

GIORGIO SALE

METAMORFOSI DEL NOME NELL'ANTI-ROMAN
DI CHARLES SOREL:
L'ANTROPONIMIA TRA ARTIFICIO E FOLLIA

Abstract: The revival of the pastoral genre is a parodic perspective, in the *Anti-Roman* (1633-1634) imposed a double restriction on the author with regard to the *inventio* even for nominal categories. The choice of names had to respect the literary tradition of the genre and the parodic intent be justified in the fiction by the madness of the protagonist. The pseudonyms attributed to the characters in the *Berger* are taken from the repertoire of pastoral and heroic-sentimental hypotexts that Sorel reuses in parodic perspective. Thus, neology was the easiest tool to indicate intertextual reference to literary works of the same type or, on the contrary, to refer to reality.

Keywords: Onomastic in 17th century French literature, Onomastic in *Le Berger extravagant* of Charles Sorel, names in Charles Sorel's novel

La ripresa del modello pastorale in una prospettiva parodica, come è quella del *Berger extravagant* (1626-1627) di Charles Sorel, che nella sua seconda edizione assume significativamente il titolo di *Anti-Roman* (1633-1634),¹ impone all'autore una duplice restrizione dell'*inventio* il cui effetto si riverbera ineluttabilmente anche sulle categorie nominali. Da un lato, infatti, il modo letterario pastorale, declinato nei suoi variegati generi (narrativi, teatrali e poetici), comportava una tipologia di nominazione altamente codificata dalla tradizione letteraria. L'onomaturgia seguiva un complesso sistema costruito principalmente su un procedimento onomasiologico che procedeva da una componente etimologica destinata a indicare le caratteristiche salienti dei personaggi, ciò che poneva stretti vincoli alla fantasia degli autori. D'altro canto, però, l'intento parodico del romanzo di Sorel, giustificato, all'interno della finzione, dalla follia e dal fanatismo del prota-

¹ *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques. Seconde édition du Berger extravagant revue et augmentée par l'auteur*, Texte édité, présenté et annoté par A.-E. Spica, Paris, Honoré Champion 2014 («Sources classiques»). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione critica del testo. La prima edizione del romanzo fu data alle stampe, in forma anonima, tra novembre del 1626 (prima parte) e dicembre del 1627 (seconda e terza parte). Nella terza parte sono presentati i due ultimi libri del racconto e tutte le «Remarques», il voluminoso paratesto autoriale che accompagna il romanzo. In questo modo, solo alla fine, il lettore scopriva come avrebbe dovuto leggere il testo.

gonista, ossia da quella forma di «folie par identification romanesque» di cui parla Michel Foucault – e di cui è affetto il più celebre protagonista del romanzo parodico-cavalleresco di Cervantes – imponeva un’alterazione delle forme onomastiche trasmesse da quella stessa tradizione.² Questo secondo vincolo, in realtà, consente all’autore un ampio margine di invenzione nelle formazioni onimiche. Le stesse creazioni di nomi, inoltre, nel testo di Sorel, sono spesso oggetto delle severe osservazioni critiche dell’autore implicito rappresentato, inserite nel paratesto che accompagna il racconto. Anche nell’onomaturgia, dunque, trova libero sfogo la fantasia e si esercita la verve parodica del poligrafo autore seicentesco.

La struttura del romanzo comporta due diversi piani narrativi a cui si accompagna un livello discorsivo che procede in parallelo con la narrazione.³ La storia che funge da cornice ha per protagonista un venticinquenne borghese parigino, dal nome comune di *Louis*, e inquadra la narrazione delle sue finte avventure pastorali, vero corpo del testo. Il personaggio principale, figlio di un ricco mercante di seta, per sette anni si è dedicato alla lettura nefasta dei romanzi pastorali e di cavalleria che, con le loro finzioni menzognere, gli hanno alterato la ragione e hanno indotto, in lui, uno stato di pazzia prodotto dall’identificazione con le mendaci invenzioni dei «Romanistes». Alla fine del romanzo, il protagonista, dopo essersi lasciato andare

² Cf. MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard 1972 («Tel»), p. 57. Per uno studio sul rapporto che unisce i testi parodici che si pongono come antiromanzo ai loro ipotesti di riferimento si rinvia a GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982 («Point»), particolarmente pp. 164-175. Si rinvia, inoltre, alle pagine che JEAN SERROY dedica al romanzo parodico e polemico di Sorel: *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard 1981, pp. 291-319. Si vedano, infine, i contributi recenti di FRANÇOISE POULET (*Figures du lecteur extravagant au XVII^e siècle. De la satire des fictions fabuleuses à l’éloge de l’imagination créatrice*, «Carnets IV», *(Res)sources de l’extravagance* (janvier 2012), pp. 11-30) e di LAURA RESCIA (*L’antiroman au XVII^e siècle: Le Berger extravagant de Charles Sorel*, in AA. VV., *I cadaveri nell’armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo*, a c. di G. Bosco e R. Sapino, Torino, Rosenberg & Sellier 2016, «Biblioteca Studi francesi», pp. 91-108).

