

PASQUALE MARZANO

L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI SIGISMONDO:  
SU ALCUNI NOMI DI PERSONAGGI PIRANDELLIANI

Pirandello è l'autore italiano, dopo Dante, al quale è stato dedicato il più alto numero di studi di onomastica letteraria negli anni che vanno dal 1980 al 2005.<sup>1</sup> Si tratta di un dato che non dovrebbe sorprendere, vista l'abbondanza e la qualità dei nomi presenti nella sua opera e tenendo conto del rilievo che il nome assume nelle riflessioni di carattere antropologico, psicologico o metalinguistico che lo scrittore mette sovente in bocca ai suoi personaggi o affida a un narratore esterno. Il fenomeno si rivela soprattutto nelle novelle e nei romanzi sui quali, non a caso, si è concentrata la maggioranza dei contributi pubblicati nell'arco di tempo già indicato, ma anche il teatro pirandelliano presenta dei casi altrettanto interessanti, sia perché molti dei drammi dell'autore sono variamente mutuati da sue precedenti novelle o da lacerti dei suoi romanzi, sia perché nel passaggio dallo specifico narrativo a quello drammatico si producono spesso mutamenti onomastici degni di nota. Qui mi propongo di illustrarne solo alcuni, scelti come campioni significativi del modo in cui Pirandello concepiva l'antroponima letteraria, con particolare riferimento all'ambito teatrale, e per farlo prendo l'abbrivio da un'osservazione di Renato Barilli, che si riferisce in modo particolare ai protagonisti di *Così è (se vi pare)*,<sup>2</sup> tratto dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. B. PORCELLI - L. TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con «abstracts»*, Pisa, ETS 2006.

<sup>2</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)* [1917], in ID., *Maschere nude*, vol. I, a c. di A. d'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1997<sup>4</sup>, pp. 417-509. Le date delle opere teatrali saranno sempre riferite alla loro prima rappresentazione, laddove non specificato altrimenti.

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* [1915], in ID., *Novelle per un anno*, vol. III, a c. di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1997<sup>2</sup>, tomo 2, pp. 772-88.

[...] a far comprendere il buon livello di funzionalità posseduto dalla novella per conto suo, sta anche il fatto che l'Autore non ha sentito il bisogno di mutare il nome dei protagonisti: come dire che erano già nati chiamandosi a quel modo, signora Frola, signor Ponza; cambiare qualcosa alla loro vicenda sarebbe sembrato recare un affronto a organismi completi e perfetti, nonostante uno stadio alquanto modesto di articolazione.<sup>4</sup>

Generalizzare il discorso sul supposto statuto di «organismi completi e perfetti» dei personaggi che non cambiano nome sarebbe imprudente,<sup>5</sup> ma si può osservare, più semplicemente, che in più di un'occasione Pirandello non ritiene di dover sviluppare ulteriormente le caratteristiche di alcuni dei protagonisti delle sue prove narrative destinati a prendere corpo sulle tavole del palcoscenico e quindi non li rinomina, o lo fa soltanto parzialmente. Questo è il caso, tanto per fare qualche esempio concreto, di Antonio Serra, protagonista della novella *La paura* (1897), che resta tale nel dramma *La morsa* (1910),<sup>6</sup> di Micuccio Bonavino e degli altri personaggi principali di *Lumie di Sicilia* (novella del 1900 e dramma omonimo del 1910), o di Tommaso Corsi, nel *Dovere del medico* (nel 1911 e con il medesimo titolo<sup>7</sup> in teatro nel 1912), così come di Agostino Toti, protagonista di *Pensaci Giacomino!*, che mantiene lo stesso titolo in entrambe le versioni dell'opera (novella del 1910 e commedia in italiano del 1920).<sup>8</sup>

Ci sono poi diversi personaggi che mutano solo in parte il loro nome, come *Gigi Venanzi* di *Quando s'è capito il giuoco* (1913), che diventa *Guido Venanzi* nel successivo dramma *Il giuoco delle parti* (1918), oppure *Agata Delisi* che si trasforma in *Rosaria Delisi* nel già citato passaggio da una versione all'altra di *Pensaci Giacomino!* Si potrebbero

<sup>4</sup> R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori (Oscar) 2005, p. 184.

