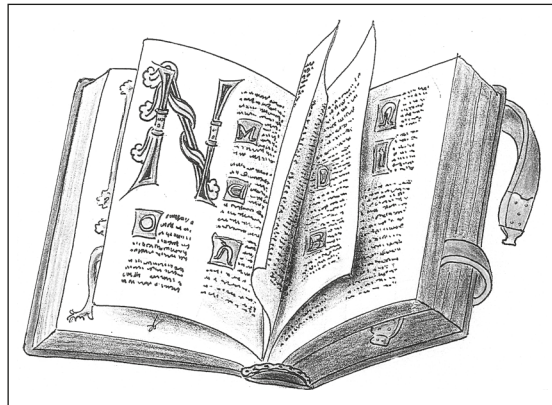


il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXI
2019



Edizioni ETS

il Nome nel testo

Direzione

Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer,
Maria Serena Mirto, Luigi Surdich

Giunta di Direzione

Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale, Leonardo Terrusi

Comitato di Consulenza

Giusi Baldissoni, Marco Bardini, Luca Bellone, Daniela Cacia,
Marina Castiglione, Franco De Vivo, Simona Leonardi, Giorgio Masi,
Simone Pisano, Luigi Sasso, Lorella Sini

Comitato Scientifico

Giorgio Baroni, Pierre-Henri Billy, Ana María Cano Gonzáles,
Roberto Cardini, Alberto Casadei, Richard Coates, Friedhelm Debus,
Giuseppe Di Stefano, Enrico Giaccherini, Botolv Helleland,
Rosa Kohlheim, Volker Kohlheim, Dieter Kremer, Angelo R. Pupino,
Alda Rossebastiano, Grant W. Smith,
Alfredo Stussi, Mauro Tulli, Mats Wahlberg

Questo fascicolo esce a cura di

Daniela Cacia, Elena Papa, Giorgio Sale, Luigi Surdich

* * *

Inviare i testi in copia cartacea o elettronica alla redazione della rivista presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, Via Santa Maria, 36, 56126 Pisa; *e-mail*: magiarc@gmail.com o donatella.bremer@unipi.it
I testi in inglese, tedesco, francese e spagnolo (lingue accettate, oltre l'italiano, dalla rivista) dovranno essere accompagnati da un breve riassunto in italiano. La redazione non è tenuta a restituire i lavori che non possono essere pubblicati.

<http://riviste.edizioniets.com/innt>

periodico annuale - autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 26 del 1999

Direttore responsabile: Alessandra Borghini

abbonamento annuale: Italia € 52,00, estero € 65,00

Modalità di pagamento / *Payment information*

Bonifico bancario/*Bank draft*

Edizioni ETS srl – IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114 - BIC/SWIFT CRFIIT3F

Causale/Reason: Abbonamento “il Nome nel testo”

PayPal info@edizioniets.com

Oggetto: Abbonamento “il Nome nel testo”

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

dedicato a
Annamaria Carrega

INDICE

<i>Ricordando Annamaria Carrega</i> di Luigi Sasso	13
<i>Presentazione</i>	17
I	
<i>Il nome in un autore o in un genere letterario</i>	
Giusi Baldissone <i>Guido Gozzano dalla Metamorfofi all'ultima rinuncia. Il nome della Morte</i>	27
Daniela Cacia <i>Ciuffettino e compagni. Antroponomastica fittizia nella letteratura per l'infanzia del primo Novecento</i>	43
Chiara Coppin <i>L'onomastica nei romanzi storici di Francesco Mastriani</i>	53
Luigi Matt <i>Per uno studio sistematico dell'onomastica nei poemi eroicomici italiani: primi sondaggi</i>	63
Elena Papa <i>Le voci della sera di Natalia Ginzburg: suggestioni onomastiche di un piccolo mondo</i>	75

Leonardo Terrusi <i>Firenze e le altre. Risonanze politico-ideologiche dei toponimi in Dante e altri scrittori</i>	87
Laura Vallortigara <i>«Come sipari dietro cui c'è qualcosa». Note di onomastica nel ciclo di Nane Oca di Giuliano Scabia (con un inedito d'archivio)</i>	97
Maria Caracausi <i>Nomi mitologici nell'opera di Ghiannis Ritsos</i>	111
Martina Treu <i>Aristofane, nomi in commedia (Parte I). Il destino nel nome: Acarnesi, Cavalieri e Nuvole</i>	125
Anna Beltrametti <i>Aristofane, nomi in commedia (Parte II). Nomi ed enigmi (non troppo oscuri), due casi di studio: Pistetero e Prassagora, Uccelli e Donne in assemblea</i>	135
Anna Ferrari <i>Le identità celate. Nomi divini ed epiteti nell'Alessandra di Licofrone</i>	143
Patrizia Paradisi <i>Donne oraziane: onomastica e identità</i>	155
Rosa Kohlheim <i>Considerazioni sulla nominatio nei romanzi di Theodor Fontane ambientati nella società del suo tempo</i>	169
Giulia Baselica <i>Nomen Numen: nel nome il potere metamorfico di un destino letterario. Il caso di Čerubina de Gabriak</i>	177
Alessandra Cattani <i>Strategie onomastiche nei romanzi di Dostoevskij: l'evoluzione del ribelle</i>	187
Igor Piumetti <i>L'identificazione del simbolo: riflessioni sul Gabbiano di Čechov</i>	199

Laura Luche <i>Riflessioni sull'onomastica nel romanzo del dittatore ispano-americano</i>	211
Sílvia Veà Vila <i>Toponímia real i inventada a l'Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'Es Racó</i>	221
Matteo Rei <i>Perché Maria è Parda? Intorno al nome di un personaggio di Gil Vicente</i>	235
Roberta De Felici <i>Di fiore in fiore... di genere in genere... Le trasformazioni onomastiche della Signora delle Camelie</i>	247
Anna Paola Pioggiosi <i>Personne de Linda Lê: le nom générateur de diffraction et de composition dans le processus littéraire</i>	259
Giorgio Sale <i>Il catalogo onomastico dell' Histoire comique de Francion di Charles Sorel</i>	271
II	
<i>Il nome nel (con)testo non letterario</i>	
Elvira Assenza <i>Trasposizioni onomastiche nelle parodie disneyane</i>	287
Richard Brütting <i>Nomi e soprannomi di Giuseppe Garibaldi nelle biografie di Giuseppe Guerzoni (1882) e di Pierre Milza (2014)</i>	299
Marina Castiglione <i>I nomi dietro i numeri: Michele Salvemini aka Caparezza</i>	313
Silvia Corino Rovano <i>Il pòvr òm! Gelindo</i>	329

Antonietta Dettori <i>Strutture onomastiche nel fumetto cagliaritano</i> Fisietto & C. La saga dei Pistis	341
Antonio Iurilli <i>L'inquietante primum italiano del macrotoponimo</i> America	355
Alda Rossebastiano <i>Mirtilla, eroina dei Turchini</i>	367
Francesco Sestito <i>Da Balatrone a Golasecca: sondaggi sulle modalità di traduzione in italiano di antroponimi e toponimi 'minori' dei fumetti Disney di realizzazione statunitense (1945-1960)</i>	379
Roberto Sottile <i>Nomi d'arte e soprannomi di cantautori, rapper e band della scena musicale siciliana</i>	397
 III	
<i>Il nome nelle traduzioni</i>	
Simona M. Cocco <i>«Tiene demasiados nombres»: il trattamento in spagnolo di alcuni antroponimi in The Maltese Falcon</i>	417
Erika Raniolo <i>Tradurre i nomi dei Sette Nani in LIS: riflessione sui segni-nome</i>	431
 IV	
<i>Riflessioni metodologiche intorno al nome proprio</i>	
Volker Kohlheim <i>Aperti metodologici dell'onomastica letteraria</i>	447

<i>Indice dei nomi</i>	455
<i>Indice degli autori</i>	465

RICORDANDO ANNAMARIA CARREGA

La prima immagine che mi viene incontro, ricordando Annamaria Carrega, è un'aula affollata dell'Università di Genova, in via Balbi 6. Erano gli anni Settanta e in quell'aula seguivamo i corsi di Edoardo Sanguineti. Ci accostavamo allo studio delle dinamiche formali dei testi e delle loro implicazioni ideologiche (la VII giornata del *Decameron*, i sonetti della scuola siciliana), imparavamo a commentare le pagine dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci. Erano occasioni, percorsi mai prima da noi esplorati, grazie ai quali potevamo avvicinarci alla critica dei miti d'oggi di Roland Barthes, alla grammatica della narrazione di Tzvetan Todorov, ai sondaggi stilistici di Leo Spitzer. Si formava in noi un'etica della scrittura, del lavoro intellettuale. A ciò contribuivano le pagine di Walter Benjamin, le teorie di Derrida e di Paul de Man, l'archeologia del discorso di Foucault. Annamaria si appassionava alla lettura di questi e di altri autori, voleva approfondire la conoscenza del dibattito critico contemporaneo e nel frattempo spostava sempre più i propri interessi, inizialmente rivolti all'area classica, verso la letteratura – in particolare la poesia d'amore – del Medioevo. Si colloca in questo ambito di ricerca anche l'attenzione rivolta all'universo, ricco di implicazioni morali e simboliche, degli animali e delle loro *proprietates*, meticolosamente catalogate nei cosiddetti bestiari. Proprio di una raccolta enciclopedica di questo genere Annamaria curò l'edizione critica presso una casa editrice, la Costa & Nolan, che aveva iniziato a operare a Genova all'inizio degli anni Ottanta. Si tratta del *Bestiario moralizzato di Gubbio*, la prima testimonianza, cui altre e di non poco conto seguiranno, dell'attenzione da lei prestata a quella linea sottile che divide ciò che è naturale dal suo opposto, e che porta a individuare, tra queste due sfere, gli scambi e le oscillazioni. Muovendosi lungo queste direzioni di indagine, Annamaria arriverà a offrire i suoi contributi intorno alle valenze simboliche delle figure animali nei convegni organizzati dall'*International Reynard Society*: a Durham, per esempio, dove proporrà un'interpretazione del *Detto del gatto lupesco* come rivisitazione parodica del racconto di viaggio (del *Detto* curerà l'edizione critica in abbinamento col *Mare amoroso* presso le Edizioni dell'Orso di Alessandria, nel 2000), e

due anni più tardi, nel 1989, a Losanna, con un intervento sulla figura, fra tradizione e retorica, del Gerione dantesco.

Avevano nel frattempo avuto inizio, presso l'istituto di Filologia Romanza, i seminari del Centro di Ricerche in Scienza della Letteratura. I modelli culturali di riferimento erano costituiti, in quella sede, dai saggi di Michail Bachtin, dagli studi di antropologia culturale, dai lavori di Carlo Ginzburg e Giorgio Raimondo Cardona. Occasioni di confronto e di dibattito, i seminari concretizzavano l'idea del lavoro critico come dialogo, come apporto e scambio tra differenti prospettive di indagine, come operazione non del tutto confinabile nel pur necessario isolamento richiesto dalla ricerca e dallo studio. Annamaria partecipava a questi incontri, sviluppando modalità di lettura nelle quali sapeva ritagliarsi un proprio spazio di originalità. Ne costituisce conferma il contributo proposto al seminario del 1988 e pubblicato l'anno successivo col titolo *La scrittura sognata*. È un intervento che intende verificare, su documenti relativi a epoche e ambiti differenti quali i *Discorsi sacri* di Elio Aristide e la *Vita nuova* dantesca, il nesso tra scrittura autobiografica e sviluppo onirico. Nel testo dantesco, in particolare, Annamaria individuava la promozione del sogno da segno a codice, la sua trasformazione in una chiave ermeneutica dell'evento di cui è all'origine, facendo del sogno, insomma, la reale interpretazione del testo. Anziché appiattire le pagine prese in esame limitandosi a riconoscerne i loro possibili archetipi, Annamaria mostrava come nella *Vita nuova* il motivo dell'ispirazione onirica, pur riconducibile al modello del poeta sciamano, finisce per essere immerso in un circuito testuale che lo nega e lo supera. Veniva così centrato l'obiettivo dell'investigazione critica: evidenziare il passaggio dalla figura del poeta come semplice tramite di un messaggio in gran parte inconscio a quella di un soggetto responsabile delle scelte e delle strategie adottate.

Un risultato ancor più destabilizzante veniva raggiunto da un altro fondamentale contributo alle attività del Centro di ricerche, *Al posto dell'altro: in margine al Don Chisciotte per una riflessione sull'«apocrifo letterario»*. Un lavoro con il quale Annamaria usciva dall'ambito medievale per affrontare il romanzo all'origine del nostro modo di intendere la letteratura. E lo faceva scegliendo di confrontarsi con la nozione e il ruolo di colui che chiamiamo autore, di chi, in questo caso, si mostra capace di evocare una sua controfigura o addirittura una moltitudine di *ego*, con i quali, di volta in volta, diversamente rapportarsi. Il risultato era, al termine dell'indagine, la definizione di un proprio modo di vedere la letteratura: una parola capace di appropriarsi di ciò che appare come vivente, che assorbe anche quanto, rivendicando una priorità logica, si pretende irriducibile alla dimensione testuale. La valorizzazione degli strumenti e delle strategie di costruzione formale, già messa in atto nella *Scrittura sognata*, qui viene ripresa, viene estesa, si radicalizza. Il

testo si trasforma in un labirinto, in un intreccio di fili che, nella dinamica dei rinvii e dei rovesciamenti, dissimula, traveste, cancella le figure.

Diventava a questo punto indispensabile, nell'accostarsi al discorso letterario, ritagliare spazi di autonomia e di approfondimento per la riflessione di tipo teorico. È quanto emerge da un articolo uscito sulla rivista «Nuova corrente» nel 2003 dal titolo *Le forme di una persistenza. Teoria e pratica del commento in Benjamin, Foucault e Derrida*. Venivano portati in primo piano, e discussi, aspetti quali l'inesauribilità del testo e la relazione con l'idea di un enigma, di un segreto che nessuna lettura può in fondo svelare. Occuparsi di letteratura significava per Annamaria in modo sempre più chiaro indagare la nozione di opera letteraria, i compiti che spettano al lettore e all'autore. Di qui la necessità di proseguire la propria ricerca anche nella realtà contemporanea. L'occasione le si presentò nel 2005, al XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, in cui scelse di occuparsi della narrativa di uno scrittore americano vivente. Il suo intervento, dal titolo *Nomi di vetro: note sulla narrativa di Paul Auster*, poneva di nuovo al centro, come già era accaduto soprattutto col *Don Chisciotte*, la figura dell'autore, ma sottolineando questa volta con forza come il nome possa giocare una funzione spiazzante perché, anziché garantire la separatezza di realtà e di finzione, opera sconfinamenti inquietanti tra l'io fittizio e l'altro io, quello biografico. Il nome si ritrova a essere la pezza che tenta di tenere insieme l'identità – scissa, frantumata – del soggetto che scrive. Ma non sfuggiva, ad Annamaria, che la pagina di Auster, pur presentandosi come uno spazio babelico, come luogo segnato dall'oscurità, sa disegnare anche una realtà *altra*, e che i nomi ci mostrano, scaturendo dal nulla, la loro dimensione magica, quello che potremmo chiamare il potere di creare delle vite.

La partecipazione di Annamaria ai convegni di O & L sarà da questo momento in poi assidua. Anche se in realtà era già iniziata nel 1995, quando aveva seguito, tra il pubblico, i lavori del primo convegno. A Pisa tornerà nel 2009, questa volta con una relazione intitolata *Indizi onomastici nel Roman du Comte d'Anjou: rilevanza estetica e implicazioni strutturali*, nel 2011 (*Storie di nomi, pseudonimi e mantelli. Fate, animali e fanciulle perseguitate*) e nel 2013 (*Ἐλένη δ' ἐκλήθη: il nome come doppio, simulacro, ombra*); sarà poi presente a Genova nel 2014 (*Il sospetto di un nome. Onomastica criptata in alcuni testi medievali*), e di nuovo a Pisa nel 2015 (*Strategie dantesche nella denominazione dei poeti. Bertran de Born e Pier della Vigna*) e nel 2017 (*Il nome del giullare*),

La letteratura medievale restava, come si vede, il suo spazio di manovra privilegiato. Una menzione particolare merita in tal senso l'intervento al convegno onomastico del 2015. Venivano presi in esame due passi dell'*Inferno*, in modo da verificare l'intensità e la profondità di una scrittura, quella dantesca, non di rado affetta da una «coazione onomastica», da un prolife-

rare di nomi che si diramano fino a disegnare immagini di straordinaria, e talvolta persino intollerabile, evidenza. La sagoma scissa, straziata di Bertran de Born, che tiene in mano, come in una allucinata epifania, il proprio capo trasformato in un oggetto che è insieme specchio e lucerna, quella, altrettanto sfigurata nella sua riduzione a tronco, a groviglio metamorfico, di Pier della Vigna, sono interpretate e restituite, dall'analisi di Annamaria, alla complessa, alla densissima problematica onomastica, mostrando in ultimo il dissolversi del più diretto e in apparenza inscindibile dei legami, quello tra l'individuo e il proprio nome. Tra i meriti di questo intervento sta l'aver dimostrato come le forme della *nominatio*, per esempio l'autopresentazione del personaggio, possano contagiare l'intera materia del canto e come l'indagine onomastica sia sempre destinata, quando viene condotta con una strumentazione sensibile e affidabile, a tradursi non solo in una incisiva lettura del testo in oggetto, ma in una interpretazione della fisionomia e del senso della letteratura.

Ci sarebbero ancora altri aspetti del lavoro critico di Annamaria da ricordare, con pagine spesso affidate alla rivista «L'immagine riflessa»: quelle dedicate al *Decameron* e alla categoria del «carnealesco», alla rilettura del mito di Narciso, all'esame della narrativa fantastica del XIX secolo a partire dal motivo del ritratto, al rapporto tra scrittura e immagine nella *Commedia*. E l'elenco non è ancora completo.

In ogni sua nuova attività di ricerca, Annamaria dava prova di uno scrupolo che la portava a interrogarsi sulle scelte fatte, a sottoporle continuamente a verifica, a discuterne la logica e la fondatezza. Ma non è certo questo il motivo che le ha impedito di raccogliere i suoi numerosi contributi in uno o più libri. C'era, così credo, una ragione più profonda. Era come se tutte le sue pagine fossero in realtà parte di un unico lavoro, fossero le tappe di un medesimo percorso che lei considerava non ancora finito perché avvertiva sempre la necessità di una nuova prospettiva, di farsi ancora una volta sorprendere, di lasciarsi tentare da una possibile deviazione, da un'intuizione improvvisa. Per questa stessa ragione dietro ogni sua pagina si può cogliere, a voler guardare bene, il nucleo essenziale del suo pensiero: la consapevolezza che scrivere non possa prescindere da un'accorta orchestrazione di artifici, che sia sostanzialmente una finzione, ma nel contempo uno strumento efficace per sondare il lato più profondo del reale e per mettere in gioco se stessi. Un *ri-trarsi*, dunque, per scandire il verbo come ironicamente amava fare lei, un modo di costruire e di delineare la propria identità e, con la stessa discrezione, di prendere congedo dalle voci del testo, dall'andamento inquieto delle parole.

PRESENTAZIONE

Il XXI volume della rivista «il Nome nel testo» testimonia, una volta ancora, il crescente interesse degli studiosi, di varie scuole e provenienze, per l'onomastica letteraria. I numerosi saggi qui raccolti indagano la funzione del nome secondo prospettive di ricerca diversificate, applicate a differenti letterature e a contesti meno convenzionali (testi destinati a un pubblico di giovanissimi, fumetti, documenti poco noti al di fuori di circuiti eruditi), distinti per tipologia, lingua, epoca di produzione, sia nella loro versione originale che nelle traduzioni. Per comodità del lettore, il vasto panorama dei contributi è stato articolato in quattro sezioni che indagano aspetti specifici della pratica onomaturgica in ambito letterario, inteso sia in senso stretto che in senso più ampio.

Il volume si apre con le ricerche rivolte alle creazioni onimiche prodotte da singoli autori, come si evincono da dichiarazioni esplicite o soltanto dalla prassi scrittoria, oppure, con un allargamento di prospettiva, presenti in uno specifico genere letterario, basate su opzioni poetiche, usi ricorrenti, ma anche inversioni di tendenza rispetto a movimenti e consuetudini precedenti.

Al primo aspetto, quello che indaga il nome in un determinato autore, sono ascrivibili due indagini parallele condotte sulla *nominatio* in Aristofane (Anna Beltrametti e Martina Treu): sull'invenzione degli antroponimi a partire da costruzioni fonetiche e morfologiche di nomi etnici, patronimici e antroponimi correnti, con variazioni che introducono informazioni semantiche ulteriori, affidate a procedimenti metaforici e metonimici che fanno riferimento ad aspetti inattesi e a tratti caricaturali dei personaggi. Il lungo monologo dell'*Alessandra* del poeta ellenistico Licofrone (Anna Ferrari) offre molti spunti onomastici soprattutto per gli epiteti inusuali, rari, ricercati, preziosi, a volte inventati dall'autore stesso e dietro i quali si celano le divinità, quasi mai designate con il loro nome abituale. Restando sempre nel campo delle culture classiche, l'indagine sulle denominazioni delle donne oraziane (Patrizia Paradisi) individua antroponimi già esistenti nel repertorio onomastico greco-romano (sia mitologico che letterario che storico) e neoformazioni originali ascrivibili all'inventiva del grande poeta latino.

Seguono cinque interventi di ambito italianistico. Il primo studio (Leonardo Terrusi) esplora la funzione politica e ideologica di alcuni toponimi, spesso usati come personificazione del luogo al quale si attribuisce un potenziale mitico, primo fra tutti il nome di Firenze, anzi, *Fiorenza*, in Dante e altri scrittori, per proseguire con una carrellata che, dal Duecento, giunge all'estremo contemporaneo. Il saggio successivo si sofferma sull'onomaturgia dei romanzi storici di un popolare scrittore d'appendice, il partenopeo Francesco Mastriani, che, con intento sia comico che tragico, per designare i suoi personaggi ricorre a soprannomi, a nomi parlanti e alla plurinominazione (Chiara Coppin). Il terzo contributo studia il codice onomastico delle opere di Guido Gozzano (Giusi Baldissoni), per individuare, anche per il tramite delle scelte onimiche, echi che, in una prospettiva intertestuale, conducono alle letture, alle opere e agli autori che più hanno ispirato il poeta e che, soprattutto nelle ultime poesie, si manifestano con un marcato parossismo citatorio. In *Voci della sera*, Natalia Ginzburg ha adottato scelte mimetiche o allusive per gli antroponimi e i soprannomi dei personaggi, sia in italiano che in dialetto; tali alternative sono indizi di un determinato codice sociale e costituiscono un segno di appartenenza o, al contrario, e in modo complementare, di esclusione dalla comunità cui l'autrice stessa appartiene (Elena Papa). L'ultimo testo di questo percorso effettuato all'interno del campo dell'italianistica riferisce del fantasioso sistema onimico creato dallo scrittore contemporaneo Giuliano Scabia nella saga di Nane Oca (Laura Vallortigara); vi si indaga l'elaborata ricerca linguistica e stilistica che, a partire da forme dialettali padovane, prelude all'attribuzione dei nomi ai personaggi. L'articolo è corredato di un inedito d'autore.

Gli studi sugli espedienti onomaturgici seguiti da alcuni autori stranieri spaziano in un ampio orizzonte di epoche, generi, letterature nazionali. Oggetto del primo intervento (Matteo Rei) è la vivace inventiva onomastica del drammaturgo portoghese Gil Vicente, che, nel suo *Pranto de Maria Parda* (1562), fornisce un'interpretazione dell'attributo assegnato alla protagonista eponima, una vecchia disperata per la mancanza del vino, protagonista di un rovesciamento parodico del modello del lamento. Segue lo studio delle forme onomastiche adottate da Theodor Fontane, rappresentante del realismo poetico tedesco (Rosa Kohlheim), contese e comprese tra l'intento realistico e quello comico. Nel settore della produzione catalana, un saggio (Silvia Veà Vila) si concentra sui toponimi nella produzione etnopoetica nella raccolta dell'*Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, rielaborata letterariamente da Antoni M. Alcover. La ripresa dei nomi mitologici in uno dei poeti più noti della Grecia moderna, Ghiannis Ritsos, che affida alle risonanze onimiche il riferimento a tematiche di carattere sociale e autobiografico, costituisce l'oggetto di studio di un contributo di

letteratura neogreca (Maria Caracausi). I tre studi successivi sono incentrati su altrettanti autori della letteratura francese e francofona. Quello sul romanzo barocco e libertino di Charles Sorel, *l'Histoire comique de Francion* (Giorgio Sale), mette in evidenza il complesso sistema onomastico del testo seicentesco, dove le attribuzioni dei nomi rispondono alle molteplici sfaccettature, ai diversi livelli narrativi del racconto e seguono procedimenti multireferenziali e diversificati. Un altro saggio di area francese (Roberta De Felici) osserva le variazioni dei nomi dei personaggi in dispositivi finzionali diversi: dal romanzo di Alexandre Dumas figlio, *La Dame aux Camélias* (1848), ai suoi adattamenti per la scena, la *pièce* teatrale dello stesso autore, poi tradotta in italiano, e infine al libretto della *Traviata* (1853), musicato da Verdi. Il romanzo di un'autrice francofona contemporanea, *Personne* di Linda Lê (2003), è il testo sul quale si concentra il terzo intervento di francesistica (Anna Paola Pioggiosi); in esso si mette in risalto come le soluzioni onomastiche siano sintomo e indizio del problema identitario che investe i personaggi, sempre minacciati da un sentimento intrinseco di estraneità. Ai contributi di ambito francofono fanno da *pendant* tre studi di area slavistica. Il primo (Alessandra Cattani) indaga lo stretto rapporto tra le scelte onimiche e l'evoluzione della figura del ribelle in alcuni romanzi di Fëdor Dostoevskij – a partire dall'anonimo protagonista delle *Memorie del sottosuolo* per arrivare ai *Fratelli Karamazov*. *Il Gabbiano* di Anton Čechov è l'oggetto del secondo saggio (Igor Piumetti). Vi si analizzano le strategie onomastiche del drammaturgo russo e, in particolare, la funzione dello pseudonimo come nome-simbolo: è la protagonista stessa, Nina, a scegliere per sé il nome *Čajka* 'gabbiano', nel quale identifica la propria essenza. Le osservazioni sui diversi pseudonimi dietro i quali si è celata in misteriose identità, dalle molteplici e conturbanti implicazioni culturali, la giovane poetessa pietroburchese Elizaveta Dmitrieva chiudono la parte dedicata alla slavistica (Giulia Baselica).

Le ricerche sulla funzione del nome in uno specifico genere letterario completano la prima sezione e comportano tre articoli. Il primo si concentra sui poemi eroicomici italiani quattro-cinque e secenteschi (Luigi Matt), nei quali l'inventiva onomastica costituisce uno dei più rilevanti ed efficaci procedimenti espressivi, dagli esiti linguistici e stilistici particolarmente marcati in direzione comica (nomi di impronta popolare attribuiti ai personaggi epici, nomi parlanti, nomi comuni assegnati a personaggi eroici). La funzione del nome nella letteratura per l'infanzia del primo Novecento è il tema affrontato nel secondo contributo di questa sotto-sezione (Daniela Cacia). Il terzo saggio (Laura Luche), di area ispano-americana, analizza le denominazioni sorprendenti, gli epiteti elogiativi o, al contrario, infamanti e i titoli roboanti attribuiti ai dittatori (o creati da questi ultimi) nel romanzo

latinoamericano del Novecento, una produzione letteraria che ha dato vita a un vero e proprio genere: la *novela del dictador*.

La seconda sezione ripropone una tematica inaugurata nel numero precedente della rivista: il trattamento del nome nel (con)testo, o più propriamente nei (con)testi non letterari, visto che si tratta di scritti e documenti eteroclitici, non convenzionali, che si soffermano sull'esplorazione di scritte 'altrorie' rispetto all'ambito delle 'belle lettere'. Fra questi il codice che tramanda l'*Esposizione del Pater noster* del salentino Antonio De Ferrariis, detto il Galateo, scritto tra il 1507 e il 1509, dove compare la precocissima attestazione italiana del geonimo 'America' (Antonio Iurilli), la cui prima testimonianza editoriale nota, nella cultura geografica europea, è databile agli stessi anni (1507), ma in ambiente lorenese. Di diverso tenore la figura popolare piemontese di Gelindo, il pastore del presepe che porta l'agnello sulle spalle (Silvia Corino Rovano): un personaggio delle sacre rappresentazioni del Natale, tramandato da fonti orali seicentesche e poi giunto, attraverso edizioni a stampa del XIX secolo, sino ai giorni nostri. Di taglio ancora diverso lo studio sui nomi, gli epiteti e i soprannomi attribuiti a Giuseppe Garibaldi in due biografie dell'eroe risorgimentale italiano per antonomasia (Richard Brütting): una del XIX secolo, redatta da Giovanni Guerzoni (1882), e una francese, molto più recente, scritta da Pierre Mirza (2014). Il caso del poemetto drammatico *Mirtilla* (1936) di Nino Costa riprende, invece, il soggetto della trecentesca rivolta popolare dei Tuchini (Alda Rossebastiano): l'ambientazione canavese, confortata dagli abbondanti toponimi, si accompagna all'evocazione della cultura occitanica, affidata ad alcune ricorrenze antroponimiche. A un genere di denominazione molto settoriale sono dedicati due contributi che indagano i nomi d'arte in ambito musicale: l'uno (Roberto Sottile) si interessa alle soluzioni e ai processi di formazione del nome – a volte originalissimi e imprevedibili, frutto di mescolanze di codici linguistici diversi – adottati da cantautori, cantanti *rap* e *band* siciliani; l'altro (Marina Castiglione) si sofferma sul talento espressivo del *rapper* Caparezza, al secolo Michele Salvemini, capace, nelle sue molteplici e ricercate trovate pseudonimiche, di mescolare stili diversi, con rara consapevolezza linguistica, oltre che di sovvertire stereotipi locuzionali.

Tre dei sette contributi riuniti in questa sezione si volgono allo studio del fumetto. Il caso delle strisce umoristiche di *Fisietto*, di ambientazione cagliaritano (Antonietta Dettori), fornisce un esempio della creatività nata dal connubio tra forme colloquiali stereotipate, legate alla tradizione dialettale, e la più stringente attualità. L'articolo sulle parodie disneyane ispirate ai classici della letteratura, della lirica, del cinema (Elvira Assenza) mette in evidenza come le riscritture diano vita a rimaneggiamenti che comportano strategie linguistiche e retoriche capaci di richiamare i nomi dei personaggi e

i co(n)testi delle fonti a dispetto dell'inevitabile distorsione alla quale questi sono sottoposti. Il contributo sulla resa in italiano dei nomi dei personaggi disneyani minori (Francesco Sestito) si concentra su un campione di storie prodotte negli Stati Uniti nel quindicennio 1945-1960. Il saggio individua i diversi procedimenti traduttivi di antroponimi e toponimi e costituisce un ideale passaggio alla sezione successiva, dedicata alle dinamiche della traduzione in una prospettiva che è, dunque, di tipo interlinguistico.

Questo terzo indirizzo di ricerca comprende due articoli che esplorano le procedure di conversione 'funzionalmente equivalenti' di un elemento dal testo d'arrivo a quello di partenza applicate a due prospettive specifiche. Le versioni italiane e spagnole del romanzo *The Maltese Falcon* (1930) di Dashiell Hammett palesano quanto le traduzioni dei dati onomastici siano spesso condizionate da fattori extra-testuali, quali il mercato editoriale e l'appartenenza a un determinato genere o, ancora, motivi politici e di censura (Simona Cocco). Su un piano diverso si svolge l'originale ricerca sulle traduzioni nella *Lingua dei Segni Italiana* dei nomi dei Sette Nani di Biancaneve (Erika Raniolo), atta a svelare la funzione del 'segno-nome', descrittivo o arbitrario nell'adattamento cinematografico Disney (1937), assente nel noto racconto dei fratelli Grimm.

Chiude il volume la sezione che propone riflessioni teoriche e metodologiche sulla ricerca onomastico-letteraria. Si tratta di una tematica già dibattuta in altri numeri della rivista, in cui si indagano i meccanismi che presiedono alla formazione e alla scelta del nome unitamente alle strategie stilistiche e narrative adottate dagli autori. Nell'unico contributo di cui consta questa sezione (Volker Kohlheim) si considera la disciplina come 'scienza di collegamento' tra l'ambito linguistico e quello prettamente letterario. Per l'analisi dei nomi nelle opere di finzione, infatti, la linguistica, affiancata all'indagine etimologica e al metodo biografico e confortata da uno studio statistico-comparatistico, sorretto, a sua volta, anche da nuovi strumenti tecnologici, offre il supporto per un'indagine di tipo multidisciplinare, indispensabile per un approccio al nome inteso come microtesto. Come suggerisce l'autore la discussione sembra essere «ancora alle soglie delle sue possibilità» ed è aperta, dunque, a nuove future stimolanti ricerche.

I testi contenuti in questo numero della rivista abbracciano – come abbiamo cercato di mettere in evidenza – un ampio spettro metodologico, e ampio è anche il quadro delle letterature nazionali, delle epoche, dei generi, degli autori e delle tipologie dei testi studiati. Alcune tematiche si sono rivelate particolarmente feconde, altre, meno praticate, sono probabilmente destinate a suscitare l'interesse dei ricercatori forse proprio in virtù della penuria di studi che le riguarda e che qui si è cercato, almeno in parte, di compensare. Starà al lettore, dunque, trovare il proprio percorso e allo stu-

dioso intraprendere nuove ricerche, che ci auguriamo di poter accogliere presto tra le pagine di questa stessa rivista.

Il Comitato direttivo di O&L

Pisa, settembre 2019

I

Il nome in un autore o in un genere letterario

GIUSI BALDISSONE

GUIDO GOZZANO
DALLA METAMORFOSI ALL'ULTIMA RINUNCIA.
IL NOME DELLA MORTE

Abstract: The name code arising from the connotative network pointing to metamorphosis as a hermeneutic key to Gozzano's works requires a plural reading of the function of names in the structure of the texts and the production of meaning. The names of the model authors should be sought in the poet's own 'library': this poetry benefits from his hypertextualization, which multiplies the vision. The name, Graziella, refers back to Lamartine and thence to Bernardin de Saint Pierre: the name-character of Death in the frame of the whole poetical system, arranged so as to deny its name and function. The poet now has no restraint in naming his models and the new learning of Baghava Purana is spreading: if «only the spirit is eternal», the name does not matter either, as Socrates said: the remains shall be buried.

Keywords: Gozzano's works, name function, hypertextualization

Il codice dei nomi, formato dalla rete connotativa che indica la *Metamorfosi* come chiave ermeneutica nei testi di Gozzano, chiede un ulteriore passo avanti: un'operazione di lettura plurale, seguendo ancora le considerazioni di Barthes: «leggere il testo come se fosse già stato letto», «la rilettura [...] può salvare il testo dalla ripetizione», perché lo moltiplica nella sua diversità e nella sua pluralità.¹ Bisogna dunque esplorare il percorso dei nomi fino alla scelta poetica finale. Ciò che colpisce in Gozzano sono le continue intertestualità, i riecheggiamenti, le parodie assunte come parte di quel «ciar-pame reietto» così caro alla sua Musa: è l'attitudine a rifare il verso e rubare echi, che porta Bruno Porcelli a parlare anche di plagi.² Gozzano in realtà vuole correre il rischio di questo eccesso, per riempire il proprio bagaglio poetico di un linguaggio sull'orlo della catastrofe, un linguaggio oltre cui non si può andare se non sovvertendolo, mandandolo all'aria fino all'incon-

¹ ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil 1970, trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi 1973, pp. 15-21.

² BRUNO PORCELLI, *Gozzano. Originalità e plagi*, Bologna, Patron 1974, pp. 27-83, 120-142; Id., *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini 2005, pp. 151-60; MARIAROSA MASOERO, *Prima della citazione. Guido Gozzano lettore*, in AA.VV., «*E'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, II, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2006, pp. 1041-1079.

tro con le avanguardie.³ Bisogna cercare ancora nomi di personaggi e nomi di autori nella biblioteca o nell'albo del poeta: non per acribia filologica fine a se stessa, ma per vedere come funzionano, quali impalcature forniscono a questa poesia che gode della propria ipertestualizzazione in vista di una più profonda capacità di visione.⁴

Tra gli antroponimi, dopo Sandra, Simona, Pina nella *Via del rifugio* (Simona e Gasparina in *Convalescente* e nel *Frutteto*), bimbe della sorella,⁵ appare Graziella nelle *Due strade*.⁶ Grazia/Graziella ha una fonte e un destino segnato: la fonte è in Alphonse de Lamartine, *Graziella*, romanzo del 1852; il destino è un *topos* condiviso, oltre che con Lamartine, almeno in parte con il De Amicis di *Carmela*, racconto della *Vita militare* ambientato in «un'isoletta vulcanica distante una settantina di miglia dalla Sicilia».⁷ La vicenda deamicisiana non finisce in tragedia grazie a uno psicodramma inscenato per far rinsavire la fanciulla innamorata e abbandonata.⁸ Il romanzo di Lamartine è autobiografico: nel primo viaggio in Italia (1821) il giovane scrittore sbarca a Napoli e trova la sua prima avventura: sale su una barca di pescatori ed è investito da una tempesta, da cui si salva arrivando a Procida,

³ GIUSI BALDISSONE, *Introduzione* a GUIDO GOZZANO, *Opere*, UTET, Torino 1983, pp. 9-59; EAD., *Ridere! Ironia e distacco di guidogozzano sulle soglie dell'avanguardia*, Atti del Convegno «Un giorno è nato. Un giorno morirà». *Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano* (1-2 dicembre 2016, Univ. di Roma Tre), Roma, Aracne 2018, in corso di stampa.