³ Oltre la storia principale, che narra le avventure del protagonista trasformato in pastorello, il testo comporta inserzioni di numerosi racconti secondari, cinque narrazioni autobiografiche (le storie delle metamorfosi raccontate dalle finte divinità) e cinque racconti di finti pastori (fra i quali anche quello di Carmelin, il servitore del protagonista). Le favole (metamorfosi delle finte divinità) servono a purgare l’eroe, mentre le storie dei finti pastori servono a prendersi gioco dei cinque diversi tipi di romanzo (all’antica, Fontenay; sentimentale, Philiris; favole all’italiana, Polidor; romanzo eroico, Meliante; romanzo picaresco, Carmelin). Altri racconti interpolati incorniciano questo gruppo centrale (le storie di Genevre e di Clarice, sorta di «histoires comiques»). A queste inserzioni si aggiungono la lettera di Lysis a Charite, il suo *Poulet* e la sua *Plainte*. Seguono, inoltre, due passi del *Banquet des Dieux*, l’*Adieu à la Poésie* di Clarimond, l’*Advis aux passants* redatto da Lysis, *A tous les poètes, Romanistes, etc.*, redatto sempre da Lysis, e i frammenti di rappresentazione (il ratto di Proserpina e la conquista del Vello d’oro) che consentono all’autore di riprendere le sue riflessioni sulla produzione teatrale. Nel XIII libro, infine, si espone il solenne processo alla letteratura.

alla follia generata dalla sua mania di identificarsi con pastorelli e cavalieri delle finzioni letterarie, rinsavisce, riprende la propria identità borghese e riacquista l'antroponimo comune che gli appartiene.

Il secondo livello narrativo, inquadrato dall'alterazione della ragione e, alla fine, dal rinsavimento del giovane parigino, è costituito dall'universo immaginario di Louis, che, credendo di vivere effettivamente – e come protagonista – le avventure bucoliche e cavalleresche apprese nei romanzi, si trasforma in un personaggio tipico di quei mondi narrativi.⁴ Come ogni eroe pastorale che si rispetti, anche il borghese Louis, quando varca la soglia del modo letterario al quale si ispira la sua fantasia visionaria, abitata dalla chimere dell'illusione finzionale, si sottopone a una trasformazione identitaria. La metamorfosi del personaggio comporta il cambiamento dell'abito e del suo correlativo verbale, il nome. Così, seguendo le orme dei suoi più illustri predecessori, come Céladon, protagonista dell'*Astrée*, il romanzo di Honoré d'Urfé (1607-1628), paradigma, in Francia, del genere pastorale, anche l'ingenuo lettore, Louis, si presenta vestito di verde, colore della stranezza e dell'instabilità.⁵ Ma la trasformazione del personaggio in un eroe pastorale, per essere completa, comporta come corollario ineludibile anche una metamorfosi del nome: immedesimandosi con la tipologia degli eroi degli universi narrativi pastorali, Louis si attribuisce l'antroponimo di *Lysis*.

La narrazione, inoltre, è seguita da commenti, osservazioni metanarrative, rinvii intertestuali che costituiscono le riflessioni autoinvalidanti dell'autore implicito rappresentato, affidate alle «Remarques», controcanto critico al racconto delle mirabolanti e inverosimili avventure di *Lysis*. A partire dalla seconda edizione del testo, queste «Remarques», notevolmente ampliate, si alternano al racconto: a ogni capitolo che espone le peripezie del protagonista seguono le osservazioni dell'autore sui procedimenti di invenzione e di costruzione dello stesso capitolo. In questo modo il commento tende a svelare al lettore l'illusione della finzione che si dipana sotto il suo sguardo.

Il racconto riprende i più collaudati *topoi* della produzione alla quale si ispira. Nell'intreccio, abbondano incantesimi e magie, metamorfosi e travestimenti, perfino morti presunte e sorprendenti insperate resurrezioni. Tutto l'armamentario della produzione dell'epoca è convogliato nell'antiromanzo per svelare l'impostura delle finzioni, generate dall'abile e artificiosa

⁴ A complicare la situazione narrativa, inoltre, il racconto delle vicende del protagonista si alterna con l'esposizione della sua storia nel mentre che viene redatta. *Lysis*, infatti, di tanto in tanto, si sofferma a considerare in che modo le sue gesta possano essere tramandate attraverso la scrittura, aggiungendo, in tal modo, un livello metafinzionale.

⁵ Le particolarità vestimentarie del personaggio, inoltre, costituiscono un riferimento esplicito al *Pastor fido* di Guarini. Si legge, infatti, che Louis, «avec tout cet equipage il estoit fait à peu près comme Bellerose; lors qu'il va représenter Myrtil à la pastorale du *Berger fidele*» (p. 11).

costruzione del testo. In questo modo Sorel, nel discorso metanarrativo che accompagna il racconto, interviene a smascherare l'ambiguità del romanzo, vaga imitazione della realtà. Il suo *anti-roman* vuole porsi come un antidoto alla lettura delle opere finzionali, e si presenta, in una bene architettata *mise en abyme*, come un'imitazione dell'imitazione. Con questo espediente il testo si prefigge di denunciare il rischioso fascino della letteratura, che induce nello sprovveduto lettore una difficoltà di percezione dell'imprescindibile frattura esistente tra finzione e realtà. La lettura ingenua provoca, in Louis, una rovinosa immersione finzionale capace di produrre una pericolosa immedesimazione con i personaggi che popolano i mondi delle sue letture predilette. Per dirla con Anna Lia Franchetti, l'antiromanzo «si fa specchio, deformante per sua maggiore efficacia, di una società che nella finzione dimentica se stessa perdendo ogni contatto con la realtà».⁶

Il protagonista, nel tentativo di fare coincidere l'universo della realtà con quello della sua fantasia ipertrofica, ispirata al modello letterario pastorale, che costituisce l'ipotesto dell'antiromanzo, sembra pervaso da una smania di nomina che travalica ogni limite. Il narratore, infatti, afferma, con un'iperbole destinata a strappare un sorriso al lettore, che Lysis «se jéuga capable de baptiser autant de personnes qu'il en pourroit tenir dans les campagnes de la Beausse» (pp. 344-345).

