

PASQUALE MARZANO

LE FUNZIONI NARRATIVE DEI NOMI ASEMANTICI

What's in a Name? si sente spesso citare, e non solo nel mondo anglofono, e il pensiero corre subito alla Giulietta del dramma shakespeariano e alla celebre scena in cui si chiede e chiede cosa mai possa esserci in un nome, facendo notare che una rosa avrebbe lo stesso odore soave anche se si chiamasse diversamente.¹ Parafrasando tale domanda, ci potremmo chiedere *What with a Name?*, ovvero *What Can One Do with a Name?*, cioè che cosa si può fare con un nome? E nello specifico, cosa può fare un autore di narrativa con un non *redender Name*, o per dirla in altri termini, con un *nome asemantico*? Proverò a rispondere illustrando alcune delle *funzioni narrative* possibili grazie all'uso di un nome che non sia “chiaramente connotativo”, “parlante” o “semantico”, a seconda della terminologia che si vuole adottare. Certo, si potrebbe avere l'impressione che non ci sia molto da dire, soprattutto se si considera l'allusività dei *nomi parlanti* come la funzione onomastico-letteraria e narrativa per eccellenza, l'effetto di stile al quale gli autori di *fiction* fanno ricorso con maggiore propensione e frequenza. Una breve riflessione dovrebbe però essere sufficiente per spingerci a condividere senza indugi le parole di Jurij Tynjanov:

Nell'opera d'arte non ci sono nomi che non dicano qualcosa [...]. Tutti i nomi parlano. Ogni nome, menzionato nell'opera, è già una designazione che gioca con tutti i colori a cui esso solo s'adatta.²

E in effetti, anche i *nichtredende Namen* possono “parlare”, come vedremo, fornendo elementi altrettanto utili alla comprensione delle strategie stilistiche e narrative dell'autore, in una maniera non troppo dissimile da quella in cui le medesime strategie sono segnalate da antroponimi e toponimi connotativi. Per dimostrarlo basterebbe scorrere

¹ W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, atto II, sc. II.

² J. TYNJANOV, *Il fatto letterario* (1924), in ID., *Avanguardia e tradizione*, trad. it., introd. di V. Šklovskij, Bari, Dedalo Libri 1968, pp. 23-44, p. 42.

Autore e nome: percorsi di ricerca,³ saggio pubblicato da Caffarelli nel 1997, verificando la possibilità dei *nomi asemantici* di seguire gli stessi percorsi di quelli *semantici*, analizzati nel testo citato. Si noterebbe così che la maggior parte delle *funzioni narrative* può essere esplicita in fondo da entrambe le categorie onomastiche e che solo alcune di tali funzioni si possono dire esclusive dell'una o dell'altra. La specificità dei *nomi connotativi* consiste ovviamente nel rapporto di tipo analogico, per affinità o antifrasi, che riescono a stabilire fra se stessi e le caratteristiche fisiche, morali o comportamentali dei personaggi, oppure fra personaggi diversi,⁴ o anche nel legame che spesso instaurano con altri elementi presenti nelle opere analizzate (*fabula*, intreccio, destino dei personaggi, strutture linguistiche, stile, ecc.). I *nichtredende Namen*, invece, soprattutto quelli non fittivi, mi pare si possano caratterizzare in modo particolare per la loro capacità di rinviare ad un referente extra-testuale, vero o simulato che sia, proponendosi come strumento di *ancoraggio referenziale*, o in senso più ampio, come *effets de réel*.

Fatto è che non risulta sempre così semplice stabilire quando un nome non è «chiaramente connotativo». La difficoltà di definire e distinguere i nomi nelle due categorie onomastiche può dipendere infatti dalla capacità o incapacità del lettore di cogliere l'eventuale allusività dei nomi, oppure di quella dell'autore di mostrare senza ostentare, o nascondere senza cancellare, l'accesso alle chiavi per l'*interpretatio nominis*. Se un *nome parlante* non si presta a essere interpretato agevolmente come tale, si potrà ancora parlare di *redender Name*? In un caso del genere, potremmo forse affermare che esso mantiene il suo valore costitutivo, ma non svolge la funzione per la quale è stato adoperato. Senza contare le possibili *sovrainterpretazioni* che spesso travalicano le intenzioni dell'autore.⁵

³ E. CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, «RION», III (1997), 1, pp. 47-58.

⁴ L'analogia fra personaggi diversi si può evocare anche grazie all'uso di nomi asemantici, che in questo caso si possono considerare inclusi nella categoria più ampia degli *analogous names* (vd. SH. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen & Co. 1986 [1983], pp. 68-9). Con i *redende Namen* si sfrutta il loro valore semantico, mentre l'analogia stabilita dagli antroponimi *asemantici* può basarsi sulla prossimità dei grafemi e fonemi che li compongono, suggerendo tratti comuni (vd. il caso delle sorelle Lilly e Lolly Menaterra in P. CHIARA, *Viva Migliavacca!*, in ID., *Viva Migliavacca! e altri 12 racconti*, Milano, Mondadori («Oscar») 1984 [1982], pp. 223-68), o significativamente contrastanti (vd. i personaggi di *Anse* padre e figlio nel racconto di W. FAULKNER, *Fumo*, in ID., *Sei racconti polizieschi*, trad. it., Torino, Einaudi 2000, pp. 3-37), in personaggi dai nomi somiglianti o coincidenti.

⁵ Vd. U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty*,

È proprio per i motivi suddetti che l'analisi delle «funzioni dei *nomi asemantici*» nella narrativa dovrebbe procedere su due piani distinti, ma contigui: uno concernente il rapporto fra autore e lettore, o per meglio dire fra *autore implicito* e *lettore modello*; l'altro relativo invece agli effetti prodotti da tali nomi nelle storie e sui personaggi.