⁴ L'ipertestualità è definita dal vocabolario Treccani come «proprietà di un testo di essere ipertestuale, cioè connesso ad altri testi o capace di evocarli». D'altronde, poiché niente è nascosto ma tutto è identificabile per un lettore onnivoro, non si tratta di plagio ma di cosciente ricerca di un linguaggio d'avanguardia. «Gozzano è un grande imbalsamatore»: cfr. ELIO GIOANOLA, *Gozzano: La malattia e la letteratura*, in AA.VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki 1985, p. 342. Cfr. SILVANA GHIAZZA, *Gozzano: l'autonominazione*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 77-87; EAD., *Varietà onomastiche nella poesia gozzaniana*, «La nuova ricerca», IX-X (2000-2001), pp. 47-70.

⁵ BALDISSONE, *Di nome in nome. Il codice della Metamorfofi in Gozzano*, «il Nome nel testo» XX, 2018, pp. 243-258; EAD., *Gozzano consolatore di se stesso*, in AA.VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 379-393.

⁶ GOZZANO, *Le due strade*, in *La via del rifugio, Le poesie I*, a c. di E. Sanguineti, 2 voll., Torino, Einaudi 2016³, pp. 23-26 e Id., *I colloqui*, pp. 91-97, ivi, ed. da cui si citerà.

⁷ EDMONDO DE AMICIS, *Carmela* (1868), in *La Vita militare, Opere scelte*, a c. di F. Portinari, G. Baldissone, Milano, Mondadori 1996, pp. 3-41.

⁸ Il *topos* della donna amata e abbandonata ha molti archetipi: Arianna abbandonata a Nasso da Teseo (CATULLO, *Carmina* LXIV; PROPERZIO, *Elegie*, I, 3); Medea ripudiata da Giasone dopo l'aiuto nella conquista del vello d'oro (EURIPIDE, *Medea*; SENECA, *Medea*); Didone lasciata da Enea a Cartagine (VIRGILIO, *Eneide*, IV); Cfr. OVIDIO, *Heroidum Liber*, 15 lettere d'amore di donne abbandonate, 6 lettere di uomini: Paride a Elena, Leandro a Ero, Aconzio a Cidippe, Ulisse a Penelope, Demofonte a Fillide, Paride a Enone, ciascuna accompagnata da lettere di donne; si aggiunge la lettera di Saffo a Faone; fuori dai miti classici citiamo Madonna Beritola lasciata a Ponza (BOCCACCIO, *Decameron*, II, 6); Olimpia abbandonata su un'isola deserta da Bireno (ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X).

dove è accolto da una famiglia in cui incontra Graziella.⁹ Il giovane se ne innamora, si affeziona a tutti. Una sera legge ad alta voce alcune parti del romanzo di Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*: chi lo ascolta con profonda immedesimazione è Graziella. Il poeta deve partire, richiamato dal console a Parigi, poi torna ma ripartirà, poiché la famiglia disapprova il matrimonio con una giovane di basso rango. Tra equivoci e ritorni, Graziella si ammala fisicamente e mentalmente e muore senza rivedere l'amato.

Ecco riapparire *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo e Virginia*, nomi connotativi di una fonte nascosta che il poeta richiama con la sola presenza dell'altro nome, Graziella.¹⁰ Ma c'è di più: l'altro rivelatore onomastico è nella versione delle *Due strade* presente nel finale dei *Colloqui* ma non nella *Via del rifugio*: qui un distico in più sottolinea l'impossibilità del contatto, mentre il testo dei *Colloqui* termina con «Felicità»,¹¹ a chiudere il cerchio tra Lamartine e Flaubert, tra Graziella e Félicité di *Un cœur simple*.¹² Grazia/Graziella non rivolge la parola¹³ al poeta che pensa: «O Bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte;/ discendere alla Morte come per rive calme,/ discendere al Niente pel mio sentiero umano,/ ma avere te per mano, o dolce sorridente!».¹⁴ La delusione arriva subito dopo, il sogno non avrà risposta:¹⁵

Cuore che non fioristi,¹⁶ è vano che t'affretti
verso miraggi schietti in orti meno tristi;

tu senti che non giova all'uomo soffermarsi,
gettare i sogni sparsi per una vita nuova.

⁹ Nome storico: Antonella Jacomino. Dal romanzo nel 1955 fu tratto il film diretto da Giorgio Bianchi, con Maria Fiore nella parte di Graziella e Jean-Pierre Mocky in quella di Lamartine; nel 1961 fu realizzato il teleromanzo diretto da Mario Ferrero, con Ilaria Occhini, Corrado Pani, Fosco Giachetti, Tina Lattanzi, Luca Ronconi.

¹⁰ Va notato che in GOZZANO, *Albo dell'officina*, a c. di N. Fabio e P. Menichi, Firenze, Le Lettere 1991, p. 171, mancano, tra gli «Autori di Gozzano», sia Flaubert che Lamartine (quest'ultimo manca in tutti gli studi gozzaniani).

¹¹ GOZZANO, *Le due strade, I colloqui*, cit., p. 97: «Grazia è scomparsa. Vola – dove? – la bicicletta.../Amica, e non m'ha detta una parola sola! – // – Te ne duole? – Chi sa! – Fu taciturna, amore,/ per te, come il Dolore... – O la Felicità».

¹² BALDISSONE, *Di nome in nome*, cit., pp. 245-248; SARA CALÌ, *Felicità, Speranza e un «cuore semplice»*: Gozzano e Flaubert, «Levia Gravia» X (2008), pp. 55-64.

¹³ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Gozzano: letteratura e vita*, in AA.VV., *Guido Gozzano: i giorni, le opere*, cit., pp. 61-78: «L'angelo metallico (moderno, quindi) che rapisce Grazia non consente che si faccia parola la "grazia" che la ragazza porta con sé come nome che immediatamente la identifica e la qualifica» (p. 61).

¹⁴ GOZZANO, *Le due strade*, in *La via del rifugio, Le poesie I*, cit., p. 24; *Le due strade*, in *I colloqui*, ivi, p. 93.

¹⁵ Ivi, p. 25 e p. 95.

¹⁶ Id., *Paolo e Virginia*, in *I colloqui, Le poesie I*, cit., p. 131: «il cuore non fiorisce più».

Discenderai al Niente pel tuo sentiere umano
e non avrai per mano la dolce sorridente,

ma l'altro beveraggio avrai fino alla morte:
il tempo è già più forte di tutto il tuo coraggio.

Può darsi che il punitore di sé stesso dal nome infantilmente storpiato, Totò Merùmeni, identificandosi con Lamartine, includa anche questa Graziella tra i motivi di rimorso per non aver saputo amare. Del resto, l'elenco dei compagni rimasti è breve: «una ghiandaia roca,/ un micio, una bertuccia che ha nome Makakita...», e «la cuoca diciottenne» per amante.¹⁷ Egli ribadisce che la quasi felicità, alle soglie della fine, è intendere la vita dello Spirito. Nei suoi testi la presenza della Morte, nome con iniziale quasi sempre maiuscola, assurge a una sorta di mito personale.¹⁸ La poesia di Gozzano si forma con l'apparire della malattia in una presa di distanza ironica e parodistica: la chiama «Musa tubercolotica», rifacendo il verso a Stecchetti (definito «finto morituro»),¹⁹ la propone come esperimento di viaggio verso la «Signora vestita di nulla» e come occasione di nuovi pensieri, nuove prospettive.²⁰ Partiamo dunque da questa Morte che si presenta dopo la descrizione di un estraniamento «ai casi della vita» nella poesia *La via del rifugio*: «Verrà da sé la cosa/ vera chiamata Morte». La rinuncia a ogni desiderio nel rifiuto di cogliere il «quatrifoglio» è espressa dal «ritornello» ripetuto ben cinque volte.

¹⁷ Id., *Totò Merùmeni*, in *I colloqui*, *Le poesie* I, cit., p. 182.

¹⁸ Graziella, come Felicita, non potrà accompagnarlo in questo altro viaggio. I biografi datano l'inizio della malattia di Gozzano al 1907, quando è diagnosticata la lesione polmonare all'apice destro (cfr. *Alle soglie*, in *Colloqui* II, cit., pp. 115-117), ma in *Convalescente*, breve preistoria di *La via del rifugio* nella raccolta omonima («Il Piemonte», 12 febbraio 1905: 14 quartine contro le 43 di *La via del rifugio*), dal titolo e dalle sei quartine finali si avverte la malattia. I sintomi si erano manifestati fin dal 1904: il poeta tentò ogni via di guarigione, incitando anche altri malati, come l'amico Carlo Vallini, a sperimentare polveri medicinali da inalarsi, sopportando come lui il peso dell'inalatore: «La mia salute, va, relativamente, meglio. Ma figuratevi che da mesi porto una maschera inalatrice, giorno e notte e quell'ordigno che mi chiude in una rete metallica quasi tutto il volto: mi dà l'aspetto rimbecillito d'un palombaro»: lettera del 3 agosto 1907, in GOZZANO-GUGLIEMINETTI, *Lettere d'amore*, a c. di S. Asciamprener, Milano, Garzanti 1951, p. 48. Cfr. GOZZANO, Cartolina da S. Francesco D'Albaro, 24 gennaio 1908, in *Lettere a Carlo Vallini*, a c. di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi 1971, p. 59.

¹⁹ GOZZANO, [Stecchetti], in *Poesie sparse*, *Le poesie* II, cit., p. 341; cfr. la lettera del 2 agosto 1907 in *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a c. di M. Masoero, Alessandria, Ed. dell'Orso 1993, p. 128.

²⁰ Id., *L'ipotesi*, in *Le poesie* II, cit., p. 360. Cfr. la lettera a Giulio De Frenzi [pseudonimo di Luigi Federzoni] del 28 giugno 1907 da Agliè: «Ma come si vede che il Poeta aveva sanissimi polmoni! È tutt'altra cosa l'idea di morire, tutt'altra cosa! Si resta lì: non saprei dire come. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene»: cfr. LUCIANO BOSSINA, *Lo scrittore di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki 2017, p. 92.

C'è già tutto il programma del poeta malato in questa Morte e nel suo contesto. La filastrocca è registrata dal Nigra,²¹ la citazione dotta e leggera secondo lo stile di Gozzano fa passare il messaggio di rinuncia. La Morte maiuscola, nel silenzio di Grazia/Graziella che l'accosta a Felicità, è esplicitamente citata in *La via del rifugio*, *Le due strade*, *La differenza*, *Ignorabimus*, *La medicina*, *La bella del re* (2 occorrenze), *Nemesi*, *L'ultima rinuncia*, *Invernale*, *Alle soglie*, *Il più atto*, *Paolo e Virginia*, *La signorina Felicità*, *Torino*, *In casa del sopravvissuto* (2 occorrenze), *Delle crisalidi*, *Della cavolaia*. *Pieris Brassicae*, *Della testa di morto*. *Acherontia Atropos*, *La falce*, *A Massimo Bontempelli*, *La beata riva*, *La culla vuota* (15 occorrenze), *Le non godute*. Ma il nome-personaggio della Morte abita il maggior numero di testi: oltre alle occorrenze esplicite, se si considerano le figure retoriche in cui si cela, tra perifrasi, metafore, analogie ecc., si può affermare che la Morte sostanza della sua presenza tutta la poesia e gran parte della prosa di Gozzano.²² I nomi della Morte compongono e strutturano, offrono legami intertestuali e inviti alle fonti, giocano con i viventi e con i fantasmi e nello stesso tempo indicano la via d'uscita, prima nella *Metamorfosi*,²³ poi nella dispersione universale dello Spirito. Convocare tanti poeti in parodia serve anche a consolidare questa concezione dell'universo sentendo di farne parte.

Paradossalmente risultano poche occorrenze della morte come puro evento, nome comune con iniziale minuscola: due in *L'analfabeta*, *La morte del cardellino*, *Della cavolaia*. *Pieris Brassicae*, *Il Castello d'Agliè*; una in *Le due strade*, *In morte di Giulio Verne*, *Paolo e Virginia*, *La signorina Felicità ovvero La Felicità*. Ciò che conta è il rilievo simbolico del nome proprio, non l'evento in sé. La funzione di quel nome proprio è un'attesa che si colma di pensieri, di sguardi nuovi e crea quasi un benessere. La poesia è il vero evento dell'attesa ed è lì che si compie qualcosa di imprevedibile. In un quadro onomastico totalmente dominato dalla Morte la poesia di questo sorridente manipolatore di linguaggi appare semplice e poco creativa, ma esaminando i meccanismi di funzionamento ci si rende conto che in quella voluta leggerezza passano i più importanti metalinguaggi poetici del Novecento in cerca d'avanguardia. Gozzano non parla mai di «temi» ma sempre di letteratura. Il metalinguaggio coinvolge tutte le arti e il sistema di rappresentazione della realtà, che lo delude continuamente: tutto gli sembra già detto, ma questo

²¹ COSTANTINO NIGRA, *Cantilene infantili*, in *Canti popolari del Piemonte...* (1888), 2 voll., Torino, Einaudi 1957, II, p. 688.

²² Si trova conferma del nome-personaggio anche in una cartolina da Ronco Canavese (15.9.1908) a Marino Moretti, in FRANCO CONTORRIA, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere 1980, p. 158: «Ho avuto un lungo colloquio con la Morte che mi ha fatto trascurare tutti, anche gli amici più cari, anche te. Perdonami».

²³ BALDISSONE, *Di nome in nome...*, cit., pp. 245-248.

non gli toglie la fiducia nel poter dire ancora; non è l'emulazione a spingerlo ma il desiderio di sperimentare le espressioni altrui in contesti nuovi, facendole reagire in modi sorprendenti: quasi una magia. La citazione diviene figura dell'oggetto poetico rimosso e consente di raccogliere tutto, anche il D'Annunzio deriso e collezionato tra le buone cose di pessimo gusto. La poesia di Gozzano è come una bottega d'antiquariato: la realtà si svela attraverso la finzione, questo è il prodigio cercato.²⁴

Ecco dove ci porta l'immensa congerie onomastica: i nomi degli altri (sia degli autori sia dei personaggi riecheggianti) rappresentano una *mimesis* della vita che nasce dalla Morte. Così l'analfabeta non sa leggere e scrivere ma parla con le parole di Sully Prudhomme: «O figliuolo il meglio d'altri tempi/ non era che la nostra giovinezza!» («*et je ne dirais pas: c'était mieux de mon temps, / car le mieux d'autrefois c'était notre jeunesse*»).²⁵ Dall'*Analfabeta* parte anche la concezione della morte come eterno ritorno, trasformazione in nuova vita: «Tutto ritorna vita e vita in polve:/ ritorneremo, poiché tutto evolve/ nella vicenda d'un'eterna favola»; e ancora il Vecchio 'legge' nel Libro sublime del mondo, tra Nietzsche e Carducci²⁶ «Come dal tutto si rinnovi in cellula/ tutto; e la vita spenta dei cadaveri/ risusciti le selve ed i papaveri/ e l'ingegno dell'uomo e la libellula». ²⁷ A questo il poeta si prepara fin dall'inizio della sua malattia, rimasta latente per anni, esplosa dal 1904 prima ancora della diagnosi alla radioscopia nel 1907. Il giovane poeta che muore a trentatré anni diviene un simbolo che rappresenta tutti gli altri suoi contemporanei: l'amico Carlo Vallini, morto nel 1920 a trentacinque anni, di tisi, come Giovanni Boine a trent'anni, come Sergio Corazzini a venti; Dino Campana morto in manicomio a quarantasette. Alcuni si suicidarono o morirono in guerra: Carlo Michelstaedter si sparò a ventitré anni, Renato Serra morì in trincea a trentuno come Scipio Slataper a ventisette e come il grande amico, quasi *alter ego* di Gozzano anche nella somiglianza fisica, Ugo Testa.²⁸ Ma solo Gozzano gioca un ruolo così consapevole nel chiamare

²⁴ GOZZANO, *Pioggia d'agosto*, in *I colloqui, Le poesie I*, vv. 40-42: «la selce, l'orbettino, il macaone./ sono tutti per me come *personae*./ hanno tutti per me qualche parola...», p. 207; cfr. ROCCA, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per «I Colloqui»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV (1977), p. 425.

²⁵ RENÉ-FRANÇOIS SULLY PRUDHOMME, *La vieillesse*, in *Les solitudes*, Paris, Lemerre 1869, pp. 188-189.

²⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner 1883-85, trad. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Torino, Bocca 1899; GIOSUÈ CARDUCCI, «Ciò che fu torna e tornerà nei secoli», *Canto di marzo*, in *Odi barbare*, Milano, Mondadori 1952, p. 73.

²⁷ GOZZANO, *L'analfabeta*, in *La via del rifugio, Poesie I*, cit., pp. 19-20.

²⁸ ANTONIA ACCIANI, *Dalla rendita al lavoro*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi 1983, pp. 438-439: «Sono forse dei casi limite, ma anche solo questi non sono pochi. Un'aria

a sé tutto il linguaggio letterario del passato per riutilizzarlo come gigantesca parodia, palinsesto da manipolare e traghettare verso nuove forme e nuovi sensi. La malattia è il motore di quest'immensa manipolazione perché, lungi da ogni «crepuscolare» e passivo abbandono al vagheggiamento del tempo passato, convoglia tutto il materiale verso un'evoluzione perenne e fa tornare alla vita ciò che è andato in polvere. L'eterno ritorno è speranza di futuro anche in poesia.

Il ruolo dei nomi è fondamentale. La loro scelta galleggia a fior di testo segnalando la profondità di un riferimento, la ricchezza nascosta in storie e personaggi che non cessano di vivere finché lo scrittore se ne appropria, le trasforma e le rimette in circolo come molecole che si aggregano in altre forme. Egli si nutre di quegli infiniti frammenti non solo per farne parte in quanto poeta, ma anche per adesione filosofica, quasi religiosa. Graziella e Felicità portano alla *Metamorfosi* che culmina nei nomi delle *Farfalle*. Ma il nome-contenitore che li avvinghia tutti in una formazione funzionale al grande disegno è quello della Morte, che abita in tutta la scrittura di Gozzano, nata in suo nome per affrontarla e distruggerla come nome e come senso.

Non sempre il poeta ne sarà capace: in *Convalescente*, per esempio, si trova una volontà di reazione a cui già nella *Via del rifugio* il poeta rinuncia:

Resupino sull'erba
socchiudo gli occhi. Ed odo
le grida, il riso: godo.
Qualche dolcezza serba

la vita. Non agogno
più nulla; le ghirlande
intesso nella grande
felicità del sogno...[...]

Resupino sull'erba
sento mi rinnamora

la Vita ancora. Ancora
qualche dolcezza serba.

permanente di disagio, di labirinto, di stento infinito a vivere: in biografie che non sono difettose, mal riuscite, approssimative, ma anzi costituiscono il modello reale della biografia di letterato del primo Novecento». Cfr. GOZZANO, *Parole di conforto alla infelicissima madre di un eroe (Lettera postuma inedita di Guido Gozzano)*, «La Donna», 15/02/1917, n. 290, poi in GOZZANO, *Poesie e Prose*, a c. di A. De Marchi, Milano, Garzanti 1956. Cfr. anche *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, a c. di M. Masoero, Alessandria, ed. dell'Orso 2018.

Qualche dolcezza!... Allenta
 Le sue corde il dolore,
 s'adagia nel tiepore
 l'anima sonnolenta.

Non so. Mi par ch'io intenda
 il fiore e la formica:
 da me cadde l'antica
 benda, l'antica benda?²⁹

La benda caduta di *Convalescente* è una sorta di velo di Maya secondo la definizione di Schopenhauer, letto probabilmente in traduzione francese.³⁰ Il velo impedisce alla mente umana di conoscere direttamente la realtà, essendo l'esperienza un mezzo imperfetto di conoscenza. Nell'intendere le creature della natura, come fiori e formiche, il poeta si sente in procinto di comprendere ciò che prima era impossibile. Del resto, l'ateo Gozzano ha da sempre una passione per «la santa poesia», come dichiara all'amico Fausto Graziani ordinato sacerdote.³¹ L'attitudine a creare sincretismo lo porta a scrutare i testi di san Francesco, santa Chiara, santa Caterina. La ricerca è quella che pian piano lo porterà a studiare le farfalle, a identificarsi e a costruire un suo sistema poetico-filosofico in cui sognare l'estrema gratificazione.³²

²⁹ GOZZANO, *Convalescente*, in *Tutte le poesie*, a c. di A. Rocca, Milano, Mondadori 1980, pp. 639-641.

³⁰ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus 1819, trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Perugia, Bartelli e Verando 1913, poi con integrazioni a c. di G. Riconda, Milano, Mursia 1969. Si ricordi il terzo componimento dei *Colloqui*: «L'immagine di me voglio che sia/ sempre ventenne, come in un ritratto; [...] il fanciullo sarò tenero e antico/ che sospirava al raggio delle stelle./ che meditava Arturo e Federico./ ma lasciava la pagina ribelle/ per seppellir le rondini insepolti./ per dare un'erba alle zampine delle/ disperate cetonie capovolte...». Negli ultimi anni Gozzano leggeva opere di mistica, sia occidentale che orientale. Nella sua libreria figurano: *Le Livre d'Amour de l'Orient*, III, *Les Kama Sutra de Vatsyana*, *Manuel d'érotologie hindoue*, Paris, Bibliothèque des Curieux 1912; CARLO FORMICHI, *Açvaghosa poeta del buddismo*, Bari, Laterza 1912 (cfr. MASOERO, *Prima della citazione...*, cit., p. 1048). Açvaghosa è ritenuto il primo drammaturgo in sanscrito e il maggior poeta indiano dopo Kalidāsa. È considerato il patriarca delle scuole di buddismo cinese: cfr. AÇVAGHOSA, *Le gesta del Buddha*, Milano, Adelphi 2000.

³¹ EDOARDO SANGUINETI, *Il misticismo moderno*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture* (1966), Torino, Einaudi 1975, pp. 77-91.

³² GOZZANO, *Albo dell'officina*, cit., p. 98: «Nietzsche – il professore – bellezza d'una/ imagine interiore: facoltà apollinea sfuggire/ al pessimismo con la contemplazione della bellezza./ dire alla vita: ti voglio, perché la tua immagine/ è bella, tu sei degna non di essere vissuta, ma/ di essere sognata». Cfr. CONTORBIA, *Il sofista subalpino*, cit., pp. 9-28. La metamorfosi di Gozzano incentrata sulle farfalle ed estesa a tutto il reale sembra però diversa da quella di Nietzsche: «Tre metamorfosi dello spirito io vi narro: com'esso divenne un cammello, e di cammello leone e di leone un fanciullo».

Anche per questo i nomi in Gozzano sono avvolti nella cornice costituita dal nome della Morte, cornice che rappresenta la realtà della sua condizione e che pian piano egli si studia di aprire. Anche in Baudelaire, grande fonte per il poeta, la Morte maiuscola avvolge tutte *Les Fleurs du Mal*: dall'inizio, con *Au lecteur*: «*La Mort dans nos poumons/ Descend*» fino a *Le Voyage*: «*Ô Mort, vieux capitaine*». Cercando di distinguere la tipologia dei nomi entro la cornice di quel Nome fatale, si scopre qualche meccanismo di composizione e qualche funzione significativa. Fin qui i nomi rivelati da fonti nascoste come Flaubert e Lamartine, Felicità/*Félicité* e Graziella si sono mostrati carichi di connotazioni che vanno ad aggiungersi a Paolo e Virginia / *Paul et Virginie* in Bernardin de Saint-Pierre. Allo stesso modo funzionano Speranza e Carlotta, sebbene più espliciti nella simbolicità il primo e nei rimandi letterari il secondo. Ma è evidente fin dall'inizio che non tutti i nomi hanno lo stesso peso e non tutti valgono per se stessi: alcuni appaiono in formazioni repertoriali, come soprammobili appoggiati su un canterano, altri si propongono come riferimenti storici, artistici, musicali, filosofici. Una folla, una diversa modalità di apparizione, un diverso funzionamento li colloca dentro le poesie di Gozzano, che richiama in ogni testo la cornice onomastica che li avvolge: la «cosa vera chiamata Morte».

In quest'immensa *nominatio*, poi, occorre capire dove sta il poeta che si autonoma minimizzandosi o mimetizzandosi.³³ Solo cinque volte si cita con uno dei suoi quattro nomi di battesimo, Guido, scelto sempre in poesia, mentre Gustavo è il nome usato in famiglia e talora per firmare le lettere agli amici intimi. Nel *corpus* poetico quattro volte appare Guido nel 'ritornello' di *Un rimorso* e una volta in *Una risorta*. Nel primo caso la donna non nominata è l'attrice Emma Gramatica, nel secondo Amalia Guglielminetti: l'apostrofe onomastica «Guido» serve da rimprovero in entrambi i casi, sebbene il primo sia melodrammatico e l'altro affettuoso. Il nome ridondante, Guido Gustavo Gozzano, lo mette in imbarazzo: talora si firma *ggg*, ma quella sigla, messa alla berlina alla Società di Cultura di Torino, non sarà mai più usata.³⁴ Eppure non c'è solo imbarazzo nel poeta che non sa che nome scegliere per sé: ben presto si accorge che anche il proprio nome può essere riciclato e impiegato in autoparodia. La scommessa ermeneutica è quella di comprendere come attraverso i nomi il poeta passi dalla connotazione al codice e poi a una più ampia elaborazione del testo, in una dinamica che vede alternarsi nomi connotativi, fortemente carichi di senso, a nomi-soprammobili che valgono come accumulato, raccolta di ciarpame o di riferimenti storico-culturali. Il poeta porta avanti

³³ GHIAZZA, *Gozzano: l'autonominazione*, cit., pp. 77-87; CARLO CALCATERA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli 1944.

³⁴ GHIAZZA, *Gozzano...*, cit., pp. 78-79.

la sua ricerca tenendo d'occhio come in una sfida quella cornice chiusa costituita dal nome e dal personaggio della Morte. Con quali modalità e finalità?

Osserviamo che i nomi connotativi sono pochi, quelli accumulati come oggetti d'antiquariato sono moltissimi: è come se il poeta volesse lavorare impercettibilmente sui primi confondendo le idee (solo del lettore?) con la congerie dei secondi.³⁵ È come se il lavoro sui primi lo portasse a osare troppo, a muovere il pensiero verso un'oltranza inusitata e rischiosa, da mascherare in un rito quasi scaramantico. Che cosa succede veramente in questo gioco? Possiamo elencare in breve tutti i nomi che davvero connotano pensieri e significati forti: Graziella, Felicita, Speranza, Carlotta, Paolo e Virginia, Alba Nigra e i sei nomi delle *Farfalle* (*Parnassius Apollo*, *Pieris Brassicae*, *Anthocaris Cardaminis*, *Ornithoptera Pronomus*, *Acherontia Atropos*, *Macroglossa Stellatarum*), infine Dante, nominato espressamente solo in *L'amico delle crisalidi*.³⁶ Neanche una ventina di nomi conducono il gioco!

L'esordio del nome Morte è immediato e perentorio: in *La via del rifugio* l'annuncio «Verrà da sé la cosa/ vera chiamata Morte» avvinghia come una tenaglia il campo vitale rappresentato da un eventuale desiderio o speranza espressa dal quadrifoglio («che non raccoglierò»). Esorcizzata dall'*Analfabeta*, che insegna a rimuovere la tristezza, riappare esplicita in *Le due strade*, poi non si pronuncia più fino alla *Differenza*: «o papera, mia candida sorella/ tu insegna che la Morte non esiste:/ solo si muore da che s'è pensato». Il sollievo è dunque riservato, come in Leopardi nel *Canto notturno*, agli animali, alla greggia che non pensa. *Ignorabimus* porta avanti tra la Vita e la Morte la legge dell'amore che impedisce di divenire «prigionieri furibondi» del destino. Nella *Medicina* (contemporanea a *Convalescente*) la tristezza della malattia chiede il lenimento di una voce di donna a recitare Carducci o D'Annunzio o Pascoli. Un canto a filastrocca, *La bella del re*, consente il registro ironico sull'anziana Ciaramella ex amante di Vittorio Emanuele II: «Ma cessarono i favori/ con il Tempo e con la Morte:/ ora filo a mala sorte/ per le tele dei signori...». La sua morte nel finale è teatrale, con Satanasso che la porta via. In *Nemesi* si torna alla *Via del rifugio* con un'autocitazione: «Ma ben verrà la cosa/ "vera" chiamata Morte:/ che giova ansimar forte/ per l'erta faticosa?», mentre nell'*Ultima rinunzia* (1907) il Poeta ribadisce gioco e sogno nel non voler accorrere alla morte della madre, che tanto ha lottato per strappare lui alla Morte. Anche qui è riecheggiata una ballata popolare raccolta dal Nigra,³⁷ mentre un'altra parentela si proporrà con il *La-*

³⁵ BARBERI SQUAROTTI, *Realtà, tecnica e poetica di Gozzano*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi 1960, pp. 111-113.

³⁶ BALDISSONE, *Di nome in nome...*, cit., pp. 245-248.

³⁷ NIGRA, *La ballerina*, in *Canti popolari del Piemonte...*, cit., II, pp. 557-558.

sciatemi divertire di Palazzeschi (*L'Incendiario*, 1910), nella prospettiva non casuale dell'avanguardia futurista. C'è qualche legame con l'ultima poesia gozzaniana, *La culla vuota?* Può darsi di sì, sempre nell'ordine dell'*Ultima rinuncia*, dove «soffrire e far soffrire» esplicita un rapporto drammatico con la madre, ma dove far cambiare idea alla Morte appare sempre più assurdo. Questo è anche il senso dell'*Onesto rifiuto*: nel respingere la «bella preda certa» il poeta dice «Non sono lui! Non quello che t'appaio [...] Sotto il verso che sai, tenero e gaio,/ arido è il cuore».³⁸

Il passaggio ai *Colloqui* dirada il nome ma non la presenza della Morte: in *Invernale*, in una scena di pattinaggio che richiama il Bontempelli delle *Egloghe*, la minacciata rottura del ghiaccio evoca lo «stridulo sogghigno della Morte». In *Alle soglie* si descrive la diagnosi funesta, dove malinconia rima con radioscopia e il poeta si accora per l'arrivo di «quella Signora dall'uomo detta la Morte.// (Dall'uomo: ch  l'acqua la pietra l'erba l'insetto l'aedo// le danno un nome che, credo, esprima una cosa non tetra)». Ma in *Il pi  atto* ecco l'accettazione del destino che lo separa dal fratello Renato, con una consapevolezza in pi : «Senza querele, o Morte, discendo ai regni bui;/ di ci  che tu mi desti, o Vita, io ti ringrazio./ Sorrido al mio fratello... Poi, rassegnato e sazio,/ a lui cedo la coppa. E gi  mi sento lui». In *Paolo e Virginia* si trova la pi  sconsolata protesta per l'Amore che ritorna travestito da Morte, mentre nella *Signorina Felicita* la luna appare con la stessa dicotomia alla maniera dei poeti romantici:

Bacio lunare, fra le nubi chiare
 come di moda settant'anni fa!
 Ecco la Morte e la Felicit !
 L'una m'incalza quando l'altra appare;
 quella m'esilia in terra d'oltremare,
 questa promette il bene che sar ...

La distanza resa possibile dalla parodia consente in parte di domare il nome dilagante. Lo ritroviamo in *Torino*, dove il poeta cerca le sue origini profonde e accoppia la Morte con la propria Musa solitaria, «sdegnosa, taciturna ed incompresa». Poi eccola in *In casa del sopravvissuto*, dove il bilancio   quello dell'inganno: «Reduce dall'Amore e dalla Morte/ gli hanno mentito le due cose belle!», perch  «Amore non lo volle in sua coorte/ Morte l'illuse fino alle sue porte,/ ma ne respinse l'anima ribelle». Eccoci allora alle *Farfalle*, ancora una volta gran finale non solo nella scelta dei nomi, ma anche nel lento, apparentemente inesorabile avanzare della Morte. Eppure

³⁸ GOZZANO, *L'onesto rifiuto*, in *I colloqui*, *Poesie I*, cit., p. 193.

è proprio qui che si compie il prodigio, è qui che il poeta ha trascinato con assidua cura quel nome e quel personaggio per annullarlo. Non solo egli ha disposto, come s'è visto nell'analisi delle connotazioni onomastiche, una progressiva apertura della morsa nella trasformazione del nome, ma ha messo a punto un dispositivo poetico e filosofico per negare alla Morte il nome stesso di Morte e la funzione. Pur nella varietà cronologica delle loro occorrenze, le cosiddette e numerose *Poesie sparse*³⁹ confermano questa manovra. Sono solo cinque su una settantina⁴⁰ a ospitare il nome-personaggio di cui ci stiamo occupando: la Morte si porta via col figlio la sposa morta di parto in *La falce* II (1904); pensa ancora *A Massimo Bontempelli* (1904) e alle sue *Egloghe* il poeta che, rinnegato il sogno di Sperelli, attende «la sorella Morte insieme a san Francesco il Beato; *La beata riva* (1907) ribadisce la volontà di andare verso il proprio destino, anche a costo di soffrire: «Verrà la Morte. – Pur che tu mi baci!». La tendenza ad assimilare tutte le donne, amiche e amanti, si rimaniifesta nelle *Non godute* (1911): «ma sembra/ che la proferta delle belle membra/ renda l'Amore simile alla Morte». Così è anche in *[Ah! Difettivi sillogismi!]* (1915), dove la «Morte» meriterebbe una maiuscola, perché assurta a mito personale. Siamo ormai nella luce del Baghava Purana, tutto è già diversamente finalizzato per il poeta. Possiamo ancora contemplare quella figura di Morte in *La culla vuota* (1916), tragica ninna-nanna a sfondo consolatorio, dove l'annuncio del futuro porta l'immagine della forza sul palco in cui il bimbo, resuscitato dalla Morte per concedere alla madre di vederlo crescere, morirà da condannato.⁴¹

Sarebbe un errore considerare le *Poesie sparse* (scritte dal 1904 al 1916) come una sorta di trionfo della Morte: qui è invece il trionfo del Poeta. Ciò appare evidente soprattutto nel poema sulle *Farfalle*, i cui nomi sono disposti secondo il codice della *Metamorfosi* e l'ultimo nome non è quello della mortifera, ineluttabile *Atropos*, ma quello della consolante *Macroglossa*.⁴² Il gioco sul nome della Morte, iniziato con l'attività poetica, esplode nel

³⁹ ROCCA, *Poesie sparse*, in GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., pp. 723-785.

⁴⁰ Ivi. Le *Poesie sparse* sono distinte in varie categorie: Versi tratti da pubblicazioni periodiche, Versi manoscritti, Versi di incerta attribuzione, Altre poesie tramandate; Appendice: Due esperimenti di traduzione in piemontese. La sezione delle *Epistole entomologiche* è a parte. Cfr. Id., *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per I colloqui*, «Studi di filologia italiana», XXXV (1977), pp. 395-471. In GOZZANO, *Poesie*, a c. di E. Sanguineti, cit.; *Le Farfalle* aprono il vol. II, seguite da *Poesie sparse*.

⁴¹ ROCCA, *Poesie sparse*, in GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 783. Il 29 maggio 1916, in procinto di partire per la riviera ligure, Gozzano trasmette a Silvia Zanardini (per le sue serate di musica e poesia) il testo dell'ultimo componimento, *La culla vuota*. Il 16 luglio è ricoverato all'ospedale di Genova in seguito a una violenta emottisi. Muore a Torino il 9 agosto 1916.