Lo stravagante pastore, riferendosi alla pratica di modificare i nomi nel contesto letterario, rivela ad Anselme, il primo dei suoi nuovi amici e colui che lo introduce nel cerchio dell'allegria brigata degli altri finti pastori, l'artificio che induce gli innamorati a modificare, nelle loro produzioni liriche, il nome della persona amata. Egli enuncia un primo catalogo di trasformazioni onimiche dettate dal contesto poetico che sono alla base anche delle proprie creazioni onomaturgiche: «Nous disons Francine au lieu de Françoise, Diane au lieu d'Anne, Hyante au lieu de Jeanne, Heleine au lieu de Magdeleine, Armide au lieu de Marie, Elise au lieu d'Elisabeth» (p. 17). Da questo elenco sembrerebbe che la variazione del nome, nel passaggio dal patrimonio onomastico comune al repertorio finzionale della letteratura, avvenga attraverso un procedimento di deformazione per giochi anagrammatici, ancorché imperfetti (Marie / Armide), per assonanza o allitterazione (Anne / Diane; Jeanne / Hyante), per riduzione semplice con aferesi (Magdeleine / Heleine; Elisabeth / Elise) o per riduzione ipocoristica (Françoise / Francine). Questi nomi, però, agli occhi di Lysis, offuscato dalla follia, presentano anche un

⁶ ANNA LIA FRANCHETTI, *Il "Berger extravagant" di Charles Sorel*, Firenze, Olschki 1977, 141 p. 105. Sui rischi dell'immersione finzionale e dell'identificazione del lettore con i personaggi si veda, inoltre, ISABELLE MOREAU, *Du roman à l'Anti-roman: les dangers de l'immersion fictionnelle*, «Études Épistémè» XIII (printemps 2008), pp. 93-107.

altro vantaggio, in quanto, riprendendo forme di denominazione antiche e, nella sua intenzione, anche auliche, si discostano dal repertorio onomastico comune, caratteristica che, per lui, meglio si addice alla produzione poetica: «Ces noms anciens sonnent bien mieux que les nouveaux dedans la bouche des Poètes» (p. 17).⁷

Lo pseudonimo che si attribuisce il protagonista e quello che forgia per la donna di cui è perduto innamorado sono frutto di un elaborato procedimento onomaturgico dalle molteplici sfaccettature multireferenziali. Ho parlato altrove di questi dispositivi di nominazione che riguardano *Lysis* e *Charite*.⁸ Qui basti ricordare che il protagonista modella il suo pseudonimo pastorale come sintesi tra due forme onomastiche di diversa natura: una erudita, tratta dall'origine etimologica del suo vero nome, *Ludovic*, l'altra dal registro onimico finzionale di stampo pastorale, *Lysidor*. Entrambe le soluzioni presentano il vantaggio, ai suoi occhi, di richiamare e nascondere a un tempo l'antroponimo tratto dal patrimonio onomastico comune, *Louis*. La scelta di *Lysis*, dunque, presenta innegabili reminiscenze filosofiche e letterarie, ma, come sottolinea opportunamente la curatrice dell'edizione critica del romanzo, Anne-Elisabeth Spica, introduce anche una sottile allusione alla follia del personaggio. Nel gergo medico del tempo, infatti, il termine «lyse», derivato dal greco «lusis» ('azione di slegare, dissoluzione'), indicava la fase che annuncia l'aspetto disforico della pazzia. Il procedimento onomasiologico perseguito dal personaggio per attribuirsi un antroponimo degno di designarlo in un contesto bucolico contiene dunque un'allusione alla caratteristica principale dell'eccentrico protagonista: il riferimento alla sua follia.

Per la denominazione della donna che ispira la sua cieca passione, invece, *Lysis* segue un procedimento onomaturgico pseudo-anagrammatico molto simile a quelli di cui abbiamo parlato sopra, ma dal singolare risultato, che sprigiona una forte carica comica. Il pastorello *Lysis*, infatti, si innamora di una ragazza il cui nome non lascia alcun adito al dubbio circa le sue umili origini, anticipazione allusiva della condizione sociale subalterna del perso-

⁷ È nota la tendenza di numerosi poeti rinascimentali francesi che, sulla scia del modello petrarchesco, traspongono i nomi delle donne amate con giochi anagrammatici. Il nome consentiva di veicolare le virtù idealizzate o gli sdegni delle amate. Questa pratica aveva varcato l'ambito letterario e si era diffusa anche nell'esclusivo ambiente mondano dei salotti parigini, frequentato da poeti e letterati. All'Hôtel de Rambouillet la moda degli anagrammi era molto apprezzata. Malherbe, per designare l'elegante animatrice del più esclusivo salotto mondano e letterario attivo dagli anni Venti agli anni Quaranta, Catherine de Rambouillet, inventò l'anagramma di *Arthénice*.

⁸ Si veda, di chi scrive, *Trois stratégies de nomination dans Le Berger extravagant de Charles Sorel (1626-1627 et 1633-1634)*, in AA.VV., *Name and naming. Proceedings of the third International Conference on Onomastics "Name and Naming" «Conventional / Unconventional in Onomastics»*, a c. di O. Felecan, Cluj-Napoca, Editura Mega-Editura Argonaut 2015, pp. 979-988.

naggio. Antroponimo e patronimico sono visibilmente tratti dal patrimonio onomastico comune e quasi prosaico: *Catherine du Verger*. Il cognome, in particolare, insiste sulla connotazione realistica e sulla condizione contadina e rustica del personaggio, pertanto mal si addice al ruolo di *femme fatale* dotata delle più raffinate virtù e degli attributi sacri che vorrebbe conferirle Lysis.