In talune circostanze, poi, perfino i *redende Namen* si prestano ad essere adoperati come semplici *nomi asemantici*, se si bada esclusivamente alla loro funzione narrativa, ovvero al modo in cui sono funzionali allo sviluppo della *fabula*, o dell'intreccio, come vedremo in alcuni degli esempi che mi accingo a proporre.

Prima di proseguire vorrei perciò ribadire l'elasticità di determinate categorie metodologiche e terminologiche, comprese quelle che adotterò io stesso.

Date queste premesse, e nel tentativo di contribuire a quella «paziente e accurata raccolta di esempi» auspicata da Caffarelli nel saggio poc'anzi citato,⁶ ho provato ad approntare un inventario provvisorio e giocoforza parziale delle *funzioni narrative* dei *nomi asemantici*, illustrandone brevemente una dozzina, ovvero:

- 1) identificazione;
- 2) *effet de réel*;
- 3) ancoraggio referenziale;
- 4) certificazione inaffidabilità/affidabilità del narratore;
- 5) messa in evidenza del punto di vista della voce narrante;
- 6) messa in evidenza della frequenza e/o della qualità dei rapporti fra vari personaggi;
- 7) certificazione di *decorum* onomastico dell'opera;
- 8) tutela dell'identità reale dei personaggi;
- 10) straniamento;
- 11) catalizzazione;
- 12) epifania, o agnizione.

In realtà se ne potrebbero catalogare ancora altre,⁷ ma qui sarà suffi-

Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose, trad. it., Milano, Bompiani 1995, pp. 96-102 e *passim*; ID., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003, *passim*.

⁶ CAFFARELLI, *Autore e nome...*, cit., p. 57.

⁷ Alcune si possono desumere da Debus (F. DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 239-51) e Nicolaisen (W.F.H. NICOLAISEN, *Uses of Names in Fiction*, «il Nome nel testo», IV (2002), pp. 157-68), che non si concentrano sui nomi asemantici, ma forniscono diverse indicazioni utili anche nella descrizione degli usi di questi ultimi. Altre si possono rapidamente accennare, senza illustrarle: antonomastica, evocativa,

ciente passare rapidamente in rassegna quelle sopraelencate, iniziando dalla «funzione fondamentale svolta da tutti i nomi»,⁸ ossia quella identificativa.

Identificazione

Funzione tipica del nome proprio, che si esplica assegnando un'etichetta onomastica (semanticamente neutra nel caso dei *nichtredende Namen*) ai personaggi, distinguendo così gli uni dagli altri. Possono svolgerla con uguale efficacia anche sigle e iniziali, come in effetti accade sovente in ambito letterario. Bastino un paio di esempi, tratti dalla novella *Natale sul Reno*, di Pirandello:

Il Natale non si festeggiava da due anni in casa L*** in segno di lutto per la violenta morte del secondo marito della signora Alvina, madre di Jenny. Il signor Fritz L*** [...] s'era ucciso con un colpo di rivoltella alla tempia, in Neuwied su la riva destra del Reno.⁹

Domani [...] andrò prima da Frau R***, qui accanto, per una grembiata d'arena del suo giardino [...]. Poi usciremo insieme per comprare i dolci e i regalucci [...].¹⁰

La riduzione dei nomi a sigle ed iniziali dovrebbe consentire di ottenere la loro totale asemantizzazione, ma provoca un effetto per certi versi paradossale, che presenta più di un'analogia con l'uso di nomi semantici, poiché stimola curiosità e inevitabili tentativi di interpretazione.¹¹ Si tratta in fondo di una strategia onomastica assimilabile all'anomia,

[che] [...] spesso rafforza il tono realistico della narrazione: l'autore si schermisce, rifiuta di dichiarare il nome del protagonista perché, trattando la novella un

magica, rituale, ludica, intertestuale, segnalazione di appartenenza etnica, sociale o culturale del personaggio, sottolineatura punto di svolta nell'intreccio, distrazione (nome come "distratore") *del lettore modello*, con introduzione di dettagli onomastici apparentemente ridondanti, o fuorvianti, ecc.

⁸ DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, cit., p. 242.

⁹ L. PIRANDELLO, *Natale sul Reno*, in ID., *Novelle per un anno*, III, 2, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1997², pp. 993-9, p. 995.

¹⁰ Ivi, p. 996.

¹¹ Vd. p. es., a proposito della lettera K, in Kafka: F. DOGANA, *Nomi e presagi*, in ID., *Le piccole fonti dell'io. Alcune insospettite origini delle differenze individuali*, Firenze, Giunti 1993, p. 88; oppure, per l'uso della lettera G. in Maupassant, il mio *Maupassant e l'«altro»*. *Tre soprannomi e un nome misterioso: Horla o Gorla?*, «il Nome nel testo», IV (2002), pp. 97-124, p. 114, n. 82.

fatto vero, è fondato il timore che il personaggio possa essere riconosciuto. [...] che la novella tratti oppure no eventi verificatisi realmente è rilievo, si capisce, di scarsa importanza. Ciò che conta è che il silenzio intorno al nome del protagonista produce un effetto di realtà, accentua il tono realistico della narrazione, rende credibile e «vero» il racconto.¹²

Nella citazione da Pirandello l'«effetto di realtà» è rafforzato dall'uso del prenome femminile *Jenny*, che ricalca esattamente quello di Jenny Schulz-Lander, con la quale lo scrittore ebbe una relazione durante il suo soggiorno in Germania.¹³

Effet de réel

L'anonimia può dunque essere considerata un *effet de réel*, che però si può produrre in diversi altri modi. Si potrebbe dire che il sistema più comune consista nella citazione di un antroponimo o di un toponimo reale in un contesto fittivo,¹⁴ ma lo stesso risultato si può ottenere anche con una determinata categoria di toponimi inesistenti, che siano però linguisticamente plausibili, come teorizzato da Barthes a proposito di quelli inventati e adoperati da Proust:

Il fatto che [...] esistano o non esistano ha poca importanza; è importante il fatto che questi nomi abbiano ciò che si è potuto chiamare una «plausibilità francofonica»: il loro vero significato è: *Francia* o, meglio ancora, la «francesità»; il loro fonetismo, e su uno stesso piano il loro grafismo, sono elaborati in conformità a suoni e a gruppi di lettere legati specificamente alla toponimia francese (anzi, più precisamente, franciana): è la cultura (quella dei Francesi) ad imporre al nome una motivazione naturale: ciò che è imitato non è certamente nella natura, ma bensì nella storia, una storia tuttavia così antica che essa fa del linguaggio che ne è nato una vera e propria natura, fonte di modelli e di ragioni.¹⁵

¹² L. SASSO, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del medioevo*, Genova, Marietti 1990, p. 111.

¹³ Vd. L. SCIASCIA, *Note pirandelliane*, in ID., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi 1991, pp. 126-7. In effetti, ci sono altre coincidenze rilevanti: Jenny e la madre sono le persone presso le quali vive il narratore, così come l'autore era stato ospite di Jenny Schulz-Lander e della madre di quest'ultima. Infine, l'iniziale del cognome del signor Fritz (L), secondo marito della madre del personaggio Jenny, coincide con quelle del secondo cognome della ragazza in carne e ossa (Lander).

¹⁴ L'inserimento di «nomi di persone famose o comunque esistenti» all'interno di sistemi onomastici e letterari fittivi («contrabbando») è considerata da Debus una «strategia fra le più efficaci» (DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, cit., p. 246).

¹⁵ R. BARTHES, *Proust e i nomi*, in ID., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi*

Lo stesso si può affermare per alcuni dei toponimi adoperati da Maupassant, spesso inventati, ma concepiti in modo tale da avere una certa assonanza con nomi di luoghi reali, come il castello di *Uville*, in *Mademoiselle Fifi*, e la *Loubain* di *Madame Baptiste*, che assolvono la medesima funzione.¹⁶

Ancoraggio referenziale

Strettamente legato alla produzione di *effets de réel* è l'*ancoraggio referenziale*, anch'esso ottenibile attraverso l'uso di un toponimo.¹⁷ Basti ricordare il titolo inglese del romanzo *Le strade di polvere* di Rosetta Loy, che diventa *The Dust Roads of Monferrato* per evitare che il lettore anglofono possa fraintendere o non cogliere il rinvio al luogo in cui è ambientata l'opera.¹⁸ Inutile forse aggiungere che qui non ha alcun valore l'etimologia del toponimo *Monferrato*, quanto piuttosto la sua italianità, che ottiene un effetto collaterale di disambiguamento della locuzione alla quale si accompagna: *Dust Roads*. Sono strade polverose, sì, ma italiane e la semplice citazione di *Monferrato* è sufficiente a renderlo chiaro.

critici, trad. it., Torino, Einaudi 1982, p. 128; ed. orig., ID., *Le Degré zéro de l'écriture suivis de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1953 e 1972.

¹⁶ Vd. G. DE MAUPASSANT, *Mademoiselle Fifi* e *Madame Baptiste*, in ID., *Racconti e novelle*, trad. it., 3 voll., I, Torino, Einaudi 1968 (ed. orig. G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, a c. di A.-M. Schmidt, 2 voll., Paris, Albin Michel 1956-57), pp. 268-78 e 567-72. I fonemi che compongono *Uville* potrebbero però nascondere un gioco linguistico relativo all'impossibilità di stabilire un nesso fra luogo reale e inventato, se si considera l'omofonia fra la sillaba *U* e l'avverbio *où*, cioè 'dove', che associato a *ville*, 'città', potrebbe contenere una sorta di domanda: 'quale città?' A proposito dell'uso di toponimi reali e fittivi in opere di narrativa e della rilevanza che possono assumere nelle strategie degli autori, ponendosi come oggetto privilegiato di studi onomastici, vd. le acute osservazioni di NICOLAISEN, *Uses of Names in Fiction*, cit., pp. 161-4.

¹⁷ Il concetto di *ancoraggio referenziale* è stato mutuato da R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, «Communications», IV (1964), pp. 40-51, pp. 44-5. L'autore ne discute prendendo in considerazione il testo che accompagna talune immagini fotografiche, la cui funzione consiste nell'evitare al senso veicolato dalle foto di fluttuare liberamente in base alle associazioni mentali di chi guarda, *ancorandolo* invece a quello trasmesso dalle parole. Per il suo uso nell'ambito dell'onomastica letteraria, vd. il mio *La poetica del nome in Piero Chiara*, in B. PORCELLI - D. BREMER (a c. di), *I Nomi da Dante ai contemporanei*, Atti del IV Convegno Internazionale di «Onomastica & Letteratura» (Pisa, 27-28 febbraio 1998), Viareggio, Baroni 1999, pp. 165-94, pp. 183-4.

¹⁸ R. LOY, *Le strade di polvere*, Torino, Einaudi 1987; EAD., *The Dust Roads of Monferrato*, trad. ingl. di W. Weaver, New York, A. Knopf 1991.