<sup>5</sup> A tal proposito si vedano per es. le critiche di un Gobetti relative al "capo scarico" chiamato *Speranza*, che migra dalla *Signora Speranza* (1902) alla commedia *Ma non è una cosa seria* (1918), mantenendo lo stesso cognome, ma fallendo l'occasione di una sua effettiva trasformazione da *flat* a *round character*, che resterebbe incompiuta. Sui motivi per i quali mantiene lo stesso cognome mi sia permesso di rinviare al mio *Quando il nome è «cosa seria»*. *L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello. Con un regesto di nomi e personaggi*, Pisa, ETS 2008 [ma 2010], pp. 93-109. Per il resto si veda P. GOBETTI, «L'Ordine Nuovo», 22 gennaio 1922, cit. in D'AMICO, *Notizia*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1997<sup>2</sup>, p. 21, nota 2: «Pirandello avrebbe dovuto sviluppare, accanto al dramma di Gasparina, quello ben più pirandelliano e complesso di Memmo Speranza, vaso di contraddizioni, e invece lo ha lasciato irrisolto [...]».

<sup>6</sup> Originariamente intitolato *L'epilogo*.

<sup>7</sup> Nella sua prima versione narrativa si intitolava *Il gancio* (1902).

<sup>8</sup> Già rappresentata in dialetto qualche anno prima (1916).

fare ancora altri esempi dello stesso genere,<sup>9</sup> ma ci si potrà senz'altro limitare a quelli appena proposti, che dovrebbero essere sufficienti per attestare la peculiarità del fenomeno.

Suscitano un interesse maggiore, pare fin troppo ovvio, i personaggi rinominati in toto, perché le loro caratteristiche fisiche, psicologiche o morali non coincidono più, almeno non completamente, con quelle dei personaggi dai quali sono nati. Un processo di evoluzione che interessa varie novelle pirandelliane sfruttate per drammi successivi, come *Tirocinio* (1905) e *Nel dubbio* (1906), dalle quali furono tratti rispettivamente *Il piacere dell'onestà* (1917) e *L'innesto* (1919),<sup>10</sup> opere teatrali accomunate da destini incrociati connessi alla loro messa in scena, al successo della prima e al fallimento della seconda.<sup>11</sup> Si tratta di due casi a loro modo emblematici da un punto di vista onomastico-letterario, campioni rappresentativi di una prassi onomaturgica consolidata presso l'autore.

*L'innesto* si presenta con un impianto antropomimico talmente mutato rispetto alla sua fonte narrativa da rendere poco agevole, a prima vista, il riconoscimento dell'omologia esistente fra i personaggi della novella e del dramma. Infatti, perfino alcuni dei più attenti studiosi dell'opera di Pirandello, fra i quali il curatore del pregevole volume delle *Maschere nude* in cui è incluso il testo teatrale, non hanno rilevato, o segnalato, almeno inizialmente, la parentela fra le due opere.<sup>12</sup> Il nome

<sup>9</sup> Ai quali si potrebbe aggiungere quello di Paolino *Lovico*, che si ripresenta con lo stesso prenome, ma privo del cognome, nella commedia *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), dopo aver visto la luce tredici anni prima nella novella *Richiamo all'obbligo* (1906).

<sup>10</sup> *Il piacere dell'onestà* fu pubblicato nel 1918 (cfr. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. I, cit., pp. 551-616), mentre *L'innesto* fu dato alle stampe per la prima volta nel 1919 (cfr. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, cit., pp. 229-82).

<sup>11</sup> A tal proposito cfr. R. ALONGE, *Luigi Pirandello* [1997], Roma-Bari, Laterza [Il teatro del XX secolo] 2007, pp. 42-8.