La trasformazione onimica pastorale imposta dal protagonista produce la metamorfosi anagrammatica, peraltro imperfetta, del nome di Catherine. L'esito del procedimento di rinominazione – *Charite* – si rivela adeguato al contesto lirico bucolico, poiché contiene un riferimento etimologico alla grazia («charis»). Il guscio fonico, inoltre, evoca effetti sonori e combinazioni fonetiche che richiamano numerose denominazioni del catalogo antroponimico letterario.⁹ L'insieme delle connotazioni che suggerisce il nome, tuttavia, si rivela del tutto inadeguato a designare il personaggio, restio a seguire il comportamento aggraziato delle entità finzionali poetiche che hanno ispirato la nuova forma onimica. L'incomparabile Charite, infatti, malgrado le consonanze evocative che desta, nel lettore, il ricercato e artificioso pseudonimo, rimane una servetta scontrosa, riottosa e insensibile alle stravaganti e a volte maldestre dimostrazioni d'affetto del pastorello follemente innamorato di questa improbabile figura di donna idealizzata. La denominazione che le attribuisce Lysis finisce per acquisire un significato antifrastico, generato dall'irriducibile dissidio che affiora tra la grazia cui fa riferimento il nome e il carattere indomito, unito al comportamento per certi versi rustico, del personaggio così nominato.

Nel caleidoscopico gioco di travestimenti e di corrispettive trasformazioni onimiche si registrano anche alcuni casi di variazione di genere, *topos* dell'armamentario convenzionale del modo pastorale. Il finto mago Hircan convince Lysis di avere prodotto, in lui, una trasformazione che lo ha mutato in una giovane contadina.¹⁰ In questo modo il pastorello può visitare Charite senza destare sospetti ed eludere la vigilanza di Léonor, la nobildonna presso cui Catherine presta servizio di cameriera. Così Lysis, assunti gli abiti femminili, decide di attribuirsi un nome degno del suo nuovo stato: «Il n'en trouva point de plus doux ny de plus pastoral qu'Amarylle, de sorte qu'il le retint» (p. 315). La scelta del nome rivela, ancora una volta, il repertorio pastorale dal quale attinge il protagonista.¹¹

⁹ L'antroponimo costituisce un ulteriore anagramma, ancora una volta imperfetto, del nome della protagonista eponima del romanzo pastorale di Gomberville, *Caribée* (1621).

¹⁰ La metamorfosi di Lysis in una contadinella è destinata ad evocare, nel lettore, il travestimento di Céladon, protagonista dell'*Astrée*, nei panni di Alexis, figlia di Adamas, per insinuarsi nell'intimità della sua amata Astrée.

¹¹ Amarilli, come è noto, è la protagonista del *Pastor fido*. Nell'*Astrée*, la madre di Céladon presenta un nome simile: Amarillis. Nel *Berger extravagant* il nome di Amarylle è attribuito anche a

Oronte, genero di Léonor e proprietario della casa dove è alloggiata Charite al seguito della sua padrona, e l'allegra brigata decidono di fare un processo alla finta Amarylle, accusandola di avere fornicato con un domestico, Marcel, e di avere in tal modo disonorato la casa del gentiluomo. Amarylle supera la prova fittizia alla quale la sottopongono i suoi accusatori per mostrare la sua castità; ma viene accusata di stregoneria e Oronte chiede che venga bruciata o gettata nel fiume. Solo l'apparizione di Hircan, in mezzo ai fuochi e alle fiamme dei petardi, appositamente preparati per introdurre il suo fantasmagorico ingresso in scena, salva Amarylle dalla finta punizione. Alla fine di questa vicenda, Lysis riprende finalmente i suoi abiti bucolici e il suo pseudonimo pastorale, ma si assicura anche con una certa premura di avere riacquisito gli attributi fisici del suo sesso primigenio.¹²

In un caso, tuttavia, la metamorfosi del personaggio non comporta una variazione onimica corrispondente. Si tratta della presunta trasformazione di Lysis in un albero la cui specie non esisteva ancora in natura e che pertanto deve ricevere un nome. Il protagonista espone il caso al suo servitore, Carmelin: «Je suis un nouvel arbre ajusté à la Nature, et si tu me demandes mon nom, c'est Lysis» (p. 399).¹³ Il modello di questo meccanismo di denominazione degli alberi proveniente dal nome degli uomini (o delle donne) che si sono tramutati in piante per volere degli dei è designato esplicitamente nel testo: «Tous les arbres qui sont dans Ovide portent le nom des personnes dont ils viennent» (p. 399).¹⁴ Lysis dichiara che l'albero nel quale si sarebbe trasformato è consacrato a Diana.¹⁵

un altro personaggio, la futura moglie di Hircan, che però, in un ulteriore travestimento, si presenta anche sotto l'antroponimo di Lucide. Nelle «Remarques» al libro VII l'autore osserva, a proposito dei nomi: «L'on a fait de telle sorte par les divers noms qui se donnent à Synope et à Lucide, les appellant maintenant Parthenice et Amarylle, que l'on ne sçaura point au vray quel estoit leur vray nom. Je veux toujours garder aussi les noms que les Gentilshommes bergers se sont donnez: car encore que ce soient des noms de Roman, cela ne fait rien contre ce que j'ay proposé, puisqu'ils les ont pris tout exprés pour se moquer de Lysis» (pp. 561-562).

¹² Il narratore, con un intervento di regia, ironizza sull'assurdità del travestimento e del cambiamento onomastico sopraggiunto dopo la parentesi di Lysis nei panni di Amarylle e dichiara di riprendere a parlare di «Lysis (que j'ay de la peine à ne plus nommer Amarylle)» (p. 324).

