del personaggio è il collodiano *Zeffirino*, che è usato come sinonimo di 'spia' in forza del processo semantico che fa riferimento al vento e quindi a 'soffiare', che nell'uso familiare toscano, già ai tempi di Collodi, aveva il significato, che conserva tuttora, di 'spifferare', 'fare la spia'. Non di rado i nomi propri diminutivi sono usati per designare persone appartenenti al mondo degli umili o della piccola borghesia. Ad esempio, sono diminutivi alcuni nomi di serve in Goldoni: *Argentina*, *Colombina*, *Corallina*, *Smeraldina*, ecc.

Le valenze stilistiche del diminutivo in Pirandello sono state analizzate da Robert van Nuffel, il quale ha mostrato con dovizia d'esempi come lo scrittore siciliano, utilizzando diverse forme di alterazioni, riesca a far percepire al lettore distinzioni e sfumature di significato fra persone e cose indicate con le forme alterate. L'uso del diminutivo nel nome proprio, sempre attento e appropriato, contribuisce a creare un'atmosfera e dipingere un personaggio, fissandone i tratti del carattere.<sup>8</sup>

Porcelli spiega *Guidotto* da Cremona, *Giacomino* da Pavia, *Giannole* di Severino, *Minghino* di Mingole, *Guglielmino* da Medicina, presenti nella novella V 5 del *Decameron*, ipotizzando una sorta di «scherzoso controcanto» ai nomi dei personaggi di dantesca memoria alcuni dei quali presenti nella novella precedente, la V 4.<sup>9</sup>

Fra i casi particolari ricordiamo *Bertoldino* e *Baronina*, nei quali l'alterato indica la discendenza e significa rispettivamente "figlio di Bertoldo" e "figlia del barone", personaggio di *Il Barone di Birbanza* di Carlo Maria Maggi. In *Prezzemolina* (I. Calvino, *Fiabe italiane*), invece, l'alterato spiega l'origine del nome che è stato imposto alla neonata dalla madre, la quale, durante la gestazione, aveva avuto voglia di prezzemolo. Antifrastico è nell'*Orlando furioso* il nome *Gabrina*, brutta, vecchia e malvagia, carceriera di Isabella. In un interessante studio S. Carvelli dimostra che questo

<sup>7</sup> R. STEFANINI, *Alterazione e derivazione nominale intorno alle «parti del corpo» in italiano*, «Archivio Glottologico Italiano», LXVII (1982), p. 137.

<sup>8</sup> R. O. J. VAN NUFFEL, *L'uso del diminutivo in Pirandello*, in AA. VV., *Stimmen der Romania*, Festschrift für W. Theodor Elvert zum 70. Geburtstag, herausgeg. von G. Schmidt und M. Tietz, B. Heymann Verlag 1980, pp. 585-604.

<sup>9</sup> B. PORCELLI, *I nomi in venti novelle del «Decameron»*, «Italianistica», XXIV (1995), 1, p. 69.

personaggio affonda sicure radici nella mitologia greca, nel *topos* narrativo della donna respinta; la studiosa, inoltre, mette il personaggio in relazione con Angelica in un rapporto di specularità complementare,<sup>10</sup> che conferma la nostra tesi del nome antifrastico. Ricordiamo pure fra i casi particolari che Porcelli dimostra che molte novelle pirandelliane sono integralmente o parzialmente costruite intorno a una o più coppie di personaggi omologhi; in esse gli abbinamenti si fondano su criteri di identità e di opposizione. Appartengono a questa tipologia *Tanino* e *Tanotto*, i bambini amici dell'omonima novella; Tanino è biondo e aristocratico come la madre, Tanotto, invece, per contrapposizione, è bruno e rozzo come il padre.<sup>11</sup>

#### 1.4. *Vezzeggiativi*

Come per i diminutivi anche per i vezzeggiativi non mancano attestazioni nella letteratura italiana, ricordiamo, ad esempio, l'utilizzo che se ne faceva nel periodo del Barocco o quello che ne fece Giacomo Leopardi (i cui celebri vezzeggiativi possono avere un precedente letterario in Chiabrera) o Umberto Saba, nelle cui opere vezzeggiativi e diminutivi sono attestazioni dell'italiano medio con cui convive la lingua della poesia tradizionale in una singolare simbiosi di aulicismi e termini della quotidianità. Una delle funzioni che vezzeggiativi e diminutivi assolvono in letteratura è di «rendere più accetto alla poesia lo stile 'familiare'».<sup>12</sup>

Adducendo qualche esempio, ricordiamo che sul nome *Giulietta* ha già fatto giuste e documentate considerazioni Michelangelo Picone, il quale indica il vicentino Luigi Da Porto come il coniatore del nome, che, però, fu certamente influenzato dai nomi in *-etta* usati da Dante Alighieri (*Violetta*, *Fioretta*, *Lisetta*).