⁴² In Esiodo le tre Moire (equivalenti alle romane Parce) sono Cloto, filatrice di vita, Lachesi, fissatrice della sorte umana e Atropo, irremovibile portatrice di morte.

testo di *Sulle soglie* che nega il nome di «quella Signora dall'uomo detta la Morte». ⁴³ Il nome-connotazione diviene nome-codice, infine nome-non nome: il poeta avviato al distacco sa che solo l'uomo chiama così la Morte. ⁴⁴ Quella «Signora vestita di nulla», che non ha forma, «Protende su tutto le dita, e tutto che tocca trasforma»: questa sarà la chiave della nuova visione, nata dall'assimilarsi alle pietre, agli insetti, alle farfalle: la trasformazione, la Metamorfosi: dissoluzione e riagggregazione. La negazione del nome stesso di Morte avviene in simbiosi col regno vegetale e minerale, e la Morte è sostituita da Psiche: «Psiche ad un tempo anima e farfalla/ sculpita sulle stele funerarie/ degli antichi pensosi del prodigio./ Un volto solo...». ⁴⁵

Fondamentale è di nuovo il ricorso a Dante, ma nel pensiero di una nuova filosofia, quale è descritta in *Ab! Difettivi sillogismi*. Gozzano non ha più ritengo nell'assumere i suoi maestri del pensiero: qui Maeterlinck dilaga, dilagano Dante e Pascoli nel nome di Socrate attraverso i *Poemi conviviali* e, soprattutto, dilaga il nuovo sapere del Baghava Purana: «solo eterno è lo spirito. Non piangere/ su te su me su altri. Perché l'io/ ed il non io son frutto d'ignoranza». ⁴⁶ Ecco disciolto il nome della Morte e la sua funzione, perché sarebbe fanciullesco chiamarla per chiedere un privilegio più spaventoso del più spaventoso nulla:

Ah! Fanciullesca è veramente questa
 anima semplicetta che riduce
 alla nostra stadera l'infinito;
 nutre speranze, chiede privilegi
 più spaventosi del più spaventoso
 nulla, ché il nulla è non poter morire.
 Come pensare senz'abbrividire
 tutta l'eternità chiusa nell'io
 in questo angusto carcere terreno? ⁴⁷

La tenaglia di quel nome non esiste più, una nuova consapevolezza porta lo spirito oltre la morte stessa: è ciò che il poeta ha narrato anche nel *Fiume dei roghi*, nel libro postumo del suo viaggio indiano, *Verso la cuna del mondo*. ⁴⁸

⁴³ GOZZANO, *Alle soglie*, in *Le poesie*, cit., I, p. 117.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ ID., *Delle crisalidi*, in *Le poesie*, cit., II, p. 232. *Ψυχή* (*Psyché*) è il nome della farfalla in greco antico, allegoria e simbolo dell'anima: cfr. LUCIO APULEIO (125-170 ca. d.C.), *Metamorphoseon libri XI sive Asinus aureus*, trad. it. *Lasino d'oro*, Milano, Garzanti 1982. Per un'affinità con *Le farfalle*, prosa di G. P. Lucini in «Poesia», III (1907), pp. 14-16, cfr. BOSSINA, *Lo scrittoio...*, cit., p. 81.

⁴⁶ GOZZANO, *Ab! Difettivi sillogismi*, in *Le poesie*, cit., II, p. 403.

⁴⁷ *Ivi*, p. 401.

⁴⁸ ID., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a c. di R. Carnero, Milano, Bompiani 2009.

Ciò che appare come un colpo di scena, in questo appressamento della morte rappresentato in *Ab! Difettivi sillogismi*, è l'elaborazione di un sistema di nomi che arriva pian piano alla fine dei nomi: «È la fede che Socrate morente/ predicava all'alunno: "Datti pace!/ Non morirò: seppelliranno l'altro"». ⁴⁹ Lo spirito eterno cancella la Morte perché tutto si unisca alle particelle dell'universo: nessun altro nome servirà in questo perenne formarsi e riformarsi di identità diverse, che si cercano senza traumi e senza desideri. Chiedere alla Morte di esserne immuni è come precludersi l'eternità. Come la madre stolta della *Culla vuota*, che destinerà il figlio al patibolo, come il Re che rivuole suo figlio, ma infine capisce che l'ultima rinuncia sarà quella che asciugherà il suo pianto. Ci si ritrova a pezzi, insomma, alla fine del percorso in cui più nessuno avrà un nome, ma ognuno andrà come «Sabbia del mare, foglie date al vento...» e chi non comprende questo costringe l'oggetto del proprio dolore a rivivere un attimo, solo per dargli consolazione:

«In quale delle innumeri apparenze
d'animali, di uomini, di devhas
m'ebbi per padre questo che m'abbraccia?
Non mi toccare: io non ti riconosco.
O tu che piangi su di me non piangere.
Solo eterno è lo spirito. Consolati!»
Così parlato il giovinetto muore
un'altra volta. L'anima s'invola
eternamente. E il Re non piange più. ⁵⁰

Solo così Gozzano trova la sua pace, dopo aver giocato con i nomi fino a tramare l'intera partitura della sua poesia su quelli per lui più significativi in vista della *Metamorfosi* e della scomposizione di tutto. Per colpire la Morte bisognava negarle il nome e negarne la funzione stessa, come accade nel *Fiume dei roghi*: «Nulla è, tutto diviene. L'io e il non io sono il frutto di una mera illusione terrestre. Perché se così non fosse sarebbe mostruosa, rivoltante la calma di questa giovane madre che compone tra le braccia del fanciullo il piccolo elefante d'ebano, il mulino minuscolo, un rotolo di carta: preghiere, forse, o forse quaderni di scolareto diligente!». Può darsi che così si spieghi anche il parossismo citatorio, non plagiatario, degli ultimi testi di Gozzano, quasi che egli volesse colmare il più possibile il proprio quaderno di appunti, poi chiamato *Albo dell'officina*, da consultare e trasformare in poesia sua, avendo ancora tempo. ⁵¹ Ma il tempo, come sappiamo, stava scadendo, e

⁴⁹ ID., *Ab! Difettivi sillogismi*, cit., p. 403. Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *La civetta*, in *Poemi conviviali*.

⁵⁰ Ivi, pp. 404-405.

⁵¹ L'assegnazione agli anni 1906-08, proposta da Calcaterra, GOZZANO, *Opere*, cit., pp. 1242-1243,

quella *Culla vuota* come ultima poesia, spedita in fretta all'amica Zanardini, la dice lunga sulla lotta onomastica e su quella esistenziale del giovane poeta sorpreso ma non sconfitto da una Morte senza nome....

Biodata: Giusi Baldissone ha insegnato Letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale. Ha pubblicato monografie su Montale (*Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Einaudi 1979), Marinetti (*Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia 2009²; *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori/Le Monnier 2012), la novella (*Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Olshcki 1992), la visività nei generi letterari (*Gli occhi della letteratura*, Interlinea 1999), i nomi femminili (*Il nome delle donne*, Angeli 2005; *Benedetta Beatrice*, ivi 2008). *L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Introduzione di Maria Giovanna Arcamone, Franco Angeli, Milano 2016. Ha curato edizioni di Gozzano (Utet), De Amicis (Meridiani e Oscar Mondadori), Barbieri (Interlinea). Ha pubblicato due volumi di versi: *Cartoline* e *Le donne del coro* (Interlinea 2008 e 2011).

giuseppina.baldissone@uniupo.it

accolta da Rocca, GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 733, è accettata anche in GOZZANO, *Albo dell'officina*, cit., pp. XXIV-XXV, dove però non si esclude «la possibilità che certe annotazioni, certi segni [...] siano stati aggiunti in tempi diversi, anche di molto successivi». Cfr. BOSSINA, *Per la cronologia dell'Albo dell'officina*, in *Lo scrittoio...*, cit., pp. 233-236.

DANIELA CACIA

CIUFFETTINO E COMPAGNI.
ANTROPONOMASTICA FITTIZIA NELLA LETTERATURA
PER L'INFANZIA DEL PRIMO NOVECENTO

Abstract: This paper focuses on the names of rebellious characters found in children's literature during the first half of the twentieth century. The choices relating to the types of names attributed to characters and places are illustrated in detail, beginning with the works of Enrico Novelli, writing under the pen name of Yambo, creator of Ciuffettino, the protagonist of a successful series of novels for children.

Keywords: Ciuffettino; Yambo; Enrico Novelli; children's literature

Per esplorare le intenzioni immaginative alla base delle scelte onomastiche impiegate da Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro, in arte Yambo (Pisa 1876-Firenze 1943), occorre addentrarsi nel mondo di Cocciapelata, patria di Ciuffettino, protagonista di una fortunata serie di romanzi per ragazzi (e, stando alla dedica dell'autore, di seguito riportata, non solo) pubblicati all'inizio del Novecento: *Ciuffettino* (1902),¹ *Ciuffettino alla guerra* (1916)² e *Ciuffettino Balilla* (1931).³

Questo libriccino è stato scritto per i ragazzi, ma, in via eccezionale, l'autore ne permetterà la lettura anche ai ragazzi che abbiano oltrepassato i trent'anni.⁴

Sulla notorietà di Ciuffettino e del suo creatore,⁵ quanto meno nel corso del Novecento, basti qui ricordare il necrologio di Novelli comparso il 1° gennaio 1944 sul quotidiano «La Stampa»:⁶

¹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi illustrato dall'autore*, Roma, Casa editrice Calzone e Villa 1902.

² ID., *Ciuffettino alla guerra. Libro per ragazzi*, Firenze, La Nazione 1916.

³ ID., *Ciuffettino Balilla*, Firenze, Vallecchi 1931.

⁴ ID., *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., dedica stampata sul foglio di guardia libero anteriore.

⁵ Sulla poliedrica figura di Enrico Novelli, che fu scrittore, giornalista, disegnatore, sceneggiatore e regista, si rimanda a VALERIO CAMAROTTO, *Novelli, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2013, vol. 78, disponibile online all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-novelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-novelli_(Dizionario-Biografico)/), e alle biografie commemorative a cura di MARIO NOVELLI, *Ricordiamo Yambo*, Firenze, Centro bibliografico scrittori e artisti toscani «Firme nostre» 1982, e di ALBERTO ZAMPIERI, *Ricordando Yambo. Catalogo della mostra delle opere di Enrico Novelli*, Pisa, Tipografia del Comune 2004.

⁶ Riferimenti alla produzione di Yambo punteggiano molte opere dedicate alla letteratura per

Nella sua casa fiorentina,⁷ è deceduto lo scrittore Enrico Novelli [...] molto conosciuto nel campo della letteratura per bambini, con il nome di *Yambo*.⁸ Era nato a Pisa [...] e si era affermato prestissimo come scrittore⁹ [...]. Dalla sua penna uscì quel *Ciuffettino*¹⁰ che ha rappresentato, e rappresenta tuttora, la delizia di migliaia di bambini. Oltre a quel capolavoro della letteratura infantile, si devono a *Yambo* un altro centinaio di opere...

In tempi più recenti, Umberto Eco nel romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) assegna al protagonista Giambattista Bodoni, un antiquario colpito da perdita di memoria post *ictus*, il soprannome *Yambo* e gli mette in mano, trovata nella soffitta della casa d'infanzia, proprio la storia di *Ciuffettino*:

ho scoperto che da visioni altrettanto terrifiche proveniva il mio nome stesso. Ecco *Le Avventure di Ciuffettino* di tale *Yambo*, e di *Yambo* erano altri libri di avventure, con disegni ancora *art nouveau* e scenografie oscure, manieri che si stagliavano su un picco, neri nella notte buia, boschi fantasmatici con lupi dagli occhi di fiamma, visioni sottomarine da Verne casalingo e postumo, e *Ciuffettino*, bambino piccolino e graziosetto dal ciuffo di bravaccio fiabesco [...] Lì era nato il *Yambo* che sono, e che mi sono voluto. Beh, in fondo, meglio che identificarmi con Pinocchio.¹¹

l'infanzia, cfr. OLINDO GIACOBBE, *Letteratura infantile*, Torino, Paravia 1925, pp. 202-205; GIUSEPPE FANCIULLI, ENRICHETTA MONACI GUIDOTTI, *La letteratura per l'infanzia*, Torino, Società editrice internazionale 1926, pp. 274 e sgg.; UMBERTO RENDA, PIERO OPERTI, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino, Paravia 1959, p. 386; PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza 1995, pp. 93-96; MARIELLA COLIN, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen 2005, pp. 247-248; BENEDETTA QUADRO, *Monelli di carta. Da Collodi a Pistelli: genesi e sviluppo di un paradigma educativo*, Parma, Edizioni Junior 2017, pp. 91-108. Pur esulando dagli intenti del presente contributo, occorrerà ricordare anche i saggi e i cataloghi dedicati a *Yambo* disegnatore, in particolare ANTONIO FAETI, *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi 1972, pp. 173-175; ANTONIO FAETI, *Yambo*, Bologna, Grafis 1987; BEPPE DELL'AQUILA, *Yambo: un eclettico tra due secoli*, Torino, Little Nemo 1996.

⁷ Novelli morì a Firenze il 29 dicembre 1943 per un attacco cardiaco durante un bombardamento.

⁸ Come ricorda Mario Novelli, figlio di *Yambo*, lo pseudonimo risalirebbe al «nome di tribù nilotiche derivato loro dall'uso dello stesso vocabolo a mo' di saluto» (NOVELLI, *Ricordiamo Yambo*, cit., p. 4) e potrebbe essere stato notato da Enrico Novelli in uno dei molti giornali di viaggi che l'autore aveva l'abitudine di leggere da bambino. Nell'onomastica personale del Novecento il nome, nella forma *Iambo* (assente *Yambo*), risulta attestato sporadicamente nel periodo di massima popolarità dell'autore, tra il 1915 e il 1926 (5 occorrenze, secondo ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, s.v. *Iambo*).

⁹ Pubblicò a soli 16 anni il primo romanzo: YAMBO, *Dalla terra alle stelle. Viaggio attraverso l'infinito*, Firenze, Salani 1890.

¹⁰ Corsivo nel testo.

¹¹ UMBERTO ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Mondolibri 2004 (cito dall'edizione Milano, Bompiani 2007², p. 137; corsivo presente nel testo).

Oltre ai tre romanzi che sono oggetto della presente indagine, completano le avventure di Ciuffettino anche una drammatizzazione della storia originaria, pensata per il teatro delle marionette (*Ciuffettino mio!* del 1926);¹² una riduzione a fumetti in alcuni albi degli anni Trenta e Quaranta, con testo e disegni dell'autore;¹³ una rubrica radiofonica curata da Yambo per l'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (*Dialoghi con Ciuffettino*, 1933);¹⁴ un libro sonoro (*Ciuffettino Re*, 1942);¹⁵ una miniserie televisiva in sei puntate, *Le avventure di Ciuffettino*, sceneggiata e diretta da Angelo D'Alessandro, che fu trasmessa tra il 1969 e il 1970, interpretata da un allora giovanissimo attore, Maurizio Ancidoni, recentemente scomparso. Nel marzo 2018 la storia di Ciuffettino è stata riproposta a nuove generazioni di lettori dalle Edizioni Cento Autori, nella collana Classici per ragazzi.¹⁶

Il protagonista è introdotto dalla voce narrante, che coincide con quella dell'autore. La descrizione è dettagliata e ricca di indizi onomastici sull'origine del nomignolo, ma non scioglie il mistero intorno al vero nome di Ciuffettino, che perdurerà anche nei capitoli successivi della trilogia.

E perciò, mi par già di udire la domanda: Ciuffettino! toh! o chi era, Ciuffettino?

Oh! bella! Ciuffettino era Ciuffettino. Un bambinetto alto quanto... eh no, il solito soldo di cacio non lo dico, neanche se mi bastonano. Mettiamo tanto per cambiare, alto come una pianta di basilico. La faccia sarebbe stata passabile, anzi, piuttosto carina, se lui l'avesse sempre tenuta pulita: ma siccome si lavava due volte la settimana per finta, così era nera e brutta come un carboncino. Ma la estrema piccolezza non era la sola specialità del nostro eroe: egli portava fieramente, ritto su la fronte, un ciuffo immenso di capelli che gli dava un'aria curiosa, e lo faceva somigliare ad uno spolvera-mobili. E lui ci teneva, sapete, al suo ciuffo! Guai se qualche amico gli consigliava giudiziosamente di farselo tagliare! Era capace di cominciar subito una questione con il solito epilogo di pugni e di scappellotti. In paese tutti lo chiamavano Ciuffettino, per canzonarlo: ma Ciuffettino, invece, era superbo del nomignolo che gli avevano appioppato, e non voleva che neppure la mamma lo chiamasse con il suo vero nome di battesimo. Il quale nome era... Eh! non lo so né pure io. Mettetene uno qualunque voialtri.¹⁷

¹² YAMBO, *Ciuffettino mio! Fiaba in 3 atti e 14 quadri*, Firenze, Vallecchi 1926.

¹³ Le avventure di Ciuffettino comparvero su alcuni numeri del *Giornale di Cino e Franco* e in alcune testate della casa editrice Nerbini nel 1935, in seguito nei fumetti della Mondadori tra il 1941 e il 1943.

¹⁴ La notizia è in CAMAROTTO, *Novelli, Enrico...*, cit.

¹⁵ YAMBO, *Ciuffettino Re. Fiaba raccontata e illustrata da Yambo, con musiche di Mario Consiglio*, Milano, La voce del padrone – Columbia – Marconiphone 1942 (non preso in esame per il presente studio). La storia racconta il viaggio di Ciuffettino alla ricerca di un tesoro.

¹⁶ ID., *Ciuffettino*, Villaricca, Edizioni Cento Autori 2018.

¹⁷ ID., *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., pp. 3-4.

Ciuffettino appare dunque come un nomignolo imposto dapprima dall'esterno con intento denigratorio. Il protagonista, però, se ne appropria al punto tale da trasformare il nomignolo in pseudonimo, talmente amato e voluto da oscurare il nome vero.

È possibile scorgere in questo passo sia l'anticipazione di una morfologia narrativa ricorrente, la cui struttura ruota intorno alla capacità del personaggio principale di trasformare in positive situazioni inizialmente sfavorevoli, sia, tra le righe, una sorta di ammissione autobiografica – frammista di ricordo o, forse, di desiderio – da parte dell'autore Enrico Novelli, il quale, sopportando a fatica il peso dell'essere figlio d'arte,¹⁸ firmò i romanzi con uno pseudonimo in grado di oscurare, appunto, la sua identità. D'altra parte, la fotografia dello scrittore, posta sul foglio di guardia libero dell'edizione 1902 di *Ciuffettino*, riduce la distanza tra autore e personaggio, attraverso un gioco di rispecchiamento piuttosto scoperto. L'autore decide infatti di mostrarsi al pubblico con i contrassegni peculiari di Ciuffettino (copricapo e fiocco vistosi, ciuffo ribelle di capelli...) e soprattutto con un'aria scanzonata che pervade tutto il racconto.

Da notare che anche l'ultimo capitolo della storia di Ciuffettino, seppur in un clima appesantito da intenti propagandistici, termina con un atto di allodenominazione cui segue una vera e propria autodenominazione che trasforma l'epiteto in cognome.

– Che bellezza! – mormorava, saltellando davanti ai due giovanotti in camicia nera – potessi anch'io far come voi altri! Diventare fascista!

– Ma tu sei troppo piccolo – osservò Lello – aspetta di crescere...

E Ciuffettino ribattè:

– Anche Balilla era piccino, ma un giorno tirò una sassata contro gli austriaci e li fece scappare da Genova!

– È giusto – approvò il Gatto delle Trincee¹⁹ – la camicia nera la può portare anche lui. Lo chiameremo... Ciuffettino Balilla!²⁰

[...]

Ciuffettino s'era fatto tagliare e cucire alla lesta dalla mamma una camicia nera, ed in testa aveva messo il berretto nero con il fiocco che gli dondolava fieramente da una parte del viso: quando uscì di casa, i suoi antichi compagni di scuola gli fecero una gran dimostrazione di affetto e gli giurarono che erano pronti a seguirlo ovunque.²¹

[...]

D'ora in avanti, bimba, non ci son più paure. Il pericolo è passato. Ma nel caso...

¹⁸ Il padre fu il famoso attore teatrale Ermete Novelli (1851-1919).

¹⁹ Di nome Goro, è il cugino di Lello.

²⁰ YAMBO, *Ciuffettino Balilla*, cit., p. 246.

²¹ Ivi, p. 256.

se qualche prepotente minacciasse te o il tu' babbo... vieni a cercarmi... Non per nulla io, d'ora avanti, mi chiamerò Ciuffettino Balilla...²²

Ciuffettino appare dunque come un nome parlante che poggia sulla straordinaria lunghezza del ciuffo di capelli associata all'altrettanto straordinaria piccolezza del personaggio. Il senso di familiarità veicolato dal vezzeggiativo viene tuttavia mitigato, in linea con il filone specifico della testualità letteraria entro cui si colloca l'opera, dall'evocazione di mondi lontani e da un vago senso di predestinazione che aleggia sulla nascita del protagonista.

L'avevano desiderato a lungo, quel benedetto figliuolo! Oh! se l'avevano desiderato! [...] Proprio sul limitare della vecchiaia, il desiderato figliuolo venne. Sicuro. E siccome la mamma, sbadatamente, prima di metterlo alla luce, andò a vedere il papagallo, anzi, il *kakatoa*,²³ che aveva portato dall'America il figliuolo del farmacista, così il ragazzo nacque... con il ciuffo.²⁴

Riflessioni intorno ai nomi propri sono disseminate qua e là tra le pagine dei romanzi per l'infanzia di Novelli. In alcuni casi, esse appaiono necessarie a comprendere l'origine del nome o del soprannome, al fine di caratterizzare in modo più esplicito il personaggio. Si osservi, per l'esemplificazione, la presentazione di «Cecco delle Biètole», detto «Coccodè», che compare in *Ciuffettino alla guerra*:

apparve dietro una siepe di edera folta la figura allampanata di Coccodè, il babbo della Lodola. Era un uomo straordinariamente povero, che viveva con la sua povera bimba dentro una botte abbandonata, in fondo al cortile d'una fattoria, poco distante di là. Faceva un po' di tutto per non morire di fame [...] Dopo la morte della sua moglie, non aveva avuto più bene.²⁵ [...]

Tutte le mattine, il brav'uomo preparava la colazione alla bimba e fatto un bel fagotto delle sue calie, cominciava un lungo giro nei dintorni, per cercar di vender qualche cosa [...] E per strillare la sua merce emetteva un grido così curioso, così singhiozzante, così aspro, che tanti, in Cocciapelata, dicevano:

– Senti quel pover'omo di Cecco! pare una gallina quando ha fatto l'ovo!

Così gli appiopparono il nomignolo di Coccodè. E lui, che si chiamava Cecco delle Biètole, non se ne ebbe per male, e consentì a chiamarsi semplicemente Coccodè, come la sua piccina, che si chiamava Nella, si rassegnò a diventare la Lodoletta...²⁶

²² Ivi, p. 258.

²³ Corsivo nel testo.

²⁴ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., pp. 6-7.

²⁵ Id., *Ciuffettino alla guerra*, cit., pp. 64-65.

²⁶ Ivi, pp. 65-66.

Analogamente, nell'esempio che segue, le parole del burattinaio «Spellacane», variamente appellato «Mastro Spellacane» o «Padron Spellacane» e più allusivamente «Attila flagello dei burattini», servono a recuperare il valore soprannominale dell'elemento antroponimico, ancorando il significato del composto verbo+nome (trasparente ma astratto, in quanto potenzialmente applicato all'intera categoria di cani) alla specifica vicenda narrata (la fuga di Ciuffettino, ordita e favorita dal suo compagno a quattro zampe):

– Della pelle di quel canaccio²⁷ mi farò un bel panciotto da inverno... E di Ciuffettino, che ne farò? Lo condannerò a star fra i burattini tutta la vita!...» [...] Mastro Spellacane andò ad infilarsi gli stivali delle *sette leghe*²⁸ e riprese l'inseguimento dei nostri amici: ma proprio questi stivali fatali lo portarono alla rovina. Attenti, e vedrete!...²⁹

In altri casi, le indicazioni appaiono ridondanti, in quanto affiancate a nomignoli di facile decodifica. Ciò avviene sia quando gli indizi sui nomi si presentano sotto forma di glossa esplicativa (cfr., nei brani che seguono, Scricciolo e Funghetto) sia quando le motivazioni alla base della scelta onomaturgica sono trasparenti sin dal primo apparire del personaggio sulla pagina (cfr. la presentazione di Nella, soprannominata «la Lodola» o «la Lodoletta», compagna di avventure di Ciuffettino nel secondo e nel terzo romanzo della serie):

Scricciolo, che era il più piccino di tutti, uscì a mormorare, con la sua vocina che pareva quella di un topino...;³⁰

uno di questi [bambini] – un certo tipo, che tutti chiamavano *Funghetto*³¹ perché era piccolo, aveva un capo grosso grosso, e somigliava, su per giù, ad un fungo porcino – si decise di lanciare un torsolo di pera sul groppone di Ciuffettino. Fu il segnale della nuova battaglia;³²

alla svolta di una viottola,³³ videro apparire, diritta sul ciglio di un poggetto, di contro al cielo azzurro, una bimba smilza e un po' spaurita, con i grandi occhi sperduti sotto il groviglio dei capelli neri e arruffati. Vestiva con una spece³⁴ di grembiolino rosso tutto toppe e rammendi, e aveva le gambine e le braccine nude, fatte violacee dal freddo. Sembrava una piccola fiamma nel cielo.

²⁷ Sottolineatura mia.

²⁸ Corsivo nel testo.

²⁹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 131.

³⁰ ID., *Ciuffettino alla guerra*, cit., p. 44.

³¹ Corsivo nel testo.

³² YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 141.

³³ Così nel testo.

³⁴ Così nel testo.

– L’ho detto io che la conoscevo! – esclamò Ciuffettino, trionfante. – È la Lodola... la figliola di Coccodè [...]
 – Buongiorno... – disse poi, con la sua vocina che aveva trilli e tremolii proprio come quelli della Lodola.³⁵

Pur ritenendo assai disagiata ogni tentativo di rigida classificazione, la campionatura dell’universo onomastico di Cocciapelata lascia trasparire alcune costanti, che illustreremo richiamando un passo tratto da *Ciuffettino alla guerra*. Il protagonista è appellato «eroe» in quanto la vicenda prende avvio dal ritorno di Ciuffettino con una borsa piena di soldi che gli consente di comprare una casa/bottega ai genitori.

mastro Attanasio³⁶ aveva invitato al *rinfrasco* – vino, castagne, e salsicce secche – anche il podestà del paese, e la sora Aspasia, la mamma dell’eroe, aveva invitato il fior fiore della nobiltà femminile: Gigia la fruttivendola di Cocciapelata bassa, Rosa la rivenditrice di cenci usati, Clomilde la tabaccaia, soprannominata *Pillacchera* e molte altre signore dello stesso grado: Ciuffettino, poi, aveva chiamato intorno a sé i compagni più vispi e più rumorosi: Scricciolo, Burchiello, Grattaragni, Pallino, Giuggiolone, Pippetto, Perticone, Caramella, Schizzetto, e una infinità di altri campioni della monelleria di Cocciapelata...³⁷

Nella maggior parte dei casi, ai «trecentosettantacinque abitanti, compresi dodici cani, trentaquattro porci, diciassette galline, un pappagallo e quattro gatti e mezzo»³⁸ di Cocciapelata e ai personaggi che animano i mondi attraversati dal protagonista nel suo percorso di formazione è attribuito un soprannome dotato di un buon grado di trasparenza. Procedendo in ordine decrescente per frequenza, esso può rappresentare l’unica modalità per identificare l’individuo così designato – è questo il caso dei monelli che compongono la compagnia, alcuni dei quali presenti pure in altre narrazioni dello stesso autore,³⁹ ma anche del gendarme Spavento,⁴⁰ del «professor Sotutto», che abita nella Città dei Sapienti,⁴¹ del «capitano» o «padron» o

³⁵ YAMBO, *Ciuffettino alla guerra*, cit., pp. 60-61.

³⁶ Padre di Ciuffettino.

³⁷ YAMBO, *Ciuffettino alla guerra*, cit., pp. 14-15. Corsivi nel testo.

³⁸ Id., *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., pp. 4-5.

³⁹ Burchiello, che in realtà si chiama Gigino ed è figlio dell’oste Veleno, è il protagonista di un romanzo pubblicato nel 1905 (YAMBO, *Burchiello. L’amico di Ciuffettino*, Roma, Scotti e C. 1905). Grattaragni appare già nel romanzo *Gomitolino* (YAMBO, *Gomitolino. Libro per i ragazzi*, Torino, STEN Società tipografico-editrice nazionale 1913).

⁴⁰ YAMBO, *Ciuffettino alla guerra*, cit., p. 92: «Ecco che il gendarme – ci siamo dimenticati di dire che in paese tutti lo chiamavano Spavento – uscì tronfio ed impettito dall’ufficio, e si fermò a guardare i tre ragazzi con un fiero cipiglio».

⁴¹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 89.

«Mastro» Mangiavento, del «brigante Squarciagole»,⁴² ecc. – oppure può trovarsi accanto ad altri elementi della sequenza onomastica, talvolta a smorzare la portata di un nome individuale antifrasticamente altisonante (cfr. Clomilde / Pillacchera;⁴³ «sor Teodoro», soprannominato Trippetta, fabbro di Cocciapelata,⁴⁴ ecc.). I nomi individuali sono spesso ipocoristici (Gigia, fruttivendola di Cocciapelata; «sora Menica, la moglie del sor Teodoro»;⁴⁵ Lello,⁴⁶ ecc.). Quelli comuni e diffusi sono talvolta oggetto di ripensamento: alla rivenditrice di cenci usati di Cocciapelata, chiamata Rosa in *Ciuffettino alla guerra*, Yambo darà il nome di Giangia in *Ciuffettino Balilla*.⁴⁷ Una certa predilezione si coglie per gli antroponimi di area toscana, specie nei primi due romanzi, già testimoniata dal nome della madre di Ciuffettino, Aspasia, registrato soprattutto nella prima metà del Novecento in Toscana e nel Lazio.⁴⁸ I rarissimi cognomi, quando presenti, sono descrittivi e legati alla professione del personaggio, come dimostra il padre di Ciuffettino, «compare Atanasio, il ciabattino di moda a Cocciapelata», di cognome Battisola.⁴⁹

La lettura dei tre romanzi in sequenza consente inoltre di scorgere un diverso uso dei nomi e soprattutto dell'elemento soprannominale, conseguente al diverso contesto entro cui si muovono i personaggi in ciascuno dei tre capitoli della saga di Ciuffettino.

Il volume del 1902 si inserisce all'interno di una tradizione favolistica che pone Ciuffettino (e il suo autore) a confronto con situazioni e temi comuni della letteratura per l'infanzia di fine Ottocento e di inizio Novecento, anche se spesso rivisitati con ironia: il Lupo mannaro (e consorte...), la Fata dei bambini (dai capelli biondi), animali parlanti di vario tipo (pappagalli, scimmie, gatti a metà,⁵⁰ cani dotati di parola). In questa prospettiva, i nomi assegnati consentono ai giovani lettori di decifrare con facilità i tratti fisici o caratteriali dei personaggi, oppure servono a rivelare il legame esistente

⁴² Ivi, p. 255.

⁴³ Il soprannome nasce dall'impiego del toscanismo *pillacchera* 'schizzo di fango che macchia l'abito' (dizionario Zingarelli 2020, s.v.). La quarta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1729-1738) ne segnala l'uso figurato, con il valore di «Uomo sordido, ed avaro».

⁴⁴ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 28: «C'è il fabbro ferraio che sta in piazza, il quale avrebbe bisogno di un ragazzo... [...] badi che in paese lo hanno soprannominato *Trippetta*... e lui se ne ha per male... non gli scappi di bocca quel soprannome, sa...» (corsivo nel testo).

⁴⁵ Ivi, p. 26.

⁴⁶ YAMBO, *Ciuffettino Balilla*, cit., pp. 229-230.

⁴⁷ Ivi, p. 10.

⁴⁸ ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona in Italia*, cit., s.v. *Aspasia*.

⁴⁹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 6.

⁵⁰ Ivi, pp. 4-5: «Dico quattro gatti e mezzo, perché Menico, il gatto del farmacista, mancava di due zampe, della coda e di un occhio: e perciò non poteva di diritto pretendere al titolo ambito di gatto intero».

tra il nome (e più spesso il soprannome) e l'intreccio narrativo e forse anche l'appartenenza sociale, a voler considerare il frequente ricorso agli ipocoristici come riflesso di un'onomastica popolare. La decodifica è facilitata da perifrasi sostitutive e appositive, spesso ripetute sempre uguali, oltre che dal sussidio delle illustrazioni.

Con l'incupirsi dell'atmosfera – specialmente in *Ciuffettino Balilla*, che riprende nella prima parte *Ciuffettino alla guerra*, con l'integrazione di nuovi capitoli – anche l'onomastica assume una funzione propagandistica. Ai personaggi che aiutano l'eroe a combattere il nuovo nemico, qui rappresentato dal «Drago rosso», metafora del bolscevismo, vengono attribuiti nomi verosimili (Lello, Goro, Gianni), mentre la carica canzonatoria e denigratoria del soprannome è riservata alla controparte, ad esempio al finto rivoluzionario russo «Alessio Sbrakaloff soprannominato Sbroscia»⁵¹ [...] un uomo barbuto, vestito con un gran camice turchino, e con le gambe di struzzo infilate in certi stivali che parevan tubi di latta verniciata», che manda in visibilio gli ascoltatori esprimendosi con una lingua assai improbabile: «Compagnoski! Vivaia rivoluzioneski, vivaia Lenin, abbassoff lavoroski: mangiaroff, bereff, dormireski e farej nientènia!».⁵² Altri esempi: «Oggi è festa: e questa sera ci si aduna in piazza per sentire il discorso del professor Stramicione,⁵³ che viene apposta dal paese delle Chiacchiere»;⁵⁴ «Me l'ha detto Bailamme,⁵⁵ quello che ripara gli ombrelli e i catini rotti... Lui se ne intende perché è stato in città. Dice che bisogna farla finita con i signori, e che bisogna esser tutti uguali». ⁵⁶ L'unica eccezione è il soprannome, conquistato sul campo di battaglia, di Goro, detto «il Gatto delle Trincee». ⁵⁷

Il cambiamento è evidente nei nomi di luogo: Cocciapelata, (antico) impero degli Sbucciamela, Città dei Sapienti, Isola dei Pappagalli, Sbadigliopolis (capitale del Regno dei Fannulloni) in *Ciuffettino* (1902); Cocciapelata, Trento, Trieste, Moravia (Paese di Ceccobeppe),⁵⁸ Spielberg detto «Castello della morte» o «Castello nero» in *Ciuffettino alla guerra* e *Ciuffettino Balilla*. Nel romanzo del 1902 Cocciapelata, in linea con la tradizione, non è collocata in una precisa cornice spazio-temporale («Cocciapelata è un paesino

⁵¹ Dalla voce toscana *sbroscia* «Bevanda o minestra insipida e con poca sostanza; brodaglia» (SALVATORE BATTAGLIA, a c. d., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002).

⁵² YAMBO, *Ciuffettino Balilla*, cit., pp. 240-242.

⁵³ Termine regionale che nell'uso romanesco indica una persona sciatta.

⁵⁴ YAMBO, *Ciuffettino Balilla*, cit., pp. 195-196.

⁵⁵ Dalla voce del lessico comune che segnala confusione di gente e di voci.

⁵⁶ YAMBO, *Ciuffettino Balilla*, cit., p. 194.

⁵⁷ Ivi, p. 234.

⁵⁸ Viene ripreso il nome con cui fu appellato in Italia durante il periodo dell'irredentismo e della prima Guerra Mondiale l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe.

ridente, situato su delle collinette verdi, vicino al mare»),⁵⁹ mentre nell'edizione del 1916 la località diventa territorio sottoposto al dominio straniero, localizzato con precisione dal maestro sulla carta geografica:

Cocciapelata è qui, vedete, ai piedi di queste montagne che chiudono la penisola verso il continente. Siamo dunque anche noi abitanti... dello stivale. Ma dovete sapere che un tempo questo stivale era diviso in tanti pezzetti, e ciascuno di questi pezzetti formava un principato, un ducato, un regno... proprio come la nostra Cocciapelata, che è il capoluogo del ducato dei Trulli. Questi molteplici pezzetti, questi piccoli stati, per intenderci bene, eran quasi tutti vassalli del famoso imperatore... degli Sbuciamela, detti anche Austriaci: del nostro imperatore: che qui altrove chiamano confidenzialmente Ceccobeppe. Sapete, voi, figlioli, quale nome abbia, lo stivale, che forma l'oggetto della mia lezione e la causa delle lacrime di Ciuffettino? Si chiama con un nome bellissimo, ragazzi miei; con un nome che noi, per ora, dobbiamo pronunciare a bassa voce: si chiama... *Italia!*⁶⁰

Alla metamorfosi di Ciuffettino, che da incorreggibile monello si trasforma in perfetto esemplare Balilla, corrisponde dunque anche una metamorfosi nelle scelte onomastiche, ma in questo contesto e in questa specifica forma narrativa il passaggio dall'antirealismo antroponimico sapientemente ricercato del primo *Ciuffettino* al realismo dell'ultimo rischia di apparire artificioso e più fittizio della fantasia.

Biodata: Daniela Cacia è Professore Associato di Linguistica italiana presso l'Università di Torino. I suoi principali interessi di ricerca si sviluppano nel campo dell'onomastica di epoca medievale e contemporanea. Si è occupata di lessico e linguaggi settoriali, dialetto e lingua nazionale, relazioni tra lingua italiana e nuovi media.

daniela.cacia@unito.it

⁵⁹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 4.

⁶⁰ ID., *Ciuffettino alla guerra*, cit., pp. 33-34. Corsivo nel testo.