¹³ Anche ad Anselme, che si rivolge a Lysis chiamandolo «incomparable Saule», il protagonista risponde ribadendo il nome proprio della pianta nella quale crede di essersi metamorfosato: «On ne m'apelle pas ainsi, repartit Lysis. Comment donc? Luy demanda Anselme. On m'apelle Lysis, luy respondit-il» (p. 402).

¹⁴ Oltre alle *Metamorfosi* di Ovidio, fra i testi contemporanei che riprendono il tema della metamorfosi, Lysis cita l'*Endymion* di Jean Ogier de Gombauld (1624), dove si assiste alle metamorfosi di alcuni personaggi in piante: Hermodan, trasformato in un olivo selvatico, e Diophanie, in un mirto.

¹⁵ La presunta sacralità dell'albero Lysis presenta, tuttavia, un aspetto di ben più bassa e volgare materialità della quale fa le spese Carmelin, che imbratta l'abito con «une jaune et liquide matière» (p. 400) proveniente dall'albero. Agli occhi del protagonista, questo liquido rappresenta i «premiers

In riferimento all'attribuzione dei nomi di personaggi mitologici alle piante, nelle «Remarques» al V libro, l'autore nota come i miti delle trasformazioni degli esseri in alberi, come Ciparisso in cipresso e Mirrha in mirra, siano esclusivamente dovute a un'assonanza onomastica esistente tra il nome del personaggio e il nome della pianta nella quale sarebbe stato trasformato, senza che ci sia una relazione causale diretta che determini l'attribuzione del nome del personaggio alla pianta. L'autore cita proprio l'esempio di Ciparisso, trasformato in cipresso dagli dei che ebbero pietà del dolore che il giovane provava per aver ucciso accidentalmente il cervo che aveva addomesticato. L'autore osserva:

Voilà une invention bien naïve; car quel rapport y-a-t'il entre un cyprez et un homme qui a tué un cerf, et qui fait le sot dedans son affliction? Tout ce que l'on en peut dire, c'est qu'à cause que Cyparissus estoit affligé de la mort d'une beste, l'arbre auquel il estoit changé devoit servir à des funerailles. Ces raisons cy ne viennent qu'avec bien de la peine; elles s'attachent par force au sujet. Il faut mieux dire que Cyparissus n'a esté changé en cyprez pour autre raison, sinon à cause que cet arbre porte un mesme nom que luy. Il en est de mesme de Myrrha changée en Myrre, et de plusieurs autres encore; et puis voilà de belles subtilitez (pp. 426-427).

L'autore rifiuta ostensibilmente il ragionamento paraetimologico e ne introduce un altro incentrato sulla funzione dell'albero (legato al culto dei morti), per poterlo contestare più agevolmente. In conclusione, l'autore ribalta il rapporto di causa ed effetto tra antroponimo del personaggio e denominazione dell'albero al quale avrebbe dato il nome.

Tutti gli individui che assecondano Lysis nella sua follia di identificazione finzionale entrano nell'universo generato dal vortice delle sue allucinazioni e si sottopongono allo stesso processo di metamorfosi. I componenti di questa allegra brigata, per meglio adeguarsi alla rappresentazione messa in scena per compiacere Lysis e trarne divertimento, devono modificare l'abito e il nome. Essi si presentano dunque, agli occhi del protagonista, come altrettanti pastori, pastorelle, ninfe, divinità campestri e fluviali, maghi, satiri e mostri dotati di antroponimi adeguati alle loro nuove insolite condizioni. Così, attorno a Louis, che interpreta il ruolo del pastore Lysis in una finzione che si è creato da solo, entrano in scena molti altri attori di una composta compagnia dove recitano parti diverse. In questo modo, in realtà, essi si pre-

fruits de l'arbre Lysis [...] une gomme précieuse [...] une drogue aussi excellente que les pleurs de la mère d'Adonis, ou ceux des sœurs de Phaëton» (pp. 400-401). Ma per l'incauto servitore non sussiste alcun dubbio sulla ben diversa natura di cui si compone quell'odorifera materia («C'est belle fiante humaine», p. 401)! Persino l'elemento più immondo, nella mente malata di Lysis, subisce una meravigliosa trasformazione.

stano inconsapevolmente al gioco della pazzia del protagonista. Lo stesso Lysis, d'altronde, a volte sembra conscio dell'artificio di cui, in altri passi, sembrerebbe solo una vittima inconsapevole. In alcune occasioni, infatti, egli si presenta come capocomico.¹⁶ Più spesso, però, il capo della combriccola è Hircan, che, in questo complesso allestimento metanarrativo, interpreta il ruolo di mago e organizza le messinscene per ingannare Lysis e fargli credere che si trovi tra i pastori del Forez, il luogo mitico delle avventure pastorali dei protagonisti dell'*Astrée*.¹⁷

Al loro ingresso nel mondo generato dalla fervida fantasia del protagonista, alimentata dalle appassionate letture dei romanzi, tutti i personaggi devono dunque adeguare il loro nome al contesto bucolico. Così, quando Anselme e Montenor, i due nuovi amici di Lysis, gli fanno credere che sono giunti nel Forez (in realtà si tratta della Brie), Lysis cerca di convincerli a compiere una indispensabile variazione onomastica, suscettibile di rappresentarli degnamente nel contesto pastorale dove fanno il loro ingresso:

Il me semble que vos noms ne sont guere propres pour des Bergers, ne les voulez vous pas changer? Il faut que vous sçachiez que quand l'on se fait Berger, on observe la mesme coutume que quand l'on se rend Moyne; l'on change toujours de nom: desguisez au moins les vostres (p. 249).