<sup>12</sup> In effetti, il curatore delle *Maschere nude* non la rileva nel volume della collana in cui è stato pubblicato il dramma, il secondo, salvo rettifica intervenuta con il terzo (cfr. L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. III, a c. di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, Milano, Mondadori [I Meridiani] 2004, pp. LII-LIII), dove si indica *Nel dubbio* come fonte del dramma (nel *Catalogo delle opere drammatiche di Pirandello*). Inoltre, nella sezione *Addenda al II volume*, nella parte dedicata all'*Errata-corrige*, si legge: «p. 210, *terz'ultima riga* non deriva da alcuna novella ma ha più d'una parentela con la novella *Nel dubbio* (1906) e inoltre contiene» (ivi, p. LXXXIX). Analoga omissione si riscontra in diversi studiosi o curatori di testi pirandelliani, ma qui sarà sufficiente ricordarne solo alcuni, fra i quali spicca J. MOESTRUP, *The Structural Patterns of Pirandello's Work*, Odense, Odense University Press 1972, pp. 162-33, il quale invece dà conto della fonte del *Piacere dell'onestà*, che deriverebbe da «an insignificant short story», uno «sketch, written in 1905, that has nothing essential in common with the play» e che quindi non merita nemmeno di essere menzionato esplicitamente (cfr. ivi, pp. 154-62). Analoga omissione è nel volume di J.-M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, trad. it., presentazione di G. Macchia, a c. di G. Ferroni, Roma,

della contadina *Zena* è l'unica eccezione al summenzionato e quasi totale mutamento antroponimico prodottosi con il passaggio dalla novella al dramma. Tale traccia è piuttosto rilevante, al di là di ogni eventuale e possibile *interpretatio*, e si potrebbe considerare come una sorta di *trait d'union* fra i due lavori pirandelliani, perché espleta una chiara funzione intertestuale, che avrebbe potuto, se opportunamente decodificata, rivelare per tempo il legame fra i due testi. Tutti gli altri nomi cambiano, perché cambiano le caratteristiche dei personaggi, mentre *Zena* resta più o meno la stessa e quindi non ha bisogno di essere rinominata.

Non mi soffermerò oltre su tale caso specifico<sup>13</sup> per poter dedicare uno spazio adeguato alla commedia *Il piacere dell'onestà*, che trae spunto da *Tirocinio*, con mutamenti antroponimici ugualmente rilevanti, soprattutto per quanto concerne due dei personaggi principali della novella (almeno nelle parole del narratore di secondo grado), cioè *Michelangelo Castiglione* e *Pompea Montroni*, che diventano *Angelo Baldovino* e *Agata Renni*, circa dodici anni dopo, nello sviluppo drammatico della novella. Faccio ancora ricorso a Barilli, che ha già sottolineato l'importanza di tale processo di trasformazione:

E così, passo passo, Angelo Baldovino diventa un eroe «positivo», gratificato perfino di un *happy end*. In previsione di ciò, l'Autore aveva proceduto saggiamente a mutare la figura di lei non solo nel nome, ma anche nel fisico, facendone una giovane donna appetibile, e nel lungo termine non insensibile al fascino di quel «filosofo» assurdo, gelidamente bollente che il caso le ha posto al fianco.<sup>14</sup>

*Il piacere dell'onestà* presenta diverse caratteristiche esemplari del trattamento dei nomi propri in Pirandello e della cura costante nel tempo

Abete 1977, dove a p. 117 si legge un elenco delle 15 *pièces* che non deriverebbero da antecedenti narrativi, fra le quali si cita erroneamente anche *L'innesto*, a cui sono dedicate le pp. 119-20 (per le altre cfr. tutto il capitolo VI: *Il teatro: lo sdoppiamento come meccanismo delle "pièces" non derivate*, ivi, pp. 117-38). Non ne fanno cenno nemmeno Alonge (cfr. ALONGE, *Luigi Pirandello*, cit., ma potrebbe trattarsi di una omissione volontaria) e Lugnani, che ha curato una delle ultime edizioni delle novelle pirandelliane, nella quale di solito indica i lavori dai quali furono ricavati dei drammi, ma non nel caso che concerne appunto *Nel dubbio* (cfr. L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. II. 1905-1913*, a c. di L. Lugnani, Milano, BUR 2007, pp. 276-82 e, per le note, 998-9), la cui «vicenda» è considerata «di esilità assoluta» (ivi, p. 999).

<sup>13</sup> Mi riprometto però di discuterne in maniera più ampia in un'altra occasione, ossia in un contributo destinato al volume miscelaneo di studi in onore di Giorgio Baroni, di prossima pubblicazione.