CHIARA COPPIN

L'ONOMASTICA NEI ROMANZI STORICI DI FRANCESCO MASTRIANI

Abstract: Francesco Mastriani is the author of a number of historical novels published between 1854 and 1882. In these works he pays great attention to the names of his characters, attributing to each a specific narrative function. This paper analyzes the onomastic choices made by the Neapolitan writer in creating relationships between fictional characters and real ones, recalling past ages and enlivening the plot of the novel.

Keywords: Francesco Mastriani, historical novel

Popolare scrittore d'appendice, apprezzato da Benedetto Croce per l'ispirazione «costantemente generosa e morale»,¹ Francesco Mastriani² (1819-1891) è autore di più di cento opere pubblicate nella seconda metà dell'Ottocento. Tra i suoi lavori più noti si ricordano *La cieca di Sorrento*, romanzo più volte ristampato e tradotto in diverse lingue, e la cosiddetta 'trilogia so-

¹ Val la pena ricordare le parole di Benedetto Croce: «C'era, invece, allora in Napoli un romanziere di appendici che non solo è importante per la conoscenza dei costumi della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea, ma rimane il più notevole romanziere del genere, che l'Italia abbia dato: Francesco Mastriani. [...] Scriveva di solito con semplicità e non senza correttezza, conforme al suo mestiere di professore di lingua e grammatica. L'ispirazione dei suoi libri è costantemente generosa e morale. La sua Musa era casta: rifuggiva dal sollecitare malvage e basse curiosità, diversamente da altri romanzieri appendicisti. Risuonava in quei romanzi continua la protesta contro i vizi e le ingiustizie sociali, e vi si leggevano frequenti intramesse filosofiche, politiche e scientifiche, piene di buon senso [...]» (BENEDETTO CROCE, *La vita letteraria a Napoli*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza 1947, pp. 319-322).

² Sull'autore si vedano i seguenti studi: GINA ALGRANATI, *Un romanziere popolare a Napoli. Francesco Mastriani*, Napoli, Morano 1914; ANTONIO PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura italiana a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 1974; ANTONIO DI FILIPPO, *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800*, Lecce, Milella 1987; TOMMASO SCAPPATICCI, *Il romanzo d'appendice e la critica. Francesco Mastriani*, Cassino, Editrice Garigliano 1990; ID., *Tra orrore gotico e impegno sociale. La narrativa di Francesco Mastriani*, Cassino, Editrice Garigliano 1992; QUINTO MARINI, *I misteri d'Italia*, Pisa, ETS 1993; LOREDANA PALMA, *Un pubblico non napoletano per Mastriani. Note biobibliografiche su alcuni periodici di età preunitaria*, «Esperienze letterarie», XXVIII (2003), 2, pp. 89-92; FRANCESCO GUARDIANI, *Le forme del romanzo di Francesco Mastriani*, «Critica letteraria», XXXV (2007), 134, pp. 95-113; NADIA CIAMPAGLIA, *La metamorfosi del tragico in Francesco Mastriani*, «Esperienze letterarie», XXXIX (2014), 3, pp. 63-77.

cialista' composta dai *Vermi*, dalle *Ombre* e dai *Misteri di Napoli*. La critica ha ormai ampiamente riconosciuto l'impegno «ideologico e strutturale» che ha ispirato il romanziere nonché una certa originalità per ciò che concerne la varietà delle «soluzioni tecnico-espressive»³ da lui adottate. Tra gli studiosi che si sono occupati della narrativa mastrianesca, Gina Algranati è stata la prima a porre l'attenzione su un consistente numero di romanzi storici in cui, rielaborando liberamente gli schemi e gli stilemi consacrati dai maestri del genere letterario (Scott e Manzoni), Mastriani ha rievocato personaggi ed episodi appartenenti alle epoche più disparate.⁴ Nella composizione di tali opere l'autore partenopeo ha prestato una particolare attenzione alla scelta dei nomi, adoperandoli per creare relazioni tra i personaggi fittizi e quelli reali e per rievocare un tempo passato in cui proiettare, conformemente ai canoni del genere letterario, messaggi morali e civili. Analizzando i singoli lavori, notiamo che il narratore è solito fornire il nome e il cognome dei personaggi propriamente storici e dei protagonisti inventati, limitandosi invece ad indicare solo il nome delle figure meno rilevanti, frutto della sua fantasia. Ciò evidentemente per indirizzare l'attenzione del destinatario soltanto su alcuni personaggi nonché, nel caso di quelli realmente esistiti, per rassicurare il lettore circa l'attendibilità del racconto e inquadrare gli eventi narrati in una precisa cornice storica. La rilevanza attribuita dal romanziere all'onomastica sembra testimoniata, in prima istanza, dalla scelta di intitolare alcune delle opere con il nome proprio del protagonista storico (*Messalina*, *Nerone in Napoli*, *Giovanni d'Austria*). Tale scelta potrebbe rispondere all'esigenza di orientare immediatamente la narrazione più «sul versante della veridicità che su quello della finzione, predeterminando in qualche modo l'operazione di lettura del destinatario» che, pur «consapevole che nell'opera ha vita il mondo della finzione», è invitato a «tener presente che [...] l'universo finzionale» del romanzo storico si «costruisce anche e soprattutto con eventi e personaggi "extrafinzionali"» che convivono con quelli inventati.⁵ Vediamo, inoltre, che Mastriani non di rado introduce nel testo alcuni commenti di carattere onomastico che contribuiscono a connotare

³ CLARA BORRELLI, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, Napoli, L'Orientale Editrice 2013, pp. 137-138.

⁴ Seguendo l'ordine dei periodi trattati, ricordiamo innanzitutto *Messalina*, *Nerone in Napoli* ed *Erodiade*; *Jelma o La stella di Federico II di Svevia. Romanzo storico* (1877); *Lo Zingaro* (1871), in cui compare la regina Giovanna II di Napoli; *Il duca di Calabria* (1879), ispirato al celebre episodio della congiura dei baroni (1485); *Giovanni d'Austria* (1871); *La Comare di Borgo Loreto* (1854) e *L'ebreo di Porta Nolana* (1883) che hanno come sfondo il vicereame di Don Pedro Téllez-Girón, duca d'Ossuna; *Homuncolo o i gesuiti e il testamento. Romanzo storico* (1878); *Luigia Sanfelice* (1870), *Il campanello dei Luizzi* (1885); *I lazzari* (1865), *Il Largo delle Baracche* (1882) e *La figlia del croato* (1867).

⁵ BORRELLI, *La Napoli tragica...*, cit., p. 108.

i protagonisti storici. Nel *Giovanni d'Austria*, ad esempio, alludendo alla passione per il gentil sesso che segnò la vita del personaggio eponimo, il narratore osserva che «i Giovanni» hanno sempre costituito un pericolo per l'onestà delle donne e che, non a caso, quando ci si vuole riferire ad uomo dal comportamento libertino, si suole utilizzare l'appellativo di «Don Giovanni».⁶ La riflessione, inserita in apertura di romanzo, assume una certa rilevanza nel racconto in quanto è proprio sulla lussuria del celebre condottiero che verte la trama.

Come osserva Clara Borrelli, gran parte dell'impianto onomastico della narrativa mastrianesca è costituita dai soprannomi in cui «i nomi e i cognomi degli individui si perdono» in «immaginosi nomignoli»⁷ spesso dal sapore regionale. Il soprannome può scaturire da caratteristiche fisiche o morali, può suscitare effetti comici ma anche rimandare ad aspetti inquietanti della personalità e delle vicende dei personaggi. È il caso, ad esempio, della *Medea di Porta Medina*, opera ambientata alla vigilia della Rivoluzione partenopea, il cui titolo coincide con il soprannome della protagonista, una giovane e affascinante popolana, colpevole di aver ucciso la prole per punire il compagno infedele. È evidente che qui l'autore ha tratto ispirazione dal mito per conferire alla donna il carattere tragico dell'eroina euripidea. La scelta di intitolare il romanzo con il soprannome risulta al contempo funzionale a sottolineare la centralità che il delitto assume nella costruzione dell'intreccio, in parte giocato su una rete di corrispondenze tra la vicenda storica e il racconto classico. Ancora un soprannome, questa volta storicamente attestato, compare nel titolo di un romanzo ambientato ai tempi della regina Giovanna II di Napoli, *Zingaro*: qui il narratore, presentando il personaggio principale, l'artista Antonio Solario,⁸ spiega che Zingaro era il nomignolo attribuitogli per via del mestiere da lui praticato prima di dedicarsi alla pittura: «È noto», scrive, che a Napoli «i conciategami» erano chiamati «Zingari», sia per il colore del viso, scurito dal fuoco, sia per la vita vagabonda che conducevano.⁹ Notiamo, inoltre, che più di una volta nel corso della narrazione la regina si rivolge al personaggio utilizzando un vezzeggiativo, Zingarello, che testimonia una particolare affezione nei confronti dell'uomo, sulla quale si salda il rapporto tra storia e invenzione all'interno della trama. Mastriani, infatti, immaginando che Giovanna avesse un debole

⁶ FRANCESCO MASTRIANI, *Giovanni d'Austria. Romanzo storico*, Napoli, Felice Perrucchetti 1869, p. 30.

⁷ ID., *I misteri di Napoli*, vol. I, Napoli, G. Nobile 1869, p. 8.

⁸ Antonio Solario, detto lo Zingaro, è stato un pittore italiano, di scuola veneziana, attivo principalmente nelle Marche, a Napoli e in Inghilterra (LUIGI TOSTI, *Storia della Badia di Monte-Cassino*, Napoli, Filippo Cirelli 1843).

⁹ MASTRIANI, *Lo zingaro*, Napoli, L. Gargiulo 1870, p. 40.

per il giovane pittore, condanna la smodata inclinazione della sovrana per i piaceri della carne che secondo lui la indusse a coinvolgere nell'amministrazione del Regno i suoi amanti, prima Pandolfello e poi Sergianni Caracciolo, responsabili di aver arrecato gravi danni al popolo napoletano.

Soprannomi frutto della fantasia dello scrittore compaiono abbondantemente nei romanzi ambientati nell'Ottocento per designare diverse figure femminili in cui si riflettono talune peculiarità dei personaggi storici. Nel *Padrone della vetraia all'Arenaccia*, ad esempio, la popolana Letizia è chiamata dal volgo la Maria Carolina della Pignasecca (toponimo del quartiere in cui risiedeva) a causa del carattere bizzoso e dell'aspetto appariscente delle vesti che la facevano assomigliare alla celebre sovrana. Nomignoli alquanto originali vengono poi impiegati per connotare diverse figure di briganti che infestarono le terre meridionali all'indomani dell'unificazione nazionale. Esempi di un tale impiego onomastico si trovano nel *Cosimo Giordano*, romanzo ispirato alle avventure dell'omonimo protagonista, noto capo di una delle bande di briganti più temute e feroci della storia recente. Il percorso che conduce il personaggio a distinguersi dai suoi 'colleghi' più volgari, cattivandosi la simpatia della plebe, è scandito dagli appellativi a lui di volta in volta attribuiti per sottolineare l'acquisizione progressiva di una singolare eleganza: il Porcaio di Cerreto (in riferimento alla sua prima professione), il Brigante signorino, il Galantuomo.¹⁰

Assai interessanti sono, ancora, le scelte fatte per designare alcuni camorristi che in diverse opere stabiliscono contatti e connivenze con il neonato stato italiano. Nei *Lazzari*, ad esempio, compaiono nomignoli come Lupomannaro, Mastro, Fornariello, Suricillo, Zelluso, soprannomi inventati che offrono la «testimonianza o la conoscenza di tessere»¹¹ dal sapore dialettale che «di rado compaiono nella lingua scritta e nella letteratura»,¹² o «non compaiono affatto, perché appartengono ad aree decentrate rispetto al fulcro della lingua letteraria».¹³ In effetti, come ha osservato Luca Serianni, «il fondo linguistico» della prosa di Mastriani è «l'italiano tradizionale con un'evidente patina arcaica» in cui si segnala l'uso degli «imperfetti in -ea», di «locuzioni libresche» e di toscanismi.¹⁴ Pertanto, l'onomastica sembra essere uno dei pochi tratti linguistici in cui emerge la

¹⁰ ID., *Cosimo Giordano e la sua banda: episodi del brigantaggio del 1861*, «Roma: giornale politico quotidiano», XXV (24 set.-3 dic. 1886), n. 265-335.

¹¹ BORRELLI, *La Napoli tragica...*, cit., p. 143.

¹² GIANFRANCO FOLENA, *Antroponimia fiorentina rara*, «Lingua nostra» XVII (1956), pp. 28-30.

¹³ BORRELLI, *La Napoli tragica...*, cit., p. 142.

¹⁴ LUCA SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il Secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino 1990, pp. 230-231.

«dialettalità»¹⁵ dell'autore, utile a creare nei racconti una certa atmosfera popolare. Notiamo che i soprannomi citati derivano da alcune caratteristiche fisiche e comportamentali dei personaggi, dal ruolo sociale, dal mestiere praticato o da un nome di animale. È lo stesso narratore a spiegare l'origine di alcuni degli appellativi rivelando, ad esempio, che Rosario Cavaiuolo era chiamato Lupomannaro perché quando di notte si sentiva soffocare a causa dell'asma trovava refrigerio solo urlando e aggirandosi per le vie della città. Masto deriva, invece, dall'importanza che l'uomo aveva assunto all'interno della cosiddetta 'paranza' camorristica; Gaetano Paoliuchella, detto Fornariello, aveva ereditato il soprannome dal padre che come lui era un fornaio, mentre Suricillo deriva dal vocabolo napoletano *surice* che significa 'topo', in riferimento evidentemente all'aspetto minuto e all'agilità del personaggio; ugualmente di matrice dialettale è, infine, il soprannome Zelluso che in italiano vuol dire 'calvo'. Come possiamo intuire, l'uso dei soprannomi contribuisce a ricreare l'ambiente umile in cui si svolge la vicenda incentrata sulle avventure di Giacomo Palombo, un ottantenne che nel tempo della narrazione si adopera per preparare i moti del '48 e successivamente favorire l'ingresso di Garibaldi a Napoli. Proprio attorno all'antroponimo di questo personaggio immaginario l'autore costruisce il romanzo in cui, attraverso il mutare dei nomi e soprannomi di volta in volta assunti dal protagonista, è possibile seguire il procedere degli eventi storici dalla Rivoluzione napoletana del 1799 all'Unità d'Italia. Nei *Lazzari* (1865), in effetti, lo scrittore sfrutta ampiamente le potenzialità narrative del nome per movimentare la trama e accompagnare il protagonista nella sua lotta contro il governo borbonico.¹⁶ In apertura il vero nome del personaggio viene taciuto. È solo nel corso della trama che apprendiamo insieme ai personaggi che egli è uno dei «più arrabbiati giacobini» e che in gioventù aveva preso parte ai fatti del '99 e ai moti del '20-'21, assumendo prima il soprannome di Occhio di bufalo, in virtù della furia animalesca con cui combatté contro i sostenitori dei Borbone, e poi il nome di Bernardo Capacci per sfuggire agli arresti che seguirono le azioni di rivolta. Il vero nome, dunque, pare svolgere una sorta di funzione epifanica o «agnitiva» che accentua la *suspense* all'interno della trama, sfruttando abilmente i meccanismi dell'attesa e dell'effetto sorpre-

¹⁵ BORRELLI, *La Napoli tragica...*, cit., p. 143.

¹⁶ Dopo essere stato un intellettuale organico al governo borbonico, Mastriani guardò con favore alla soluzione unitaria. Sulle posizioni assunte dallo scrittore in relazione ai mutamenti delle condizioni politiche si veda CRISTIANA ANNA ADESSO, «*Napoli diverso si alzerà al livello delle più civili sorelle italiane?*» *Le speranze (deluse) di Francesco Mastriani per la soluzione unitaria*, in *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova*, a. c. di T. Iermano e P. Sabbatino, Napoli, ESI 2012, pp. 121-140.

sa.¹⁷ La rivelazione, infatti, avviene lentamente attraverso la scoperta da parte della polizia di documenti in cui il soprannome e il nome dell'uomo man mano si sovrappongono, inducendo il personaggio a svelare la propria identità. La riappropriazione del nome e del cognome di nascita dà moto all'azione in quanto coincide con un impegno sempre più intenso dell'anziano nella preparazione dei rivolgimenti del '48. Analizzando le singole scelte onomastiche, ci rendiamo conto che esse non sono casuali ma guidate dall'intento di caratterizzare il personaggio e le sue azioni. Per quanto riguarda Giacomo, notiamo subito che tale nome presenta dei legami con la tradizione biblica. Esso è appartenuto a due apostoli di Gesù; in più, come leggiamo nel *Dizionario dei nomi* di De Felice, è un nome teoforico di origine ebraica il cui significato è 'Dio ha protetto'.¹⁸ Ciò non sembra privo di rilevanza in quanto in più luoghi della narrazione l'uomo ringrazia il Signore per averlo salvato dai pericoli.

Il cognome Palombo, invece, è appartenuto al sacerdote Nicola Palombo, repubblicano impiccato dalla polizia borbonica, di cui si trova traccia nelle cronache e con il quale il protagonista dichiara di essere lontanamente imparentato. L'onomastica, dunque, ha la funzione di integrare più saldamente il personaggio inventato nel contesto di riferimento, producendo un effetto di verosimiglianza che rende piuttosto armoniosa la fusione tra storia e invenzione su cui si fonda il genere letterario. Per quanto concerne il falso cognome Capacci, osserviamo che la scelta di un cognome diffuso soprattutto nell'Italia centro-settentrionale¹⁹ mira evidentemente ad allontanare dal personaggio i sospetti di un suo coinvolgimento in eventi che hanno avuto luogo in area meridionale, mentre il nome di origine germanica, Bernardo, si segnala per la sua etimologia: sempre De Felice spiega che esso è composto da **berno-*, che vuol dire orso, e da **hardbu-*, che vuol dire forte, valoroso, per cui il suo significato è 'forte e valoroso come un orso'.²⁰ Coraggio e forza sono difatti le caratteristiche principali del prota-

¹⁷ Sulle funzioni narrative dei nomi si veda PASQUALE MARZANO, *Quando il nome è «cosa seria»*. *L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello. Con un regesto di nomi e personaggi*, Pisa, ETS 2008.

¹⁸ EMIDIO DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani: origine, etimologia, storia, diffusione e frequenza di oltre 18000 nomi*, Milano, Mondadori 1986, p. 187.

¹⁹ Il cognome è attestato con maggiore frequenza ad Arezzo, Forlì, in Romagna, a Roma, Firenze, Prato e Genova. Esso deriva dal «nome di persona *Capaccio*, un originario soprannome connesso con *capo* con il probabile significato di «testa dura, testardo» (ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, p. 377). Si tratta di un cognome che riflette bene una peculiarità caratteriale del personaggio, ossia la sua ostinazione nel perseguimento della lotta politica a sostegno del progetto risorgimentale. Sulla presenza del cognome Capacci nell'Italia centro-settentrionale si veda anche MORENO MASSAINI, *Alto Casentino, Papiano e Urbech: la Storia, i Fatti, la Gente*, Pratovecchio Stia, AGC 2015.

²⁰ DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani...*, cit., pp. 89-90.

gonista che, nonostante l'età, conserva un carattere caparbio e un'energia fisica straordinaria. Bernardo è, inoltre, ancora una volta un nome caro alla tradizione religiosa, appartenuto a santi di grande levatura come San Bernardo di Chiaravalle, Dottore e Padre della Chiesa. Mastriani sembra derivare dal contesto biblico pure il soprannome San Giacchino, attribuito al protagonista dai camorristi per «la santa vita ch'ei *menava* e per la somiglianza» che aveva «con questo santo del cielo, padre di Maria Santissima, sempre lodata».²¹ Somiglianza riconducibile probabilmente all'aspetto senile con cui il personaggio del Vangelo è solitamente raffigurato nei dipinti. Osserviamo, ancora, che il nome Gioacchino²² deriva dall'ebraico e vuol dire 'Dio rende forti'. Ciò risulta alquanto significativo dal momento che il personaggio mastrianesco coniuga la fede politica ad una profonda fede religiosa, da cui trae stimolo a proseguire la sua lotta contro la tirannide. Egli è convinto che i valori di libertà, uguaglianza e giustizia sociale siano stati affermati in primo luogo da Cristo, ragion per cui lottare per essi equivale a rispettare una sorta di precetto divino. Più volte, nel corso della trama, quasi emulando le figure dei grandi patriarchi biblici, lo cogliamo intento a rivolgere al Signore accorate preghiere affinché liberi il popolo oppresso sostenendolo nella lotta.

La scelta di ricavare i nomi da un contesto religioso lascerebbe ipotizzare una vaga suggestione manzoniana. Si ricorda infatti che, come hanno suggerito diversi studiosi, l'autore lombardo attinse il celebre binomio *Lucia/Agnese* dal Canone della Messa (*Nobis quoque peccatoribus*).²³ Osserviamo che nei romanzi storici di Mastriani anche alcuni antroponomi femminili sono riconducibili a figure note del mondo cristiano. Si tratta perlopiù di nomi di sante martiri che sembrano preannunciare il tragico destino delle donne a cui sono attribuiti. Agnese, ad esempio, nome appartenuto a una santa martirizzata con un colpo di spada, sempre nei *Lazzari* è attribuito a una popolana che, combattendo sulle barricate del '48, muore trafitta da un fendente di sciabola tirato dal nemico. Qui il martirio evidentemente perde la sua connotazione strettamente religiosa per assumerne una politica. Allo

²¹ MASTRIANI, *I lazzari*, Napoli, Gargiulo 1865, p. 5.

²² Il significato del nome *Gioacchino* può essere anche «Dio fa sollevare, mette sulla buona strada» (DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani...*, cit., p. 190).

²³ Numerosi gli studi sull'onomastica manzoniana; qui si ricordano: ANTONIO BALDINI, «*Quel caro magon di Lucia*». *Microscopie manzoniane*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi 1956; ORNELLA CASTELLANI POLLIDORI, *Il messale fonte onomastica dei Promessi sposi*, «Studi Linguistici Italiani», II (1960), 2, pp. 177-179; GIANFRANCO CONTINI, *Onomastica manzoniana*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1965, p. 3, poi in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi, 1938-1968*, Torino, Einaudi 1970, pp. 201-205; EURIALO DE MICHELIS, *Onomastica manzoniana*, «Nuova Antologia», (sett. 1966), pp. 9-27, riproposto con alcune varianti e col titolo *I nomi nei Promessi sposi. Come scelti, in La vergine e il drago. Nuovi studi sul Manzoni*, Padova, Marsilio 1968, pp. 313-339.

stesso tempo, il nome pare conferire al sacrificio per la patria un carattere quasi sacro.

L'origine religiosa dei nomi sin qui menzionati va ricondotta principalmente alla fede cattolica dell'autore, che si riverbera in tutta la sua produzione. Nei romanzi storici in esame, l'ispirazione cristiana condiziona la visione della Storia, che appare a Mastriani dominata da una superiore volontà divina.

Facendo un salto a ritroso nel tempo, tra i nomi femminili val la pena qui ricordare anche quello di Candida, presente nel *Nerone in Napoli* per designare una giovane e virtuosa schiava che, dopo essersi convertita al cristianesimo, muore nell'anfiteatro di Pozzuoli durante le persecuzioni ordinate in epoca romana dal crudele figlio di Agrippina minore. Anche in questo caso il nome è appartenuto a diverse sante martirizzate nell'antichità, tra cui se ne ricordano due uccise a Napoli rispettivamente sotto Vespasiano e Massimiano. Candida potrebbe essere considerato come un nome 'parlante', chiaramente riferito alla purezza della giovane che nell'intreccio riesce a preservare la verginità del corpo e dello spirito, pur vivendo in una società dissoluta come quella neroniana. Non sfugge, peraltro, l'intento di creare attraverso le valenze cromatiche dei nomi Nerone e Candida una netta contrapposizione tra l'imperatore eponimo, rappresentato come figura emblematica della corruzione del mondo pagano, e l'umile ancella, promotrice di un sistema di valori assai diverso da quello allora dominante, in quanto fondato sul senso del pudore. Il nome dell'eroina mastrianesca sembra, inoltre, alludere alla capacità della fanciulla di 'rischiare'²⁴ con il suo candore spirituale il cuore fosco dei peccatori.²⁵ Candida, in-

²⁴ Non sembri troppo azzardato un paragone tra il nome dell'eroina mastrianesca e quello della Lucia manzoniana per quanto concerne le significazioni allusive alla capacità della fanciulla di illuminare l'animo dei nemici. Sul ruolo di «illuminazione morale» connesso al nome e al volto di Lucia si veda PATRIZIA MAGLI, *Il lavoro narrativo del volto*, in *Leggere i Promessi sposi*, a.c. di G. Manetti, Milano, Bompiani 1989, p. 201.

²⁵ Ancora una certa influenza manzoniana nelle strategie di nominazione si potrebbe cogliere in *Homuncolo o I Gesuiti e il testamento*, in cui il nome Genoveffa, attribuito a una giovane vittima della monacazione forzata, come quello di Gertrude risulta adatto a creare attorno alla donna un'atmosfera monacale e a sottolineare la nobiltà delle sue origini, essendo esso appartenuto ad una santa imparentata con l'aristocrazia gallo-romana. Si ricorda a tal riguardo che nel capitolo IX dei *Promessi sposi* si legge che il padre della monaca di Monza, volendo dare alla figlia «un nome che risvegliasse immediatamente l'idea del chiostro e che fosse stato portato da una santa d'alti natali, la chiamò Gertrude». Quanto all'etimologia del nome del personaggio mastrianesco, Genoveffa risale ad un nome ibrido composto da un elemento gallico, *geno-*, che vuol dire 'stirpe/discendenza', e da un termine germanico, **wifa-* ossia 'donna' (DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani...*, cit., p. 183 come sopra). Ciò lascerebbe ipotizzare che l'autore abbia scelto tale nome per sottolineare il ruolo della suora all'interno dell'intreccio: è lei infatti che, concependo un figlio tra le mura del convento, assicura alla sua famiglia una discendenza maschile capace di ereditare il patrimonio che l'ultimo capostipite della casata aveva lasciato all'avidia Compagnia di Gesù in assenza di un erede maschio.

fatti, con l'esempio di una condotta moralmente ineccepibile, favorisce la conversione al cristianesimo di Licinia, una concubina di Nerone, che nel finale decide di versare il proprio sangue in nome della fede, testimoniando la potenza della «novella» religione che, secondo il narratore, trova linfa vitale proprio nel martirio. Attraverso l'antroponimo, pertanto, l'autore sembra invitare il lettore ad osservare la Storia antica da una prospettiva cristiana, che riconosce nella diffusione del messaggio evangelico un momento fondamentale nel cammino di redenzione dell'umanità salvata dal sacrificio di Cristo.

Alla luce di questa breve indagine, possiamo affermare che le scelte onomastiche hanno rivestito un'importanza non secondaria per lo scrittore napoletano, il quale nella tessitura delle sue opere ha affidato agli antroponimi funzioni non meramente formali. Nomi, cognomi e soprannomi, infatti, caratterizzano efficacemente i singoli personaggi e danno moto all'azione. Fondendo elementi finzionali ed extrafinzionali, Mastriani si è servito dell'onomastica per connotare il romanzo storico come genere ibrido (misto di storia e invenzione), fornire notizie funzionali a ricostruire il quadro storico di riferimento e offrire al lettore una valida chiave di lettura delle vicende narrate.

Biodata: Chiara Coppin si è addottorata presso il Dipartimento di studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» con una tesi sul romanzo storico dell'Ottocento in Campania. Recentemente ha curato la prima edizione del romanzo storico di Carlo Del Balzo, *La battaglia di Legnano* e ha pubblicato il volume *I romanzi storici di Francesco Mastriani*.

ccoppin@unior.it

LUIGI MATT

PER UNO STUDIO SISTEMATICO DELL'ONOMASTICA
NEI POEMI EROICOMICI ITALIANI:
PRIMI SONDAGGI

Abstract: This article presents a preliminary survey of the use of onomastic resources in mock-heroic poems, so far studied only with regard to the two most important authors of the genre: Luigi Pulci and Alessandro Tassoni. After providing a summary account of the main procedures employed in the numerous poems belonging to the genre, I focus on a number of minor episodes in order to demonstrate the importance of comic onomastics, which in fact turns out to be an indispensable component. The purpose of the article is to lay the foundations for a systematic reconstruction.

Keywords: Mock-heroic poems, Luigi Pulci, Alessandro Tassoni, talking names, pseudonyms

Uno dei principali strumenti espressivi dei poemi eroicomici italiani è l'uso intenso di nomi propri (soprattutto, ma non solo, di personaggi) dotati di un potenziale comico che può essere attivato in vari modi. Manca ancora uno studio complessivo (di fatto gli unici autori in cui il fenomeno è stato indagato sono Luigi Pulci e Alessandro Tassoni):¹ proverò qui ad offrire alcune coordinate di base, in vista di una ricostruzione sistematica a cui conto di lavorare nei prossimi anni.

Per cominciare, è fondamentale notare che i due meccanismi più rilevanti di uso delle risorse onomastiche, che fanno capo rispettivamente ai modelli del *Morgante* e della *Secchia rapita*, riflettono direttamente i diversi modi di intendere il genere eroicomico. Com'è noto, questa etichetta si utilizza per un insieme di testi piuttosto differenti tra loro, che con qualche forzatura si possono classificare in due filoni principali, i quali rispondono a logiche di base pressoché opposte, anche se poi le concrete realizzazioni hanno molto in comune sia dal punto di vista della rappresentazione del mondo sia da quello delle scelte stilistiche.²

¹ Cfr. GIOVANNI GETTO, *Studio sul Morgante*, Firenze, Olschki 1967, pp. 171-172; RUGGERO M. RUGGERI, I «nomi parlanti» nel *Morgante*, nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, in ID., *Saggi di linguistica italiana e italo romanza*, Firenze, Olschki 1962, pp. 169-181; MARIA CRISTINA CABANI, *Ipertrofia onomastica nella Secchia rapita*, «il Nome nel testo» IV (2002), pp. 271-294.

² Manca a tutt'oggi una ricognizione linguistico-stilistica d'insieme sull'eroicomico italiano; ho

L'operazione compiuta da Pulci nel *Morgante* consiste essenzialmente nel prendere come punto di partenza per l'invenzione narrativa una materia nobile, quella dei poemi cavallereschi, e degradarla a fini comici mostrando gli aspetti meno edificanti di situazioni e personaggi; questi ultimi vengono colti in atteggiamenti poco dignitosi, e se ne mostrano spesso con dovizia di particolari i limiti caratteriali e morali. In luogo delle gesta eroiche vengono rappresentate continuamente azioni ordinarie o francamente triviali; Pulci «trova stimolo alla fantasia soltanto nella realtà modesta, o plebea, o picaresca».³ Un perfetto emblema di questa strategia di abbassamento è l'elezione, come arma privilegiata, di un rustico battaglia in luogo della spada.

L'inventiva onomastica di Pulci, coerentemente con questa tendenza, si esercita nell'affiancare ai personaggi canonici dell'epopea cavalleresca (da Orlando a Gano, da Rinaldo ad Astolfo) nuove figure caratterizzate da nomi di impronta popolare. Se il personaggio eponimo, il gigante Morgante, porta un nome relativamente diffuso nel medioevo, molti altri hanno nomi parlanti inventati *ad hoc*.

Tra le molte invenzioni onomastiche messe in atto da Pulci, il filone più importante è certamente quello costituito da nomi espressivi ottenuti, per derivazione o più frequentemente per composizione, sollecitando gli strati popolari della lingua. Non è possibile in questa sede procedere ad un'analisi puntuale dei singoli nomi; sia sufficiente offrire qualche esempio per dare un'idea del procedimento: *Brusbacca*, *Buiaforte*, *Cattabriga*, *Faburro*, *Fuligatto*, *Mattafolle*, *Salincorno*, *Spinellone*, *Squarciaferro*. Ma è bene non sottovalutare la varietà di esiti linguistici e stilistici di Pulci, che pur impostando coerentemente il suo poema sui registri meno nobili può attingere quando serve a serbatoi diversi. Nomi più soavi, come è opportuno, vengono riservati per alcuni personaggi femminili: *Clemenzia*, *Florinetta*, *Rosaspina*.

Un procedimento messo in atto nel *Morgante* che poi avrà molto successo nei poemi eroicomici è l'accumulo di nomi curiosi in un'ottava. L'archetipo di questo meccanismo è naturalmente costituito dai vv. 118-123 del canto XXI dell'*Inferno*, in cui Dante squaderna dieci nomi iperespressivi di diavoli.⁴ Pulci non fa nulla per nascondere l'influenza che la *Commedia* ha

provato a tratteggiare un panorama, molto parziale dato il limitato spazio a disposizione, in *La poesia eroicomico*, a c. di G. Crimi e M. Malavasi, Roma, Carocci i.c.s.

³ FRANCA AGENO, *Introduzione*, in LUIGI PULCI, *Il Morgante*, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, p. XVI. Per il poema citerò invece da PULCI, *Il Morgante*, a c. di D. Puccini, Milano, Garzanti 1989, indicando, come anche per gli altri testi, solo il canto e l'ottava.

⁴ «“Tra’ ti avante, Alichino, e Calcabrina”,/ cominciò elli a dire, “e tu, Cagnazzo;/ e Barbariccia guidi la decina./ Libicocco vegn’oltre e Draghignazzo,/ Ciriatto sannuto e Graffiacane/ e Farfarello e Rubicante pazzo”» (cito da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994).

avuto sulla sua scrittura poetica (non solo per questo aspetto particolare): omaggia infatti Dante (che peraltro è nominato già in una delle prime ottave del *Morgante*)⁵ per mezzo di una diretta citazione dei suoi diavoli: «Io voglio andar scoprir quello avello/ là dove e' par che quella voce s'oda;/ ed escane Cagnazzo e Farfarello/ o Libicocco col suo Malacoda» (II, 31).

L'invenzione di nomi parlanti, sulla vena del *Morgante*, si ritrova ancora in poemi seicenteschi, come ad esempio il tardo *Catorcio d'Anghiari* di Federico Nomi (uscito postumo, è stato terminato probabilmente nel 1684).⁶ Ma non c'è dubbio che il procedimento onomastico più importante nei testi eroicomici del secolo sia un altro: quello inventato da Alessandro Tassoni. Il grande letterato modenese, a cui si deve peraltro la coniazione della stessa etichetta di *eroicomico*,⁷ procede in modo inverso rispetto a quanto fatto da Pulci: in luogo di ridicolizzare una materia alta, lavora ad innalzare una materia di per sé tutt'altro che nobile. Il comico nella *Secchia rapita* e nei molti poemi che ne riprendono le modalità rappresentative scaturisce dall'incongruo travestimento eroico di vicende ordinarie, per cui le battaglie tra i grandi cavalieri cristiani e i non meno valorosi soldati saraceni sono rimpiazzate da contese municipali nate per futilissimi motivi, che vedono come attori persone prive di qualità particolari.

Coerentemente, Tassoni si compiace di accumulare nel testo nomi comunissimi, come quelli che formano questo distico: «ché Betto e Vico e Peppe

⁵ «Dodici paladini aveva in corte/ Carlo, e 'l più savio e famoso era Orlando;/ Gan traditor lo condusse alla morte/ in Roncisvalle, un trattato ordinando,/ là dove il corno e' sonò tanto forte: "dopo la dolorosa rotta quando..." /, nella sua Comedia Dante qui dice,/ e mettello con Carlo in Ciel felice» (I, 8). I riferimenti sono rispettivamente a *Inf.*, XXXI, 16-18 e *Par.*, XVIII, 43. Per nulla ovvio appare l'omaggio a Dante, visto che nella *Commedia* la materia cavalleresca non compare se non per rapidissimi cenni; Pulci intende certamente richiamare un precedente che avverte come particolarmente consentaneo. L'influenza della *Commedia* sul *Morgante* è stata acclarata già da molto tempo: cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La Divina commedia nel Morgante di Luigi Pulci*, «Giornale dantesco» XI (1903), pp. 170-174, e GIOACHINO BROGNOLIGO, *La Divina commedia nel Morgante di Luigi Pulci*, «Giornale dantesco» XII (1904), pp. 17-20. Il tema è stato ripreso recentemente da FRANCESCO BRENNIA, *Intertestualità nel Morgante: l'episodio di Florinetta nel cantare XIX*, «Italianistica» XLVII (2018), 1, pp. 83-98.

⁶ Il *Catorcio* è uno dei pochi poemi eroicomici ad avere un'edizione scientifica (FEDERICO NOMI, *Il catorcio d'Anghiari. Secondo l'autografo di Borgo Sansepolcro*, a c. di E. Mattesini, Sansepolcro, Biblioteca comunale 1984) e ad essere studiato dal punto di vista linguistico (cfr. ENZO MATTESINI, *Il lessico del Catorcio d'Anghiari di Federigo Nomi: un curioso tesoretto della lingua toscana*, in *Federigo Nomi. La sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005). Atti del Convegno di studi di Anghiari (25-26 novembre 2005)*, a c. di W. Bernardi e G. Bianchini, Milano, Franco Angeli 2008, pp. 83-106).