Secondo una pratica diffusa nella produzione letteraria, infatti, il repertorio onomastico comune risulta inadeguato all'universo della finzione e i deuteragonisti sono invitati ad assumere uno pseudonimo pastorale che almeno nasconda i loro nomi ordinari.

Per alcuni antroponimi Lysis mostra una qualche esitazione circa la necessità di modificare o, al contrario, mantenere i nomi dei suoi compagni di avventure. È quanto si verifica a proposito di Fontenay che, una volta varcata la soglia della finzione pastorale messa in scena per prendersi gioco del protagonista, dovrebbe assumere uno pseudonimo adeguato al suo nuovo *status* di pastore. Lysis esprime la sua preoccupazione circa la mancata rielaborazione onomastica di Fontenay: «Il n'y a plus rien qui me mette en peine sinon que je considere maintenant que Fontenay n'a pas quitté son nom qui est un nom de Seigneurie, plus propre à un soldat qu'à un berger» (p. 558). Ma, considerando meglio la forma onimica del suo nuovo amico, Lysis giunge a una conclusione che, pur con qualche artificio retorico, consenta

¹⁶ Si veda, a titolo d'esempio, il passo in cui il protagonista impartisce lezioni al suo servitore Carmelin per cercare di trasformarlo in un perfetto innamorato secondo i crismi della letteratura.

¹⁷ Il castello di Hircan, agli occhi di Lysis, obnubilato dalle finzioni letterarie delle sue letture predilette, ricorda il palazzo della maga Armida, descritto nella *Gerusalemme Liberata* del Tasso (Canto XVI).

al personaggio di mantenere il proprio nome: «Toutefois pource que le motif vient de celui de fontaine, qui est une chose champestre et pastorale, l'on veut bien qu'il n'y ait rien de changé» (p. 558). Poiché quello di Fontenay è un nome dal significato facilmente assimilabile a un contesto campestre, Lysis decide di accettarlo senza modifiche.

Ma la follia manifesta del personaggio principale e la sua frenesia onomatopica non gli consentono di limitarsi all'imposizione dei soli antroponimi. Lysis spinge il suo fanatismo fino a voler rinominare anche animali e oggetti che circondano il suo mondo. Così, «se trouvant si heureux à inventer des noms, il jugea qu'il en devoit bailler à toutes les pieces de son equipage» (p. 345). Il modello che segue, in questo caso, è quello del modo cavalleresco, già oggetto degli strali satirici di Cervantes. Nei romanzi di cavalleria, infatti, spesso gli autori inducevano i personaggi ad attribuire un nome proprio ai loro cavalli e alle loro armature. Anche Lysis, dunque, è ispirato da questo modello letterario:

Il disoit en soy-mesme que puisque les Chevaliers errans, qu'il estimoit des fous et des enragez, donnoient bien des noms à leurs chevaux et à leurs espées, les Bergers qui estoient plus loüables qu'eux, ne devoient pas estre privez de cet honneur d'en donner aussi à leur chien, à leur houlette, et à leur pannetiere (p. 345).

La portata satirica di questo proposito risiede nel fatto che, mentre le cavalcature e le armi dei cavalieri rientrano in un equipaggiamento eroico, in quanto costituiscono strumenti che concorrono alla gloria militare di chi li possiede e li usa con destrezza, ciò che ha consentito a questi strumenti di entrare a pieno titolo nel repertorio epico della produzione letteraria, gli umili utensili della vita pastorale e il prosaico animale che ne è il coadiuvante, non sono meritevoli di figurare altrettanto degnamente in un contesto letterario illustre.

Da questo folle proposito, reso ancora più derisorio dalla modestia degli arnesi utilizzati nel contesto bucolico, scaturiscono i nomi attribuiti al bastone pastorale e ai cani che governano il gregge. Per quel che concerne il bastone, la scelta del nome è determinata dalle caratteristiche cromatiche dell'oggetto che, dipinto di verde e oro, si presta a una duplice possibile e risibile nominazione: «tant y a qu'il estoit peint en verd, et doré en quelques endroits, tellement que Lysis avoit envie d'appeller ceste houlette Doriverte, ou Verdorée, et tous ces deux noms la luy semblans tres-beaux, il avoit bien de la peine à juger lequel il devoit retenir» (p. 345). L'irrisolutezza del personaggio e la sua difficoltà a soffermarsi su uno dei due nomi proposti per il bastone pastorale appaiono talmente futili e ridicole da rendere evidente, agli occhi del lettore, la portata parodica del passo.

Lo stesso meccanismo di invenzione onimica basato sul fattore cromatico si trova alla base del battesimo del cane che Lysis trova vicino al gregge delle sue pecore. Egli decide di affidargli la guardia degli armenti, ma si arrovela per trovare un nome degno di questo delicato incarico, fino a quando «il en inventa un tres-excellent à force d'y mediter. Ce chien estoit blanc partout, excepté par le museau qui avoit le poil roux. Cela se raportoit à l'or à son avis, si bien qu'il le voulut appeller Musidore, comme qui eust dit Museau d'or, ou Museau doré» (p. 344). L'attribuzione dello zoonimo, però, è solo apparentemente dettata da un intento descrittivo o, meglio, a questa preoccupazione se ne aggiunge un'altra di diversa natura, che, ancora una volta, chiama in causa il riferimento intertestuale alle finzioni letterarie e una ricercata etimologia erudita: «il se souvenoit d'avoir veu dans quelques Romans ce nom de Musidore, qui outre la signification qu'il luy donnoit, veut dire en Grec, un don des Muses» (p. 344).¹⁸ Il pastore onomaturgo, dunque, per la scelta del nome del cane che sorveglia il suo gregge segue un triplice percorso multireferenziale e, anche in questo caso, attinge al repertorio onomastico letterario più convenzionale.

