

III

*Altri nomi propri:
non solo nomi di persona e di luogo*

STEFANO BARTEZZAGHI

IN MATERIA DI NOMI PROPRI.
SELEZIONE, COMBINAZIONE, SCRITTURA, IMMAGINE

Abstract: When discussing proper names, the traditional focus has predominantly centered on their meaning, while the composition of these names has received less attention. Initially, we can identify two perspectives. Firstly, the materiality of a proper name aligns with that of other linguistic forms, all of which can ascend to or descend from the onomastic function through the services of antonomasia. However, in specific contexts, the material aspect of a name can assume unusual significance. This includes considerations of objects: the arrangement of phonemes and sounds, their articulation, and auditory reception; the arrangement of graphemes and visual traits across diverse mediums (such as fabrics, bark, painting canvases, or urban scaffolding), encompassing various stylistic, typographic, and calligraphic executions, influencing both execution and visual perception. Moreover, phenomena encompass the reinterpretation of such data into new graphic, auditory, and linguistic forms, characterized by novel configurations, resemantizations, transformations, and substitutions. This occurs through techniques like *interpretatio nominis*, anagrammatics, rebussistics, cryptography, and pseudonyms. Centuries-old traditions initially reignited interest in the materiality of names, predating the contexts where this phenomenon gained new relevance. These include the 20th-century advent of branding (names as trademarks) and the significance of chirographic signatures in the digital age. The resurgence of inked materiality within names appears to signal a necessity, even legally, for establishing new connections between text and the body, resembling a sort of biosemiotics of the text.

Keywords: proper names, antonomasia, matter, support, visual reception, sound, *interpretatio nominis*.

Il nome, oggi

La riproducibilità tecnica di testi, immagini e ormai, grazie ai *software* generativi, persino dei pareysoniani ‘modi di formare’ ha riportato in primo piano la questione della materia: il nome proprio si smaterializza con le procedure elettroniche della firma a distanza oppure viene sostituito da procedure biometriche. Ogni volta che sottopongo il mio viso, una mia iride, un’impronta digitale a un apparato di riconoscimento il mio proprio corpo diventa significante del mio nome proprio, così come lo diventa il mio numero di telefono quando garantisce che sono proprio io ad avere richiesto

per via telematica un bonifico. Ma capita ancora che sia necessaria la firma chirografa su documenti che viaggiano in elettronica, e che quindi andranno stampati e poi consegnati di persona o tramite la posta tradizionale.¹

Due casi di parola dipinta

Come viene all'evidenza la materia del nome proprio? Si può cominciare da un caso pittorico: la *Decollazione di san Giovanni Battista*, dipinta a Malta da Michelangelo Merisi da Caravaggio nel 1608. Al centro geometrico del quadro appare il pugnale che veniva chiamato 'misericordia' poiché era impiegato per dare il colpo di grazia ai condannati. Caravaggio era appena diventato cavaliere di Grazia della maltese Compagnia di Misericordia. Dal nome proprio Misericordia al nome comune del pugnale, con il contorno della nozione di 'grazia', si stabilisce una forma di significazione visiva che passa però dal linguistico. L'opera si trova legata all'occasione onorifica che è toccata al suo autore tramite due figure di antonomasia trans-semiotica. In questo caso però il nome si è del tutto smaterializzato nella raffigurazione della sua antonomasia:² l'icona del pugnale omonimo; la scena dell'atto che il giustiziere sta per compiere. Stridente è certo il rapporto tra l'evento onorifico a cui alludono le antonomasie e quello truculento che contribuiscono a mettere in scena. La nozione di 'grazia' inoltre ci fa avvertire qualche risonanza con i casi personali di Caravaggio, riparato a Malta proprio perché in mancanza, e in attesa, di un indulto per il suo delitto romano.

Il quadro è famoso soprattutto per essere l'unico che di Caravaggio riporti la firma autografa. Tale *hapax* autografico è eseguito come fosse un rivolo colato dalla pozza di sangue fuoriuscita dal collo del santo. Abbiamo quindi un caso di materia dell'espressione recuperata nello spazio diegetico, tanto che viene da chiedersi da dove (cioè da quale universo semiotico) le firme ordinarie di tutti gli altri dipinti traggano il loro inchiostro. In questo lo stesso colore a olio rosso è materia plastica per la figurazione del sangue ed è materia grafica per la scrittura del nome. Si creano così le condizioni per una nuova significazione di ordine connotativo, la cui ermeneutica lascio agli esegeti.