⁷ Cfr. ALESSANDRO TASSONI, *Paragone degli ingegni antichi e moderni*, Venezia, Tip. Alvisopoliti 1827, p. 76: «E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a dividere che si può fare poema eroicomico».

e Ciancio e Lello/ e Tile e Mariotto e Cecco e Bino» (VII, 34).⁸ Difficile immaginare Peppe o Cecco impegnati in gesta memorabili. Nella *Secchia rapita* vengono evocate in più occasioni persone realmente esistenti, amici e conoscenti dell'autore o figure di qualche notorietà nella Modena dei tempi, borghesemente chiamati con nome e cognome, con ovvio effetto di anacronismo, dato che si fanno agire uomini del Seicento in una vicenda svoltasi quasi quattro secoli prima. La comicità in questi casi può derivare dal contrasto tra i singoli elementi di un'ordinaria anagrafe cittadina e il contesto narrativo che rimanda alla tradizione dell'epica. Ecco ad esempio come un *topos* attivo sin da Omero – il guerriero che affronta da solo e sconfigge una moltitudine di nemici – viene opportunamente svilito dall'elenco molto impoetico dei soccombenti (due dei quali, peraltro, prosaicamente *cognati*):

Paride Grassi e 'l cavalier Bianchini
 su 'l ponte uccise e Alfeo degli Erculani;
 su la riva l'alfier de' Lambertini
 Pompeo Marsigli e Cosimo Isolani;
 Lapo Bianchetti e Romulo Angelini,
 Gabrio Caprari e Barnaba Lignani
 giù nel fondo trafisse, e due cognati
 Fulgerio Cospì e Lambertuccio Grati. (XII, 6)

Nelle annotazioni attribuite a Salviani si avverte che l'autore «Introduce personaggi noti a molti e aggiustati all'azioni che lor fa fare»;⁹ senza dubbio, come ha rilevato Maria Cristina Cabani, questa sorta di sfida al lettore contemporaneo è una componente importante del poema: «il riconoscimento è parte essenziale del “diletto”». La stessa studiosa ha opportunamente notato che l'*ipertrofia onomastica* di cui Tassoni dà prova deriva anche da una «scrupolosa documentazione su cronache, documenti, carte topografiche».¹⁰

La pratica di richiamare persone reali, col loro vero nome o attraverso travestimenti che si suppongono facilmente svelabili dai lettori del tempo, diviene corrente nei poemi secenteschi. È evidente che la funzione del procedimento è duplice: da un lato mettendo in scena personaggi riconoscibili in situazioni poco decorose si muove il riso, dall'altro si procede ad un'indubbia forma di omaggio (ancora oggi, del resto, chi viene imitato da un comico televisivo di solito accetta di buon grado di essere messo alla berlina,

⁸ Cito da ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita: redazione definitiva*, a c. di O. Besomi, Padova, Antenore 1987; nelle annotazioni firmate Gasparo Salviani, ma sicuramente opera dello stesso Tassoni, si afferma che nella fattispecie si tratta di «Nomi perugini accorciati» (*ibid.*, p. 412).

⁹ TASSONI, *La secchia rapita*, cit., p. 408.

¹⁰ *Ipertrofia onomastica nella Secchia rapita*, cit., p. 273.

perché ciò aumenta comunque la sua popolarità). Nella penultima ottava del già ricordato *Catorcio d'Anghiari* il secondo intento viene esplicitamente dichiarato; a spingere il poeta infatti è la volontà di immortalare le persone nominate: «Nel resto, menzionando le famiglie,/ Se le chiacchiere mie viveran tanto,/ Ho preteso far sì che figli e figlie/ tra dugent'anni abbiano a darsi vanto» (XV, 86).

Interessante quanto limpidamente affermato da Filippo Balducci a proposito del *Malmantile racquistato* del suo amico Lorenzo Lippi (poema scritto intorno alla metà del Seicento, ma uscito postumo). I personaggi evocati nel testo non provano certo fastidio nell'essere descritti in circostanze ridicole; è evidente che l'autore non è mosso da malevolenza, e i bersagli dei suoi scherzi stanno volentieri al gioco: «ciò fece egli per mera piacevolezza, con non ordinario gusto di tutti loro, i quali con non poca avidità ascoltando dall'organo di lui le proprie rime, oltre modo goderono di sentirsi leggiadramente percuotere da' graziosi colpi dell'ingegno suo». ¹¹

In alcuni poemi si trova il modo di far convivere i due modelli sin qui descritti, sia alternandoli sia facendoli convergere. Si può citare ancora una volta il *Catorcio d'Anghiari*, in cui oltre ai diretti riferimenti a casate più o meno illustri si trovano sequenze di nomi di fantasia, come questa: «Capodi-ferro, Roncale e Tizzano/ [...] e Biribigno,/ Batacchino, Moscone e Parlapiano» (III, 81). Secondo quanto dichiarato in una delle note approntate dal curatore dell'edizione che ha disseppellito il poema, si tratterebbe di «sopranomi di borghesi». ¹² Naturalmente, oggi non siamo in grado di valutare la veridicità di quella che ha l'aria di essere un'illusione.

In uno dei poemi che segue più fedelmente le modalità rappresentative tassoniane, *L'Asino* di Carlo de' Dottori (1652), si trovano nomi che a prima vista sembrerebbero frutto di invenzione ludica, come *Belgarzon*, *Bruttofante*, *Brusabarche*. In una delle note con le quali Sertorio Orsato ha corredato la *princeps* del poema si legge: «tutti li cognomi si Pad[ovani] come Vic[entini] usati dall'Aut[ore] in questo Poema sono tutti di famiglie, che furono, ò sono al presente in queste Città, per bizzarri, e ridicoli, che paiano; in che si dee compatir la condizione dei tempi». ¹³ Quest'affermazione è verosimile, dato che cognomi analoghi (quali *Bongarzone*, *Bruttomesso* e

¹¹ LORENZO LIPPI, *Il Malmantile racquistato*, Firenze, Barbèra 1861, p. XXVI; dalla medesima edizione citerò anche il testo del poema.

¹² FEDERICO NOMI, *Il catorcio di Anghiari*, a c. di C. Testi, Firenze, Tip. Daddi 1830, vol. I, p. 165. Si noti che nelle edizioni ottocentesche il titolo del testo oscilla (*di Anghiari/d'Anghiari*: la seconda soluzione è quella che si trova nell'autografo, ed è di conseguenza adottata da Mattesini nell'edizione critica).

¹³ [CARLO DE' DOTTORI], *L'asino*, Venezia, Leni 1652, p. 39.

Brusatterra) sono correnti a tutt'oggi;¹⁴ ma è ben probabile che Dottori li abbia inseriti nei suoi versi allo scopo di sfruttare il loro potenziale di nomi parlanti.

Nomi e cognomi espressivi, molti dei quali quasi certamente creati ad arte dagli autori, si trovano nei *Numi guerrieri* di Carlo Torre (1640)¹⁵ e nella *Presa di Saminiato* di Ippolito Neri (poema uscito postumo, finito nei primissimi anni del Settecento).¹⁶ Torre riunisce in pochi versi «Pier Pezzolo, Fagian de' Salcizzoni,/ Alessandro Guidon, Carlo Pancaldo,/ Cesare Trippa, e Lucio Buoncapponi,/ Francesco Valigion, Mario Stasaldo,/ Luca Sanson, e Bastian Meloni,/ Michel Fracasso, e Gian Maria Grimaldo» (V, 36; è opportuno notare che anche un cognome che oggi non desterebbe alcuna curiosità come Guidoni appare qui dotato di carica comica, dato che il sostantivo *guidone* nell'italiano secentesco vale «Furfante, Uomo d'infima plebe», secondo la definizione del Tommaseo-Bellini).¹⁷ Neri ricorda tra gli altri *Paparape Giusdicei, Pipalunga Culisei, Santaccio Mancippi, Don Ficale Sandrini*.

È importante notare che questo genere di operazioni non costituisce un'invenzione dei poeti eroicomici: l'archetipo va rintracciato nell'«irridente filastrocca» (la definizione è di Danilo Romei)¹⁸ intitolata *L'entrata dell'imperadore in Bologna*, in cui Francesco Berni nel 1530 allestisce un elenco di «Nomi e cognomi di parte de' gentiluomini e cittadini bolognesi i quali andorono a incontrare la cesarea maestà quando entrò in Bologna a pigliar la corona» (così recita la 'didascalia' iniziale). Il fondatore di uno dei filoni principali della poesia burlesca italiana individua le potenzialità comiche insite nei nomi parlanti, che però non ha bisogno di inventare, trovandoli già pronti alla bisogna nell'onomastica felsinea, ma che si diverte ad accostare, in una lunga serie di distici, per formare coppie che evocano concetti opposti («Guasparre dell'Arme,/ Girolamo di Pace»: vv. 3-4; «Cornelio Malvagia,/ Antonio Bevilacqua»: vv. 114-115), affini («Cornelio Cornazzano,/ Lodovico Beccadello»: vv. 9-10; «Girolamo de' Preti,/ Nanni del Cherico»: vv. 17-18), oppure in vario modo complementari («Anniballe de' Coltellini,/ Iacopo delle Guaine»: vv. 13-14; «Vincenzo da Libri,/ Pier Antonio Scrittori»: vv. 102-103).

Nel *Malmantile racquistato* è attuato un tipo particolare di mascheramento del nome: l'anagramma, che è esibito sin dalla firma d'autore. Lorenzo

¹⁴ Come mi fa notare l'amico Enzo Caffarelli, che ringrazio.

¹⁵ CARLO TORRE, *I numi guerrieri*, Venezia, Giunti 1640.

¹⁶ Cito da IPPOLITO NERI, *La presa di Saminiato*, Venezia, Antonelli 1843.

¹⁷ NICCOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1861-1879, s.v.

¹⁸ FRANCESCO BERNI, *Rime*, a c. di D. Romei, Milano, Mursia 1985, p. 111; da questa ed. cito anche il testo della poesia.

Lippi si traveste da *Perlone Zipoli*, e lo stesso farà l'autore del fortunatissimo commento linguistico che a partire dall'edizione del 1688 accompagna tutte le uscite del poema, quel Paolo Minucci che nel frontespizio diviene *Puccio Lamoni*.¹⁹ Peraltro, va ricordato che l'uso di pseudonimi anagrammatici non è per nulla raro presso gli scrittori cinque-secenteschi: per citare solo gli esponenti del genere eroicomico, Piero de' Bardi diventa *Beridio Darpe* e Carlo de' Dottori si firma *Iroldo Crotta*; e la *princeps* della *Secchia rapita* esce a nome *Androvinci Melisone*.²⁰

Gli anagrammi sono come è ovvio condizionati dalle regole del gioco (che in realtà Lippi è costretto a tratti ad interpretare con qualche libertà); l'autore è comunque molto abile nel confezionare sia nuovi nomi credibili sia giocosi nomi parlanti. Per il primo tipo si possono citare Francesco Rovai e Andrea Parigi che divengono rispettivamente *Franco Vincerosa* e *Paride Garani*; per il secondo *Alticardo*, *Calagrillo* e *Pappolone*, al secolo Carlo Dati, Carlo Galli e Paolo Pepi. In tutte le edizioni del *Malmantile* trova luogo un quanto mai necessario *Indice delle persone nominate nel poema collo scioglimento degli anagrammi*.

Tracciate molto sommariamente le linee portanti dell'*ars nominandi* nei poemi eroicomici, è il caso di sottolineare che essa appare all'interno del genere come uno degli strumenti irrinunciabili, tanto che si può tranquillamente affermare che non esistono testi che non ne facciano un qualche uso.

Un esempio perfetto per verificare quanto appena sostenuto è costituito dalla *Moscheide* di Giambattista Lalli (1624), un autore molto poco incline allo sfruttamento delle risorse espressive più tipiche dei poemi eroicomici. Nelle ottave della sua opera, che mette in scena la grottesca guerra intercorsa tra il mondo degli insetti e l'imperatore Domiziano, sono rari o del tutto assenti elementi come le neoformazioni, le espressioni gergali o dialettali, i modi di dire e i proverbi ingegnosi, per citare solo alcune delle presenze più consuete nell'eroicomico italiano.

In compenso, non mancano impieghi ludici dell'onomastica, come si vede già nell'*incipit*, in cui, nella rituale presentazione della materia del poema, si dice: «Canto le strane guerre e memorande,/ Che della gran Moscovia al nobile regno/ Mosse a' di suoi Domiziano il Grande» (I, 1).²¹ Come si vede, viene attivato un uso giocoso dell'*interpretatio nominis*, per cui di un nome

¹⁹ Nel frontespizio del volume, pubblicato a Firenze da Taglioli, si legge per l'appunto: *Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli con le note di Puccio Lamoni*.

²⁰ Il titolo inoltre è semplicemente *Secchia*. Il libro viene pubblicato nel 1622 a Parigi da Tussan du Bray (nello stesso anno a Venezia se ne pubblica un'edizione contraffatta). A partire dall'edizione uscita nel 1624 presso l'editore Brogiotti di Ronciglione si ha il titolo definitivo e la firma di Alessandro Tassoni.

²¹ GIAMBATTISTA LALLI, *Moscheide ovvero Domiziano il moschicida*, Venezia, Sarzina 1624.

realmente esistente (notoriamente, tra Cinque e Seicento Moscovia era la denominazione più comunemente adoperata per la Russia) viene implicitamente suggerita un'etimologia di fantasia: la *Moscovia*, qui, è senza dubbio il paese delle mosche.

La Moscovia offre l'occasione di aprire una parentesi per dire che anche il settore dei toponimi, che qui per motivi di spazio non è possibile affrontare, offre molto materiale interessante da indagare: in uno studio sistematico sull'onomastica nei poemi eroicomici una specifica sezione dedicata non dovrebbe mancare.

Nel seguito del poema di Lalli, l'onomastica viene sfruttata nelle tipiche modalità di derivazione pulciana, assunte però in maniera piuttosto semplificata. I singoli esponenti dell'esercito delle mosche sono infatti tutti dotati di nomi parlanti particolarmente facili da intendere, volentieri messi in fila, come in questi versi: «Pizzica, Magnacascio e Magnavacca,/ Fasciolin, Pennacchin, Vario e Morsillo,/ Malandrin, Vinciguerra, Orlino o Spacca,/ Mordentino, Dentale, Orso e Cangrillo» (II, 44).

Un caso notevole, che merita una segnalazione a parte, è quello del titolo di un poema di Pietro de' Bardi del 1643, costruito su di una vera e propria mostruosità onomastica. Il fatto di promuovere nel titolo il nome di un personaggio è comune nella tradizione poetica. Per quanto riguarda il genere eroicomico in Italia, oltre al *Morgante* si pensi all'*Orlandino* (usato come titolo sia da Teofilo Folengo sia da Pietro Aretino). Ma Bardi va molto oltre, sciordinando una lista di nomi che paiono dare vita ad una sorta di essere mitologico, anche perché nel frontespizio vengono fusi in un'unica entità: *Avinavoliottoneberlinghieri*.²²

Nei poemi cavallereschi capita spesso che figure 'minori' vengano nominate in gruppo: ad esse non sono riservate descrizioni puntuali e la loro personalità non risulta messa in rilievo individualmente. Nelle folte schiere dei paladini di Carlo Magno ci sono tra gli altri i quattro cavalieri *Avino*, *Avolio*, *Otone* e *Berlinghieri*, i cui nomi, posti in fila, danno luogo ad un perfetto endecasillabo. Li raccolgono già versi dell'*Orlando innamorato* («Avino, Avolio, Otone e Berlenzieri,/ L'un dopo l'altro fur tolti di sella»: I, II, 57) e dell'*Orlando furioso* («et avea seco i mastri de la guerra,/ duo Guidi, duo Angelini, uno Angeliero,/ Avino, Avolio, Otone e Berlingiero»: XVI, 17; «a un tempo Namò et Ulivier si è mosso,/ Avino, Avolio, Otone e Berlingiero,/ ch'un senza l'altro mai veder non posso»: XVII, 16; «Io vi dissi ch'al re compagnia tenne/ il gran Danese e namò et Oliviero,/ e Avino e Avolio e Otone e Berlingiero»: XVIII, 8).²³

²² [PIETRO DE' BARDI], *Avinavoliottoneberlinghieri*, Firenze, Stamp. Papini 1643.

²³ Cito dalle seguenti edizioni: MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, a c. di A. Scaglione, Torino, UTET 1963; LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a c. di L. Caretti, Torino, Einaudi 1966.

Poi il quartetto di nomi è ripreso, piegato esplicitamente a fini comici, da Pietro Aretino, sia nell'*Orlandino* («e parean civetti e fottiventi/ Avino, Avolio, Ottone e Berlingieri»: I, 7; «Avino, Avoglio, Ottone e Berlinghieri/ con grand'ostinazion facion gran guerra/ d'intorno ad un grandissimo taglieri»: I, 21), sia nell'*Astolfeida* («Avino, Avoglio, Ottone e Berlinghieri/ fur quattro belli-in-piazza perde-giorni;/ scompagnati non gir mai volentieri;/ givon come le grue, come li storni»).²⁴ Sono notevoli soprattutto il passo del canto XVII del *Furioso* e quello dell'*Astolfeida*, in cui come si sarà notato viene sottolineata l'inseparabilità dei quattro personaggi (da Aretino, inoltre, in modo dissacrantemente icastico). Tenendo sicuramente presente quei precedenti, Pietro de' Bardi interpreta il quartetto come un tutto indivisibile, promuovendolo ad eponimo del suo poema.

È interessante notare che il titolo dell'opera di Bardi, impervio da pronunciare e da memorizzare, è stato poi sostituito da quello assai più facile di *Poemone*: è così che viene comunemente ricordato dai letterati dei secoli successivi, a partire almeno dall'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni,²⁵ che con la sua autorevolezza ha certamente imposto l'uso.

Per concludere vale la pena di soffermarsi sinteticamente su di un episodio minore ma rilevante ai fini di questa ricostruzione, quello di una stampa del 1566 che riunisce due poemetti scritti una ventina di anni prima: la *Gigantea* di Girolamo Amelonghi e la *Nanea* di Michelangelo Serafini.²⁶ Le attribuzioni, su cui oggi non possono esistere dubbi, non sono immediate: se a ravvisare che dietro il Forabosco che firma la *Gigantea* si è arrivati già nel Cinquecento,²⁷ per secoli ci sono state indecisioni sulla paternità della *Nanea*, che nelle stampe reca al posto del nome dell'autore una sequenza di iniziali: M.S.A.F.²⁸

In entrambi i testi sono presenti numerosi nomi parlanti che designano i singoli esseri su cui sono incentrate le vicende narrate. Nelle schiere dei giganti figurano tra gli altri *Balestraccio*, *Cronagraffo*, *Sarcofago* e *Stregaferro*; in quelle dei nani *Fricasso*, *Giracocco*, *Gradasso* e *Strugiforca*. Particolarmente importante è il fatto che i nomi in questione vengono elencati prima dei

²⁴ Per entrambi l'edizione di riferimento è PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a c. di D. Romei, Roma, Salerno Ed. 1995.

²⁵ Cfr. GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, vol. IV, Venezia, Basegio 1730, p. 158.

²⁶ *La Gigantea insieme con la Nanea*, Firenze, Eredi Torrentino 1566.

²⁷ Per una sintetica ricostruzione delle polemiche che seguirono la pubblicazione del poemetto, cfr. ANNA BUIATTI, *Girolamo Amelonghi detto il Gobbo di Pisa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1960, pp. 760-761.

²⁸ Oggi non esistono più incertezze in merito; cfr. da ultimo *Nanerie del Rinascimento. La Nanea di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, a c. di G. Crimi e C. Spila, Manziana, Vecchiarelli 2006.

due poemetti, con lo scopo evidente di additare ai lettori una delle componenti dei testi avvertita come maggiormente espressiva. È infatti necessario rilevare che tali liste non hanno alcuna funzione pratica, a differenza degli elenchi di *dramatis personae* che usualmente sono posti in apertura di opere teatrali. In questi ultimi di ogni personaggio si indica il ruolo all'interno della vicenda, in modo che il lettore, di volta in volta, possa ricorrervi per orientarsi. Viceversa, i nomi premessi alla *Gigantea* e alla *Nanea* non sono accompagnati da nessuna indicazione; né potrebbero, dato che i vari giganti e nani che si susseguono nelle ottave di Amelonghi e Serafini compaiono una sola volta e non sono dotati di specificità di qualche genere: la loro apparizione in scena sembra motivata solo dall'essere portatori di nomi bizzarri. Le liste vengono riprese ancora in un'edizione del 1612, in cui ai due poemetti si unisce *La guerra dei mostri* di Anton Francesco Grazzini (meglio noto come il Lasca),²⁹ un testo che a sua volta concede un certo spazio, seppur minore dei due precedenti, all'onomastica creativa, come provano personaggi quali *Guastartorte*, *Pappalefave* e *Sparapane*.

Amelonghi, Serafini e Grazzini appartengono tutti all'Accademia Fiorentina, un'istituzione che intorno alla metà del Cinquecento conosce un momento di intensa conflittualità interna, di cui forse i loro poemetti intendono essere una rappresentazione allegorica e parodica. È interessante quanto si afferma a proposito nell'*Avviso dell'editore a chi legge* messo in apertura al secondo volume della *Raccolta di poemi eroico-comici*, che nel 1772 riunisce nuovamente i tre testi; ecco la suggestiva ipotesi dell'anonimo curatore: «se questi Poemi alludono nella sostanza alle fazioni, le quali divisero l'Accademia suddetta, potrebbe essere che i nomi stranissimi dei Guerrieri che compariscono in scena [...] nascondevano dei Personaggi che operavano nelle medesime [...]. Ma dopo più di due secoli è affatto impossibile lo scavare questi frizzi».³⁰

Quelli che ho provato ad illustrare sono solo pochi spunti relativi ad alcuni dei principali aspetti che uno studio sistematico dell'onomastica nei poemi eroicomici italiani dovrebbe affrontare. Mi auguro di aver dato, se non altro, un'idea della ricchezza e della varietà dei materiali che si offrono all'interpretazione. Per riprendere le parole dette da Margutte a Morgante a proposito dei propri peccati, i nomi dell'eroicomico sono un «gran capitolo», un vero «guazzabuglio»; «ché s'i' volessi leggerti ogni titolo,/ e' ti parrebbe troppo gran mescuglio;/ e cominciando a sciòrre ora il gomito,/ ci sarebbe faccenda insino a luglio» (XVIII, 141). Sdipanare anche solo in

²⁹ *La Gigantea et La nanea insieme con La guerra de mostri*, Firenze, Guiducci 1612.

³⁰ *La gigantea, la nanea e la guerra dei mostri. Poemi di diversi*, Yverdon [ma Firenze], s.e. 1772, pp. XV-XVI.

parte questo gomito non sarà un'operazione facile: spero di aver qui posto le corrette premesse, anche per non rischiare di fare come quel personaggio della *Secchia rapita* che «Ritrasse il piede, e abbandonò l'impresa» (VII, 70).

Biodata: Luigi Matt insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Sassari. È condirettore degli «Studi linguistici italiani» e dell'«Archivio per il vocabolario storico italiano». Si occupa principalmente dell'italiano letterario cinque-secentesco e novecentesco, di lessicologia e lessicografia italiana, del dialetto romanesco ottonevicesimo.

matt@uniss.it

ELENA PAPA

LE VOCI DELLA SERA DI NATALIA GINZBURG:
SUGGERIMENTI ONOMASTICHE DI UN PICCOLO MONDO

Abstract: In homage to Carlo Alberto Mastrelli and in ideal continuity with the address «L'onomastica della memoria nelle *Voci della sera* di Natalia Ginzburg», given in Pisa at the first conference of Onomastica & Letteratura, this paper sets out to investigate the role assigned to names in a work considered to be «the general rehearsal» for *Family Sayings*. Functional to the representation of the atmosphere of the province, represented by the «country grown around the factory», the onomastic choices, sometimes mimetic, sometimes allusive, are the expression of a social code in which names and nicknames, language and dialect coexist, antithetically used as a sign of belonging or exclusion from the community. Each character has its own onomastic title, a sign of a reality more fully revealed in *Family Sayings*, where Ginzburg chooses to designate the characters «with the name and surname of their true identity», avoiding «all invention and all indeterminacy».

Keywords: Natalia Ginzburg, *Voices in the evening*, Olivetti, onomastics

Considerato «la prova generale» di *Lessico familiare*,¹ *Le voci della sera* si rivela un testo di notevole interesse sul piano onomastico per il suo carattere di transizione tra l'«invenzione» delle prove giovanili di Natalia Ginzburg e la rappresentazione realistica realizzata nel più maturo romanzo di memoria.

Scritto nell'arco di tre settimane, dopo un lungo periodo di silenzio,² il racconto si dispiega in una scrittura rapida e immediata che riflette la felicità di una ritrovata vena creativa. La forma narrativa è ispirata alla scrittura di Ivy Compton-Burnett, autrice di «romanzi tutti a dialoghi, dove l'azione viene fuori a strappi, tra una battuta e l'altra [...] libri di una sottile crudeltà, tutta inglese»,³ che la Ginzburg, da due anni a Londra, aveva segnalato

¹ CESARE GARBOLI, *Introduzione a NATALIA GINZBURG, Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi 1993, p. 81. L'opera aveva già attratto l'interesse di Carlo Alberto Mastrelli, che aprì il primo Incontro di studi dell'Associazione Onomastica & Letteratura con la relazione *L'onomastica della memoria nelle Voci della sera di Natalia Ginzburg* (Pisa, 24 febbraio 1995). L'intervento non fu poi presentato per la pubblicazione, lasciando traccia solo nel ricordo di quanti parteciparono all'evento.

² Il precedente racconto, *Sagittario*, era del 1957. Sulla genesi dell'opera cfr. ADOLFO CHIESA, *Gli scrittori si confessano. Ginzburg: ovvero la semplicità*, «Paese sera», 16 giugno 1961, pp. 1 e 8.

³ Lettera a Luciano Foà, non datata, conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi, Corrispondenza autori italiani, c. 95, f. 1459/2 (di seguito FGE), n. 474.

all'editrice Einaudi per l'acquisto dei diritti di traduzione. Il modello della «grande signorina»⁴ agisce profondamente sulle *Voci della sera*, che si costruisce sul fluire del dialogo tra i personaggi, in un fitto susseguirsi di parole in cui i pensieri sembrano annullarsi:

Le voci della sera è una storia di persone che cercano di *sotterrare i pensieri*, d'identificarsi soltanto nei gesti che compiono e nelle parole che dicono e finiscono per ritrovarsi strette in una morsa di assurdità e di dolore.⁵

Gli avvenimenti narrati si svolgono nel corso di un anno, in un tempo circolare che simbolicamente si apre e si chiude in autunno, ma i limiti temporali sono dilatati dall'intreccio delle storie familiari, che, seguendo il filo della memoria, consentono l'incontro del lettore con generazioni diverse. Sotto lo sguardo di Elsa, io narrante, scorre la vita di un paese di provincia mai nominato, dominato dalla fabbrica di stoffe dei De Francisci, dietro cui si scorgono, trasfigurate, la realtà di Ivrea e l'immagine della 'prima fabbrica nazionale di macchine per scrivere', fondata da Camillo Olivetti nel 1908. Dalla dimensione corale dell'affresco sociale il *focus* si sposta gradualmente sulla fragile relazione che unisce Elsa e Tommasino, ultimo e tormentato figlio del fondatore della fabbrica, descrivendo in presa diretta la progressiva dissoluzione di un amore incapace di resistere al suo pubblico svelamento.

La riconoscibilità di molti eventi, collocati all'interno di una dimensione biograficamente vicina all'autrice, spinge la Ginzburg alla nota cautelativa che viene anteposta al volume:

In questo racconto i luoghi e i personaggi sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri.

La preoccupazione di tutelare l'identità delle persone che avrebbero potuto riconoscersi nella storia sono visibili nella reiterata richiesta all'editore

⁴ La definizione, coniata da Arbasino, è ripresa nell'articolo che la Ginzburg dedica alla scrittrice scomparsa, ricordando il debito contratto: «Io allora, non scrivevo più da molto tempo; e ad un tratto sentii rianimarsi in me qualcosa che da tempo era senza vita: quei suoni esatti e secchi, di colpo e imperiosamente mi riportavano su un sentiero perduto» (*La grande signorina*, «La Stampa», 7 dicembre 1969, ora in NATALIA GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, a c. di C. Garboli, Milano, Mondadori 2001³, 2 voll., II, pp. 93-97, p. 95). Per le citazioni successive tratte dalla raccolta, si indicano solo volume e pagine, preceduti dal riferimento al testo specifico (in sigla: *Le voci della sera* = VS; *Lessico familiare* = LF; *Mai devi domandarmi* = MDD; *Nota a Cinque romanzi brevi* = N5R).

⁵ ITALO CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, «L'Europa letteraria», II, 9-10 giugno 1961, pp. 132-138, p. 132 (il testo riproduce la presentazione dell'opera, candidata al Premio Strega).

di pubblicare la nota. Ne fanno fede due successive lettere a Italo Calvino, conservate nell'Archivio Einaudi, la prima contestuale alla spedizione del manoscritto e la seconda inviata nell'imminenza della stampa, a titolo di raccomandazione:

Carissimo Calvino,

Ho spedito stamattina il mio racconto, lì da voi. [...] Quel paragrafetto che ho anteposto, ti sembrerà forse stupido, ma devo metterlo, per motivi miei personali.⁶

Caro Calvino,

spedisco le bozze corrette. [...] Vorrei anche pregarti di mettere quel paragrafo per dire che i personaggi sono inventati, e i luoghi.⁷

La volontà di segnare una distanza tra il mondo narrato e l'esperienza personale viene ribadita dall'autrice in tutte le occasioni pubbliche, con un'insistenza che non sfugge alla stampa:

Poi [Natalia Ginzburg] precisa ancora una volta che nelle *Voci della sera* non c'è nulla di autobiografico; «quando scrivo, dice, ho bisogno soprattutto di mescolare personaggi e psicologie visti e conosciuti più o meno da vicino».⁸

Il 'paragrafetto' si rivela funzionale a disinnescare la curiosità di una lettura a chiave del romanzo. Nelle prime recensioni sono infatti rarissimi gli accenni all'elemento autobiografico; i riferimenti restano generici o limitati all'identificazione degli spazi:

una storia che secondo le dichiarazioni dell'autrice si svolge in un luogo immaginario, fra personaggi immaginari. In realtà è sufficiente conoscere anche superficialmente Torino, per riconoscere la città: il fiume, l'imbarcadero, il grande parco (il Valentino) e il borgo medievale, con quel ristorante, quasi sempre deserto, soltanto qualche rara coppietta e i camerieri pronti, con il loro tovagliolo bianco sul braccio.⁹

Il luogo è innominato, ma chi lo conosce, indovina che è il Piemonte (Torino, la provincia), asciutto, scabro, senza grazie liriche, civile.¹⁰

Se poi affiora qualche elemento di realtà, viene sottolineata la non intenzionalità del contatto:

⁶ FGE, lettera n. 513 datata «Lunedì» [24 aprile 1961].

⁷ FGE, lettera n. 525, non datata.

⁸ CHIESA, *Gli scrittori si confessano...*, cit., p. 8.

⁹ F.V., *Schede // Le voci della sera*, «Avanti!», 23 giugno 1961.

¹⁰ FRANCO ANTONICELLI, *Le voci della sera*, «Radiocorriere», 15-21 ottobre 1961.

è possibile riconoscere qualche tratto di personaggio vero, il che non significa nulla, non è volontario: Tommasino che «s'attorciglia i capelli intorno alle dita, poi caccia indietro tutti i capelli» può essere chi sa chi, rassomigliare a chiunque, ma quei gesti mi fanno risuscitare Pavese.¹¹

Tutto è avvolto in un rispettoso riserbo. Giorgio Caproni, che nella sua recensione allude a un «segreto del libro», sceglie di interpretare la breve nota come una dichiarazione di poetica, riportandola a una dimensione più generale:

Parrebbe, e nel fondo è la solita formula cautelativa, ma in realtà la dicitura può diventare qualcosa di più (magari una chiave per capire meglio il segreto del libro), se per un momento vogliamo fermar l'attenzione sulle parole da noi sottolineate [*«avendoli amati come fossero veri»*].

La Ginzburg ama il suo mondo più d'ogni facile applauso, e di gran lunga *preferisce dire la verità* piuttosto che mettere in mostra la propria bravura, secondo la moda di questi ultimi anni. Ed è un fatto che la sicura presa delle sue pagine, insolitamente vive fra tanti più ambiziosi sperimentalismi, sta in gran parte [...] nella convinzione profonda (nella profonda comprensione) *della verità* dei personaggi e delle vicende [...].¹²

Solo a distanza di tempo e, soprattutto, dopo la riconciliazione con la componente autobiografica suggellata dalla pubblicazione di *Lessico familiare*, l'autrice potrà dichiarare di non aver inventato niente:

Nel '61, scrissi *Le voci della sera*. Vivevo a Londra da due anni. Passavo le mattinate a leggere vecchi numeri della «Stampa» e di «Paese sera». Cercavo, in quei giornali, nomi di strade di Torino e di Roma, dove accadevano incidenti e delitti. [...]

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi del mio scrivere come una paternità inaccettabile; e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, io in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me n'era accorta; [...] Non ci pensai nemmeno a mascherarli: questa volta non l'avrebbero tollerato. E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. [...]

C'era ben poco da inventare, e non inventai. O meglio inventai ma l'inventare scaturiva dalla memoria, e la memoria era così risoluta e felice che si liberava senza sforzo di quello che non le rassomigliava. (N5R, I 1132-1133)

¹¹ *Ibid.*

¹² Scheda nella rubrica *Libri*, «Critica d'oggi», novembre-dicembre 1961, pp. 146-147, p. 146.

Lo svelamento della realtà resta tuttavia parziale perché la rievocazione del vero non è indolore, come la Ginzburg scriverà a distanza di molti anni riflettendo sul ruolo dello scrittore:

Il vero gli porta ai piedi memorie che lo fanno soffrire. Si è abituato, sì, a scrivere oppresso da un cumulo di rovine; però ha paura che, toccando tante memorie gli si brucino le mani e gli occhi. Inoltre ha paura che le sue memorie facciano male anche ad altre persone, che sono presenti nella sua vita e che lui ama.¹³

Per questo motivo nelle *Voci della sera* viene introdotto un filtro tra la storia narrata e la realtà, uno schermo sottile che in verità agisce solo in superficie:

– [...] *la realtà io in fondo l'ho raccontata sempre, soltanto la mascheravo, la mescolavo a elementi fantastici.*

– Anche quando inventava i personaggi?

– *Anche quando inventavo i personaggi c'erano sempre degli elementi reali e c'erano, tra i personaggi inventati, alcuni veri, che io chiamavo con altri nomi, ma che erano personaggi veri.*¹⁴

Il processo di copertura e dissimulazione viene realizzato prima di tutto attraverso la scelta dei nomi, usati come schermo per tutelare l'identità reale dei personaggi. Nel momento in cui personaggi e persone vengono a coincidere, come accade nelle pagine di *Lessico familiare*, lo svelamento è salutato come una liberazione.¹⁵ L'*Avvertenza* che apre il romanzo, costruita simmetricamente alla nota del 1961, esprime la consapevolezza dell'equilibrio raggiunto:

Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. [...] Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere. Forse a qualcuno dispiacerà di trovarsi così, col suo nome e cognome, in un libro. Ma a questo, non ho nulla da rispondere. (*LF*, I 889)

¹³ *Ritratto di scrittore* (18 ottobre 1970), *MDD*, II 195.

¹⁴ Intervista televisiva di Luigi Silori a Natalia Ginzburg (*L'Approdo*, puntata 12, 1963, trascrizione mia; <http://www.sulromanzo.it/video/natalia-ginzburg-in-una-rara-video-intervista-su-lessico-famigliare>).

¹⁵ Anche se in *Lessico familiare* i nomi sono dichiaratamente reali, la registrazione non si può dire asettica: utilizzati in modo scaramantico, invocati come garanzia, talora surrettiziamente cancellati dai soprannomi, essi acquistano un valore connotativo attraverso la presa in soggettiva. Su questo aspetto cfr. ANDREA RONDINI, *Onomastica (anti)famigliare. Il "Lessico" di Natalia Ginzburg*, «*RIOn. Rivista Italiana di Onomastica*» IX (2003), 2, pp. 611-619, e NUNZIO LA FAUCI, *Il nome nel testo, col pretesto di Lessico Familiare di Natalia Ginzburg*, «*il Nome nel testo*» XX (2018), pp. 223-237.

L'appropriazione del nome come elemento naturalistico è dunque il punto d'arrivo di un processo che si avvia con *Le voci della Sera*, ancora sospeso tra allusione, dichiarazione e occultamento. Ne deriva un quadro onomastico di notevole complessità: ai nomi fittizi, introdotti per dissimulare luoghi e personaggi esistenti o esistenti, si affiancano i nomi reali, decontestualizzati o cifrati, disseminati nel testo a segnare una traccia sottile, mai insincera.