Inaffidabilità/affidabilità del narratore

A) *Inaffidabilità:*

Altra funzione che può essere espletata dai *nomi asemantici* è la certificazione dell'inaffidabilità del narratore o, per contro, della sua affidabilità.¹⁹ Traggo un esempio dal romanzo autobiografico *Via Gemito*, di Starnone (d'ora in avanti VG),²⁰ in cui il narratore di primo grado tenta di ricostruire come in un diario la figura cara della madre, ricordandola soprattutto nel tormentato rapporto con il padre, e attraverso un ulteriore confronto con la propria vita passata e presente, o con quella degli altri familiari. L'immagine paterna coinciderà sempre di più con quella di un uomo arrogante, presuntuoso e violento, pronto a scaricare sulla moglie le frustrazioni derivate dal mezzo fallimento delle sue ambizioni artistiche (le attribuirà la colpa di averlo costretto a lavorare in ferrovia, anziché assecondare i suoi sporadici successi di pittore non professionista). Un personaggio tanto vanaglorioso da ricostruire continuamente il passato in base all'esigenza diegetica del momento, tesa esclusivamente alla certificazione verbale della sua grandezza di pittore e artista incompreso, come dimostra l'uso particolare di alcuni antroponimi:

Si sarebbe offerto di fornirmi lui dati precisi su certe cose di maggior rilievo [...]. Cose di quel periodo: persone, malvagità che gli avevano fatto. *Cucurra*, per esempio (*usava i nomi secondo gli umori del momento: Chiancone, Cucurra* [cors. aggiunto]) docente dell'Istituto d'arte, un presuntuoso carico di livore. (VG, p. 26)

Qui *Cucurra* e *Chiancone* non hanno rilievo semantico: mostrano sì la loro regionalità in maniera evidente, ma sono soprattutto la spia dell'attitudine del narratore di secondo grado, che proprio per il modo in cui li usa si configura come *narratore inaffidabile*.

B) *Affidabilità:*

Gli stessi antroponimi ritornano, contemporaneamente e con un'altra significativa incertezza, nella terza e ultima parte del romanzo, ma stavolta il dubbio che li concerne sancisce l'affidabilità del narratore di primo grado, il fatto che sia credibile:

¹⁹ Sul tema dell'affidabilità/inaffidabilità del narratore vd. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction...*, cit., pp. 100-3, e più diffusamente W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press (1961¹) 1970, pp. 211-40, 339-74 e *passim*.

²⁰ D. STARNONE, *Via Gemito*, Milano, Feltrinelli (2000¹) 2003.

Mio padre stava discutendo con *il pittore Chiancone o Cucurra o cbissà chi* [cors. aggiunto]. Si girò molto corrucciato a guardare la moglie come per dire: «Mo vengo là e ti spacco la faccia». Ma Rusinè non se ne accorse. (VG, p. 356)

Al contrario del padre, il narratore di primo grado non ha bisogno di mentire. La sua confusione con i nomi non deriva dalla reinvenzione costante della storia della propria vita, quanto piuttosto dalla ricostruzione faticosa e dolorosa di un passato vissuto accanto alla madre sofferente, *Rusinè*, entrambi in balia del padre, l'irascibile e parabolano *Federì*. Lo sforzo di memoria del narratore di primo grado è così riprodotto fedelmente, con relative incertezze, che mirano ancora una volta ad autenticare o a simulare la realtà del referente, mentre quello di secondo grado è inaffidabile perfino quando dice la verità, come ribadito apertamente nell'*explicit*:

Ma mio padre, dietro di lei [Rusinè], già mi fa cenno di no con aria complice. Lo fa per darmi a intendere che ha qualcosa da nascondere, anche se è chiarissimo che sta dicendo la verità. Non c'è proprio niente da fare, lui è così, più che la verità gli piace dire le bugie [...]. (VG, p. 389)

Nello stesso romanzo il narratore ci mostra la qualità della relazione tra Federico e Rosiné, oppure tra Federico e sé stesso, attraverso l'uso di un altro *nichtredender Name*, che diventa in questo modo una spia di contiguità o distanza sociale e culturale fra due o più personaggi.

Messa in evidenza del punto di vista della voce narrante e della frequenza e/o qualità dei rapporti fra vari personaggi

A) FEDERICO VS ROSINÉ (sua moglie e madre del narratore).

Dalla gentilezza, anche dal gioco, si passava subito all'aggressività. Per esempio, la storia di via *Pitloo*.²¹ Voltai per quella via e mi ricordai che Rusinè pronunciava via *Pitlòn*, *Federì* la correggeva divertito: via *Pitlò*. Lei rideva in imbarazzo o arrossiva con occhi confusi, ma poi le scappava di nuovo: «Pitlòn». *Il marito* [cor-

²¹ Anton Sminck van Pitloo (1791-1837), uno dei fondatori della cosiddetta «Scuola di Posillipo» (corrente pittorica che si sviluppò a Napoli tra il 1820 e il 1850), pittore olandese nato ad Arnhem, ma dal 1815 attivo a Napoli, dove morì nel 1837. Se ne conservano «alcuni bei paesaggi» nelle sale della Galleria dell'Ottocento al Museo di Capodimonte (vd. *Guida d'Italia. Napoli e dintorni*, Milano, Touring Club Italiano 1976 [col titolo *Italia Meridionale-Napoli e dintorni*, 1927¹], pp. 278-9, 300, 594, 619). Per la via che prende il suo nome e un breve cenno biografico, vd. R. MARRONE, *Le strade di Napoli*, 2 voll., II, Roma, Newton & Compton (1996¹) 2004, p. 687.

sivi aggiunti] allora interveniva con improvvisa insofferenza: «No, Pitlò» e brontolava in dialetto: «Possibile che non sai dire nemmeno Pitlò» e aggiungeva seccato: «Con te devo fare sempre figure di merda». (VG, p. 167)

Si noti che là dove il ricordo è affettuoso il personaggio del padre-marito è citato con il prenome apocopato, secondo l'uso dialettale napoletano, *Federì*, quando invece la memoria registra la sua insofferenza, lo stesso personaggio è ricordato con il sostantivo che ne rievoca il ruolo, *il marito*. Anche tali variazioni di etichette onomastiche possono svolgere funzioni narrative rilevanti, analoghe a quelle indicanti i mutamenti di prospettiva di cui parla Uspenskij in *Poétique de la composition*.²² Dall'analisi dei grafemi adoperati per l'antroponimo *Pitloo* si può evincere inoltre la distanza culturale esistente tra figlio e padre, poiché il narratore di primo grado li riproduce correttamente (scrivendo *Pitloo* con due *o*) quando è lui ad assumersi la responsabilità del discorso, mentre li trascrive in maniera diversa, con una sola *ò* accentata, quando riporta le parole del padre, che tradiscono un sostrato dialettale per certi versi analogo a quello rimproverato alla moglie.