<sup>14</sup> BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, cit., p. 182.

che lo scrittore dedicò a tale aspetto della sua opera e quindi merita, in questa sede, un'attenzione particolare.

Innanzitutto, si noti che il prenome *Angelo* conserva un legame con *Michelangelo*, mantiene cioè un nesso con il nome rimosso, come succede per diversi altri personaggi pirandelliani, fra i quali sarà sufficiente citare solo il *Neli Tortorici* della novella *La mosca* (1904), che diventa *Neli Schillaci* nella commedia dialettale intitolata *Liolà* (1916) e si trasforma, infine, nell'edizione italiana della stessa, in *Nico Schillaci* (1929).<sup>15</sup> Si potrebbero avanzare diverse ipotesi sui motivi della persistenza di tale parentela fra nomi rimossi e loro sostituti nei lavori pirandelliani, ma ci si può limitare a far notare come tale prassi ricalchi un fenomeno tipico anche dei mutamenti antroponimici relativi alla sfera *non-fictional*, al quale soggiace evidentemente anche Pirandello nella sua veste di onomaturgo.<sup>16</sup>

Prima di continuare con una succinta analisi del *Piacere dell'onestà* da un punto di vista onomastico-letterario, sarà bene però riassumerne brevemente il *plot*. Angelo Baldovino è un giocatore incallito, che si trova in difficoltà per la sua condotta sconsiderata e accetta di prestarsi come specchio per le allodole nel piano che coinvolge il marchese Fabio Colli e la signorina Agata Renni, dalla quale il marchese aspetta un figlio che non potrà riconoscere, essendo già sposato. Per salvaguardare la "forma", Baldovino sposerà Agata assumendo il ruolo di marito rispettabile della donna e di padre del nascituro. Per una sorta di rivalsa contro chi lo ha messo in una condizione che gli provoca un disagio crescente, Baldovino prende a esercitare la sua onestà in maniera garbata, ma rigidissima, creando a sua volta disagio nel marchese e negli altri

<sup>15</sup> Inizialmente cambia solo il cognome, con il prenome *Neli* inalterato, che poi si trasforma in *Nico* nel passaggio all'ultima versione della commedia, quella in italiano, anche se il *Neli* iniziale mantiene ancora una sorta di parentela strutturale con il *Nico* finale, visto che condividono la medesima iniziale, oltre alla *i*, e sono entrambi bisillabi. Da *Tortorici* a *Schillaci* c'è invece maggiore distanza, ma l'ultima sillaba è comune ai due cognomi ed è forse inutile sottolineare il rilievo di una simile identità da un punto di vista fonetico. Sarà utile precisare anche che il protagonista della commedia è sì "parente" di quello della novella, soprattutto da un punto di vista onomastico, ma non ne replica pedissequamente le azioni. Del resto, fra le fonti di *Liolà* bisogna considerare, come è noto, pure il romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904).

<sup>16</sup> Cfr. E.C. SMITH, *Influences in Change of Name*, «Onoma», XIV (1969), 1-2, pp. 158-64, p. 162. Oltre al suo possibile valore semantico, si noti che *Angelo* si potrebbe considerare come l'ipocoristico aferetico del *Michelangelo* originario: una riduzione dell'estensione dell'antropónimo che potrebbe essere sintomatica della rivalutazione del personaggio, se si considera il valore di solito comico, o umoristico, che si manifesta talvolta nei lunghi nomi pirandelliani, come ha recentemente sottolineato Porcelli (cfr. PORCELLI, *In principio o in fine il nome...*, cit., pp. 97-107 e *passim*; ma anche il mio *Quando il nome è «cosa seria»...*, cit.).

membri della propria famiglia acquisita. Tutto ciò è in qualche modo già narrato nella novella, nella quale però, fra le imposizioni con cui Castiglione si diverte sadicamente a “torturare” i suoi complici non compare alcun episodio concernente il nome della figlia della coppia adulterina, cioè *Medea*, mentre assume un rilievo notevole, e occupa ben due scene (atto II, scene II e V), la decisione di Baldovino di chiamare *Sigismondo* quello che nella commedia è frattanto diventato un bambino. Scelta accolta con sconcerto dalla maggioranza degli altri personaggi:

BALDOVINO [...] Sai che questa mattina c'è il battesimo del bambino? [...] Ti manda tuo cugino? Ti manda la signora madre?