#### 1.5. *Genere*

Mettendo l'uso dei coristici in relazione con il genere e le correnti letterarie non è facile trarre deduzioni critiche sufficientemente sicure, perché per poterlo fare sarebbe necessario un apposito, preliminare ed esaustivo calcolo delle ricorrenze dei coristici in ciascun genere o corrente letteraria e sarebbe indispensabile poi mettere a confronto i dati in uno studio comparato di tutti i generi e di tutte le correnti.

<sup>10</sup> S. CARVELLI, *La genesi del personaggio di Gabrina nell'«Orlando Furioso»*, «Sincronie», 2001, 9, pp. 159-70.

<sup>11</sup> B. PORCELLI, *Coppie di personaggi nelle novelle pirandelliane*, «Italianistica», XXXII (2003), 3, pp. 367-73.

<sup>12</sup> COLETTI, *Storia dell'italiano...*, cit., p. 251.

Certamente si può far rientrare nei canoni espressivi del verismo l'uso in Verga dei coristici saldamente ancorati all'ambiente, al dialetto, alla storia locale e alle tradizioni popolari, un uso che riflette chiaramente l'intenzione dell'autore di creare nel testo l'illusione più completa della realtà di un paese, della Sicilia e di una realtà patriarcale.

Appartengono al genere tradizionale della commedia dell'arte i nomi delle serve goldoniane, due delle quali, *Corallina* e *Colombina*, sono ai primi posti nella lista dei nomi, maschili e femminili, più frequenti nelle commedie di Goldoni. Il legame fortissimo che lega i nomi dei personaggi delle prime opere goldoniane al genere della commedia dell'arte è dimostrato dal fatto che esso viene meno quando il commediografo, accantonata la tipizzazione delle maschere tradizionali, sostituisce tali nomi con altri più realistici.

#### 1.6. *Diastratia*

I nomi propri dei personaggi e i loro significati dipendono spesso dal contesto sociale e storico cui fa riferimento l'opera letteraria, perché essi sono in stretto rapporto con le condizioni sociali e morali dei personaggi denominati, che rientrano in una classe sociale, ai cui principi e ai cui valori si uniformano. Ad esempio, in Carlo Porta e in Domenico Balestrieri la differenziazione dei nomi dei personaggi secondo il censo e il ceto è fatta con l'uso di antroponimi tratti dal dialetto parlato per denominare gli umili, anticipando attraverso questo uso l'interesse letterario per il popolo e la povera gente, che si sarebbe diffuso con il Romanticismo. Non mancano, pertanto, in entrambi gli autori nomi dialettali comuni come *Ambrosin*, *Barbarin*, *Ninetta*, *Meneghin*, ecc.

Un esempio interessante di diastratia l'offre il Goldoni in due versioni di una sua commedia: la prima, in dialetto e in versi, si intitola *Le morbinose*, la seconda, in lingua e in prosa, porta il titolo *Le donne di buon umore*. Nella rielaborazione-traduzione anche i nomi dei personaggi, il cui livello sociale si eleva con l'ingresso in un nuovo ambiente (un'agiata casa borghese), sono stati 'nobilitati' e alcuni coristici, presenti nella prima versione, sono stati modificati e sostituiti nella seconda con nomi pieni: *Marinetta* diventa *Costanza*, *Zanetto* è sostituito con *Leonardo*, *Lucietta* passa a *Dorothea*, *Bortolo* è soppiantato da *Battistino* e *Fernando* da *Rinaldo*; i personaggi, invece, che nella seconda versione non mutano la posizione sociale, conservano immutato anche il nome.<sup>13</sup> Il legame fra i nomi dei personaggi

<sup>13</sup> S. MANNELLI, *I nomi dei personaggi in 115 commedie di Carlo Goldoni*, «Rivista Italiana di Onomastica», II (1996), 1, p. 84.

e il contesto sociale è ribadito dallo stesso Goldoni, che, staccandosi dagli stereotipi onomastici, ai coristici convenzionali della sua prima fase artistica sostituisce, nella seconda, i coristici di tipo realistico, che meglio riflettono l'abbasamento del livello sociale subito dal personaggio del servo nelle ultime commedie goldoniane: *Cecchino e Checchino* < Francesco, Nardo < Bernardo/Leonardo, Titta < Giovanbattista, Toffolo < Cristoforo; Toni, Tonino, Tognino < Antonio.