B) FEDERICO VS NARRATORE (suo figlio).

In un altro passo, una serie di toponimi serve a marcare in maniera ancora più netta la differenza tra padre e figlio:

Diedi un'occhiata al vecchio corso Novara tagliato dalla sopraelevata, mi spinsi fino a piazza Nazionale, a via Poggioreale. Trovai soprattutto nomi di vie e piazze che rendevano contigue l'adolescenza di mio padre e la mia. Cose tipo: lui incontrava i suoi amici qui, in piazza Nazionale; qui, nella stessa piazza, decenni dopo, anche io ho incontrato i miei. In realtà, mi accorsi, l'unica vicinanza possibile era quella delle parole [e aggiungerei 'dei nomi']. Per il resto cosa aveva da spartire la mia adolescenza con la sua? (VG, p. 251)

È ovvio che i due odonimi *via Poggioreale* e *piazza Nazionale* potrebbero rinviare ad un significato non troppo recondito, considerando la loro palese etimologia, ma sono usati solo come referenti extratestuali, informati, marche distintive della realtà e del rapporto che lega, o meglio che separa, padre e figlio.

²² Saggio nel quale si mette in rilievo l'importanza della plurinominazione per studiare il punto di vista da cui è inquadrato il personaggio: vd. B. USPENSKIJ, *Poétique de la composition*, «Poétique», IX (1972), pp. 124-34.

Certificazione del decorum onomastico dell'opera

Si tratta di una funzione tipica degli scrittori realisti, fra i quali possiamo indubbiamente annoverare Piero Chiara, sempre attento all'uso di antroponimi che giustificassero con la loro presenza la verosimiglianza dell'ambientazione e delle vicende narrate.²³ Emblematico a tal proposito si rivela il romanzo *Vedrò Singapore?* (d'ora in avanti VS), ambientato nel Friuli Venezia Giulia e in una parte dell'attuale Slovenia.²⁴ Attraverso l'uso di un cospicuo numero di nomi asemantici, oltre al rispetto del *decorum* onomastico dell'opera, l'autore rende efficacemente la sensazione avvertita dal protagonista di entrare in una terra straniera, evento che egli registra fin dalla prima pagina:

Quel giorno [23 novembre 1932], partito avanti l'alba da Pontebba, nell'alta Carnia, avevo cambiato treno a Udine e fatto sosta a Gorizia [...]. Gorizia mi si presentò con un volto straniero, austriaco [cors. aggiunto] [...]. (VS, p. 19)

E si potrebbe dire non solo con «un volto», ma con una serie di nomi e una lingua che il narratore non afferra immediatamente. La sosta gli rivelerà ben presto la fallacia della sua prima impressione relativa al «volto austriaco» di Gorizia e probabilmente dell'idea preconcepita del luogo ch'egli mostra di avere,²⁵ ma la sua estraneità rimarrà tale, come dimostrano gli antroponimi quasi esclusivamente regionali e stranieri assegnati ai personaggi fra i quali è costretto a vivere le sue avventure di impiegato ministeriale, a Pontebba e ad Aidussina:²⁶ Cadringer

²³ L'autore era solito assegnare gli antroponimi ai suoi personaggi tenendo sempre conto della loro provenienza geografica. Il rispetto di un certo "decoro" non si limita all'onomastica, ma si estende alla lingua in generale, con una prosa che si arricchisce di elementi locali e dialettali per far sì che determinati personaggi parlino in ossequio all'ambiente socio-culturale di cui fanno parte (vd. il mio *La Poetica del nome...*, cit., pp. 176-7 e *passim*).

²⁴ P. CHIARA, *Vedrò Singapore?*, Milano, Mondadori [«Oscar»] (1981¹) 1993.

²⁵ In realtà, come noterà lo stesso narratore più avanti (VS, p. 22), Gorizia dovrebbe presentare caratteristiche maggiormente slovene e serbo-croate, seppure in misura non troppo marcata, anziché austriache, specie sotto il profilo linguistico ed onomastico: vd. E. DE FELICE, *I cognomi italiani: rilevamenti quantitativi dagli elenchi telefonici: informazioni socioeconomiche e culturali, onomastiche e linguistiche*, Bologna, il Mulino 1980, pp. 77-9. Forse non è estraneo al supposto preconcepito il proposito dell'autore di raccontare di «luoghi di antica [...] storia asburgica» proprio con un'opera narrativa che vedrà poi la sua realizzazione nel *Vedrò Singapore?*, che però modifica leggermente il progetto iniziale, tratteggiato in un'intervista rilasciata a De Camilli (vd. D. DE CAMILLI, *Incontro con Piero Chiara*, «Italianistica», III (1974), 2, pp. 385-9, p. 388).

²⁶ Il protagonista inizialmente confonde *Pontebba* nel Friuli Venezia Giulia, con *Pontedera*, in Toscana (VS, p. 33).