Le modalità di ancoraggio spaziale del racconto offrono un primo esempio del rapporto tra realtà e invenzione onomastica. Una narrazione reticente tace i nomi dei luoghi centrali dell'azione¹⁶ e tratteggia appena le località di sfondo, facendo ricorso a voci generiche (Castello, Castel Piccolo, Torre). La definizione toponomastica del territorio è affidata a vaghe corrispondenze (Alpette, «paesucolo sulla strada» per la montagna, *VS*, I 712) o a suggestioni sonore (Borgo Martino, Cignano).¹⁷ Una maggiore precisione caratterizza la toponomastica urbana, spesso riproposta con minimi adattamenti (è il caso di Piazza Statuto a Torino, trasformata in «via dello Statuto», o dello storico collegio salesiano Valsalice, richiamato dal «collegio di Salice», *VS*, I 757).

La realtà emerge con più forza quando i luoghi entrano in stretta relazione con i personaggi: 'Villa Bottiglia', che nel racconto è l'abitazione dell'avvocato della fabbrica e della sua famiglia, restituisce il ricordo di un luogo esistente e ben noto a Natalia Ginzburg per essere stato il rifugio eporediese di Paola Carrara Lombroso, amica e confidente di sua madre, Lidia Tanzi.¹⁸ La cascina della famiglia di Elsa «è chiamata la Vigna, e si trova verso i boschi di Castello» (*VS*, I 684), a circa un chilometro dal paese, come la casa di campagna del fratello, Gino Martinoli, il quale a sua volta presta i tratti al personaggio di Nebbia.

La casa che il vecchio Balotta «s'era comprata per pochi soldi, ancora al tempo della prima guerra» si chiama 'la Casetta' ed «era, quando l'aveva comprata, una casetta da contadini, con l'orto, il frutteto e la vigna; poi l'aveva fatta grande e bella, con verande e logge, pur lasciandole un poco del suo rustico aspetto» (*VS*, I 677). Non è difficile riconoscere la casa di famiglia di Camillo Olivetti, ufficialmente 'Villa Emma', ma nota a tutti come 'il *Ciabòt*'; l'identità è appena dissimulata dal filtro linguistico, perché in

¹⁶ Ivrea è «il paese [che] vive in funzione della fabbrica»; Torino è la città «di là della collina» (*VS*, I 674).

¹⁷ Alpette trova riscontri onomastici in più di una località nel Canavese e in Valle d'Aosta; Borgo Martino e Cignano sono voci di invenzione modellate su toponimi reali (Borgomasino / San Martino; Cigliano).

¹⁸ Paola Carrara è affettuosamente ricordata in *Lessico Familiare*. Villa Bottiglia, tra i boschi di Via Monte Navale, divenne in seguito l'abitazione di Elena Olivetti.

dialetto *ciabòt* vale ‘casetta di campagna’¹⁹ e tale era la casa di nascita di Adriano Olivetti, una «casa rossa con la tòpia, il pergolato d’uva» che ancora oggi conserva «più un carattere contadino che di villeggiatura».²⁰

Ricostruito nelle sue coordinate spaziali, il paese diventa il teatro in cui si muovono i personaggi, intrecciando le identità fittizie con gli elementi reali in un articolato gioco di rimandi linguistici e onomastici. La figura centrale è il vecchio Balotta, il cui soprannome, dal piem. *balotta* ‘pallotta, piccola palla’, riceve una prima spiegazione al momento della presentazione:

Era piccolo e grasso, con una gran pancia tonda tonda che gli scoppiava fuori dai calzoni, e aveva grossi baffi spioventi ingialliti dal sigaro, che mordeva e succhiava. Ha cominciato con una baracca grande appena appena da qui a lì, racconta mio padre. (VS I, 674-675)

Modellato sulla figura del ‘vecchio Olivetti’, ne conserva persino l’epiteto, il cui significato verrà chiarito meglio in *Lessico familiare*:

era piccolo, grasso e con una grande barba bianca e aveva, nella barba, un viso bello, delicato e nobile, illuminato dagli occhi celesti. [...] mio padre, forse per via di quella barba bianca, lo chiamava sempre “il vecchio Olivetti”; ma avevano, lui e mio padre, all’incirca la stessa età. (LF I 967)

La descrizione fisica del Balotta (spesso chiamato con il soprannome persino dai propri figli)²¹ è completata da dettagli puntuali che trovano riscontro nella realtà storica di Camillo Olivetti,²² a partire dal muro della fabbrica, simbolo del rapporto patriarcale con le maestranze, ben vivo nella memoria degli eporediesi:

Girava in bicicletta, con un vecchio zaino da soldato dove teneva la colazione, e mangiava al sole appoggiato a un muro del cortile [...] Quel muro c’è sempre, e lo chiamano il muro del vecchio Balotta, perché lui la sera, finiti i lavori, stava là col berretto all’indietro a fumare il sigaro e a chiacchierare con gli operai. (VS I, 674)

I comportamenti non convenzionali del personaggio giustificano anche una diversa interpretazione del soprannome, da rivalutare alla luce dell’e-

¹⁹ Cfr. VITTORIO DI SANT’ALBINO, *Grande dizionario piemontese-italiano*, Torino, Unione tipografica editoriale torinese 1859 (di seguito DSA), s.v.: «casupola casuccia [...] casa povera e contadinesca».

²⁰ VALERIO OCHETTO, *Adriano Olivetti, una biografia*, Roma-Ivrea, Ed. Franco Vitelli 2013, p. 23.

²¹ «La Gemmina a volte, per vezzo, lo chiamava il Balotta, suo padre» (VS, I 729).

²² LAURA CURINO, GABRIELE VACIS, *Olivetti. Camillo: alle radici di un sogno*, Milano, Baldini&Castoldi 1998, pp. 56-57.

spressione piemontese *vei balota* «Vecchio barboglio [...] vecchio pazzo, rimbambito, balordo o scimunito»,²³ che pare riflettere lo sconcerto della comunità, incapace di comprendere lo spirito progressista e idealista dell'industriale.

L'elemento dialettale ritorna nella determinazione onomastica dei fratelli del Balotta, 'il Barba Tommaso' e 'la Magna Maria'. Gli appellativi *barba* e *magna*, rispettivamente 'zio' e 'zia', non solo identificano il loro ruolo all'interno della famiglia, ma esauriscono in esso la loro personalità, annullata in una dipendenza colpevole che il Balotta considera una manifestazione di inettitudine:²⁴

- Mio fratello il Barba Tommaso, con rispetto parlando, è una ciula.
- Mia sorella la Magna Maria, con rispetto parlando, è una scema. (VS I, 674)

L'uso del dialetto, che nel testo appare circoscritto a poche espressioni inserite come nota di colore, nell'onomastica è funzionale a segnare l'integrazione con il territorio. Il Purillo è l'unico personaggio, nella generazione dei giovani, a portare un soprannome mutuato dal dialetto. Il primo nome compare solo nel momento della presentazione: «Si chiama Fausto, ma lo chiamano tutti il Purillo: perché porta sempre un berretto a purillo, calzato fin sulle orecchie»²⁵ (VS I, 676).

Personaggio controverso, ma assolutamente centrale nel racconto,²⁶ è dotato della stessa energia vitale del Balotta, che non a caso gli affiderà la direzione della fabbrica. Il rapporto tra nome, cognome e soprannome misura

²³ DSA, s.v. *balota*.

²⁴ Lo scadimento semantico è accentuato dal fatto che in Piemonte l'appellativo *barba*, «partendo dall'identificazione della barba con uno dei segni di autorevolezza», aveva tradizionalmente la funzione di titolo di rispetto riservato agli anziani (ALDA ROSSEBASTIANO, *Onomastica piemontese* 8, «Studi Piemontesi» XLVII (2018), 2, pp. 543-572; p. 549). Lo stesso uso era condiviso dalla comunità ebraica piemontese, come ricorda Primo Levi: «Per quanto riguarda questo termine 'zio', è bene avvertire subito che esso deve essere inteso in senso assai ampio. Fra di noi, è usanza chiamare zio qualunque parente anziano, anche se lontanissimo: e poiché tutte o quasi le persone anziane della comunità, alla lunga, sono nostre parenti, ne segue che il numero dei nostri zii è grande. Nel caso poi degli zii che raggiungono un'età avanzata [...] l'attributo di "barba", o rispettivamente di "magna", tende a fondersi lentamente col nome» (*Il sistema periodico in Opere*, I, Torino, Einaudi 1997, p. 743).

²⁵ La voce, attestata anche in CARLO BATTISTI, GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra, 1950-1957, è l'adattamento del piem. *purilu* 'capocchia, bottoncino', come quello che si trova sul basco (da *por* 'porro, bitorzolo') e quindi per metonimia passato ad indicare questo tipo di cappello.

²⁶ Il suo nome è quello più frequentemente citato nel romanzo (136 occorrenze); seguono Tommasino e Vincenzino (101) e, a distanza, Balotta (79).

le relazioni del Purillo con la comunità: il nome si perde subito; l'uso sopra le righe del titolo e del cognome, rivelati solo alla fine («con l'ingegner Guascogna non si sono messi d'accordo [...]. L'ingegner Guascogna è il Purillo» VS, I 749), ne dichiarano l'isolamento, persistente anche dopo il matrimonio con Raffaella, la figlia più giovane del Balotta.

L'uso del soprannome si riscontra in altri due personaggi, il Nebbia e la Pupazzina. Entrambi gli appellativi sono coniatati sull'italiano, tratto che caratterizza le generazioni più giovani. Mentre la motivazione del soprannome Nebbia non è dichiarata, 'Pupazzina'²⁷ riceve una spiegazione esplicita nel testo, che ne svela anche gli elementi svalutativi: «era piccolina, paffuta, con una testa tutta boccoli; andava sempre vestita con certe camicettine sbuffanti, stretta la vita in un cinturone alto di vernice nera; e vacillava su gli altissimi tacchi» (VS, I 694).

La distanza tra le diverse generazioni, che Calvino indicava come «il senso dei vecchi, e del venir su dei giovani, e del come vengono su, dolorosamente»²⁸ è sottolineata dalle scelte onomastiche: alla solidità dei nomi dei «padri» si contrappongono i diminutivi e gli ipocoristici propri della generazione dei figli: le 'bimbe Bottiglia', Giuliana e Mariolina, rimangono 'bimbe' «benché la più giovane abbia ormai ventinove anni» (VS, I 670); Gigi, figlio del Generale Sartorio, «non si capisce se sia un pervertito o no» (VS, I 776); l'infelice moglie di Vincenzino è nota a tutti come 'la Cate'²⁹; la sorella maggiore di Elsa, sposata a Johannesburg, si chiama Teresita; Vincenzino, Gemmina, Tommasino sono i nomi dei figli del Vecchio Balotta e di sua moglie Cecilia.

Vincenzino è chiamato Vincenzo in un'unica occasione, quando sua madre cerca di rivendicarne la successione nell'azienda:

quando [il Balotta] cominciò a star male, nominò il Purillo direttore della fabbrica.

La signora Cecilia non se ne dava pace, di questo affronto fatto ai suoi figli; e chiedeva:

– Perché il Purillo? perché non il Mario? perché non il Vincenzo?

Ma il vecchio Balotta diceva:

– Tu non t'impicciare. [...] I tuoi figli non valgono una cucca.

²⁷ Dim. di *pupazza*, voce di area romanesca (< *pupa*), vale 'bambolina', ma assume anche il senso figurato di «donna bella, ma insignificante, frivola, leggera, superficiale» (SALVATORE BATTAGLIA, GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002).

²⁸ Lettera a Natalia Ginzburg, FGE, 12 maggio 1961.

²⁹ In Vincenzino sono riconoscibili i tratti di Adriano Olivetti, mentre la figura di Cate evoca Paola Levi, sorella di Natalia.

Lontani da questi meccanismi omologanti si ergono i nomi di Xenia e di Elsa, personaggi femminili che, in modo diverso, contravvengono alle regole del piccolo mondo. La prima è la moglie di Mario, primogenito del Balotta: «una pittrice e scultrice, una russa, d'una famiglia scappata da Mosca con la rivoluzione. Era orfana, e stava a Monaco con degli zii. Il vecchio Balotta pensava che doveva essere un'avventuriera o una spia» (VS, I 702). Nella sua figura è adombrata Gertrud (Gertha) Kiefer, moglie di Massimo Olivetti, sospettata di essere un'informatrice del regime tedesco e anche per questo poco inserita nella comunità.³⁰ Nell'onomastica del Novecento il nome trova un riferimento letterario nel romanzo *Alba De Cèspedes, Nessuno torna indietro* (1938), in cui designa una donna perduta che si ravvede; le attestazioni si addensano dopo il 1965, manifestando una presenza ininterrotta dal 1967. Nelle *Voci della sera* Xenia si configura come un nome a chiave, connesso all'agg. *xénios* 'ospitale, cortese' da cui gr. *xénos* 'ospite, forestiero', e qui propriamente 'straniero'. Così appare Xenia-Gertha, che sceglie di non integrarsi nel paese, rifiutandone persino la lingua: «Non parlava una parola d'italiano. Parlava un francese incerto, mescolato di tedesco e di russo, con una voce sommessa, un po' rauca» (VS, I 703).

Va rilevato che Eugenio Montale intitolerà *Xènia* la raccolta di versi, scritti a partire dal 1964, in memoria della moglie Drusilla Tanzi, zia di Natalia, facendo registrare una coincidenza onomastica che non pare casuale.³¹

Altrettanto carico di suggestioni è il nome dell'io narrante, Elsa, particolarmente apprezzato tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, e dunque assolutamente realistico dal punto di vista storico.³² Di matrice letteraria, si diffonde in Italia attraverso il *Lohengrin* di Wagner (1850), la cui protagonista è Elsa, figlia del duca di Brabante e sposa di un cavaliere che nasconde la sua identità. È indubbiamente questo il riferimento ideale e simbolico del personaggio creato da Natalia Ginzburg. Il legame emotivo con il *Lohengrin* è svelato dalla stessa autrice:

³⁰ «Adriano Olivetti che ebbe forti sospetti su di lei quando, nel periodo fascista, da Berlino, partirono indagini sulla Olivetti per irregolarità amministrative» (GIULIANA GEMELLI, v. *Olivetti, Adriano* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Treccani 2013).

³¹ L'antecedente è la raccolta di epigrammi di Marziale (*Xènia*, 'doni all'ospite'), ma non va dimenticato che Montale fu uno dei primi lettori e recensori delle *Voci della sera* (*Vite quasi inutili*, «Corriere della sera», 20 giugno 1961).

³² Nel 1934, individuabile come anno di nascita della protagonista, si contano in Italia 1052 attestazioni. L'apice (1332 occ.) era stato toccato nel 1926 (NPI). Il nome può collegarsi a *Elsbeth*, ipocoristico di Elisabetta, ed è di fatto il corrispettivo alto della forma popolare Betta, illustrato nelle *Voci della Sera* dalla prosaica contadina, che va a far «da mangiare» a Tommasino (VS, I 733).

La prima opera di cui ebbi notizia nella mia vita, fu il *Lohengrin*. Me ne parlò mia madre; ed è stata l'unica opera la cui storia m'abbia commosso. [...] Riguardo alla vicenda di *Elsa* nel *Lohengrin*, rodendomi di rabbia pensavo, da bambina, che io mai avrei agito così, mai avrei dato retta alla cattiva Ortruda, mai avrei chiesto a Lohengrin il suo nome. [...] Le parole di Lohengrin a Elsa «mai devi domandarmi / né a palesar tentarmi / ond'io ne venni a te / né il nome mio qual è» non posso udirle o sillabarle in me senza un brivido sulla schiena. Esse vibrarono per me nell'infanzia del presagio che sarebbero state inutili; suonarono come un comando straziante perché conscio che non sarebbe stato obbedito, carico dell'annuncio d'una catastrofe che avrebbe separato quei due esseri. (*MDD*, II 61, 18 maggio 1969)

Se il nome è un destino, la storia di Elsa è già segnata: l'amore con Tommasino può vivere solo nell'accettazione comune del suo segreto e lo svelamento, sia pure non direttamente sollecitato da una più avveduta Elsa, porta inevitabilmente alla dissoluzione. Nella sua dimensione antierica e demitizzante, Tommasino, che non è certo Lohengrin,³³ spiega a suo modo la fine dell'illusione:

Non era, il mio per te, un grande amore [...] non era un grande amore appassionato, romantico. Era però qualcosa, qualcosa di intimo e delicato, e aveva una sua pienezza, una sua libertà. [...] Era qualcosa di molto leggero, di molto fragile, pronto a disfarsi al primo soffio di vento. Era qualcosa che non si poteva acchiappare, portare alla luce, senza che morisse. L'abbiamo portato alla luce, ed è morto, non lo riavremo mai. (*VS*, I 769)

Gli esempi qui proposti, necessariamente limitati, valgono a mostrare come il gioco delle identità taciute, che costituisce la cifra delle *Voci della sera*, trovi nella tessitura onomastica una nuova modalità espressiva. La particolarità di questa prova di scrittura, molto distante dai precedenti racconti dell'autrice, consiste nella focalizzazione sull'autenticità delle situazioni evocate. L'impossibilità di lasciare semplicemente fluire i ricordi, riconosciuti come materiale sensibile, si trasforma in una ricerca di suggestioni verbali ed emotive che, attingendo alla memoria, restituiscono ai personaggi la loro essenza più profonda. In questa verità 'ricreata', il sistema dei nomi agisce come una traccia sotterranea, amplificando gli indizi rivelatori e alimentando la dimensione allusiva degli elementi narrativi.

³³ Basti il confronto con l'appassionata dichiarazione del Cavaliere del cigno nell'ultima scena: «Oh! Elsa, che mai facesti, di?.../ Quando al mio sguardo il ciel t'offrì./ Per te m'arse nel sen celeste amor./ E nuova gioia invase il core allor./ Ed il mio acciar, la vita mia, la man./ La forza, che mi dà potere arcatai./ Tutto sacrar volea, o cara, a te!!!», che porta tuttavia ad un analogo epilogo «Perchè strappar l'arcan volesti a me?.../ Ora restar possibile non m'è!!!».

Biodata: Elena Papa – Professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Torino, si occupa di onomastica storica e contemporanea, lessico e lessicografia, norma e uso dell'italiano in prospettiva diacronica. È autrice con Alda Rossebastiano dell'opera in due volumi *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico* (UTET 2005).

elena.papa@unito.it

LEONARDO TERRUSI

FIorenza E LE ALTRE.
RISONANZE POLITICO-IDEOLOGICHE DEI TOPONIMI
IN DANTE E ALTRI SCRITTORI

Abstract: Place-names may influence the meaning of the literary text in which they memory or bearers of ideological value, as in several examples of medieval poetry and particularly in Dante's *Comedy*. This paper examines the value assumed by the most important toponym of the poem, that of Dante's home town: *Fiorenza*, linking it with the process of personification of the city and Dante's controversy involving the civitas *diaboli*.

Keywords: place-names, medieval poetry, Dante's *Comedy*, *Fiorenza*

1. Appare ormai del tutto evidente come all'interno dei testi letterari i toponimi rappresentino ben più che mere denominazioni geografiche, contrariamente a quanto previsto dallo statuto del nome proprio quale designatore rigido, cioè «un termine che si riferisce alla medesima entità in tutti i mondi possibili»,¹ sostanzialmente vuoto di senso. Il preambolo rischierebbe di apparire pressoché superfluo, dal momento che tutta l'onomastica letteraria si occupa, appunto, di nient'altro che di questo: di significati e funzioni dei nomi propri che vanno al di là di tale 'rigidità'; e che si tratti di toponimi o di antroponimi non farebbe differenza. Eppure, emerge in modo sempre più evidente una peculiare specificità dei toponimi letterari,² che ha anzitutto a che fare con la natura spaziale del loro referente: i luoghi, la geografia letteraria, su cui la critica contemporanea si è concentrata negli ultimi decenni, a partire dagli studi di Bachelard, Bachtin, Corti, Uspenskij e Lotman, per sfociare oggi in prospettive innovative come la *géocritique* o il cosiddetto *spatial turn*.³ Atten-

¹ SAUL A. KRIPKE, *Nome e necessità*, Torino, Boringhieri 1982, p. 270.

² Cfr. VOLKER KOHLHEIM, *I toponimi nella letteratura: funzione e status*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 63-72; ma mi permetto di rinviare anche al mio *I toponimi letterari: luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni*, «RION. Rivista Italiana di Onomastica», XVI (2010), 2, pp. 503-522 (poi, con ampliamenti e modifiche, in *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letterarie italiana*, Pisa, ETS 2012, pp. 159-177), anche per alcune delle riflessioni che qui seguiranno.

³ Cfr. il bilancio di GIULIO IACOLI, *Letteratura e Geografia*, in *Letteratura europea*, a c. di P. Boitani, M. Fusillo, Torino, UTET 2014, vol. V, pp. 283-311.

zioni che possono compendiarsi nel suggestivo apoftegma di Franco Moretti: «quello che accade dipende dal *dove* esso accada».⁴

In una prospettiva specificamente onomastica, questa affermazione potrà però attualizzarsi chiedendosi quanto ciò dipenda dal *nome* di quel *dove*. Si potrebbe sulle prime pensare a quanto i toponimi possano rendersi funzionali alla realizzazione di un *effet de réel* (che talora invece paradossalmente prescinde dall'effettiva esistenza del nome nel mondo reale),⁵ o al contrario essere portatori di un valore allusivo, specie nei casi di nomi inventati, talora apertamente parlanti (*Malpertugio*, l'osteria della *Malanotte*), fondati sulla 'codifica', come scrive Barthes, di un significante che si accordi con il significato o la connotazione che gli si voglia assegnare. Ma ancor più sottile è piuttosto un altro valore, che potrà dirsi 'evocativo', dei nomi di luogo, più ancora che dei luoghi stessi, fondato su un meccanismo semmai di 'decodifica', cioè di decifrazione, da parte dell'autore e poi del lettore, di un'affinità naturale tra il significante del toponimo e un suo inaspettato significato.⁶ A esemplificare tutto ciò resta insuperabile un passo proustiano di *Noms de pays* in *Du côté de chez Swann*: «mi bastava pronunciare quei nomi: Balbec, Venezia, Firenze, dentro i quali aveva finito per accumularsi il desiderio dei luoghi ch'essi designavano».⁷ Insomma, per usare le parole di Luigi Sasso a proposito della *Firenze* medievale (un luogo e un nome che torneranno spesso nel nostro discorso), «esistono luoghi, città [...] che [...] hanno assunto una dimensione mitica, paesaggi che sono la proiezione della nostalgia, del risentimento, dell'encomio e della polemica di uno scrittore».⁸ Ed è proprio il nome di tali luoghi e città a veicolare il loro potenziale mitico o mentale,⁹ anche in chi per avventura non li abbia mai conosciuti.

⁴ Cfr. FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*, Torino, Einaudi 1997, p. 74 (in corsivo nel testo).

⁵ Cfr. ROLAND BARTHES, *Proust et les noms* [1967], in ID., *Oeuvres complètes. 1966-1973*, a c. di É. Marty, Paris, Éditions du Seuil 2002, II, pp. 1368-1377: 1364, e MICHAEL RIFFATERRE, *L'explication des faits littéraires*, in ID., *Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil 1979, pp. 331-355.

⁶ Cfr. BARTHES, *Proust et les noms*, cit., pp. 1372-1373; cfr. anche GÉRARD GENETTE, *Proust e il linguaggio indiretto*, in ID., *Figure II*, Torino, Einaudi 1972, pp. 157-224: 168-175, che nota come lo stesso 'significato' agisca talora sul 'significante' in termini non solo fonici ma anche lessicali, culturali, ecc., in una parola nella totalità del 'segno'.

⁷ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori 2001, p. 267.

⁸ LUIGI SASSO, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti 1990, p. 36. Un altro esempio potrebbe essere il celebre «A Mosca, a Mosca» delle *Tre sorelle* di Cechov, in cui si compendia il valore della città come struggente e irraggiungibile ideale.

⁹ Cfr. MARIA CORTI, *La città come luogo mentale*, «Strumenti critici», VIII (1993), pp. 1-18: 1, che ricorda che è «il punto di vista, non la geografia reale a determinare la fisionomia dell'oggetto

2. Alla luce di questa premessa, non sorprenderà di riscontrare la singolare frequenza e centralità con cui i toponimi ricorrono in contesti letterari ad elevata densità parenetica e specificamente ideologico-politica. Chi non ricorda le celebri apostrofi dantesche come l'«Ahi serva Italia» di *Pg* VI, 76, *introibo* di una spietata requisitoria sulle responsabilità del degrado politico italiano, o l'«Ahi Pisa, vituperio de le genti» che chiude la narrazione dello *strange case* del conte Ugolino (*If* XXXIII, 79), icasticamente sintetizzando la disumanizzazione della politica adombrata nell'episodio? Il fenomeno trova una messe altrettanto ricca di attestazioni tra gli scrittori coevi, come il Guittone della canzone *Ahi lasso*, in cui l'invettiva politica post-Montaperti si sostanzia nel compianto per lo stato di una Firenze personificata, il nome della quale è al centro di una serie di giochi etimologici, di cui si discuterà più avanti, e in altri insistiti cataloghi toponimici («ché *Montalcino* av' abattuto a forza,/ *Montepulciano* miso en sua forza,/ e de *Maremma* ha la cervia e 'l frutto;/ *Sangimignan*, *Pog[g]iboniz'* e *Colle*/ e *Volterra* e 'l paiese a suo tene»). Ma essa si riscontra, sotto varie forme, tra tutti gli epigoni della poesia civile italiana, sino a divenire una vera e propria 'marca di genere':¹⁰ dal Petrarca di *Italia mia* (RVF 128) alle *Ceneri di Gramsci* pasoliniane, passando per il Leopardi della *Ginestra*, la cui fittissima toponomastica rappresenta per Luigi Blasucci un «caso inaudito»,¹¹ e per l'«orgiastica» delibazione di toponimi della poesia carducciana (in tali termini effigiata dal De Lollis),¹² dislocati in sedi di peculiare densità politico-ideologica: basti pensare alla *Versaglia* cui si intitola il celebre epodo, o, per citare altri esempi di analogia italianizzazione, ai vari *Tuglieri* per *Tuileries*, *Ostel di città* per *Hôtel de ville*, *L'Abbadia* per *L'Abbaye* e la stessa *Bastiglia* di altri sonetti del *ça ira*. Un'oltranza toponimica tanto significativa quanto essa appare estranea al codice standard della tradizione italiana in versi, che tende semmai ad operare una selezione antirealistica,¹³ escludendo dunque tutti i nomi propri, o tutt'al

descritto, che può essere quindi assente»: uno slittamento che coinvolge proprio i toponimi (come per la *Babele* infernale e la *Gerusalemme* celeste).

¹⁰ Cfr. NICCOLÒ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier 2005, pp. 90-93.

¹¹ LUIGI BLASUCCI, *Sugli antroponimi (e qualcosa anche sui toponimi) nei Canti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, III (1998), pp. 181-194 (poi in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio 2003, pp. 47-61).

¹² CESARE DE LOLLIS, *Saggio sulla lingua poetica del Carducci* [1912], in ID., *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, Bari, Laterza 1928, pp. 99-138: 101. LORENZO TOMASIN, *Classica e odierna. Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki 2007, p. 117, rileva però la necessità di rivedere il giudizio sulla tipicità del fenomeno in Carducci, dicendolo «diversamente graduato – e diversamente significante – nelle varie raccolte».

¹³ Si veda ad es. come il Leopardi delle *Canzoni civili* e degli *Idilli* li ammetta solo nei titoli o in alcuni vocativi, intensificandone invece l'uso nell'epistola-sermone al Piepoli (BLASUCCI, *Sugli*

più a fare di essi un uso alessandrino, incastonandoli nel tessuto testuale quale materiale raro e ricercato, come in D'Annunzio. Del resto, acclimamenti linguistici come quelli carducciani trovano un'inopinata risorgenza in altri contesti letterari contemporanei, stavolta in prosa, ma anch'essi caratterizzati da spiccato impegno polemico-ideologico. Come in uno degli ultimi romanzi del collettivo Wu Ming, *l'Armata dei sonnambuli* (2014), incentrato sulla descrizione della rivoluzione francese dalla prospettiva dei ceti popolari, nel quale sono appunto attestate forme come *Versaglia* e *Tuglieri* o *Tegolerie*, *Sant'Onorio*, *Ponte Nuovo*, *Foborgo*, ascrivibili all'intenzionalità mimetica verso la lingua popolare dei sanculotti, se non anche a un deliberato omaggio al «Carducci cantore della Rivoluzione». ¹⁴ A ben vedere, analoga appare la funzione della 'dialettizzazione' di toponimi italiani attuata nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (1976), in cui le forme mimetiche dell'italiano dei semicolti del tipo «viva la *Talia*» giungono ad assumere una funzione contestativa nei confronti della retorica praticata dalla storiografia ufficiale sul Risorgimento. ¹⁵ Gli uni e gli altri 'acclimamenti', si azzarderà, sono forse funzionali a situare quei toponimi in una particolare temperie storico-politica, trasformandoli in una sorta di 'cronotoponimi', per adattare la celebre formula bachtiniana.

A illuminare il ruolo che i toponimi assumono in casi come questi è il modello interpretativo elaborato di recente da Marie-Anne Paveau, che, all'interno di una concezione cognitivo-discorsiva, li considera quali «agenti di trasmissione di linee discorsive» e «organizzatori memoriali» in grado di puntellare la memoria collettiva, caricandosi di riferimenti storico-culturali e ideologici e veicolandone la trasmissione. Lo esemplificano i 'polemonimi', cioè i nomi di battaglie (portatori di memorie di vittorie o di sconfitte, a seconda dei punti di vista), quale in italiano sarebbe 'una *Caporetto*', toponimo talmente carico di risonanze da piegarsi a un uso deonimico. ¹⁶ Ma, in un modo o nell'altro, tutti i toponimi comporterebbero risonanze di questo tipo, rendendo evidente, in altri termini, come la frequenza con cui essi compaiono in contesti letterari caratterizzati da un impegno di tipo civile/

antroponimi, cit.); mentre Parini esclude dal *Giorno* persino *Milano* o *Lombardia* (GIORGIO BARONI, *Mitologia e altro nei nomi del Giorno di Parini*, «il Nome nel testo», I [1999], pp. 119-128), in linea con il 'classicismo', funzionale all'impianto ironico dell'opera.

¹⁴ RANIERI POLESE, *La rivoluzione francese secondo Wu Ming*, «La lettura», 11.05.2014. L'ipotesi è commentata come «molto interessante» in un intervento a nome *Wu Ming* in un Forum tra i lettori del romanzo (<https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/04/larmatadeisonnambuli-rendez-vous-con-spoiler-libero/>).

¹⁵ Rinvio ancora al mio *I nomi non importano*, cit., pp. 221-222.

¹⁶ MARIE-ANNE PAVEAU, *Le toponyme, désignateur souple et organisateur mémoriel. L'exemple du nom de bataille*, «Mots. Les langages du politique», LXXXVI (2008), pp. 23-35.

ideologico non costituisca una mera coincidenza statistica, ma rappresenti l'effetto più diretto di tale potenziale toponimico: concentrando economicamente su di sé tutta una serie di suggestioni e riflessi culturali e storico-politici, essi veicolano la memoria di eventi e idee correlati con un luogo, suggellando il discorso dell'autore.

3. Gli esempi danteschi citati all'inizio della rassegna precedente evidenziano del resto un'altra peculiare sottotipologia del fenomeno (che andrà esaminata anche alla luce di quanto si è appena precisato): quella che sulle prime verrebbe spontaneo definire (con attenzione concentrata sul referente) quale 'personificazione' di luoghi, siano essi nazioni (il citato «Ahi serva Italia...»), ma anche città («Godi, Fiorenza...», *If* XXVI, 1), o persino fiumi («Po, di che tu labi...», *Pd* VI, 51). Analoghi casi si ritrovano in scene come quella immaginata dal poeta sempre in *Pg* VI, in cui l'*auctor* si rivolge all'imperatore tedesco, colpevole di trascurare la sua legittima 'consorte', la capitale imperiale («Vieni a vedere la tua *Roma* che piagne/ vedova e sola e dì e notte chiama», 112), e che sfocia nel lamento pronunciato direttamente dalla voce di quest'ultima: «Cesare mio, perché non m'accompagne?» (114). Si tratterebbe di un ben noto *topos* o espediente di marca retorica, che trasforma in persone animate e talora persino parlanti (caso, quest'ultimo, che, a partire dallo pseudo Demetrio Falereo, prende appunto il nome di *prosopopea*) entità geografiche inanimate, esitando nella creazione di memorabili 'città-donne', attestate da Cicerone a Lucano, per tacere di precedenti ancor più antichi, greci e biblici.¹⁷ Ma, più stringentemente, si ricorderà come esempi simili siano frequenti nella lirica trobadorica e in quella italiana del Due-Trecento in poeti come Brunetto Latini o Chiaro Davanzati, i quali sembrano anzi dar vita, come evidenzia Raffaella Zanni, a una risemantizzazione politica del *topos* cortese della lontananza amorosa, equiparando la città da cui sono stati allontanati per ragioni politiche a una rimpiantata donna amata.¹⁸ Un espediente che deterrebbe del resto «l'incom-

¹⁷ Cfr. RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Le città personificate nella Roma repubblicana: fenomenologia di un motivo letterario tra retorica e poesia*, in *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a c. di G. Moretti, A. Bonandini, Università di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici 2012, pp. 126-147; FRANCESCO DE MARTINO, *Città visibili*, in *Pólis/Cosmópolis. Identidades Globais & Locais*, a c. di C. Soares, M. do Céu Fialho, Th. Figueira, Imprensa da Universidade de Coimbra 2016, pp. 197-371: 197-200. Si ricorderà in particolare come già Aristotele (*Retorica* III, 1411a, 25) citasse come esempio di personificazione/prosopopea, sussumendola nella metafora brillante (*asteia*) capace di 'porre davanti agli occhi' del lettore (*pro ommàton poièin*), una personificazione geografica: «La Grecia gridò».

¹⁸ RAFFAELLA ZANNI, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, «Arzanà», XVI-XVII (2013), pp. 325-363. Non mancano esempi più tardi, come quello del madrigale di

parabile pregio di permettere a chi vi ricorra di drammatizzare [...] il rapporto dei singoli con la collettività».¹⁹

Una verifica dei valori assunti dal toponimo all'interno di tale processo di umanizzazione e femminilizzazione cittadina non potrà non coinvolgere la più importante e frequente delle personificazioni dantesche, quella appunto che riguarda la patria del poeta, Firenze. Anzi, *Fiorenza*, per usare la forma pressoché esclusiva in cui compare nelle opere dantesche,²⁰ preferita da Dante a quella moderna (che pur prevaleva nel distretto fiorentino già in epoca antica),²¹ probabilmente in adesione a un diffuso cultismo attestato ininterrottamente dai siciliani ai siculo-toscani e agli stilnovisti.²² Si noterà subito come Dante ceda in più di un'occasione alla tentazione di costruire intorno al nome una serie di *interpretationes* e giochi etimologici espliciti, tipici della poesia medievale, nei quali Luigi Sasso vedeva appunto «la cartina di tornasole di una geografia interiore, la metafora della condizione storica di una città, il riflesso della concezione etica dell'autore».²³ I poeti coevi vi ricorrono con singolare frequenza, giocando sul richiamo floreale implicito nell'etimologia (cui ancora Proust, a ben vedere, non saprà rinunciare).²⁴ Un etimo, quello che riconnette *Fiorenza* a *fiore*, di cui la *Chronica de origine civitatis Florentiae* dava una molteplice motivazione: la fondazione della città (in un primo momento nominata «parva Roma») sul luogo dell'assassinio del «senator *Florinus*, qui habuit nomen *floris*», il quale ne aveva del resto edificato le prime costruzioni in campi dove nascevano *fiori*, ma ancora

Michelangelo Buonarroti, *Per molti donna, anzi per mille amanti*, fondato appunto sul dialogo tra la donna Firenze (pur non nominata) e i suoi amanti (gli esuli fiorentini).

¹⁹ ELISA BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci 2012, p. 223.

²⁰ *Fiorenza* è attestato 3 volte nelle *Rime*, 2 nel *Convivio* e ben 15 nella *Comedia*, *Firenze* solo in *Fiore* CXXVI, 12 (cfr. *Enciclopedia dantesca*, s. v. *Fiorenza*). Nella *varia lectio* del poema non mancano tuttavia attestazioni di quest'ultima forma (cfr. la nota di GIORGIO PETROCCHI a *Pd* XVI, 84, in *La Commedia secondo l'antica vulgata*. III, *Paradiso*, Firenze, Le Lettere 1994, p. 267); e di recente LUIGI SPAGNOLO, *La tradizione della Comedia (II), La veste linguistica*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXI (2011), pp. 17-46: 36, ha ipotizzato dal confronto tra *Mart* e *Triv*, i due testimoni più autorevoli della tradizione fiorentina del poema, che nel *Pd* Dante possa aver introdotto semmai la forma intermedia, *Fiorenze*. Sull'insidiosità di ogni ricostruzione della *facies* linguistica originaria del testo dantesco cfr. però ROSARIO COLUCCIA, *Sul testo della Divina Commedia*, «Medioevo letterario d'Italia», IX (2012), pp. 35-48.

²¹ Cfr. ARRIGO CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno 1980, II, pp. 279-280.

²² Cfr. MAURIZIO VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore 1996, p. 76.