MAURIZIO Sì, ecco; è appunto per il battesimo del piccino. - Codesto nome che vorresti imporgli...

BALDOVINO Eh, lo so!

MAURIZIO Ma scusa... - ti pare?

BALDOVINO *Lo so, povero piccino; è un nome troppo grosso! Rischia quasi di restarne schiacciato.*

MAURIZIO (sillabando) *Sigismondo!* [cors. mio]

BALDOVINO Ma è un nome storico nella mia famiglia. Mio padre si chiamava così; il mio avo si chiamava così...

MAURIZIO Non è una buona ragione per loro, capirai!

BALDOVINO Ma neanch'io - tu lo sai - avrei mai pensato... *Scusa, è mia la colpa? Brutto nome, sì, goffo, specialmente per un piccino...* e... [cors. mio] - ti confesso *pianissimo* che se l'avessi avuto - di mio - forse non l'avrei chiamato così...

MAURIZIO Ah, vedi? vedi?

BALDOVINO Che vedo? - Questo anzi deve dirti che non posso, ora, derogare a questo nome! - Siamo sempre lì! - *Non è per me; è per la forma!* - Per la forma - tu lo capisci - giacché debbo dargli un nome - io non posso dargli che questo! - È inutile, sai? è proprio inutile, che insistano! Mi dispiace - ma non transigo, puoi dirglielo! - Mi lascino lavorare, perbacco. *Sono futilità, codeste!* [cors. mio] [...].<sup>17</sup>

Siamo di fronte a uno dei tanti paradossi pirandelliani: affinché la finzione sia sentita come vera bisogna che la forma sia rispettata rigorosamente. Se il figlio fosse effettivamente di Baldovino, invece, il legame del sangue, quello della vita, sarebbe così forte da potersi sottrarre agli obblighi imposti dalla forma. Si tratta di «futilità», come sostiene Baldovino? Non proprio. Infatti, il problema del nome incongruo, tipico di

<sup>17</sup> PIRANDELLO, *Il piacere dell'onestà*, cit., pp. 585-6.

Pirandello, non si esaurisce con tale scena. Successivamente sarà uno studioso dilettante di agiografia, cioè il prete che deve battezzare il bambino, a girare ancora il coltello nella piaga, risolvendo la questione, per poi consolare la nonna e il padre naturale del bimbo, sempre nell'atto II, ma nella scena V, proponendo la storia edificante di S. Sigismondo, re infanticida e martire, con una serie di dettagli macabramente comici.<sup>18</sup> Alla fine della scena, che citerò solo parzialmente per non sottrarre spazio all'argomentazione, il sacerdote approva entusiasticamente l'idea della nonna del futuro Sigismondo di chiamarlo *Dino*, a patto però che Baldovino non si opponga anche all'uso del diminutivo:

MADDALENA Per me, Padre, l'unico conforto è che potrò chiamarlo col suo diminutivo: - *Dino*.

PARROCO Ecco, ecco... Sigismondo, Sigismondino, Dino... va benissimo! Per un bambino - *Dino* - quadra... quadra a meraviglia, è vero, signor marchese? [cors. mio]

MADDALENA Sì! Ma sta a vedere se lui lo permetterà.

FABIO Ecco... appunto...

PARROCO Eh, dopo tutto... se tiene al nome del padre il signor Baldovino... - bisognerà aver pazienza... [...].<sup>19</sup>

Secondo Luigi Sedita, l'antroponimo *Baldovino* alluderebbe all'«imbestiarsi» finale del personaggio, perché derivato dal francese antico *Baudouin*, «nome proprio passato a designare l'asino come» in un «verso di Cecco Angiolieri [...] autore a cui Pirandello aveva dedicato due saggi eruditi».<sup>20</sup> Sedita propone anche due di quelli che ritiene riscontri testuali di tale *interpretatio*, individuati specificamente nell'abbigliamento del personaggio, descritto nelle *Note per la rappresentazione*, che rimotiverebbero in qualche modo la lettura semantica del nome.<sup>21</sup> Senza dubbio si tratta di una proposta suggestiva e arguta, che però potrebbe indurre a trascurare altre possibili considerazioni, si-