(VS, p. 35) e Fohn (VS, p. 38) [Pontebba],²⁷ Grusovin (VS, p. 17), Buriancic, Krapez, Rebeč (VS, p. 28), Ciuffarin (VS, p. 54), Gardenal (VS, p. 54), Lierka, Maritza, Zčiuka (VS, p. 55), Aniča (VS, p. 61), Cecchelin (VS, p. 62, che però parrebbe essere di Trieste),²⁸ Lokar, Radin, Tomasigh (VS, p. 64),²⁹ Stanich (VS, p. 77), Crevatin, Kobau (VS, p. 79),³⁰ Kersovan (VS, p. 113), Repic (VS, p. 118) [Aidussina]. La distinzione tra forme italiane e straniere diventa anzi paradigmatica della condizione del personaggio e della sua esperienza di vita nelle zone alloglotte, come si evince anche dalla netta separazione di due gruppi speculari di tre donne, con le quali entra in contatto, distinte solo con il loro nome di battesimo, ad Aidussina e a Cividale. Il gruppo di Aidussina è caratterizzato da nomi slavi: Aniča, Lierka e Maritza, mentre quello di Cividale riflette il sistema onomastico italiano: Olga, Caterina e Nicoletta.³¹ A differenza di quanto avviene abitualmente nella sua opera, o in altre parti di *Vedrò Singapore?*,³² in questo caso l'autore adopera i nomi come semplici etichette colorate, senza alcun intento allusivo, ma sempre in maniera funzionale allo sviluppo del romanzo e alla caratterizzazione dei personaggi.

Tutela dell'identità reale dei personaggi

Può accadere che i tratti, o i destini, di alcuni personaggi ricalchino quelli di persone realmente esistenti e che, per varie ragioni, l'autore miri a tutelarne l'identità adottando dei nomi asemantici come sostituti

²⁷ È curioso rilevare che a Varese esistono due *Cadringber*, che è un cognome poco diffuso, ma presente nel capoluogo di provincia in cui viveva l'autore (vd. *Elenco abbonati del telefono della Telecom*, 1995).

²⁸ Il personaggio è citato da Palateo, che racconta di una sua esibizione a Trieste, segno dell'amore del popolo triestino per l'imperatore Francesco Giuseppe.

²⁹ Lo stesso cognome è citato anche come *Tomasig* (VS, p. 99), senza la *h* finale. La non omografia è dovuta ad una probabile svista dell'autore, poiché l'occorrenza si verifica dopo quelle di *Tomasigh* (almeno due: VS, pp. 64 e 65). Un refuso dello stesso tipo di quello verificatosi con *Bràtina* (VS, p. 114) e *Bratina* (VS, p. 118), anche se in questo caso si potrebbe trattare di personaggi diversi.

³⁰ A proposito di cognomi friulani terminanti in *-au* vd. DE FELICE, *I cognomi italiani...*, cit., p. 317.

³¹ Un'altra donna citata nella parte relativa a Cividale è madama Redegonda, ma si tratta della tenutaria di un casino di Trieste, dove il narratore si è recato durante una gita.

³² Nello stesso romanzo sono infatti presenti diversi antroponomi adoperati allusivamente. Per una loro breve rassegna, vd. il mio *La poetica...*, cit., *passim*.

di quelli reali. È quanto si osserva in almeno due occasioni nell'opera narrativa di Anna Maria Ortese, nelle quali l'autrice usa *Lelio*, al posto di *Luigi*, prenome di Compagnone, su esplicita richiesta di quest'ultimo, e *Gaedkens*, cognome materno di Giovanni Scognamiglio, in sostituzione di quello paterno, per proteggere l'identità di entrambi.³³

Straniamento e catalizzazione

Accenno *en passant* alla funzione di *straniamento*, per concentrare poi l'attenzione su quella di *catalizzazione*, sulla quale bisogna soffermarsi maggiormente, perché si presta ad essere confusa con quella *agnitiva*,³⁴ alla quale sarà dedicato l'ultimo paragrafo. Il primo esempio di *straniamento* è tratto da *Un paio di occhiali* della Ortese,³⁵ di cui mi sono occupato per il Convegno di «Onomastica & Letteratura» del 2003,³⁶ rilevando l'irruzione del prenome della protagonista, *Eugenia*, all'interno di una serie di antroponimi tipici della Napoli ortesiana (Carmela, Luisella, Pasqualino e Teresella), tale da attirare l'attenzione del lettore, provocando un fenomeno di defamiliarizzazione, ovvero di straniamento onomastico.³⁷ Lo stesso accade con il titolo del romanzo *Il porto di Toledo*,³⁸ città notoriamente priva del mare: infatti il toponimo rinvia a una immaginifica Napoli, completamente ridisegnata e rinominata dall'autrice. In fondo, pure il titolo di un'altra celebre opera

³³ Vd. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori 2002, pp. 242-3, per Compagnone, e p. 258, per Scognamiglio.

³⁴ Come è stato dimostrato da Bruno Porcelli, con l'intervento successivo alla lettura della relazione dalla quale è tratto il presente contributo: egli faceva giustamente notare come non fossero abbastanza chiare le caratteristiche di quella che ho definito *funzione catalizzatrice*, prendendo a prestito il linguaggio della chimica. Le caratteristiche specifiche di tale funzione risultavano poi meglio delineate, dopo un ulteriore esempio e una breve discussione, che coinvolgeva anche Angelo R. Pupino, sollecitato a intervenire dall'introduzione di alcune note di onomastica pirandelliana da parte di Porcelli, che qui si ringrazia per l'opportuna sollecitazione.

³⁵ A.M. ORTESE, *Un paio di occhiali*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi 2001 (Torino, Einaudi 1953¹; prima ed. Adelphi 1994), pp. 15-34.

³⁶ Vd. il mio *Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese*, Atti del IX Convegno Internazionale di «Onomastica & Letteratura», *Toponimi e antroponimi campani nelle letterature antiche e moderne e altra onomastica letteraria*, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 25-28 febbraio 2003, «il Nome nel testo», VI (2004), pp. 141-58.

³⁷ Vd. *ivi*, spec. pp. 153-6.