¹ Incidentalmente annoto che anche la posta, come già il telefono, ha ormai bisogno di una specificazione. Noi prima non sapevamo di avere un telefono 'fisso', perché non c'erano altri telefoni. Ora lo stesso capita al testo: prima dei software generativi non si aveva necessità di specificare che un testo fosse di redazione umana, perché non esisteva l'alternativa (salvo per chi creda che i testi sacri siano stati materialmente redatti da enti sovranaturali). Al proposito il compositore Nicola Piovani mi ha fatto osservare che lo stesso è successo, nel suo campo, con la specificazione "musica dal vivo", resa sensata e necessaria soltanto dopo le prime incisioni fonografiche.

² Per l'antonomasia, vedi NUNZIO LA FAUCI, *Fare nomi*, Bompiani, Milano 2023.

Diverso il caso del Ritratto di *Lucina Brembati*, dipinto da Lorenzo Lotto nel 1518, dove il nome del soggetto viene rivelato in forma di rebus (gioco che era appena entrato nella sua fase moderna):³ nel cielo appare una luna piena che comprende le lettere CI (quindi CI in Luna; quindi LuCIIna). In questo caso la significazione figurativa e quella verbale non sono più distinte, contigue, e accomunate dalla materia dell'espressione, bensì direttamente sovrapposte e integrate. Il significante figurativo è ibridato da quello linguistico e il nome proprio significato non risulta né dalla lettura né dal riconoscimento della figura, ma richiede di saper mettere in opera contemporaneamente e coordinare le due procedure.

Funzione poetica e funzione ludica

Io credo che tra il caso caravaggesco e quello lottiano passi il confine tra funzione poetica e quella sua sottospecie o affiancatrice che è (o si può fare l'ipotesi che sia) la funzione ludica.

Il discorso poetico esibisce la sua forma e ciò che questa fa alla materia: di ciò che si dice viene a far parte – e parte preponderante – il modo in cui lo si dice. In Caravaggio la forma recupera materia e la offre all'espressione, il rosso del sangue usato come inchiostro della firma. In Lotto la forma invece si sdoppia e decostruisce l'espressione, mostrando la materia per quel che è: la luna è un'immagine che ha un nome, le lettere sono segni alfabetici che hanno un'immagine. In evidenza resta la combinazione materiale, il gioco in sé. Non è più materia che contribuisce al senso, ma senso che si annulla nella materia.⁴

Il nome della donna

Il nome della donna – spesso, ma non sempre, quello dell'amata – è stato il campo di innumerevoli esperimenti poetici. Si va dalle forme di *interpretatio nominis* più piane sino alle più criptiche: l'omonimia (Beatrice in Dante), l'omofonia (Laura → l'aura, in Petrarca), la risegmentazione (Leonora → le onora, in Tasso), l'acrostico (Maria Luisa Spaziani in Montale).

In questo tipo di manipolazioni interviene anche l'anagramma, in cui in assenza della persona il suo nome diventa materia liberamente manipolabile,

³ Per un'archeologia dei giochi figurati e dei rebus, cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Incontri con la Sfinge*, Einaudi, Torino 2004.

⁴ BARTEZZAGHI, *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco enigmistico*, Bompiani, Milano 2017.

per trarne altre parole, altre significazioni e insomma: del senso.

Si tratta di tutti casi in cui selezione e combinazione rispondono a criteri formali che si sovrappongono a quelli linguistici ordinari e hanno come effetto quello di dare rilevanza semantica al passaggio dalla prima alla seconda articolazione, cioè dalle unità provviste di senso a quelle che non dovrebbero avere diretta relazione col piano del contenuto.

Un alter ego

Questo passaggio è protagonista esplicito in un brano di Carlo Emilio Gadda. Si tratta di un paratesto fittizio aggiunto nel 1963 alla riedizione del racconto giovanile *Cinema*, ora attribuito romanzescamente al suo amico ispanofono Ali Oco de Madrigal. Questo nome è un perfetto anagramma di Carlo Emilio Gadda e Gadda fornisce anche una digressione onomastica sulla formazione arabo-ispánica delle generalità, invero improbabili, del suo asserito amico. Più interessante per noi è però il modo in cui rappresenta la loro amicizia, fondata «dall'aver in lui diagnosticato una singolare corrispondenza o consonanza logica e inventiva con la naturale sonorità delle tesi mie proprie».⁵

Non si hanno prove che qualcuno dei lettori anche professionali, all'epoca, si fosse accorto che si trattava di un anagramma: gli indizi costituiti da «singolare corrispondenza», «consonanza logica e inventiva», «naturale sonorità» andarono sprecati. Così come il passaggio subito successivo: «Questa sintonia ineluttabile aveva indotto i compagni di corso a fingere per gioco di scambiarsi l'un per l'altro, a equivocare per gioco sui nostri nomi, al chiamar di noi due l'uno o l'altro».