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 589-91. La storia narrata dal sacerdote a proposito del santo trova parziale riscontro in E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 1986, pp. 332, dove si forniscono dettagli sull'origine germanica di *Sigismondo*: «composto con \**sigu-* 'vittoria' e \**munda-* 'protezione, difesa' (in tedesco *Sigismund* o *Siegmund*), con il significato di 'che protegge (il suo popolo) con la vittoria'» e si ricorda che il nome si è diffuso effettivamente anche grazie alla fama di «San Sigismondo re dei Burgundi martire nel 523».

<sup>19</sup> PIRANDELLO, *Il piacere dell'onestà*, cit., p. 591.

<sup>20</sup> L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, p. 60.

<sup>21</sup> Cfr. PIRANDELLO, *Il piacere dell'onestà*, cit., pp. 553. Per ribadire l'interpretazione zoonimica di *Baldovino*, Sedita (cfr. SEDITA, *La maschera del nome...*, cit., p. 60) fa appello a una delle varianti del testo sul quale si è basato il curatore dei «Meridiani», cioè a quella con la quale si specifica che il «greve abito color marrone» indossato dal protagonista è anche «peloso» (PIRANDELLO, *Il piacere dell'onestà*, cit., p. 1020).

curamente meno acute, ma forse non meno rilevanti, concernenti alcune peculiarità dei nomi che designano i due omologhi *Castiglione* e *Baldovino*.<sup>22</sup> Il Michelangelo Castiglione della novella si erge come una torre d'onestà estrema sulla mediocre disonestà dei personaggi che lo circondano, ma non affonda i colpi: si limita a stuzzicarli, esercitando rigidamente il suo ruolo di guardiano nei confronti di una figlia non sua. Anche un lettore di media cultura dovrebbe essere in grado di rilevare in *Castiglione* la derivazione da *Castiglio*, ossia *Castello*, con l'idea appunto di chi in un castello vive o lavora, o almeno di chi a un castello, ossia a una fortezza, può essere metonimicamente associato.<sup>23</sup> Nel dramma lo stesso personaggio si trasforma, come sottolineato da Barilli, e osa, diventa sfrontato, "baldo",<sup>24</sup> tanto da guadagnarsi, alla fine, la stima e l'amore della donna che ha sposato solo per recitare una parte, per la forma, ma finendo poi per far diventare «una cosa seria» quel matrimonio che inizialmente non lo era affatto.<sup>25</sup> Anche per questo la donna deve cambiare nome, visto che non è più la stessa, e quindi da *Pompea Montroni* si trasforma in *Agata Renni*.<sup>26</sup> Si aggiunga che, se *Angelo Baldovino* è un degno rappresentante della duplicità pirandelliana,<sup>27</sup> anche *Sigismondo* lo sarà, soprattutto da un punto di vista onomastico, perché sarà caratterizzato da due nomi di origine germanica, *Sigismondo* e *Baldovino*, entrambi con un numero doppio di sillabe rispetto a quelle contenute nel nome e cognome del padre naturale, *Fabio Colli*.<sup>28</sup> Inoltre,

<sup>22</sup> Per i quali cfr. rispettivamente E. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani* [1978], Milano, Mondadori 1992, p. 98 e Id., *Dizionario dei nomi italiani*, cit., pp. 84-5.

<sup>23</sup> Cfr. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani*, cit.

<sup>24</sup> Il nome è in effetti «composto con \**baltha-* 'audace, coraggioso' e \**wini-* 'amico, compagno'» e il suo senso originario sarebbe dunque «'amico coraggioso' o 'che ha compagni coraggiosi'» (cfr. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, cit., p. 85).

<sup>25</sup> Tema al quale Pirandello dedicò anche la commedia *Ma non è una cosa seria* (1918), derivata dalle novelle precedenti *La signora Speranza* (1903) e *Non è una cosa seria* (1910).