²³ SASSO, *Il nome nella letteratura*, cit., p. 36.

²⁴ LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna, il Mulino 2007, p. 72 (il riferimento è al passo: «persino in un giorno di tempesta, il nome di *Firenze* o di *Venezia* mi suscitava il desiderio del sole, dei *gigli*, di Palazzo Ducale e di Santa Maria del *Fiore*»: ed. cit., pp. 468-469).

perché essa fu «ex flore hominum Romanorum prius habitata».²⁵ Tale accostamento, in cui si condensano evidenti suggestioni politiche e ideologiche, si ripresenta continuamente in autori e testi due-trecenteschi: dal Guittone de «l'alta fior sempre granata», della «sfiorata Fiore» o di «Fiorenza, fior che sempre rinovella» (*Ahi lasso*, vv. 5, 16, 93), al Chiaro Davanzati di «fior de l'altre, Fiorenza» (*Ahi dolze e gaia terra fiorentina*, v. 3), o di «“Fiorenza” non pos' dir, ché se' sf[i]orita» (ivi, 43), al Brunetto di «Al tempo che Fiorenza/foria, e fece frutto» (*Il Tesoretto*, II, vv. 2-3), sino, appunto a Dante, che vi indulgeva nel *De vulgari eloquentia* (II VI 5: «Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit», con allusione al fallimento della spedizione siciliana di Carlo di Valois), e nella stessa *Comedìa*, in *Pd XVI*, 109-111 («le palle de l'oro/ fiorian Fiorenza in tutt'i suoi gran fatti»), e ancor più sottilmente in *Pd XXXI*, 37-39, nel dichiarare: «iò, che al divino da l'umano,/ a l'eterno dal tempo era venuto,/ e di Fiorenza in popol giusto e sano»; dove, rileva Elisa Brilli, il lettore consapevole dell'etimo coglierebbe l'opposizione tra Firenze e la città dell'Empireo, «appena ritratta sotto le spoglie care ai mistici della “candida rosa” (*Pd XXXI*, 1) e del “gran fiore” (v. 10) eternamente fecondato dall’“infiorarsi” perpetuo delle schiere angeliche (v. 7)».²⁶

Già tali occorrenze confermerebbero come *Fiorenza* costituisca un singolare paradigma del valore ideologico di cui un toponimo può essere portatore, compendiandolo in questo caso nel suo stesso significante. Ma non è tutto. A colpire è anche l'effetto del processo di personificazione/femminilizzazione in cui, come si anticipava, la più parte se non la totalità delle attestazioni del toponimo *Fiorenza* nella *Comedìa* dantesca è coinvolta; un processo che ne enfatizza, come si vedrà, le risonanze ideologiche. Tale personificazione è talora marcata dall'apostrofe con cui il poeta si rivolge alla città, come se appunto si trattasse di un'entità animata e femminile. Ciò avviene in *If XVI*, 73-75, nel pieno della reprimenda del *viator* contro la sua degenerazione, suscitata dalla domanda dei tre fiorentini ospiti del girone dei sodomiti: «La gente nuova e i sùbiti guadagni/ orgoglio e dismisura han generata,/ *Fiorenza*, in te, sì che tu già ten piagni». Un'immagine, quella della città piangente, che richiama la Gerusalemme delle *Lamentationes*,²⁷ e il cui 'rovescio' ricomparirà in *Pd XVI*, 147-150, a suggellare ancora una volta

²⁵ *Chronica de origine civitatis Florentiae*, a c. di R. Chellini, ISIME, Roma 2009, pp. 41-42, ll. 19 ss.

²⁶ BRILLI, *Firenze e il profeta*, cit., p. 223.

²⁷ Come già in *Vita nova*, XXVIII 1 e XXX 1, dove era motivata dalla morte di Beatrice: ivi, p. 101.

una lunga requisitoria da parte dell'*alter ego* del poeta, Cacciaguیدا,²⁸ sulla superiorità della città antica rispetto alla moderna: «Con queste genti, e con altre con esse,/ vid'io *Fiorenza* in sì fatto riposo,/ che non avea cagione onde piangesse» (un'attestazione che riverbera l'effetto personificante, per così dire, sulle altre tre attestazioni di *Fiorenza* nel canto in questione, nel medesimo contesto polemico, a XVI, 84, 111, 146).²⁹ Un viraggio ironico-antifrustico caratterizza altre due apostrofi rivolte alla patria degenerata: quella della terzina iniziale di *If* XXVI, che rimarca la straordinaria frequenza con cui i fiorentini compaiono tra i ladri infernali: «Godi, *Fiorenza*, poi che se' sì grande,/ che per mare e per terra batti l'ali,/ e per lo 'nferno tuo nome si spande!»; e quella di *Pg* VI, 127-129, all'interno della lunga digressione del Dante *auctor* introdotta dall'«Ahi serva Italia», segnatamente dopo l'allusione alla degenerazione della lotta politica nelle città italiane: «*Fiorenza* mia, ben puoi esser contenta/ di questa digression che non ti tocca,/ mercé del popol tuo che si argomenta» (ovvio che Dante pensi esattamente il contrario). L'umanizzazione in negativo della città assume caratteri più fisici in *Pg* XX, 73-75: «Sanz'arme n'esce e solo con la lancia/ con la qual giostrò Giuda, e quella punta/ sì, ch' a *Fiorenza* fa scoppiar la pancia», con allusione al 'tradimento' di Carlo di Valois, che squarcia il ventre marcio della città, facendone fuoriuscire le malvagità celate. Ancora, in *Pd* XV, 97-99, la personificazione ritrae in positivo la Firenze antica (al solito rimarcando la decadenza di quella moderna), e si realizza grazie alla presenza di predicativi umanizzanti: «*Fiorenza* dentro da la cerchia antica,/ ond'ella toglie ancora e terza e nona,/ si stava in pace, sobria e pudica»; mentre l'accostamento personificante alla *noverca* 'matrigna' del mito di Fedra (che di fatto accomuna Firenze a questa e Dante a Ippolito) è nella profezia dell'esilio annunciata da Cacciaguیدا in *Pd* XVII, 46-48 («Qual si partio Ipolito d'Atene/ per la spietata e perfida noverca,/ tal di *Fiorenza* partir ti convene»). Infine, in *Pd* XXXI, 37-39 la già citata sequenza di antitesi in cui *Fiorenza* è inserita ne denuncia un valore che va ben al di là di un mero referente geografico, in un contesto che, come si è detto sopra, ipostatizza proprio grazie all'alone allusivo del toponimo la contrapposizione di *Fiorenza* alla *civitas* ultraterrena. Ma anche negli altri casi in cui la personificazione è meno palese l'immagine

²⁸ Cfr. su questo LUIGI SURDICH, *La nominazione ritardata e l'assenza del nome: un esempio dantesco*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 133-151.

²⁹ Ai vv. 82-84: «E come 'l volger del ciel de la luna/ cuopre e discuopre i liti senza posa,/ così fa di *Fiorenza* la Fortuna»; vv. 109-111, già citati; vv. 145-147: «Ma conveniesi, a quella pietra scema/ che guarda 'l ponte, che *Fiorenza* fesse/ vittima ne la sua pace postrema».

della città comporta pur sempre un evidente 'sovrasenso', carico di un fortissimo potenziale politico-ideologico.³⁰

Le attestazioni della *Fiorenza* personificata divengono in tal modo i veri gangli vitali di quel reticolo di senso che percorre, come ha mostrato la Brilli, l'intero poema, volto a dimostrare la condizione degradata e corrotta della patria dantesca, identificata con «una femminilità abietta e una relazione demistificatrice tipica dei libri profetici vetero-testamentari e dell'*Apocalisse* giovannea, quella stessa tradizione scritturale insomma che aveva trovato nella *civitas diaboli* agostiniana la più sapiente codificazione».³¹ Una *civitas diaboli* attualizzata dunque, che si contrappone alla *civitas* ideale, incarnata in Roma e nella Firenze antica, cui Dante giunge nel 'sacrato poema', dopo che nelle prime opere post-esilio aveva semmai sperimentato il *topos* cortese di cui sopra si diceva, identificando cioè la patria lontana con una perduta donna amata.

Il toponimo *Fiorenza* viene dunque posto al centro di una sottile raggiera di significati e risonanze, proprio in virtù di quel potere di organizzazione memoriale e trasmissione ideologica detenuto dai toponimi, che risulta rafforzato, si dirà, dal meccanismo di personificazione del referente, che rende infatti più evidente ed esplicito l'allontanamento del nome proprio dal suo originario senso di denominazione geografica, investendolo di valori culturali e relazionali che resterebbero altrimenti inerti. Si noterà come sia proprio il carico memoriale, improntato alla nobiltà e all'eredità di un'antica civiltà come quella romana, di cui il nome *Fiorenza* è portatore (e che le *interpretationes* etimologiche rivelano mai così esplicitamente come in questo caso), a entrare in contrasto con l'immagine degradata della città-*meretrix* realizzata dalla personificazione, che ne enfatizza il percorso di decadenza. Del resto, il toponimo entra in tal modo in contatto con tradizioni culturali e letterarie (quella scritturale e apocalittica nel caso della *Comedia*, quella cortese ed erotica nella prima produzione post-esilio), che esso in un certo senso assorbe e sfrutta, amplificando così, anche per contrasto, la propria capacità di suggestione.

Il caso di *Fiorenza* dimostra insomma che la personificazione delle città, tramandata da un'antica tradizione letteraria e antropologica, amplifica il

³⁰ *If X*, 91-93, nel discorso di Farinata: «Ma fu' io solo, là dove sofferto/ fu per ciascun di tòrre via Fiorenza./ colui che la difesi a viso aperto»; *If XXIV*, 143-144 (in quello di Vanni Fucci: anche in questo caso, un'umanizzazione potrebbe essere suggerita dal parallelo con quella di Pistoia, che 'smagrisce'): «Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;/ poi Fiorenza rinnova gente e modi»; *If XXXII*, 119-120: «tu hai dallato quel di Beccheria/ di cui segò Fiorenza la gorgiera»; *Pd XXIX*, 103-105: «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi/ quante si fatte favole per anno/ in pergamo si gridan quinci e quindi».

³¹ BRILLI, *Firenze e il profeta*, cit., pp. 225-229.

valore memoriale e l'*heritage* ideologico di cui il toponimo già di per sé è portatore, rafforzandone il potere evocativo. Un meccanismo, si aggiungerà, di cui sarà forse consapevole Italo Calvino, quando assegnerà nomi di donna alle sue 55 città invisibili, ognuna delle quali, proprio grazie alla personificazione femminile realizzata attraverso l'onomastica (pur in questo caso fittiva), si farà *figura* (o appunto 'agente di trasmissione' nei termini della Paveau) di un'idea o concetto in linea con temi della riflessione culturale, sociologica, filosofica, linguistica, urbanistica della contemporaneità.³²

Biodata: Leonardo Terrusi si è formato presso l'Università di Bari (laurea; dottorato; post-dottorato; assegno di ricerca) e ha proseguito l'attività di ricerca conseguendo l'abilitazione scientifica nazionale come professore di prima fascia per Linguistica e Filologia Italiana (2017), di seconda per lo stesso settore e per Letteratura italiana (2014). Attualmente insegna Italiano e Latino nel Liceo «Q. Orazio Flacco» di Castellaneta (TA). Tra le sue pubblicazioni, i volumi Lelio Manfredi, *Philadelphia* (Bari, 2003), *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (Bari, 2005), *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (Pisa, 2006, con Bruno Porcelli), *I nomi non importano* (Pisa, 2012), *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico* (Pisa, 2016), «*Segondo che Galieno pone*». *Presenze di testi e temi extralletterari da Guittone a Boccaccio al Casa* (Padova, 2019).

lterrusi@gmail.com

³² Anche su questo rinvio al mio «*I nomi non importano*». *L'onomastica delle Città invisibili di Italo Calvino*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010, pp. 263-272 (poi, con rimaneggiamenti, in *I nomi non importano*, cit., pp. 196-217).

LAURA VALLORTIGARA

«COME SIPARI DIETRO CUI C'È QUALCOSA».
NOTE DI ONOMASTICA NEL CICLO DI NANE OCA DI
GIULIANO SCABIA (CON UN INEDITO D'ARCHIVIO)*

Abstract: The aim of this paper is to analyze the onomastic system in Giuliano Scabia's four novels centred on the character of Nane Oca and his adventures. The onomastic technique of the author is closely connected with his conception of language as a deposit of the archetypal mother tongue, *stralingua*, which emerges in fragments in the course of the narration. In this context, onomastics becomes an instrument by means of which it is possible to disclose the «real treasure» of language.

Keywords: Nane Oca, Giuliano Scabia, *stralingua*

Per un autore, come Giuliano Scabia, che concepisce la scrittura come inesausto processo di «interrogazione amorosa della lingua»,¹ l'onomastica rappresenta una preziosa specola d'osservazione, capace di offrirsi al lettore e all'interprete quale spia eloquente delle scelte linguistiche e stilistiche complessive attuate nell'opera. Ripercorrere la tetralogia che compone la saga di Nane Oca nel segno del nome, allora, consentirà di analizzare non solo le strategie di denominazione adottate dall'autore, ma soprattutto il peculiare rapporto con la lingua che dà forma e sostanza alla sua scrittura.²

Se l'attenzione e la *cura* per quel «luogo segreto», «giardino di parole giacente là – fuori dal presente» che è il pavano (ma quel pavano che «piano piano rigermogliava in me – scrive Scabia – [...] e non in dialetto, ma in quell'italiano che tanto mi piace»)³ rappresentano una caratteristica condi-

* Ringrazio Giuliano Scabia per avermi generosamente permesso di consultare le carte del suo archivio privato a Firenze, nel quale sono raccolti (in oltre 150 faldoni ordinati cronologicamente, dal 1947-1948 ad oggi) taccuini, disegni, fotografie, appunti, stesure intermedie e bozze con numerose varianti autografe, articoli di giornale, annotazioni bibliografiche, oltre a registrazioni radiofoniche e filmiche e a una cospicua biblioteca.

¹ GIULIANO SCABIA, *Il mondo magico delle Foreste sorelle*, intervista con L. Orsenigo, «Il Gazzettino», 15 luglio 2005, p. 3.

² Un quarto e conclusivo tassello, *Il lato oscuro di Nane Oca* (Einaudi 2019) si è ora aggiunto ai precedenti, apparsi per la medesima casa editrice, dopo una lunga gestazione, nel corso di circa un quindicennio: *Nane Oca*, 1992; *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*, 2005; *Nane Oca rivelato*, 2009.

³ SCABIA, *Pavan, an?*, «Padova e il suo territorio», XII (maggio-giugno 1997), 67, p. 48.

visa da molti dei personaggi della tetralogia, è soprattutto nella figura del professor Pandòlo, fine omaggio ai sapienti Manlio Cortelazzo e Tullio de Mauro, che trova espressione quella «passione della parola» così centrale in tutta l'opera di Scabia. L'inedita *Lezione magistrale del professor Pandòlo sulla bellezza delle lingue*, espunta in fase di revisione dalle *Foreste sorelle*, secondo atto del ciclo di Nane Oca, e qui pubblicata in appendice, mette a fuoco con chiarezza alcuni dei nodi concettuali più importanti del rapporto di Scabia con la lingua.

Giovanni, «nome nasconditore»

Nel popoloso e incantato mondo nel quale si muovono Nane Oca alla ricerca del *momón*⁴ e i suoi molti amici ogni atto di nominazione consente, se interpretato, di penetrare nei territori sconfinati del gioco e della lingua, a partire dal nome del protagonista.

Il nome Giovanni, infatti – come afferma il professor Pandòlo – «è uno dei più antichi, famosi e misteriosi del mondo» (*Nane Oca*, p. 199). Non sarà dunque un caso che il «fantolino» venga chiamato, su suggerimento della fata Mogàna, proprio con questo nome, e che – come accade nelle fiabe – dalle fate riceva, oltre al «destino del nome», una serie di doni benaugurali.

È ancora il professor Pandòlo, in uno dei numerosi frammenti sulla fortuna del nome Giovanni conservati tra le carte d'archivio e poi solo parzialmente confluiti nella stesura definitiva, a ritracciare un percorso che attraversa a ritroso i secoli e le culture:

dal prete Gianni a Jean des Entommeures, da Giovanni Battista a Giovanni senza paura, da Zanni a don Giovanni, da Hans a Ivan a Jan e a Janus il dio latino con due facce [...] dovunque vai ti imbatti nel nome Giovanni, su su fino all'antica Babilonia.⁵

Nel nome, di origine ebraica, confluiscono dunque archetipi e miti saldamente radicati nel nostro immaginario: Giovanni è un nome-maschera (o «nome-sipario») dal significato profondo, che racchiude in sé molte e diver-

⁴ 'leccornia, cosa dolce', dal fr. *bonbon*, come ricorda il professor Pandòlo (*Nane Oca*, pp. 133-134). Per la resa dei termini dialettali, mi sono avvalsa del *Dizionario etimologico veneto-italiano* di DINO DURANTE e GIAN FRANCO TURATO, Padova, La Galiverna 1978².

⁵ Il ds. presenta il titolo di *Nuovo colloquio di Giovanni col professor Pandòlo per conoscere il significato di parole particolari e dei soprannomi come ingatijoso, puliero, cicila. Partecipa anche il gufo* e consta di sette cc. non numerate, con correzioni autografe sui margini.

se *azioni*; decifrarne l'enigma consentirebbe forse, riprendendo Canetti, di «scoprire la legge autentica di ciò che l'umanità ha fatto e sofferto».⁶

La spiegazione dell'erudito professore continua con la lettura di «una testimonianza di un sacerdote del dio Bel, di nome Beroso, scritta in greco ben trecento anni prima di Cristo», che Scabia intendeva inserire anche nella *Lezione magistrale*, come attestano le carte. Il passo, che riprende fedelmente un frammento della perduta *Storia di Babilonia (Babyloniaká)* di Berosso (o Beroso), tramandato dal cronografo bizantino Giorgio Sincello, presenta la figura di Oannes, eroe civilizzatore, mezzo uomo e mezzo pesce, il primo di sette saggi che secondo la tradizione sumerica avrebbero affiancato al governo i re nel periodo antediluviano:⁷

Il professore si alzò e si diresse a uno scaffale pieno di libri antichi [...]. Aperse e lesse, restando in piedi. Giovanni e il gufo ascoltavano immatoniti:

In Babilonia molti uomini venuti da altri paesi si erano stabiliti in Caldea dove conducevano una vita incivile, come animali. Il primo anno allora apparve sulla riva un essere straordinario uscito dal mar Rosso e chiamato Oannes. Il suo corpo era quello di un pesce con un'altra testa inserita sotto la testa e piedi simili a quelli di un uomo – forma di cui si è conservato il ricordo e che ancora si trova ai nostri tempi. Questo essere vivente, passando i suoi giorni in mezzo agli uomini senza mai assumere cibo insegnò loro la scrittura, le tecniche di ogni tipo, la fondazione delle città, la costruzione dei templi, la giurisprudenza e la geometria, e insomma diede loro tutto quanto costituiva la vita civile, a tal punto che dopo di allora non si è più scoperto nulla di notevole. Al tramonto questo essere si rituffava in mare e trascorrevano le notti nell'acqua perché era anfibio. [È tutto. Ma] chissà se Oannes ha [veramente] a che fare con Giovanni.⁸

La forte densità di implicazioni interpretative del nome andrà ricondotta anche all'importante culto solstiziale di S. Giovanni, celebrato il 24 giugno, festa di fuoco e d'acqua,⁹ nella quale il permanente sostrato pagano si era

⁶ ELIAS CANETTI, *La rapidità dello spirito. Appunti da Hampstead, 1954-1971*, trad. di G. Forti, Milano, Adelphi 1996, p. 39.

⁷ L'opera, in tre libri, redatta in greco, narra la storia della Babilonia dai tempi più antichi fino alla morte di Alessandro Magno nel 323 a.C.; nel primo volume, Beroso, sacerdote di origine caldea, raccontava in forma mitica le origini dell'uomo e della civiltà umana fino al Diluvio. Frammenti dell'opera sono giunti fino a noi attraverso gli scritti di Alessandro Polistore, Eusebio di Cesarea, Adibeno e Giorgio Sincello. Sulla figura di Oannes, si rimanda in particolare a GIOVANNI PETTINATO, *I Sumeri*, Milano, Bompiani 2005², pp. 79-81.

⁸ SCABIA, *Nuovo colloquio di Giovanni col professor Pandòlo*, cit., cc. n. 6-7. Tra parentesi quadre ho indicato, in questa breve trascrizione, correzioni autografe riportate sui margini o nell'interrogio.

⁹ Il binomio fuoco-acqua è richiamato da Scabia anche nelle *Foreste sorelle* proprio in relazione al nome di Giovanni: «Giovanni è uno dei nomi più fatati, – disse il professor Pandòlo. – Vuol dire colui che viene ad annunciare. Giovanni è uno spirito dell'acqua santificante e del fuoco purificatore» (p. 56).

saldato fin dall'antichità con il nuovo credo cristiano. Il giorno di S. Giovanni rappresentava, infatti, una delle date fondamentali del calendario agricolo, legandosi sia all'attività della mietitura del grano che al prodursi del mosto nell'uva, che, secondo la tradizione, proprio nel corso di quella notte magica penetrava nei chicchi da vendemmiare poi in autunno.¹⁰

Nel nome di Giovanni, allora, si condensano molte e diverse storie, «il sistema dei destini avvenuti e da avvenire», «il sistema dei racconti narrati e da narrare»,¹¹ in contrasto – solo apparente – con l'ipocoristico Nane, utilizzato in Veneto per lo più con il significato di 'sciocco', 'credulone'.¹²

Non andrà poi dimenticato che Giovanni porta il «sopra nome» Oca, perché «il vero nome dice poco – è il sopra nome che conta».¹³

L'origine del curioso epiteto viene chiarita nel primo romanzo del ciclo, quando Giovanni, *immatonito* dopo aver visto Viviana nella sua innocente nudità, viene salvato da un «branco di oche lietopascalanti sull'erba» che «protese col collo e col becco inseguivano senza pietà» (*Nane Oca*, pp. 78-80).¹⁴

Giovanni stava per essere preso.

All'improvviso sorse la banda di Gianni Schinche. Aprendo le braccia e gridando *ía ía* fermarono le oche e le misero in fuga.

¹⁰ La fioritura di leggende e usanze legate alla celebrazione del solstizio è estremamente ricca: tra le numerose tradizioni diffuse lungo tutto l'arco alpino e gli Appennini, oltre ai falò accesi durante la notte nelle campagne, andrà segnalata almeno la raccolta della guazza di S. Giovanni, «l'acqua con le 7 erbe» dalle virtù curative menzionata anche da Scabia nella *Lezione magistrale*.

¹¹ SCABIA, *Fata filata: il tesoro dei racconti*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 1-2 aprile 2004)*, a c. di L. Morbiato, Firenze, Olschki 2006, pp. 289-292: 291.

¹² «Nane. È un povero sciocco, anche se, come offesa, è piuttosto blanda. [...] Perché questo nome proprio sia stato degradato ad epiteto negativo (e non solo nel Veneto) risulta chiaro se lo parliamo con altri nomi di battesimo di ampia diffusione come *Piero*, *Toni* o *Maria*, che hanno subito lo stesso trattamento, spesso ampliato in filastrocche di *baia*» (MANLIO CORTELAZZO, *Parole padovane*, «Padova e il suo territorio», XXII (agosto 2007), 128, p. 39).

¹³ Il soprannome riveste nella tetralogia una notevole importanza e rivela una singolare capacità di nominare, appresa dalla madre Delia, di «dare i *sopra nomi*, ma non per offendere, o deridere, solo per definire, mettere le cose al loro posto» (PAOLO DI STEFANO, *Intervista a Giuliano Scabia*, in *Camminando per le foreste di Nane Oca*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 19 maggio 2015), a c. di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2016, pp. 119-124: 121). Così avviene ad esempio per «Gianni sopra nominato Schinche perché fenomenale nel fare le schivate scappando» (*Nane Oca*, p. 76): come una sorta di nome-ritratto, il soprannome restituisce in maniera più aderente e nitida «la natura delle persone» (*Nane Oca*, p. 197).

¹⁴ In una stesura intermedia dell'episodio, ds., Giovanni veniva ingoiato dall'oca, con resa letterale dell'espressione 'andare in oca'. Dentro lo stomaco dell'animale – situazione comune a molte fiabe – Giovanni avrebbe poi incontrato la magica Lumaca Imega che gli avrebbe rivelato il segreto per uscire.

- Eri andato in oca per via del ciarepin,¹⁵ eh? – disse Gallinaro.
- Ancora un poco e mi mangiavano, – disse Giovanni.
- Sei un Nane, sopra nome Oca, – disse Giovanni Schinche.

L'episodio narrativo basterebbe, da solo, a spiegare il soprannome nella sua genesi reale. Dalla *Foresta dell'Amore Oco* che chiude *Le foreste tralasciate finalmente stampate* (autonoma sezione di *Nane Oca rivelato*), emerge però un ulteriore e significativo tassello. Pur mediato nella sua assunzione, come spesso accade nel sistema onomastico di Scabia, dalla lingua d'uso, «lingua vivente» (nella quale il lessema compare più frequentemente al maschile, *naneoco*, come ricorda, facendo ricorso alla propria memoria linguistica, Paccagnella),¹⁶ il soprannome dato a Giovanni andrà ricondotto anche alla tradizione orfica e in particolare alla simbologia cosmogonica dell'uovo da cui esce Eros dalle ali d'oro, immaginato da Scabia come l'Amore Oco «creator del mondo» che, ciclicamente, torna a nascere e a rinnovare la creazione: «bisogna sempre ricominciare da capo e rimettere nella vita la voglia d'amore. È il gioco più bello del mondo» (*La foresta dell'amore Oco*, p. 67).

L'amore come potenza generatrice, celebrazione gaia e comunione non peccaminosa dei corpi, si conferma elemento centrale della *Weltanschauung* dell'autore. Non solo allora Nane Oca è, «in quanto Oca», fratello del dio Amore, come dichiara la redazione a stampa, ma egli stesso può diventare ed è il dio Amore, come suggeriscono le carte d'archivio: «è per destino che Giovanni è Oca. È per destino che il dio Amore è Giovanni».¹⁷ La rivelazione che illumina il romanzo fin dalla soglia del titolo, custodita in queste pagine finali, riguarda ancora una volta l'amore come motore della vita, autentico *momón*: tutto *va in oca* per effetto d'amore.

«Mai avrei pensato che il dio Amore fosse un oco», afferma il conte Chiarastella: «non si può mai sapere com'è l'amore quando si rivela» (*Le foreste tralasciate*, p. 68).¹⁸

¹⁵ *Ciarepin*, ovvero *pinciare* in lingua rovescia, 'compiere l'atto sessuale'. Si veda anche la spiegazione offerta dal professor Pandòlo a Giovanni (*Nane Oca*, pp. 196-197): «è una parola della pavante lingua significante il bell'atto d'amore con cui si prova piacere e si dà la vita. Devi sapere, caro Giovanni, che pincia è la vetta dei monti, la cuspide dei campanili e la cima degli alberi e dei rami; che pinco è anche il membro virile e forse viene dal latino penis; e che pinca è anche una specie di cetriolo...! – Ai Ronchi Palù sono veramente fenomeni in parole, – disse Giovanni».

¹⁶ IVANO PACCAGNELLA, *Il pavano e il padovano di Nane Oca*, in *Camminando per le foreste di Nane Oca*, cit., pp. 41-57: 53.

¹⁷ La carta ms., redatta sul solo r. in inchiostro nero, con poche correzioni, fa parte di una serie di ritratti realizzati a firma del Beato Commento e contiene la «rivelazione del mistero dell'oca». È conservata nel faldone denominato *Dizionario di Nane Oca*.

¹⁸ Un'ulteriore conferma si trova alla p. 121 di *Nane Oca rivelato*, dove il professor Pandòlo svela, a proposito del nome Nane, la sua derivazione dalla forma più antica di Janus, *Zan*, «contrazione di Zeus, genitivo *Zanòs* secondo un modo di parlare proveniente forse da Olimpia. E Zeus [...] viene

Il «giacimento» della lingua

Il rapporto di Scabia con la lingua investe, ad un primo livello, proprio i segni onomastici. Dal nome, infatti, sembra scaturire e dipanarsi il filo del racconto, nutrito dall'ascolto: significato e funzione dell'onomastica del ciclo narrativo andranno allora ricercati nel paesaggio (linguistico e culturale) che appellativi e soprannomi si dimostrano capaci di disserrare e rendere nuovamente presente. Come osserva Antonio Daniele proprio a riguardo dei nomi, «la stralingua di Scabia è un veicolo formidabile di narrazione: [...] senza la lingua archetipica non sarebbe possibile neppure iniziare».¹⁹

Il corpus onomastico comprende, oltre a Giovanni, antroponimi d'uso comune, in genere arricchiti dall'utilizzo congiunto di un soprannome (Guido il Puliero,²⁰ don Ettore il Parco,²¹ Maria la Bella) o dall'indicazione ricorrente e puntuale della professione (il maestro Baroni, il dottor Gennari, l'astronomo Zanibon); nomi appartenenti alla tradizione folclorica veneta (il Salbégo, la Rana Pissota, l'Uomo Selvatico, il Pesce Baúco); nomi parlanti (Mato Ampadina, vero e proprio illuminato; Rosalinda Amadori, amante per eccellenza della tetralogia; Battista Bragadin, di quest'ultima «bragamutanda marito»); nomi ripresi da quelle che potremmo definire «parole radicali», connesse con gli strati profondi del «paese lingua» (Anguro – 'amarro'; Cunicio – 'coniglio'; Tega – 'baccello'). Vi sono poi alcuni personaggi che portano il nome di figure storicamente esistite, come il giudice Chimelli, il capitano Adcock, Omobono Tenni;²² personaggi, infine, che in apparenza

dal sanscrito *dyaub*, splendere, essere luminoso – da cui vengono *dio* e *dies*, il giorno. Nane dunque, o Giovanni, vuol dire luce, splendore, cielo, dio. Dio Oca, Oca Dio».

¹⁹ ANTONIO DANIELE, *La poetica divagante di Giuliano Scabia*, «Belfagor», LXI (30 settembre 2006), 5, pp. 565-570: 568. Sulla *stralingua* di Scabia, vd. anche MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, «*Stralingua* con animali, in *Camminando per le foreste di Nane Oca*, cit., pp. 29-40.

²⁰ 'puledro', dal lat. volgare PULLETRUS, der. di PULLUS, 'animale giovane'. In alcune prove intermedie, il Puliero porta il nome di Cristiano, forse un omaggio a Cristiano Contri, grande affabulatore e amico di Scabia. Tra le carte d'archivio ho rinvenuto anche il probabile primo *incipit* del romanzo, di tono molto diverso dalla redazione finale; il Puliero è qui chiamato il Barbino Calvi Calvi, «un signore di campagna con molti legami in città», di 60 anni, «colto e con una buona biblioteca», sugli scaffali della quale compaiono Proust, Joyce, Kafka, i classici, da Tito Livio a Ovidio, Cervantes, Shakespeare, Milton, i poeti maledetti, i romanzieri americani «avanti fino a Hemingway e Cummings» e i classici italiani, «il Ruzante nella bella edizione del Zorzi – e poi le opere di Meneghello, Comisso, Parise – e le poesie di Saba, Montale, Zanzotto». È qui delineato un percorso che palesa quella costellazione di autori autentica presenza viva nella formazione di Scabia come lettore e come autore, alcuni dei quali compagni fedeli di una condivisa e mai conclusa «discesa linguistica, immaginale e metafisica, al di là della superficie fisica delle parole» (SCABIA, *Il tremito. Che cos'è la poesia?*, Bellinzona, Casagrande 2006, p. 66).

²¹ 'parroco'.

²² Senza dimenticare Liànogiu Biascà, ovvero Giuliano Scabia, «onomaturgo simpatetico e com-

risultano privi di nome, come il farmacista di Casalserugo, identificato dalla professione e dalla provenienza geografica, il prigioniero inglese o la Gigantessa di via Gigantessa.

Tra le strategie di denominazione utilizzate dall'autore rientra anche quella che Paccagnella definisce una «doppia nominazione a traduzione»:²³ è il caso di personaggi quali la Lumaca Imega o lo Scarbonasso Serpente, per i quali si assiste ad una sorta di raddoppiamento nominale, con la giustapposizione del termine italiano e di quello dialettale (ma andrà notato che *scarbonasso* indica, più precisamente, l'innocuo ed elegante saettone, o colubro di Esculapio). La lingua rappresenta qui uno spazio di riemersione, quel «seme parolato» da cui germinano poco a poco le storie: Imega è, infatti, tra le «parole di Nane Oca» appuntate sui primi taccuini e capaci, appunto, di aprire «squarci di mondo rimossi», di combinarsi e intessere il racconto.²⁴

È soprattutto dal «giacimento» della lingua, dunque, dalle «parole radicali», che Scabia attinge nel processo di creazione di antroponimi e zoonomi. Un primo esempio potrebbe essere ricavato dal caso del brigante Peggio di Stella, «cavaliere dalla voce di tuono», che compare in *Nane Oca* nel frammento a lui dedicato (pp. 128-130). Si tratta di uno dei numerosi inserimenti di realtà tra le pagine del fantastico «ocaromanzo»: nato nel 1767 a Saline, frazione di Noventa Vicentina, Giovanni Stella fu un temibile brigante, catturato dopo numerosi furti nella bassa padovana nel 1811 e decapitato a Padova in piazza Castello il 2 ottobre 1812.²⁵ L'assunzione del personaggio dentro il ciclo narrativo è tuttavia mediata, ancora una volta, dalla lingua più che dalla storia: è infatti dall'espressione, divenuta proverbiale, di comportarsi «pexo de Stéa», diffusa in area padovana e riferita soprattutto dalle madri ai propri bambini, che Scabia riprende la figura dell'inafferrabile brigante, celebre per la sua audacia.

Anche lo Sbragagnaputine andrà ricondotto, con evidenza semantica, al «tesoro» della lingua. Il nome deriva, infatti, dal verbo *sbragagnare*, 'palpare, anche con un po' di violenza', annota Scabia negli appunti; tra le carte d'archivio il personaggio, che vive, non a caso, ai margini, nel Carturan Selvaggio, compare tra i molti visitati nel corso dell'indagine sulla misteriosa sparizione di Suor Gabriella, in un frammento poi espunto dalla versione

plice battezzatore dei suoi personaggi», come ricorda Daniele nel bel saggio citato poc' anzi (DANIELE, *La poetica divagante di Giuliano Scabia*, cit., p. 566).

²³ PACCAGNELLA, *Il pavano e il padovano di Nane Oca*, cit., p. 52.

²⁴ SCABIA, *Il mio Veneto*, intervista a c. di G. Imperatori, «Veneto ieri, oggi, domani» IV (luglio-agosto 1993), 43/44, pp. 21-25: 25.

²⁵ Alla figura di Stella e, più in generale, al tema del brigantaggio in Veneto ha dedicato studi approfonditi, tra gli altri, Francesco Selmin. Si rimanda in particolare a SELMIN, *Ammazzateli tutti! Storie di banditi del Veneto*, Verona, Cierre Edizioni 2016.

finale. Lo incontrano Nani Majo, Agostino e il maestro Baroni: «Lo Sbragagnaputine, – disse il maestro Baroni – potrebbe anche essere un'immaginazione»./ «Credo di no, – disse Agostino. Ogni paese ha il suo sbragagnaputine».

La figura ricorda «i omenassi/ che co le man va in serca de putele» di cui scrive Fernando Bandini nella *Grande late*, testo in dialetto vicentino inserito nella sezione *In lingue morte* della raccolta *Santi di dicembre* (Garzanti 1994): il dialetto è qui anche lingua dell'oscuro, dell'inconscio, delle paure profonde. Da questo stesso componimento – dal distico «Nessun ghe verze o parla ma le tate/ drio la pana dei veri ga le sgrisoie»,²⁶ come confermano ancora le carte dell'autore – deriverebbe l'invenzione, senza seguito nella scrittura, della «banda dei veri panà» (forse ipotetici rapitori di Suor Gabriella). L'appunto è significativo anche perché vi compare un probabile omaggio al poeta e amico Bandini: dietro l'annotazione «Petarussi: è uno che sa: il Petaruso – un nuovo personaggio che parla con gli uccelli», Scabia potrebbe aver celato proprio un riferimento all'autore vicentino, nella cui poesia torna frequentemente, con precisione di naturalista, il tema ornitologico.

Diverso è il caso di Maria Panciadiscucita,²⁷ del Conte Bragheonte²⁸ poi divenuto conte Chiarastella, di Omonèro,²⁹ del Sior Intento³⁰ (questi ultimi espunti), per i quali si assiste all'attivazione di una memoria linguistica di tipo ludico, con la ripresa di filastrocche e baie puntualmente annotate nelle carte.

Scabia riflette, per bocca del Puliero, su questo processo di riemersione che conduce all'*inventio* di un nuovo personaggio:

Lo sa, un autore, dove si nasconde un suo personaggio smarrito?

Non lo sa.

Però lo cerca – e ciò che più lo diverte è cercare.