³⁸ A.M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, in EAD., *Romanzi*, I, Milano, Adelphi 2002, pp. 353-995 (Milano, Rizzoli 1975¹; prima ed. Adelphi 1998).

della Ortese, *Il mare non bagna Napoli*,³⁹ può produrre un effetto analogo e anche in tal caso è la particolare associazione con l'elemento marino a defamiliarizzare l'abituale percezione del toponimo. Ovviamente, non sono gli unici sistemi per provocare un simile effetto di stile, ma non se ne citeranno altri per lasciare spazio alle due funzioni che restano da affrontare.

Con la funzione di *catalizzazione* intendo riferirmi all'accelerazione improvvisa degli eventi provocata dalla citazione di un nome, dalla sua riconsiderazione, o rilettura, senza che ciò si configuri come un'epifania o agnizione in senso stretto. Nel romanzo *Il soccombente* (1983 - d'ora in avanti IS) di Thomas Bernhard,⁴⁰ questa funzione è assolta dai toponimi *Chur*, *Coira*, e *Zizers*, il cui suono sgradevole induce Wertheimer ad un suicidio inizialmente solo incombente:

La città di Coira, Chur, che egli non conosceva affatto, alla fine l'ha odiata, anzi già solo il nome di quella città, la parola Chur l'ha odiata a tal punto che ha sentito il bisogno di andarci per togliersi la vita. La parola Chur non meno della parola Zizers lo aveva alla fin fine costretto a partire per la Svizzera e a impiccarsi a un albero [...]. (IS, p. 72)

È chiaro che non si tratta di una rivelazione. Il narratario eterodiegetico e il lettore sono stati preparati con largo anticipo ad accogliere immediatamente la possibilità che già solamente il suono *Chur*, o il suo equivalente italiano, *Coira*, «non meno» di *Zizers*, potessero produrre un effetto così nefasto su Wertheimer, attraverso la ripetizione quasi ossessiva degli stessi toponimi ai quali si associano sempre esperienze e sensazioni negative, sia per il narratore, sia per il suicida:

[...] mi sono sacrificato per lei, che invece [...] mi ha semplicemente piantato in asso e ora se ne va in Svizzera [...]. Proprio a Coira, in quella zona atroce in cui il fetore del cattolicesimo arriva fino al cielo. Zizers, che schifo di nome per un paese!, esclamò un giorno e mi domandò se per caso non fossi mai stato in quel posto [...] (IS, pp. 33-4).

Io l'ho vezzeggiata, così lui. E quando il mio vezzeggiamento è giunto al culmine, così lui, lei è scappata, se n'è andata a Zizers, nei pressi di Coira, in quella zona tremenda. Tutti, quando non sanno più dove andare, corrono in Svizzera, così lui pensai. Ma la Svizzera poi si trasforma per tutti in un carcere mortale [...] Zizers le toglierà la vita [...] Proprio a Zizers doveva andare, in quella perversa creazione verbale! (IS, p. 58)

Wertheimer non era certo il tipo a cui potesse importare minimamente un *funerale solenne* pensai, ma a Coira, dov'è stato sepolto, non avrebbe comunque mai

³⁹ EAD., *Il mare non bagna Napoli*, cit.

⁴⁰ TH. BERNHARD, *Il soccombente*, trad. it. di R. Colorni, Milano, Adelphi 2001.

potuto averlo. (IS, p. 68)

Il Vorarlberg l'ho sempre odiato proprio come la Svizzera, dove l'ottusità è di casa, mio padre lo diceva sempre e io [narratore] su questo punto non l'ho mai contraddetto. Coira la conoscevo per esserci stato spesso con i miei genitori [...] pernottavamo a Coira, sempre nello stesso albergo che puzzava di tè alla menta [...]. (IS, p. 69)

Nelle osterie di Coira servivano un pessimo vino e portavano in tavola delle salicce quanto mai insipide. (IS, pp. 69-70)

La ripetizione di *Coira* si intensifica parossisticamente proprio in prossimità della rievocazione del suicidio, assumendo un particolare valore onomastico-stilistico,⁴¹ del tutto privo di allusività, ma estremamente significativo:

[...] Coira era sempre stata per me una tappa particolarmente spiacevole. Proprio come i salisburghesi, gli abitanti di Coira li trovavo ancora più odiosi nella loro ottusità da gente di alta montagna. L'avevo sempre sentito come un castigo [...] dover fare tappa a Coira [...]. A Coira non ero mai riuscito a dormire [...]. Coira è in effetti il posto più tetro che io abbia mai visto in vita mia, neppure Salisburgo è tetra e ammorbante come Coira. E gli abitanti di Coira lo sono in proporzione. A Coira una persona, anche se si ferma una notte soltanto, può essere rovinata per tutta la vita. [...] Io avevo pernottato fuori Coira, perché, come ho detto, il mio ricordo di Coira era fin dall'infanzia così deprimente. Mi feci semplicemente portare con la macchina oltre Coira e scesi tra Coira e Zizers, dove avevo scoperto l'insegna di un albergo. (IS, p. 70)

È utile forse aggiungere che il suicida è un musicista, annichilito dalla grandezza di un collega famoso, Glenn Gould, alla quale "soccombe" definitivamente quando la sorella lo abbandona per andare a vivere in quella città il cui nome ha per lui un suono tanto detestabile:

[...] Per il suicidio di Wertheimer l'elemento davvero decisivo non era stato Glenn, pensai, ma piuttosto la partenza della sorella, il matrimonio con lo svizzero. (IS, p. 70)

Il confronto con l'inarrivabile genio musicale di Gould è comunque fondamentale. Il narratore si mostra in grado di accettarne le conseguenze, mentre il suicida ne resta «mortalmente colpito»:

Tra l'altro prima di partire per Coira avevo sentito molte volte [...] le Variazioni Goldberg suonate da Glenn. (IS, pp. 70-1) [...] *Egli* [Wertheimer] fu quindi *mortalmente* colpito dalle note di Glenn, dalle sue Variazioni Goldberg, *io no*, per