<sup>26</sup> Si tralascia qui il tentativo di interpretare i due nomi del personaggio femminile, non senza rilevarne la differenza a livello dei significanti, vista la maggiore stringatezza del secondo, quello teatrale, che caratterizza un *round character*, meno «comico» rispetto al suo omologo narrativo, la "pomposa" *Pompea Montroni*, che invece sembra concepita proprio con l'intento di suscitare il sorriso del lettore, soprattutto per la sua abnorme stazza fisica, caratteristica solitamente connotata negativamente nei personaggi pirandelliani. A proposito del corpo in Pirandello, cfr. P.D. GIOVANELLI, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi 1994.

<sup>27</sup> Cfr. SEDITA, *La maschera del nome...*, cit.

<sup>28</sup> Antroponimo che non si presta a particolari letture di carattere semantico, ma che potrebbe alludere diagrammaticamente, vista la sua brevità, alla *minuta* corporatura del personaggio, chiaramente segnalata dal narratore della novella, nella quale al marchese Colli è assegnato il prenome *Mino*, un diminutivo che «quadra a meraviglia»: «*Piccolino*, difatti, lui; ma panciutello, tutto panciutello, anche nella faccia ... — tanto *carino*, se vedeste! *Corto di braccia*, *corto di gambe*, s'adopera con queste e con quelle a camminare; porta adesso le lenti su la punta del *nasetto* a becco, e spesso, quando parla tutto affannato, si spunta come può la *barbetta* ispida, sale e pepe, più sale che pepe, divenuta a furia di tagliare come una bella virgola sul primo mento. Ne ha tre o quattro, di menti, quell'*ometto* lì [cors. mio]» (L. PIRANDELLO, *Tirocinio*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. III,

se *Baldovino* finisce per risultare un *analogous name* perfettamente adeguato al “baldanzoso” adulto che deve recitare il ruolo del padre integerrimo, *Sigismondo* rimane troppo “brutto” o “goffo” per un bambino, malgrado gli illustri omonimi menzionati dal prete (cfr. *supra*). Non si tratta però dell’unico caso di nome germanico incongruo sul quale disquisiscono i personaggi pirandelliani. Ce n’è almeno un altro infatti che vale la pena rievocare prima di concludere, ossia *Ildebrando*, con il quale, nel 1936, Pirandello intendeva ribattezzare uno dei personaggi di una sua vecchia novella (*Pena di vivere così*, 1920), chiamato originariamente *Cesarino*. Così sarebbero tre i nomi germanici, di cui due ostentatamente “esagerati”, adottati in un secondo momento per testi che nella loro prima versione non li prevedevano. Potrebbe essere un caso? Si può ragionevolmente supporre che non lo sia.

Ho già avuto occasione di ricordare la sorte di *Ildebrando*, che si lamenta di un nome assolutamente in contrasto con il proprio essere, fino al punto da fargli detestare i genitori che glielo hanno appioppato da piccolo.<sup>29</sup> Pur senza avere nozioni di etimologia, di semantica o di filologia germanica, risulta chiaro al personaggio, che a sua volta lo chiarisce al lettore, il peso schiacciante di un nome tanto altisonante: una trappola anagrafica, la vittoria della “forma” sulla “vita”.<sup>30</sup> Si potrebbe quasi dire che l’*Ildebrando* della novella rappresenti una sorta di *Sigismondo* cresciuto e che il comico «avvertimento del contrario» insito in quel battesimo annunciato nella commedia si sia trasformato con il tempo nell’umoristico «sentimento del contrario» generato dal bilancio della vita del personaggio della novella rivisitata nel 1936, ma inaspettatamente anche di quella del suo autore, morto poco dopo aver rinominato il sempliciotto *Cesarino*, trasformandolo nel più complesso *Ildebrando*.

a c. di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori [I Meridiani] 1997<sup>2</sup>, tomo I, pp. 136-7). La parziale rinominazione che concerne il suo omologo drammatico (da *Mino* a *Fabio*) è giustificata da una diversa caratterizzazione fisica del personaggio, che lascia nel vago i dettagli relativi al suo corpo, ma che evidentemente risente ancora della parentela con il *Mino* della novella, del quale conserva solo il cognome: «quarantatre anni, garbato, dabbene, con quel tanto di goffo che predispone certi uomini a essere disgraziati in amore» (cfr. PIRANDELLO, *Il piacere dell’onestà*, cit., p. 553).