Il ricorso al catalogo onimico pastorale e il riferimento intertestuale che comporta risultano ancora più evidenti se si considera l'attribuzione del nome a un altro cane. L'animale viene incontro a Lysis con aria minacciosa, ma, benché si trovi in condizione di pericolo, il pastorello non perde la sua compostezza né il riflesso che lo spinge a trasformare l'universo della realtà in un rassicurante mondo immaginario pastorale attraverso il semplice strumento dell'onomaturgia. Egli, dunque, attribuisce un nome anche a questo cane e la sua scelta si sofferma su *Mélampe*, forma che riprende dai più noti romanzi pastorali. Melampo, insieme ad Ardo, infatti, è il nome di uno dei cani del pastore Montano nell'*Arcadia* di Sannazaro. Tale nome, inoltre, fu ripreso nel *Pastor Fido*, dove designa uno dei cani di Silvio. Lo stesso nome, ma francesizzato, come nel *Berger extravagant*, si trova, infine, anche nel romanzo pastorale di Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, dove designa il cane di Astrea.¹⁹ La portata intertestuale di un'apparentemente insignificante entità finzionale, per giunta non antropomorfa, si rivela di grande importanza per ricostruire la biblioteca di Louis e identificare i testi oggetto dell'abile parodia dell'autore.

¹⁸ Uno dei romanzi nel quale si trova il nome di Musidoro è l'*Arcadia* di Sidney, dove questa forma onimica designa il pastore che ama Pamela. Ma l'antroponimo compare anche nel *Francion* dello stesso Sorel, a designare il poeta con il quale simpatizza il protagonista.

¹⁹ Per il lettore italiano, i nomi attribuiti ai cani che governano le greggi di Lysis richiamano un testo che ha sollecitato la fantasia di generazioni di bambini. Collodi, infatti, nel suo celeberrimo *Pinochbio*, chiama *Melampo* il cane da guardia che il burattino dovrà sostituire, *Alidoro* il mastino dei carabinieri e *Medoro* il cane della Fata dai capelli turchini.

Gli pseudonimi che si attribuiscono i personaggi del *Berger* sono ostentatamente tratti dal repertorio onomastico degli ipotesti pastorali ed eroico-sentimentali che Sorel riutilizza in prospettiva parodica e al quale lo pseudo-pastore Lysis vorrebbe conformare la nominazione di tutti gli abitanti del suo mondo immaginario. L'universo finzionale del *Berger* dipende dai testi letterari ai quali si ispira, seppure per fornirne una parodia, a cui fa da contrappunto il commento dell'autore implicito che interviene spesso a screditare le soluzioni onomastiche artificiali, improbabili e persino ridicole proposte dai personaggi e, in primo luogo, dal folle Lysis.

La posizione dell'autore rappresentato, nelle «Remarques», va, invece, nella direzione opposta ed egli si sorprende persino che alcuni lettori (della prima edizione del testo) si siano stupiti nel trovare all'interno di una finzione letteraria alcuni nomi tratti dal repertorio onomastico comune, quasi che queste forme onimiche dovessero essere stralciate dal contesto letterario: «Il y a eu des niais qui se sont estonnez de voir dans ce Livre le nom d'Adrian» (p. 85). Questa osservazione fornisce lo spunto per una riflessione più generale sull'onomastica letteraria del tempo, volta all'introduzione di forme antroponimiche apparentemente altisonanti, ma inverosimili e persino ridicole.

L'autore, infatti, osserva come le abitudini di approccio ai testi di questi sprovveduti lettori comportino un orizzonte onimico rappresentato da un certo tipo di nominazione che, nella loro ingenuità, interpretano come aulica: «ils estoient accoustumez à voir dans des Romans des Anaxandres, des Polemarques, et d'autres noms qui leurs semblent plus relevez» (p. 85). Il ricorso a un'onomastica antica era una pratica molto diffusa che serviva un triplice intento: da un lato gli autori, con queste scelte onomaturgiche desuete, intendevano attribuire un risalto maggiore ai loro eroi, allontanandoli dalla banalità della realtà quotidiana e ponendoli idealmente sullo stesso piano degli eroi dell'epica classica; dall'altro essi intendevano rivelare, attraverso il ricorso a un nome parlante, ancorché comprensibile solo ai lettori eruditi, le qualità, il temperamento, il destino dei personaggi; in alcuni casi, infine, il nome all'antica costituiva uno schermo dietro il quale celare l'identità di individui reali rappresentati nelle finzioni letterarie.

In realtà, l'autore dell'*Anti-roman* rivela che solo la fantasia dello scrittore può conferire a un nome una maggiore raffinatezza e che i lettori sbagliano se credono che i nomi del repertorio comune siano da considerarsi grossolani: «il n'y a que la fantaisie qui face un nom plus relevé qu'un autre, et [...] c'est à tort que les mots qui nous sont communs nous semblent estre si bas» (p. 85). Il ricorso a forme onimiche antiche, prevalentemente grecizzanti, per entità finzionali che si situano in contesti più vicini sia geograficamente che cronologicamente alla realtà del pubblico coevo, inoltre, viene tacciato

di inverosimiglianza e a volte persino di ridicolo; ciò che l'autore mette in risalto con un esempio che richiama da vicino le forme di denominazione presenti nel racconto delle avventure del pastore Lysis:

Il feroit beau voir que l'on appelast un marchand de Paris Lucidor: neantmoins nos faiseurs de Romans sont si ignorans qu'ils feroient librement une sottise pareille: car regardez toutes les Histoires qu'ils ont faites pour estre de ce temps, et pour estre vray-semblables; ils donnent à tous leurs personnages des noms à la Grecque (pp. 85-86).²⁰

Il ricorso a una nominazione artificiosa e inverosimile negli universi fittizi costituisce, per l'autore implicito, una discutibile pratica perseguita dagli scrittori francesi suoi contemporanei, poco inclini al rispetto del cronotopo di ambientazione delle vicende raccontate. Egli afferma, infatti, che «Les Autheurs n'ont pas considéré qu'il n'y a point de gentilshommes en France que l'on appelle Monsieur Cleandre, Monsieur Orize, ny Monsieur Alcide» (p. 86). Un simile ricorso a forme onimiche del repertorio antico si giustifica solo se questi nomi sono inseriti in un cronotopo corrispondente al periodo e al luogo di diffusione di quelle denominazioni. Sorel, dunque, propende per un'onomastica che rispetti le ambientazioni delle vicende raccontate e condanna, invece, quelle che si presentano come anacronistiche e inverosimili.²¹ Egli sottolinea, inoltre, come le nuove tendenze letterarie, sotto l'influenza del modello spagnolo, si muovano in direzione diversa e più ragionevole: «Les Espagnols ne manquent guere en cecy. Michel de Cervantes dans le Dom Quichot met quasi partout des noms de son pays [...] Il en fait ainsi dans ses nouvelles» (p. 86). L'autore conclude con un'eccezione francese che si rivela una pudica forma di autocitazione: «Pour nos Romans François, j'en sçay fort peu où cela se treuve, si ce n'est dans quelqu'une des Nouvelles Françaises» (ivi).

L'esigenza di una narrazione che osservi la verosimiglianza anche nell'onomastica è una tendenza che attraversa, in Francia, l'intero XVII secolo,

²⁰ A dimostrazione della diffusione di questa pratica onomaturgica che non sembra condividere, l'autore cita come esempi *L'Histoire trage-comique* di d'Audiguier, ma anche il *Palais d'Angélie*, che attribuisce a François de Molière, sieur d'Essertines, ma che, in realtà, fu scritto dallo stesso Sorel e pubblicato nel 1622 sotto lo pseudonimo di Sieur de Marzilly. Nell'*Anti-Roman*, a fianco ai nomi dei protagonisti, si riscontrano le forme onimiche di Floride, Lucide, Lysandre, Meliante, Montenor, Musardan, Musidore, Oronte, Philaris, Poliarque, Polidor, Synope, costruite sul paradigma onomastico grecizzante che l'autore implicito denuncia nelle «Remarques».

²¹ L'autore proscrive l'uso dei nomi antichi al di fuori di un'ambientazione del romanzo in un cronotopo antico: «Il ne se faut servir de ces noms anciens que dans les Romans, où l'on raconte des choses anciennes, comme dans l'*Argenis*, la *Clorimene*, l'*Orphise de Chrysante*, l'*Histoire Afriquaine*, et les autres semblables» (p. 86).

all'inizio quasi in sordina, solo nei testi teorici di alcuni uomini di lettere, l'autorità dei quali non sempre veniva riconosciuta dagli autori, e poi, a partire agli anni Settanta, quando costituì una regola imprescindibile del romanzo classico, in modo ampio e generalizzato. Sorel, nelle sue *Nouvelles Françaises* (1623), che qui cita in modo disinvolto senza designarne l'autore, a fianco ai nomi tratti dal repertorio letterario, aveva effettivamente introdotto personaggi di condizione modesta e dai nomi comuni. Le loro singolari avventure sono ambientate nella Francia del tempo (a Tolosa, Rouen, Parigi); in questo modo l'autore riesce ad accordare l'antropomastica al cronotopo.

La presenza del discorso metanarrativo autorizza un'interpretazione del romanzo come una finzione di secondo grado, ossia una finzione che produce le teorie del suo stesso funzionamento e che ha anche implicazioni sulle scelte onomaturgiche operate dall'autore. Quest'ultimo e le entità finzionali si affrontano in un continuo gioco delle parti. Il protagonista, la cui pazzia costituisce l'espedito al quale è affidata la rifrazione parodica, difende i procedimenti narrativi e anche le pratiche di nominazione tipiche del modo letterario pastorale; l'autore implicito, invece, interviene con un controcanon critico a contestarle con argomenti che chiamano in causa una diversa concezione della letteratura, meno artificiosa e più verosimile.

L'alternanza di questo duplice percorso di lettura comporta l'inserzione del *Berger extravagant* nel modo narrativo pastorale come un'iscrizione ludica nel genere, mentre, come suggerisce Françoise Lavocat, l'onomaturgia costituisce il più semplice strumento e quello al quale ricorre con più frequenza l'autore per indicare il riferimento intertestuale alle opere dello stesso modo letterario, specchio deformante della realtà.²²

Biodata: Giorgio Sale insegna Letteratura francese presso l'Università di Sassari. Le sue ricerche, molte delle quali su tematiche di onomastica letteraria, vertono principalmente sulla produzione letteraria francese del Seicento e sulla narrativa francese e francofona del Novecento e dell'estrema contemporaneità.

giosale@uniss.it

²² Cf. FRANÇOISE LAVOCAT, *Les genres de la fiction. Etat des lieux et propositions*, in AA.VV., *La théorie littéraire des mondes possibles*, a c. di Ead., Paris, CNRS éditions 2010, pp. 15-51.