Consonanza, sonorità: termini tecnici della poetica, qui impiegati come metafore da prendere però alla lettera, per dir dissimulando di un'identità stabilita per combinatoria permutativa. La clonazione anagrammatica fu un gioco troppo raffinato per essere compreso.⁶

La lingua che cammina

Un altro scrittore che usò pseudonimi anagrammatici del suo nome fu

⁵ CARLO EMILIO GADDA, *Domingo del señorito en escavez*, [1963] ora in *Opere*, a c. di D. Isella, 5 voll., Garzanti, Milano 1988-93.

⁶ Ancora oggi del resto capita di leggere esegesi del rapporto Gadda-Ali Oco che non sembrano aver colto l'origine anagrammatica dell'avatar.

Vladimir Nabokov. Qui però non lo menziono per i suoi diversi *alter ego* anagrammatici, come Vivian Darkbloom, ma per il celebre incipit di *Lolita*, che ha costituito con ogni probabilità la più esplicita emersione letteraria del tema della materia del nome proprio:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.⁷

A venire dotati di senso sono addirittura i movimenti fisici dell'apparato anatomico fonatorio, quindi l'effetto che il nome dell'amata fa al corpo dell'amante che vuole riprodurlo. La lingua si incarna: da sistema di significazione comune ad amato e amante si materializza nell'omonimo organo anatomico, all'altro polo della metonimia.

La firma e il suo doppio

Concludiamo su un caso proustiano che ho già esposto più compiutamente altrove.⁸ Si tratta di una vicenda che nella *Récherche*⁹ si svolge in due tempi e quattro momenti, a molti anni nonché quattro volumi di distanza da un tempo all'altro.

Primo tempo. Primo momento. *La preparazione*.
(Secondo volume, *All'ombra delle fanciulle in fiore*.
Prima parte, *Intorno a Madame Swann*)

Il narratore, adolescente, è innamorato di Gilberte, ma ha perduto ogni speranza di conquistarla. Riceve una lettera.

L'aprii distrattamente, dato che non poteva recare l'unica firma che m'avrebbe reso felice, quella di Gilberte [...]. Ora [...] sotto una lettera vergata con una grafia grande, nella quale quasi tutte le frasi sembravano sottolineate semplicemente perché il taglio delle *t*, tracciato non attraverso, ma sopra, formava una linea sotto la corrispondente parola della riga superiore, quella che vidi fu appunto la firma di Gilberte.

Ma poiché la sapevo impossibile in una lettera indirizzata a me, quella vista, non accompagnata dalla fede, non mi diede alcuna gioia. Per un istante, non fece che

⁷ VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, Olympia Press, Parigi 1955; traduz. ital. di G. Arborio Mella, Adelphi, Milano 1993. ('Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta.').

⁸ BARTEZZAGHI, *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010.

⁹ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], la traduzione italiana citata è quella di G. Raboni, ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 1983-93.

rendere violentemente irreali tutto ciò che mi stava intorno. Con velocità vertiginosa, quella firma inverosimile giocava ai quattro cantoni col mio letto, il mio camino, le pareti della mia stanza.

I nomi sono una forma di conoscenza che ci orienta nei confronti del mondo: li interpretiamo secondo le nostre credenze e ne veniamo smentiti, ma continuiamo ad affidarci alla loro superstizione, perché quello che ci propongono è spesso l'unico rapporto che possiamo sperare di avere con una singolarità: una persona, un luogo, l'incarnazione di una mitologia personale.

Primo tempo. Secondo momento. Il dettaglio.

(Stesso capitolo, qualche pagina dopo)

Poco più tardi, il narratore sta parlando della felicità repentina che può arridere agli innamorati.

Françoise si rifiutò di riconoscere il nome di Gilberte, perché la *G* istoriata e addossata a una *i* senza puntino sembrava una *A*, mentre l'ultima sillaba era indefinitamente prolungata grazie a un frastagliato ghirigoro.