<sup>29</sup> Cfr. il mio *Quando il nome è «cosa seria»...*, cit., pp. 177-90.

<sup>30</sup> Qui si allude ovviamente alla scissione dicotomica tra “forma” e “vita” individuata da Adriano Tilgher come elemento peculiare dell’opera pirandelliana (cfr. A. TILGHER, *Il teatro di Luigi Pirandello*, in ID., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923, pp. 159-60) e poi considerata come tale dallo stesso Pirandello, tanto da divenire col tempo una sorta di luogo comune della critica che lo concerne. Fra i tanti saggi dedicati all’autore che non mancano di soffermarsi sull’argomento, cfr. C. VICENTINI, *L’estetica di Pirandello*, Milano, Mursia 1985<sup>2</sup>, pp. 222-6, e l’intero capitolo *Quando si è qualcuno* del volume L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi 2001<sup>2</sup>, pp. 109-36, ma anche ivi, pp. 102-4.

La grande considerazione in cui Pirandello teneva i suoi personaggi e i loro nomi trova una ulteriore conferma, a suo modo clamorosa, in un significativo episodio generato dal mutamento antroponimico concernente *Marco Verona*, protagonista della novella *Tutto per bene* (1906), che diventa *Salvo Manfredi* nell'omonimo adattamento per la scena (1920). Ecco quanto riportato nella notizia che precede il testo teatrale nelle *Maschere nude*:

Il nuovo cognome dato al personaggio susciterà un'imprevedibile reazione a causa di una singolare coincidenza. Nel 1929 entrò a fare parte del Senato del Regno il professor Camillo Manfredi, storico della marina, socio corrispondente dei Lincei. Secondo quanto racconta Silvio d'Amico "Pirandello fu pregato amichevolmente, da persona autorevole, di chiamare in altro modo il suo personaggio, per evitare un noioso equivoco. Ma il poeta rispose: - E perché? Il mio personaggio è una creatura d'arte, *esiste*; il vostro signore nella vita conta zero, non ha una personalità, *non esiste*. Come volete che un personaggio esistente ceda il passo a uno inesistente? Se al vostro senatore dà fastidio quel nome, che se lo cambi lui!"<sup>31</sup>

Nella piccola disputa onomastica che concerne un personaggio "di carta" opposto a uno "di carne" trovano una esemplificazione paradigmatica le nozioni tipicamente pirandelliane di *persona* e *personaggio*.<sup>32</sup> Il *Manfredi* fittivo *esiste* e non può più mutare il suo nome, che fa ormai parte della sua identità definita, resa eterna dalla letteratura, che gli ha offerto la possibilità di una «vita superiore»,<sup>33</sup> quella dell'arte, più "vera" di quella del suo omonimo, "persona" che reclama invano la sua univocità fuori dalla pagina scritta, o fuori dal palcoscenico, in una dimensione nella quale però, secondo Pirandello, è un "personaggio" che «non esiste», cioè un perfetto "nessuno", che volendo potrebbe essere rinominato senza effetti di sorta sulla sua effimera vita "reale".

Questo episodio e i mutamenti ai quali ho fatto cenno dimostrano una volta di più, se ce ne fosse ancora bisogno, che la questione del nome proprio delle creature pirandelliane non fu mai una «futilità» per il loro autore, ma «una cosa seria», anzi serissima.

<sup>31</sup> PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, cit., p. 397, nota 1. L'episodio risalirebbe a un periodo compreso fra il 1932 e il 1933. La fonte primaria della citazione è la seguente: *Storia del teatro drammatico*, IV, Milano, Garzanti 1968<sup>5</sup>, p. 198.

<sup>32</sup> Cfr. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 151-62.

<sup>33</sup> Cfr. A.R. PUPINO, *Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 103, 108 e *passim*. Si rinvia al medesimo testo nella sua totalità per ulteriori ragguagli sulla genesi dei personaggi pirandelliani.