### 1.7. Diatopia

Il fattore diatopico nei coristici si può manifestare sotto due diverse forme: attraverso l'aderenza al sistema onomastico locale o attraverso nomi in dialetto o con influssi dialettali, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo. Ci limitiamo a fornire ora un esempio che riguarda l'aderenza al sistema onomastico locale. Determinante, ad esempio, risulta la diatopia per la corretta interpretazione di *Lia*, che in altri contesti geografici continua il nome biblico della figlia maggiore di Labano, data in moglie a Giacobbe, ma che in Sicilia è un ipocoristico da *Rosalia*, come mostrano le attuali numerose occorrenze di questo nome nell'isola. Come ipocoristico va pure considerato *Lia* nei *Malavoglia*. Nel titolo di una poesia-racconto del Porta figura *La Ninetta*, il nome proprio di persona preceduto dall'articolo rinvia ad un uso connotato diatopicamente e localizzabile nell'Italia settentrionale.

### 1.8. Dialetto

Grande è sempre stato il rilievo dato in generale al dialetto, che grazie ai poeti e agli scrittori dialettali diede ben presto luogo ad una letteratura dialettale, che occupa tuttora un proprio spazio accanto alla letteratura in lingua. Il dialetto, di cui è sempre stata sottolineata la concretezza espressiva, è il codice linguistico privilegiato per narrare il quotidiano ed esaltare i valori domestici e i buoni sentimenti. Essendo il rivelatore linguistico locale per eccellenza, l'uso del dialetto non è solo fine a se stesso, quale varietà diatopica, ma riveste anche un'altra funzione precipuamente letteraria, è usato a scopo di caratterizzazione realistica della narrazione, per esprimere il colore locale. Si riferisce a questo aspetto il Folena quando, trattando dei nomi nei *Malavoglia*, li considera l'emersione più diretta della realtà dialettale nel tessuto stilistico verghiano.<sup>14</sup>

Come si è già accennato nel paragrafo sulla diastrotia i nomi in dialetto

<sup>14</sup> G. FOLENA, *Antroponimia letteraria (ultima lezione – 23 maggio 1990)*, «Rivista Italiana di Onomastica», II (1996), 2, pp. 356-68.

hanno anche rilevanza e risvolti sociolinguistici, perché sono spesso usati per designare persone appartenenti al mondo degli umili. In Goldoni, ad esempio, i servitori e i personaggi plebei delle opere della seconda fase hanno tutti nomi realistici (ipocoristici e derivati suffissati) e dialettali. In *Il Manco male* Maggi impone ai personaggi nomi differenziati, attribuendo ai ricchi e ai potenti nomi derivati dal greco e ai popolani nomi attinti dal dialetto: fra questi ultimi ricordiamo, ad esempio, *Cricca*, serva di origine piccolo-borghese, il cui nome deriva dal milanese *incriccà* ‘azzeccare’; *Gelino*, forma abbreviata per designare un servo che per migliorare la propria condizione aspira ad addottorarsi; *Meneghino*, ipocoristico suffissato di *Domènegh*; *Tapella*, che in milanese significa ‘chiacchierona’.

Al diverso contesto dialettale e alla diglossia si devono le varianti ipocoristiche per *Giuseppe*, che al Sud è *Peppe* (ricordiamo *Peppe ‘o cricco* in *Napoli milionaria*, anche *Peppe*, il compagno di Meo Patacca nella commedia dell’arte trasteverina, e *Peppe Nappa*, che è una maschera siciliana); al Nord, invece, prevale *Beppe/Beppo*, con la consonante iniziale sonorizzata, forse per influsso analogico con la diffusa sonorizzazione delle consonanti sorde intervocaliche, che è una caratteristica dei dialetti italiani settentrionali. Citiamo, come esempio, il nome di un personaggio goldoniano, *Beppo* presente nella commedia *I pettegolezzi delle donne*.

In Goldoni è pure attestato un altro nome con influssi fonetici dialettali: *Anzoletto*, che ricorre nelle commedie *La casa nova* e *Una delle ultime sere di carnevale*. Presentano la stessa caratteristica fonetica *Zanina* di Folengo (*La zanitonella ovvero l’innamoramento di Zanina e Tonello*), *Zanetta* di Goldoni (*Sior Todero Brontolon*) e, pure, *Zanetto* di Mascagni (*Zanetto*). Citiamo, infine, un esempio di nomi alterati in dialetto milanese *Giovannin* (Porta, *I Desgrazzi de Giovannin Bongee*) ‘Giovannino’.