Come il narratore, anche Françoise non ravvisa la firma di Gilberte, ma secondo un percorso opposto: il narratore ne riconosce con certezza i segni grafici, ma non riesce a credere all'intenzione della mittente; Françoise invece non riconosce i segni grafici: per lei non è Gilberte, poiché il proprio nome Gilberte lo avrebbe certamente scritto con chiarezza.

Secondo tempo. Terzo momento. L'enigma

(Sesto volume, *Albertine scomparsa*)

Nel sesto volume, il narratore ha perduto Albertine, che è scappata dalla sua casa, pensa di averla riconquistata, viene raggiunto da un telegramma che ne annuncia la morte.

Dopo un ciclo di sofferenze postume, seguite da distrazioni mondane e altre occupazioni, il narratore arriva all'indifferenza nei confronti del pensiero di Albertine e parte con la madre per Venezia.

Una sera, però, si verificò una circostanza tale che parve che il mio amore fosse sul punto di rinascere. [...] il portiere mi consegnò un telegramma [...]. Lo aprii non appena fui in camera mia, e gettando un'occhiata su un modulo riempito di parole

mal trasmesse riuscii nondimeno a leggere: *AMICO MIO VOI MI CREDETE MORTA, PERDONATEMI, SONO VIVISSIMA. VORREI VEDERVI, PARLARE DI MATRIMONIO, QUANDO TORNATE? TENERAMENTE. ALBERTINE.*¹⁰

Secondo tempo. Quarto momento. La soluzione

(Stesso volume, qualche pagina dopo)

Sul treno che lo riporterà a Parigi il narratore legge una lettera di Gilberte ricevuta a Venezia prima di partire e scopre la soluzione dell'enigma.

Il telegramma che avevo ricevuto pochi giorni prima, e che avevo creduto di Albertine, era di Gilberte. Poiché l'originalità alquanto artificiosa della scrittura di Gilberte consisteva principalmente, quando scriveva una riga, nel far figurare nella riga superiore i trattini delle *t*, che sembravano sottolineare le parole, o i punti sulle *i*, che avevano l'aria d'interrompere le frasi della riga di sopra, e in compenso nell'intercalare in quella di sotto le cose e gli arabeschi delle parole sovrastanti, era del tutto naturale che l'impiegato del telegrafo avesse letto i riccioli delle *s* o delle *y* della riga superiore come una *ine* alla fine della parola *Gilberte*. Il puntino sulla *i* di *Gilberte* era salito di sopra a fare da punto fermo. Quanto alla sua *G*, aveva l'aspetto di una *A* gotica.

Nota al caso proustiano

L'ipotesi che un lettore empirico, arrivato alla seconda metà del sesto volume della *Recherche* (per noi, al secondo tempo e quarto momento dello scherzo), possa effettivamente ricordare il dettaglio rivelatore della grafia di Gilberte (descritta nel secondo volume) è resa ancora più remota dal carattere più che incidentale delle due descrizioni della grafia di Gilberte. Lo scherzo di Proust andrà perduto, come un rumore di fondo appena avvertito, per la maggior parte dei lettori empirici, in particolare per coloro che non rileggeranno mai i volumi: potranno solo avvertire la somiglianza dei due nomi *Gilberte* e *Albertine* – graficamente cospicua (giLBERTe / aLBERTine), ma fonicamente occultata dalla diversa posizione dell'accento tonico (sulla E di Gilberte, sulla I di Albertine).

¹⁰ Il maiuscoletto riproduce il testo di un telegramma e rende sensibile l'errore del telegrafista nel trasformare in codice Morse la grafia del mittente.

Tale gioco, considerato troppo teatrale e sentimentale dalla critica, si arricchisce nella prosa proustiana di una quantità di allusioni prolettiche e analettiche da un volume all'altro.

Dal nostro punto di vista, sposta la discesa alla materia della forma sotto la prima articolazione, sino alla seconda e di qui sino alla materia dell'espressione grafemica: sino al tratteggio in cui si scompone ogni unità grafemica.

Biodata: Stefano Bartezzaghi (1962) insegna "Semiotica della creatività" all'Università Iulm (Milano). I suoi campi di ricerca sono enigmistica, giochi, creatività, lingua letteraria, luoghi comuni, comunicazione politica. I suoi ultimi libri sono *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare* (Bompiani, 2021), *Senza distinzione. Di sesso, di razza, di lingua* (People, 2022), *Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo Gioco Guerra*, Bompiani, 2024).

stefano.bartezzaghi@iulm.it