⁴¹ Il ritmo con cui si articola la ripetizione dà l'impressione di fondarsi sull'uso di determinate figure retoriche (anafora, epifora e anadiplosi), ma parrebbe anche riecheggiare una sorta di struttura musicale, in accordo con il tema del romanzo.

me non fu così. [...] La meta di Wertheimer era stata quella di diventare un virtuoso del pianoforte [...]. Questa meta gli era stata totalmente scardinata da Glenn non appena [...] Glenn si sedette al pianoforte e cominciò a suonare le prime note delle Variazioni Goldberg. (IS, p. 97)

Il lacerto appena citato chiarisce ancora una volta che i toponimi *Chur* e *Zizers* non fanno altro che accelerare un processo già in atto, innescato ventotto anni prima dalla maestria del pianista canadese.⁴² *L'explicit* ribadisce l'impossibilità di Wertheimer di sottrarsi al fascino mortale di quella musica, che lo attira annichilendolo, fino al termine dei suoi giorni, così come avviene, in maniera diversa ma ugualmente letale, con *Coira* e *Zizers*:

Io pregai Franz di lasciarmi da solo per un po' nella stanza di Wertheimer e misi il disco delle *Variazioni Goldberg* di Glenn che avevo visto appoggiato sul piatto del grammofono di Wertheimer, che era ancora aperto. (IS, p. 186)

Funzione epifanica (o agnitiva)

L'ultima parte del mio intervento sarà dedicata non casualmente alla funzione *epifanica*, o *agnitiva*, del nome asemantico, o di quello adoperato come tale, indipendentemente dalla sua eventuale trasparenza morfologica. Proporrò un esempio da un breve racconto *noir* di Carlo Lucarelli, *Roma non far la stupida stasera*,⁴³ che si apre con un omicidio del quale è testimone casuale e inosservato Vittorio, un *voyer* esperto di strumenti tecnologici usati per soddisfare il suo morboso bisogno di spiare le Coppiette che si appartano al Gianicolo. È proprio così che si trova a registrare i rumori del delitto, riuscendo ad annotare il numero di targa dell'auto con cui fugge l'assassino, ma senza alcuna apparente intenzione di rivelare il suo segreto. Le indagini si orientano verso l'arresto di un marocchino che il lettore sa innocente. Valentini, uno degli investigatori che si occupano del caso, esprime forti dubbi sull'arresto del maghrebino, con argomenti non trascurabili, e propone di indagare nel mondo dei guardoni che frequentano la zona dell'omicidio, convinto di poter raccogliere elementi utili a trovare il vero assassino. Verso la conclusione, Vittorio, il *voyer*, è «seduto nella poltrona dell'ufficio del commissario Valentini, con il volto tra le mani e i

⁴² Vd. *ivi*, p. 171.

⁴³ C. LUCARELLI, *Roma non far la stupida stasera*, in *ID.*, *Il lato sinistro del cuore*, Torino, Einaudi 2003, pp. 236-41.

gomiti puntati sulle ginocchia»: ⁴⁴ con questo e altri espedienti narrativi, il lettore è indotto a credere che la pista seguita da Valentini abbia condotto le indagini nella direzione giusta, consentendogli di rintracciare il testimone, che ora sembrerebbe apprestarsi ad essere interrogato. Immediatamente dopo, però, il magistrato responsabile del procedimento è invitato da Valentini ad esprimere la sua opinione sul caso. Si tratta del dottor Tronchetti, ⁴⁵ citato fino a quel momento solo con il cognome. Il suo intervento imprime una svolta inattesa al racconto:

– Allora, dottor Tronchetti? *Vittorio si scosse, alzandosi in piedi.* Appoggiò una mano alla scrivania del commissario e con un dito batté sul fascicolo color panna che ci stava sopra. – *Ho letto il suo rapporto sui guardoni, – disse [corsivi aggiunti], gentile ma brusco.* ⁴⁶

A questo punto è chiaro: Vittorio e il dottor Tronchetti sono la stessa persona. È lui il testimone presentato nell'*incipit*. Resta ancora viva per un attimo la *suspense* sulle sue intenzioni: svelerà il proprio ruolo nella vicenda, o approfitterà della sua posizione per sottrarsi all'obbligo morale della testimonianza? Un dubbio che dura ancora lo spazio di una frase. Infatti, subito dopo egli prosegue:

– L'ho letto bene. – Non regge [...] Sono io che coordino le indagini e facciamo come dico io. È ridicola questa storia dei guardoni del Gianicolo. Non esistono [...]. Lasciamoli stare. Datevi da fare e arrestate il marocchino. ⁴⁷

Qui la valenza semantica di *Vittorio* non ha alcuna importanza. Il personaggio si sarebbe potuto chiamare in qualsiasi altro modo, poiché l'effetto di stile si produce semplicemente ripetendo il suo nome in due luoghi privilegiati del racconto, *incipit* ed *explicit*, senza bisogno di altri elementi esplicativi.

Con quest'esempio concludo la rapida disamina del ristretto campionario di possibili funzioni narrative dei nomi asemantici approntato per questa occasione, suscettibile di integrazioni e modifiche, delle quali credo si possa e si debba discutere ancora in futuro.

⁴⁴ Ivi, p. 240.

⁴⁵ Nel racconto si rileva comunque qualche elemento di trasparenza morfologica, o di probabile antroponimia allusiva: [Tronchetti] «Alzò una mano, *troncando* [cors. aggiunto] le parole sulla bocca spalancata di Valentini [l'ispettore che crede nella "valida" pista dei guardoni] e guardò Ferro [il commissario che vuole arrestare il marocchino], che invece sorrideva» (ivi, p. 241).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*