## 2. Dalla manipolazione alla metamorfosi

A questo punto, assodato che anche nell’onomastica letteraria i coristici conservano la stessa complessità e le stesse caratteristiche e funzioni linguistiche che hanno nella lingua d’uso comune, da dove vengono quasi sempre attinti; tenuto conto, però, del diverso risultato che con essi raggiunge l’autore in ambito letterario, si pongono allora alcuni quesiti. C’è da chiedersi innanzi tutto come sia possibile che l’autore prelevi i coristici dalla lingua comune e senza cadute di tono e di livello stilistico-espressivo li riesca a trapiantare felicemente nel campo letterario, in cui essi non manifestano segni di rigetto e d’incompatibilità; come sia possibile, viceversa, che l’autore inventi di sana pianta dei nomi (o recepisca nomi fittizi) e riesca poi a contrabbandarli come nomi di persone reali, mescolando nomi

inventati e nomi reali tanto bene che si stenta a intravedere il discrimine tra mondo reale e mondo letterario. Com'è possibile, d'altra parte, che i nomi letterari rispetto a quelli non letterari abbiano un grande carisma e un grandissimo potere di espansione e perché solo gli uni hanno questo potere e gli altri non l'hanno? Che cos'è, in altri termini, che fa la differenza fra coristici della lingua comune e coristici letterari? Qual è il tipo di manipolazione in virtù della quale lo scrittore opera una metamorfosi dei nomi, che preleva dalla lingua comune, in cui spesso li trova frusti, banalizzati e 'degradati' per l'uso e li restituisce ad essa rigenerati e nobilitati. Va subito precisato che tale manipolazione non riguarda il significante, cioè la forma dei coristici, che, ribadiamo, l'autore prende nella stessa forma già manipolata in cui essi si trovano nella lingua d'uso comune, ma è una manipolazione di tipo letterario, in cui le scelte linguistiche s'intrecciano con quelle stilistiche particolari e con le più generali ragioni del canone artistico. Va pure detto, inoltre, che si tratta di una manipolazione doppia e coordinata, attuata nella prima fase dall'autore e in prosieguo dal lettore.

### 2.1. *Dalla metamorfosi alla fruizione*

Il passaggio lingua comune > lingua letteraria > lingua comune dei coristici segue un processo osmotico circolare, che è innescato dall'autore, il quale sottopone i coristici al processo di letterarizzazione che si articola in diverse fasi: *nominatio*, decontestualizzazione, ricontestualizzazione, caratterizzazione e accentuazione.

- *Nominatio*. L'autore crea *ex novo* o sceglie direttamente dal grande patrimonio onomastico comune un nome e con esso denomina il personaggio. La funzione rilevante in questa prima fase è l'identificazione, che è quella fondamentale svolta da tutti i nomi, letterari e non letterari. L'autore dando il nome al personaggio gli conferisce una ben precisa identità ed esso, dopo aver ricevuto il battesimo, inizia a vivere a tutti gli effetti la sua vita di creatura letteraria.
- *Decontestualizzazione*. In questa fase l'autore interviene sul nome e cerca di staccare il significante dal referente abituale, annullando i fattori cronologici e spaziali che legano il nome al contesto d'origine, perché gli autori sentono sempre viva l'esigenza di attribuire a vicende e personaggi un significato e un respiro universale.
- *Ricontestualizzazione*. È la fase in cui avviene il travaso-innesto del nome all'interno della diegesi di una determinata opera letteraria.
- *Caratterizzazione*. La caratterizzazione consiste nel far corrispondere il nome alle caretistiche del personaggio in modo che il nome ad esso imposto lo raffiguri in maniera coerente e consona al ruolo e all'impor-

tanza che gli competono. L'autore con interventi successivi arricchisce via via il nome con ulteriori connotazioni e lo ricontestualizza meglio diegeticamente, cesellando ulteriormente e illuminando sempre più il carattere e il ruolo del personaggio denominato.

- *Accentuazione.* L'accentuazione è la particolare enfasi e rilevanza che l'autore dà al nome, usando diversi accorgimenti, ad esempio «attraverso mezzi estetici (simbolismo del suono, comicità del nome, giochi onomastici) o particolari caratterizzazioni ideologico-religiose, sociali, psicologiche o anche etimologiche; si tratta insomma di un'accentuazione del nome ricercata consapevolmente, che va al di là della "normale" funzione identificativa». <sup>15</sup> In fase di accentuazione l'autore con artifici vari tende a trasformare i nomi in stereotipi e modelli fortemente idealizzati, infondendo ad essi il carisma, ma tende soprattutto a renderli verosimili e familiari al lettore. In questa fase i nomi acquisiscono una fortissima espressività e delle spiccate valenze simboliche, subiscono una metamorfosi che da espressioni dirette e varie della vita reale li trasforma in simboli e modelli.

Movendo nella direzione opposta a quella seguita dall'autore, che, dopo averli attinti dal patrimonio onomastico comune, li sottopone al processo di letterarizzazione, il lettore preleva dalla letteratura i nomi manipolati, che designano creature incorporee, e, calandoli nella realtà, li impone a persone fisiche che vivono una vita reale, rafforzandone l'uso nella lingua comune. L'intero processo si conclude, in maniera circolare, quando il nome manipolato dall'autore è reso fruibile al lettore e, suo tramite, è riciclato e immesso nuovamente nella lingua d'uso comune, dalla quale era stato inizialmente tratto dall'autore e nella quale, dopo la nuova immissione, sarà usato con maggiore frequenza e con maggiore ricchezza di connotazioni, appunto perché rimotivato e nobilitato nelle varie fasi del processo di letterarizzazione.

## 2.2. Comunicazione e funzione poetica

Se, come si è detto, i coristici letterari conservano la potenzialità e le caratteristiche formali dei coristici non letterari, dei quali ereditano pure la varietà e la complessità; se, d'altra parte, tutti i coristici usati in letteratura sono sottoposti al processo di letterarizzazione, perché solo alcuni di essi, acquisendo grande espressività e caricandosi di molteplici valenze simboli-

<sup>15</sup> F. DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, in AA.VV., *Onomastica nella letteratura e onomastica dalla letteratura tra Ottocento e Novecento*, Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura (Università di Pisa, 17-18 febbraio 2000), a c. di B. Porcelli e D. Bremer, «Il Nome nel testo», II-III (2000-2001), p. 249.

che, s'impongono alle scelte onomastiche dei lettori, divenendo una moda o un vezzo sociale, mentre, invece, altri nomi letterari e, insieme ad essi, tutti quelli non letterari non riescono ad acquisire tale potere, non sono ugualmente produttivi e non esercitano altrettanta presa sui lettori?

Innanzitutto la diversità di trattamento dei coristici nella lingua comune e in quella letteraria dipende dalla differenza tra funzione comunicativa e funzione poetica e si spiega con il fatto che l'uso della lingua rivolto alla creazione letteraria risponde a specifiche esigenze di tipo artistico e segue particolari percorsi. Ogni testo letterario produce sul lettore un effetto che è cognitivo e al tempo stesso psico-emotivo; questo ultimo effetto dipende non solo dall'insieme degli elementi linguistici ma anche da particolari elementi extra-linguistici, fra i quali anche gl'influssi psico-emozionali che in fase di creazione e connotazione del nome l'autore riversa in esso e attraverso esso trasmette al lettore. D'altra parte, il nome, evocando e suscitando le impressioni e le immagini, le emozioni e i sentimenti che l'autore ha concentrato in esso, diventa prototipo di vari atteggiamenti ed è assunto come modello di riferimento da seguire. Si sostiene, infatti, a tal proposito, che la produttività dei nomi propri letterari dipenda dal successo e dalla notorietà delle opere nelle quali essi ricorrono e che il successo sia «proporzionale alla capacità del suo personaggio di farsi prototipo del "concetto" dell'opera, ovvero di farsi antonomasia di un carattere».<sup>16</sup> Poiché sappiamo che i personaggi sono creature letterarie che nascono dalla fantasia dell'autore, il successo, che consente ad essi di entrare a far parte della cultura di una collettività e di vivere di una loro vita imperitura, dipende in ultima analisi dalla bravura con cui essi sono presentati e connotati dall'autore.

Le risposte a tutti i quesiti posti sopra, la spiegazione dell'essenza del carisma onomastico e del potenziale espressivo dei nomi letterari, coristici inclusi, passano, quindi, anche attraverso aspetti che non rientrano solo nell'analisi strettamente linguistica, che si incentra sul significante, il significato e il referente, ma rientrano sia nella dimensione estetica, che si basa sul segno, sia nell'ambito della poetica, che si incentra sul messaggio. Quanto, infine, non trovasse ancora soddisfacente spiegazione nella nostra analisi si potrebbe spiegare facendo riferimento all'azione congiunta di tre fattori imponderabili: la levatura artistica dell'autore, l'incanto del nome e la magia dell'arte.

<sup>16</sup> L. SALMON, *Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei «marchionimi» letterari*, «il Nome nel testo», IX (2007), p. 99.