Sa che molte gioie della vita stanno nel passo fra non trovare e trovare.

Da qualche giorno, da qualche notte, il Puliero ha in mente un nome: Gatti Bisi-

²⁶ FERNANDO BANDINI, *La grande late*, in *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti 1994, pp. 51-53. Ora anche in ID., *Tutte le poesie*, a c. di R. Zucco, introduzione di G. L. Beccaria, Milano, Mondadori 2018, pp. 138-140.

²⁷ «Maria co la pansa descusia/ co le tete de veludo/ Maria te saludo». Nella stesura definitiva Scabia opta per la forma italianizzata della locuzione, ma una prova intermedia, ds., riporta come nome del personaggio l'originale Maria Pansadescusia.

²⁸ «Va el conte/ coe braghe onte/ col capeo de paja/ conte canaia». Una variante della popolare filastrocca ricordata anche da Meneghello in *Libera nos a malo*: «El conte de Milàn/ co le braghe in man/ col capèl de paja/ Conte canaja!» (LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, in ID., *Opere scelte*, a c. di F. Caputo, introduzione di G. Lepschy, Milano, Mondadori 2007², p. 33).

²⁹ «Chi ha paura dell'Uomo Nero?/ Io no, io no!».

³⁰ «Questa ze ea storia/ del sior Intento/ che dura tanto tempo/ che mai se distriga/ vuto che te a conta/ o vuto che te a diga?».

ganti. Stanotte – occhieggiando, orecchieggiando – sente che li incontrerà. Gatti Bisiganti, nome da bambini! Di molti misteri è piena la lingua dei bambini. Andiamo a cercare. (*Le foreste sorelle*, p. 66)

Una carta ms. dell'incontro con i Gatti Bisiganti presenta, rispetto al testo sopra riportato, minime varianti formali, tuttavia di non poco conto. La conclusione del passo offriva, infatti, in origine, una riflessione sul mutamento del linguaggio nella transizione dall'età infantile a quella adulta: «i grandi non sanno più di quali misteri è piena la lingua dei bambini». È il passaggio da una lingua creativa, intima e feconda, ad una lingua denotativa, normata e piana, funzionale alla comunicazione, ma che ha perso il suo valore poetico e magico: «da grandi – scrive Scabia nel *Tremito* – non ci si ricorda più che quando eravamo bambini eravamo dei – divini», mossi «dalla necessità (assoluta) del mito gioco».³¹ È in questa valenza demiurgica della parola, vivificatrice, propria dei bambini, che risiede per l'autore l'autentica poesia, come affermato nel *Poeta albero*: «lei (la poesia) è il bambino che vede per la prima volta e cerca di scolpire nel suono l'immagine delle cose che sente e vede disegnandole con la voce. [...] Coi nomi così soffiati lui anima il mondo».³²

Nei romanzi del ciclo Scabia rivisita, attraverso la lingua, un mondo interiore, riposto ma tuttora vivissimo: sono le parole del gioco, dell'infanzia, della famiglia, deposte a seme nella mente e pronte a fiorire, espressione di un Veneto intimo e profondo.

Spunti non meno interessanti vengono offerti dagli appunti sui personaggi conservati tra le carte d'archivio. Scabia giunge a creare un repertorio fantastico di nomi destinati spesso a non vedere approdo nella stesura definitiva, ma che si rivelano significativi dei processi sui quali nelle pagine precedenti è stata richiamata attenzione. Tra le carte compaiono così (con frequente perdita del confine di parola) i gemelli Areoqua Areolà ('eccolo qua, eccolo là'), Bonoagninte ('buono a niente'), Chessùca Ghèto ['che zucca hai?'] e la moglie Gnàgnara ('febbriattola, malessere'), la Pèpa Fréda ('finto tonto'), solo per limitarci a pochi esempi: ancora una volta è dalla propria memoria linguistica che Scabia attinge singoli lessemi o espressioni che vengono a designare inediti e irresistibili personaggi da inserire nelle molte avventure del ciclo; alcuni troveranno conferma, seppur nel limitato respiro di un elenco di «esseri fantastici» del Pavano Antico, nel *Lato oscuro di Nane Oca* (pp. 173-174). Il discorso meriterebbe ben altro spazio e lo si rimanda, pertanto, ad altra sede: basti qui aver richiamato l'inesauribile potenziale onomaturgico che per Scabia ha la lingua.

³¹ SCABIA, *Il tremito*, cit., p. 7.

³² ID., *Il poeta albero*, Einaudi 1995, p. 4.

Dalle parole «deposte a seme» germogliano le storie che salvano dalla morte e rendono vivi: è dunque in quel vocabolario personale, accumulo amoroso di parole tenute care e ritrovate, che risiede il nocciolo di tutte le mitologie poetiche di Scabia. In questa prospettiva, dare i nomi significa anche accordarsi, di nuovo, armonicamente (è la musica di *Nane Oca*) all'anima interna dei luoghi e della lingua: la parola è veicolo di felicità e «trovando la propria parola, che è il proprio mondo, si è in paradiso».³³

I nomi degli dei

L'interesse onomastico di Scabia non si manifesta soltanto in rapporto al proprio personale viaggio tra «gli strati del paese lingua», ma investe, in particolare nelle *Foreste sorelle*, i nomi degli dei coinvolti, tra le pieghe del racconto, nella vicenda del rapimento di suor Gabriella.³⁴

Tra le molte pagine espunte durante la lunga revisione del testo compare anche una singolare *Lezione magistrale del professor Pandòlo sulla bellezza delle lingue*, qui pubblicata in appendice.

Il testo rappresenta una sorta di contributo linguistico all'indagine corale condotta da tutti i personaggi del ciclo intorno alla misteriosa sparizione di suor Gabriella, di cui prepara il ritorno accompagnando il lettore in un rivelatorio percorso tra i nomi degli dei.

Scabia si sofferma con perizia etimologica sulle figure direttamente coinvolte nel rapimento e che possiamo scorgere, celate, dietro a suor Gabriella e a zio Ade: i nomi di Persefone, Ade e Afrodite vengono così illuminati dall'appassionata competenza del professor Pandòlo, che ne rivela la profonda valenza metamorfica. Interpretare i nomi significa qui interrogarsi sulla traccia – sui «sentieri di racconto» – che ogni segno onomastico custodisce, anche quando l'opacità del nome conduce, come nel caso di Afrodite, a procedimenti paraetimologici.

«Come diventano zucconi gli uomini quando non capiscono più i nomi degli dei – e non li riconoscono», scrive Scabia nella *Lezione magistrale*: tutti i nomi sono infatti «rivelazioni di azioni», «atti e fatti con cui la mente [...] esplora l'ignoto». Scabia avanza qui una riflessione sulla natura del linguaggio, potente strumento di comunicazione, ma soprattutto di penetrazione e identificazione del reale, sebbene il Novecento ne abbia più volte messo in

³³ SCABIA, *Il segreto di Nane Oca per vivere adesso il paradiso terrestre*, intervista a c. di A. Lionello, «Il mattino di Padova», 10 dicembre 2003, p. 3.

³⁴ L'episodio rimanda alla vicenda mitica del rapimento di Persefone. Mi permetto di rinviare al mio *Nell'abisso del seme. Miti di metamorfosi nelle Foreste Sorelle di Giuliano Scabia*, «Studi Novecenteschi», XCV (2018), 2, pp. 345-363.

discussione, anche in modo radicale, efficacia e valore. Non si tratta, però, solamente di un problema di identificazione: dare i nomi è una «pratica creatrice», afferma Scabia, «che familiarizza l'uomo con il mondo» e gli permette di costruire il proprio «sistema di parole»,³⁵ vero tesoro di cui aver cura. È un concetto su cui l'autore è tornato più volte, anche nel *Tremito*: «ognuno, come può e sa, nomina – fa gli dei, cioè il mondo. Il suo mondo».³⁶

Nel prosieguo della *Lezione*, Scabia richiama l'attenzione sull'apporto continuo che le diverse lingue, anche quelle non più parlate, forniscono alla lingua vivente: i nomi «nutriti, soffiati dalla voce e dissetati» tornano vivi nel nostro parlare, non vanno perduti. Li conserva Memoria, Mnemosine madre delle Muse, e li consegna a chi si riveli disponibile all'ascolto del «misterioso concerto [...] di tutte le lingue sparse per il mondo nel tempo e nello spazio, [...] e voci di bestie e insetti, suoni del vento, rumori, scoppi, crolli, grida, urla».³⁷ Nell'archivio della mente, allora, questa memoria generativa, feconda, custodisce e semina nomi e parole per far germogliare il futuro.

Come ricorda Scabia per bocca del Puliero in *Nane Oca*, «nella lingua che ognuno eredita e parla ci sono a volte più personaggi, mostri, apparizioni e visioni di quanto si immagina» (p. 186). Basta ascoltare (e «stare sul motivo», come ha insegnato Cézanne e come rammenta lo stesso Scabia), prestando attenzione a quel *logos* che «per sentiero e per foresta» continuamente davanti a noi si svela.

Nel gioco di nominazione che riguarda tanto i personaggi di questa raffinata saga narrativa quanto ognuno di noi, si rinnova il nostro stare nel mondo – «star bene». Dare i nomi, creare (o meglio: ricreare), come fanno i bambini (non a caso riconosciuti dall'autore come gli unici veri maestri); l'avventura del linguaggio è «grazia, gioco, gioia, cura d'amore/ [...] l'unico senso della poesia e del teatro/ e della musica».³⁸

*Lezione magistrale del professor Pandòlo sulla bellezza delle lingue*³⁹

Comincerò questa lezione magistrale in onore di Guido il Puliero e di Nane Oca dal nome Giovanni. Nome nasconditore quant'altri mai, misterioso e magico.

³⁵ SCABIA, *Il segreto di Nane Oca*, cit., p. 3.

³⁶ ID., *Il tremito*, cit., p. 11.

³⁷ ID., *Nei campi della stralingua*, lettura tenuta il 15 marzo 2006 all'Accademia Galileiana di Padova, fascicolo inedito, p. 14.

³⁸ ID., *Il tremito*, cit. p. 34.

³⁹ Si tratta di cinque cc. mss. numerate, redatte sul solo r. in inchiostro nero, con poche correzioni e cancellature sui margini e nell'interrigo.

Vi parlerò primamente del meraviglioso Ohannes, semidio uscito dalle acque con travestimento da pesce per portare agli antichi babilonesi la cultura dei mestieri manuali. Lo si vede apparire in un bassorilievo proprio mentre esce dal mare e si avvia verso la società umana. Un sacerdote di Babilonia, Berosso, ne parla così: ...⁴⁰

Janua, la porta. E Giano, Janus, il dio che è all'inizio della religione romana. Che sia Giovanni? Janus, Jan – il dio porta, l'iniziatore dell'anno, che guarda davanti e indietro. Sì, potrebbe, anche lui, essere il Giovanni. E non parliamo poi dei tanti Giovanni, Jan, Ivan, John, Johannes, Jean, Juan delle lingue sorelle. A Giovanni, il precursore, viene tagliata la testa per una voglia d'amore – uno che battezza Dio. Giovanni è il nome che veglia la notte delle fate, – quando la rugiada diventa risanatrice e si fa l'acqua con le 7 erbe.

Giovanni è il più gran nome che ci sia – da mettere accanto a quello di Dio. Zanni, buffone, pauroso, senza paura, servo, facchino, attore, – che mistero è il nome Giovanni! E Giovanni il seduttore?

Quanti nomi ho raccolto nella mia vita! Dietro ogni nome sento parlare tutti quelli che l'hanno indossato, nel tempo. Mi sembra che loro – attraverso la maschera del nome – siano là che ci parlano.

Un altro nome che voglio svelare è Persefone – la figlia di Demetra, madre terra e perciò madre del grano. Chi è Persefone, la fanciulla Kore (kore vuol dire fanciulla: lo dico per quelli, come Nane Oca, Piri, Gallinaro, Anguro, ecc, che non hanno studiato il greco): Persefone, secondo qualche studioso, deriva da *bber*, seme, farro e *fon...*, distruggere:⁴¹ distruttrice del seme. Persefone è l'azione del far morire il seme marcendolo con l'umidità – l'azione di metamorfosi. Ecco perché Persefone viene rapita sottoterra: è un racconto simbolico. È una dea che si aggira per il Pavano Antico, ancorché nessun contadino ne ricordi il nome.

E chi rapisce Persefone? È Ades, Aoides – il non visibile – colui che si rende invisibile – questo vuol dire la parola Ades – il contrario di Zeus. Che vuol dire luminoso. Nel buio del non visibile avviene la marcitura del seme – cioè solo rapito nel buio del sotto terra si rivela il nome Persefone.

E la bella Afrodite? – la figlia della schiuma del mare? Sono sempre stato colpito dal nome Venezia – e mi piace farlo derivare da Venus, la bellezza. Ma chi è Venus?

E chi è Afrodite? È il caldo amore che attira i corpi e li invita alla generazione: è la madre della vita. Così la racconta l'antico filosofo Empedocle di Agrigento, che dice:⁴²

Ma ecco: a me sembra di vederla, la dea – che ha il segreto nel nome: sorge dal mare: è il nome dell'acqua mentre evapora e diventa nube. Un nome di metamorfosi. Eccola, mentre si forma, leggerissima umidità e nube.

⁴⁰ Il passo in questione – tratto dai *Babyloniaká* di Beroso – non è inserito nel testo. Si tratta senza dubbio delle stesse informazioni riportate in un'altra versione della spiegazione del prof. Pandòlo sul significato del nome Giovanni e di cui abbiamo dato conto sopra (vd. p. 3).

⁴¹ L'etimologia è qui solo parzialmente ricostruita.

⁴² Anche in questo caso dalle carte risulta assente la citazione diretta dei passi relativi ad Afrodite-Amore (Φιλότης), descritta da Empedocle di Agrigento, nei frammenti della sua opera pervenuti fino a noi, come forza cosmica che tutto unisce e genera la vita, cui si oppone Νείκος (la discordia, il contrasto). Il pensiero empedocleo è particolarmente complesso e non è possibile qui darne conto in maniera adeguata; per la traduzione italiana dei frammenti dell'opera e per un utile inquadramento, si rinvia a FEDERICA MONTEVECCHI, *Empedocle d'Agrigento*, Napoli, Liguori 2010.

Come diventano zucconi gli uomini quando non capiscono più i nomi degli dei – e non li riconoscono. Spesso vediamo Afrodite salire in alto (come suor Gabriella) insieme a Hermes. Chi è questo dio sempre in moto – volatore, alato? Ecco perché Afrodite sale con lui verso l'Olimpo: lui è il nome dell'attraversare volando.

Ma attenti, amici di Nane Oca: non voglio oltrepassare il limite che mi sono dato, l'analisi delle parole. Se capiamo le parole, capiamo dio.

Tutti i nomi degli dei sono fatti che avvengono – e tutti i nomi sono dei – cioè illuminazioni, rivelazioni di azioni. Perché tutte le parole sono illuminazioni – atti e fatti con cui la mente – la signora mente – esplora l'ignoto – il non ancora illuminato. Bisogna capirli i nomi – capirli gli dei: che fino a quando ci saranno nomi non scompariranno – non sono né morti né scomparsi: nessun nome: nessun dio: se nutriti, soffiati dalla voce e dissetati – se persuasi della comprensione – loro sono tutti là – milioni – ci sono dono tornando vivi nel nostro parlare.

Anche le lingue morte risorgono, se le interroghiamo – e sono beate di risorgere e tornare per poco a convivere con le lingue ancora vive. Tutte le lingue con tutti i nomi che contengono – tutti, tutti, di tutte le lingue anche più piccole, di cui sia rimasta memoria, si ritrovano nella Memoria. E chi è la memoria se non il grande archivio della mente? Tutti i nomi non sono altro che la mente – e tutti gli dei dunque non sono altro che la mente e la memoria: che non sono due enti distinti, ma uno solo. O nomi, parole – come siete belle! Che dono siete quando i bambini vi ricevono e imparano a dirvi! Voi siete gli elementi con cui gli uomini stanno nel grande universo – e nominandolo cercano di capirlo, capirne la metamorfosi.

Metamorfosi – trasformazione. Tutto finisce e tutto rinasce. La parola metamorfosi è forse la più divina di tutte – la più illuminatrice. Muta la mente, mutano gli animali, mutano gli uomini e gli dei. Anche l'eternità finisce. Aeternus – esiste l'eterno? Immortale = esiste ciò che non muore? In quanto immaginato esiste. Ma realmente, esiste?

Che sete abbiamo di immortalità!

Ecco, nel suo romanzo d'avventure Guido il Puliero ha fatto trovare a Giovanni le foglie dell'albero della vita. È una trovata grandiosa. Quello issato in Piazza dei Frutti è l'albero della vita – di cui Dio, il primo nominatore, è così geloso.

Molti di noi credono che risorgeranno: altri sono increduli. Io non mi voglio pronunciare. Cosa succederà? Voi state aspettando suor Gabriella – tutto il Pavano Antico l'aspetta. L'autore l'aspetta: e io so per certo che tutti, qui, aspettano – personaggi e lettori – che avvenga il più grande evento dell'immaginazione umana. È così?

È la fiducia nei racconti e nelle parole di cui sono fatti che accende l'attesa.

Ah, che bella occasione ho avuto – di essere fra voi a parlare – da personaggi immaginati che ora sono personaggi reali – sono un racconto diventato realtà. Mi sembra di vedere in terra tutte le lingue che si mettono a chiacchierare insieme e a tradursi e a capirsi. E si piacciono e si vogliono bene.

Biodata: Laura Vallortigara è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione «R. Massa» dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

laura.vallortigara@unimib.it

MARIA CARACAUSI

NOMI MITOLOGICI
NELL'OPERA DI GHIANNIS RITSOS

Abstract: References to ancient myths – and of course mythological names – abound in the poetic work of Ghiannis Ritsos (1909-1990). Ritsos maintains an uninterrupted dialogue with the tradition of ancient Greece, using elements of classical mythology, which he adapts and modulates according to his own, twentieth-century sensibility. Besides expressing Ritsos's conception of the world, names acquire a particular value because, while they constitute a clear reference to almost universally known events, they express at the same time a critique and negation of the myth as just a 'beautiful tale'. The names of Apollo and Athena are favourites in the category of names of deities, while names of heroes are obviously more numerous, especially those of Agamemnon's family.

Keywords: Twentieth-century Greek poetry, Ritsos, mythological name

Τώρα ξεχνώ τὰ πιὸ γνωστά μου ὀνόματα ἢ τὰ συγγέω μεταξύ τους –
Πάρις, Μενέλαος, Ἀχιλλέας, Πρωτέας, Θεωκλύμενος, Τεῦκρος,
Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης – οἱ ἀδελφοί μου, ἠθικολόγοι· αὐτοί, νομίζω,
ἔγιναν ἄστρα – ἔτσι λένε – ὄδηγοὶ καραβιῶν· – Θησέας, Πειρίθους,
Ἀνδρομάχη, Κασσάνδρα, Ἀγαμέμνων, – ἦχοι, μόνον ἦχοι
χωρὶς παράσταση

Ora dimentico i nomi a me più noti o li confondo tra loro –
Paride, Menelao, Achille, Proteo, Teoclimeno, Teucro,
Castore e Polluce – i miei fratelli, moralisti: loro penso,
divennero astri – si dice – guide delle navi, – Teseo, Piritoo,
Andromaca, Cassandra, Agamennone, – suoni, solo suoni
senza apparenza¹

I riferimenti ai miti antichi, veicolati dai nomi mitologici, abbondano in tutta l'opera di Ghiannis Ritsos (1909-1990):² con la tradizione della Grecia

¹ GHIANNIS RITSOS, 'H Ἑλένη (1970), Τέταρτη διάσταση, Athina, Kedros 1972, p. 272: parla la protagonista, Elena. La traduzione, qui e in seguito, è mia.

² Di Ghiannis Ritsos (1909-1990) si può senz'altro affermare che è stato un grande poeta e un grande uomo. Nato a Monemvasia, pittoresco promontorio nell'Egeo, ha provato nella sua esistenza mali e sofferenze di ogni genere (lutti familiari, gravi malattie, persecuzioni politiche) che, lungi dal piegarlo, ne hanno temprato lo spirito sempre vigile, caratterizzato dall'amore per la vita e dalla

antica il poeta intrattiene infatti un dialogo ininterrotto utilizzando elementi della mitologia classica, che adatta e modula secondo la propria sensibilità di uomo moderno.³

Bisogna tenere presente che i nomi ‘classici’ (sia quelli mitologici, sia quelli portati da personaggi celebri della storia o della letteratura)⁴ sono

fiducia nell’umanità. Precocissimo il suo approccio alla poesia, cui non ha mai smesso di dedicarsi neppure nelle situazioni più difficili. Nel corso delle travagliate vicende della Grecia (guerra civile, governo di destra, dittatura militare), Ritsos è stato ripetutamente arrestato, incarcerato e deportato in campi di ‘rieducazione nazionale’, dove ha subito diverse torture fisiche e psicologiche. Ciò nonostante è rimasto fedele ai suoi ideali di eguaglianza e giustizia, come pure alla sua militanza nel Partito Comunista greco (KKE). A partire dalla metà degli anni Settanta, col ritorno della democrazia nel suo Paese, il poeta ha recuperato pienamente la libertà e ha potuto dedicarsi alla creazione letteraria, ottenendo quei riconoscimenti che ampiamente meritava (più volte proposto per il Nobel, negatogli per motivi essenzialmente politici, è stato insignito, tra l’altro, del Premio Lenin per la pace nel 1977). Costantemente e assolutamente ‘umana’ è la tematica della sua poesia, che si declina variamente, ora in riflessioni esistenziali – sovente riferite all’archetipo del mito – ora nell’impegno sociale e politico, legato al presente e alla quotidianità. Fin dalla prima giovinezza Ritsos ha considerato la poesia indispensabile alla propria esistenza, alla stregua dello stesso respiro: per questo ha sempre dedicato alla scrittura gran parte della sua giornata. È così che ha lasciato dietro di sé una cinquantina di raccolte poetiche pronte per la pubblicazione, alcune delle quali comprese oggi nei volumi dell’*opera omnia* edita da Kedros, altre a tutt’oggi inedite. Mi sembra interessante, in questo contesto di studi di onomastica, ricordare che Ritsos fece uso di numerosi pseudonimi in gioventù: a partire dal romantico Ιδανικό όραμα (‘visione ideale’), utilizzato nei primissimi componimenti pubblicati durante l’adolescenza, a semplici variazioni grafiche del suo nome (Ριτ.Ζός, ΡΙΤ-ΣΟΣ, ecc.), o anagrammi dello stesso (Σοστήρ, Σωστήρ), per passare a *noms de plume* come Πέτρος Βελιώτης, Κώστας Ελευθερίου, Ν. Ζωγράφος. Cfr. al riguardo ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΔΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα, Νέα συμπληρωμένη έκδοση, Αθήνα, Vivliopolion tis Estias 2005, s. v. Ρίτσος (pp. 349-350). Sulla produzione giovanile del poeta, caratterizzata appunto dall’uso di pseudonimi, cfr. anche RITSOS, Πρώμα ποιήματα και πεζά (εισαγωγική μελέτη-έκδοση κειμένων Γ. Ανδρειωμένος), Αθήνα, Kedros 2018; sulla vita del poeta ΑΝΓΗΛΙΚΗ ΚΟΤΤΙ, Γιάννης Ρίτσος, Ένα Σχεδιάσμα Βιογραφίας, νέα αναθεωρημένη έκδοση, Αθήνα, Elliniká Grammata 2009. La bibliografia di Ritsos è per la maggior parte in greco. Per indicazioni bibliografiche in italiano si veda ΕΥΑΝΓΕΛΟΣ ΤΣΙΑΝΑΣ, *Bibliografia italiana di G. Ritsos*, Palermo, L’Epos 2000; per quanto attiene più specificamente al rapporto del poeta col mito si veda SEBASTIANO AMATO, *Poetica e rivisitazione del mito nell’opera di Ghiannis Ritsos*, Siracusa, I.S.S.U. (Istituto di Studi Superiori) 2010 e VINCENZO ROTOLO, *Le maschere mitologiche di Ritsos*, «Dioniso», LXII (febbraio 1992), pp. 7-47.

³ Lo stesso poeta, in una significativa lettera all’amica e studiosa della sua opera Chryssa Prokopiaki, chiarisce il proprio rapporto con la mitologia, riconoscendo una certa superiorità alle sue poesie ‘antiche’ rispetto a molte altre: cfr. RITSOS, Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου για την ποίησή του, «Ο Πολίτης», CXC (1990), pp. 51-53; p. 52. La familiarità dei Greci con i miti antichi era allora comune a tutte le classi sociali, per cui la mitologia costituiva uno strumento utilizzabile anche da parte di un poeta marxista come Ritsos (come osserva PETER BIEN, Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γ. Ρίτσου, Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του, Αθήνα, Diogenis 1975, pp. 66-68). È risaputo, del resto, che il poeta compulsava regolarmente la *Nouvelle Mythologie Illustrée* in due volumi di JEAN RICHEPIN (1920) ed altri repertori di mitologia: cfr. GHIORGHIS GHIA-TROMANOLAKIS, Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη, Διεθνές Συνέδριο «Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος», Οι εξηγήσεις (επιμ. Αι., Μακρυνικόλα – Σ. Μπουρνάζος), Αθήνα, Musio Benaki 2008, pp. 93-105; p. 101.

⁴ Poiché esula dai confini del mio studio, evito di addentrarmi nel labirinto etimologico dei nomi

molto più diffusi in Grecia che in Italia – con un valore connesso all'identità nazionale.⁵ Si tratta di un uso che si è affermato soprattutto a partire dalla costituzione dello stato greco, dopo la rivoluzione del 1821.⁶ Non sarà dunque motivo di meraviglia il fatto che la maggior parte dei nomi presenti nel complesso dell'opera di Ritsos sia per lo più di origine classica, anche quando ci si riferisca a personaggi della contemporaneità.

Ritsos è uno degli autori più prolifici della Grecia moderna. Per questo motivo il presente contributo non può che essere incompleto. Non mi è stato possibile, almeno fino a questo momento, analizzare tutta la sua produzione edita, per cui sono stata talvolta costretta a procedere 'a tentoni', basandomi essenzialmente sui titoli delle raccolte e delle poesie. D'altra parte il suo archivio di manoscritti è ricco di opere inedite che risalgono a vari periodi della sua vita; in esse si celano con ogni probabilità altri nomi mitologici.⁷ Mi sono dunque 'immersa', a partire dal relativo catalogo, nell'archivio dei manoscritti del poeta,⁸ trovandovi alcune interessanti sorprese.⁹

mitologici della Grecia, per i quali rinvio a WILHELM PAPE - GUSTAV BENSELER, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Braunschweig, Vieweg 1911³ (2 voll.) e a FRIEDRICH BECHTEL, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, Niemeyer 1917 e 1964².

⁵ Riguardo alla frequenza di questi nomi basti pensare che, alla fine del XIX secolo (con un'enciclica datata 4 novembre 1874 – poi rinnovata nel marzo del 1934), la Chiesa ortodossa proibiva il battesimo con nomi antichi. Una nuova enciclica del 26-27 marzo del 1997 permette di battezzare con nomi antichi (eccetto Nerone, Diocleziano, Lenin, Stalin o nomi di attori, atleti, ecc.). Un altro periodo di diffusione di nomi classici, apprendo dagli amici greci, è stato quello successivo alla conclusione della dittatura militare, durata dal 1967 al 1974.

⁶ Su questo periodo storico cfr. RICHARD CLOGG, *Storia della Grecia moderna* (titolo originale: *A short history of modern Greece*), Milano, Bompiani 1998, pp. 56 sgg.

⁷ Per fortuna, il poeta indica quasi sempre la data di composizione in calce a ogni suo componimento, facilitando così il compito dei filologi.

⁸ Κατάλογος Αρχείου αυτογράφων έργων Γιάννη Ρίτσου. L'archivio di Ritsos, consultabile presso il Museo Benaki di Atene, si trova attualmente in fase di riordino. Una descrizione non proprio recente del contenuto la fornisce ΚΟΤΤΙ, «Μόνος με τη δουλειά του», *Μια περιπλάνηση στο αρχείο αυτογράφων έργων του Γιάννη Ρίτσου*, Διεθνές Συνέδριο «Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος», Οι εξηγήσεις (επιμ. Ατ., Μακρυνικόλα - Σ. Μπουρνάζος), Athina, Musio Benaki 2008, pp. 191-196.

⁹ Si tratta anzitutto di *Ἀποθέωση τοῦ δρόμου* ('Apotheosi della strada'), un dialogo tra Socrate e Alcibiade composto nell'intervallo tra il 30.1.1936 e il 5.3.1938 e dedicato al poeta Palamàs. Compagno qui, oltre a quelli letterari (*Socrate, Alcibiade, Agatone, Carmide*), nomi mitologici cari al poeta: *Apollo, Dioniso, Orfeo, Euridice*. Kostis Palamàs (1859-1943), considerato il padre della poesia greca in lingua demotica, era stato tra i primi a manifestare apertamente il suo apprezzamento al giovane poeta in seguito all'uscita, nel 1937, di una delle sue prime raccolte, *Τό τραγούδι τῆς ἀδερφῆς μου* ('Il canto di mia sorella'). Cfr. ΚΟΤΤΙ, Γιάννης Ρίτσος..., cit., pp. 80-82. Alcune poesie di Palamàs tradotte in italiano si trovano in *Poeti greci del Novecento*, a c. di N. Crocetti e F. Pontani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 2010, pp. 122-191. Un'opera inedita 'promettente' dell'archivio di Ritsos sembra essere *Σωκράτης πρὸς Διοτίμα* ('Socrate a Diotima'), che reca segnata sul frontespizio la data 1941; purtroppo non sono ancora riuscita a leggerla per intero a causa delle condizioni del manoscritto.

La presenza del mito, espresso attraverso i nomi di dèi e di eroi, rappresenta una costante nell'opera di Ritsos almeno a partire dalla fine degli anni Trenta fino a giungere alle ultime poesie.¹⁰ La mitologia compare inaspettatamente, sia pure come riferimento remoto:

Invano aspettano i morti sotto le lapidi funebri (quanti ce la fecero ad averne una, o che non gliela ruppero), invano,
con quel recipiente per le libagioni del tutto vuoto – aspettano qualcuno che si ricordi di un loro gesto fra i tanti, qualcuno che offra
non cibarie e corone, solo uno sguardo alle loro membra nude, perché la sera,
ora che entra la primavera, con i tutti i suoi uccelli e le fronde, insostenibile
diviene la solitudine, tanto che stasera, passeggiando nell'atrio
in un plenilunio bianchissimo, pensoso, improvvisamente Vanghelis
si allontanò dalla nostra compagnia, ritto sotto gli alberi,
sussurrò qualcosa come una preghiera segreta, e si tolse le scarpe (le uniche
che gli restavano – e per giunta bucate) e con un gesto timido le depose
pietosamente su una tomba invisibile – forse di Oreste o di Elettra.¹¹

Molto spesso si incontrano nei versi di Ritsos nomi mitologici portati da individui 'insospettabili'. La loro presenza – elemento di per sé, come detto, non particolarmente significativo nel contesto della Grecia, ma probabilmente impiegato con consapevolezza dal poeta – crea una reazione, o anche una semplice associazione di idee, nel lettore, indotto a stabilire collegamenti tra passato e presente. Gli esempi sono numerosi, anche nelle ultime raccolte poetiche.

Profonda noncuranza dell'opera finita.
Quanti chiodi sulle pareti della camera da letto.
Puoi accendere o non accendere la luce.
I bicchieri sono tre.
Nello specchio del bagno
il corpo di Patroclo nudo
tutto porpora.

Porpora anche le tue mani. Tuttavia
il tuo volto è a posto.
Bada di non toccare lenzuola.¹²

¹⁰ I primi riferimenti al mito nell'opera di Ritsos si trovano in opere come *Εαρινή Συμφωνία* ('Sinfonia di primavera') del 1938 e *Το εμβατήριο του Ωκεανού* ('La marcia dell'Oceano') del 1940, opere composte quindi nel periodo della dittatura di Metaxàs (1936-1941).

¹¹ RITSOS, *Επαναλήψεις, Πούματα 1963-1972*, I, Athina, Kedros 1989, p. 44.

¹² Si tratta di 'Impronte', una poesia del 1985: cfr. G. RITSOS, *Il loggione* (ed. bilingue, trad. M. Caracausi), Athina, Aiora 2018, p. 101.

Quella donna
 teneva un ombrello
 di colore azzurrino
 come un pezzo rotondo
 di cielo primaverile
 tirato su da otto
 bacchette metalliche.
 Sotto quest'ombrello
 avrebbe potuto ripararsi
 anche Oreste
 ritornando ad Argo.¹³

Chiuse le porte, ormai nella generosità delle stelle.
 I figli sono cresciuti. Gli altri sono andati via.
 Nella piccola camera da letto una bambola spezzata.
 Il cavalluccio di legno di Neottòlemo è rimasto
 nel corridoio buio con le piastrelle bianche e nere¹⁴

Alla base di questo mio contributo stanno essenzialmente due delle raccolte poetiche di Ghiannis Ritsos, che costituiscono l'espressione più esplicita, ma anche più ricca e significativa, del rapporto del poeta con le tradizioni della grecità antica. Queste opere, che potremmo definire 'mitologiche', sono *Ripetizioni* (Επαναλήψεις) e *Quarta dimensione* (Τέταρτη διάσταση).¹⁵ In entrambe il poeta si serve intenzionalmente del materiale mitologico per esprimere la propria concezione del mondo e formulare al contempo una critica – talvolta in chiave negativa – alla 'favola bella' del mito (di cui pure si riconosce implicitamente l'importanza). Non a caso la raccolta *Ripetizioni* è stata considerata una sorta di 'diario mitologico' di un periodo drammatico della sua vita.¹⁶ In questo procedimento i nomi hanno un valore particolare: costituiscono infatti un chiaro riferimento a vicende pressoché universalmente note, rivisitate al puro scopo di interpretare il presente. Grazie ai nomi, che permettono di identificare con immediatezza connotati e caratteristiche della tradizione di appartenenza, i personaggi approdano a una dimensione prepotentemente attuale, evidenziando

¹³ È la poesia n. 33 della raccolta Άσπρες Κηλίδες πάνω στο άσπρο/ *Bianche macule sopra il bianco*, in corso di stampa nella collana 'Agaranti', per i tipi delle 'Torri del Vento' di Palermo.

¹⁴ *Μετά την Τροία*, 'Dopo Troia', della raccolta (1987) *Τα αρνητικά της σιωπής* ('Il negativo del silenzio'), nel volume RITSOS, *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα* ('Tardi, molto tardi nella notte'), Athina, Kedros 1991, p. 44.

¹⁵ RITSOS, *Επαναλήψεις, Ποιήματα 1963-1972*, I, Athina, Kedros 1989 e Id., *Τέταρτη διάσταση*, Athina, Kedros 1972.

¹⁶ Un diario della prigionia a Leros e del confino a Samos negli anni Sessanta: cfr. GHIATROMANOLAKIS, *Αρχαιογονωτικές αναγνώσεις...*, cit., p. 99.

sfaccettature caratteriali e comportamentali proprie del nostro tempo. Essi si muovono in un contesto esistenziale che potrebbe appartenere a qualunque epoca, poiché ad essere valorizzati – anche nella dimensione del ricordo – sono gli stati emotivi piuttosto che i fatti veri e propri. Più frequenti dei nomi degli dèi (tra i quali vengono privilegiati Apollo e Atena) sono i nomi degli eroi (ovviamente più numerosi), e in particolare gli appartenenti alla stirpe degli Atridi, verso la quale il poeta prova affinità e quasi un sentimento di ‘parentela’. Infatti la grandezza del casato degli Atridi e la successiva rovina vengono paragonati dal poeta alle vicende della propria famiglia, colpita da ricorrenti disgrazie.¹⁷ L’impiego dei nomi si declina in modo molto diverso nelle due opere: in *Ripetizioni* questi sono sempre espressi, con riferimenti chiari; in *Quarta dimensione*, al contrario, sono spesso taciuti o addirittura negati.¹⁸

Ripetizioni, che pure si articola in tre ‘serie’ distinte, si può facilmente ascrivere cronologicamente agli anni ’60. *Quarta dimensione*, invece, si compone di 17 diversi testi (definiti ‘poemetti’ o ‘monologhi’ per l’uso teatrale che spesso ne viene fatto), che risalgono a periodi diversi e coincidono pertanto con differenti situazioni della vita dell’autore; tuttavia circa la metà dei componimenti più propriamente ‘mitologici’, successivamente confluiti in questa raccolta, sono stati composti contemporaneamente alle poesie di *Ripetizioni*. Consideriamo ora più analiticamente le due opere.

Il titolo *Ripetizioni* allude al continuo ripetersi di situazioni fra loro identiche, o almeno molto simili: vi si avverte un’eco della Grecia antica, il cui passato prefigura amaramente il presente. Fondamentale e ribadita è la convinzione dell’importanza della poesia e dell’arte per dare valore all’esistenza umana.¹⁹ Nelle centoventi poesie che compongono questa raccolta i nomi mitologici, assai frequenti, si riferiscono ai personaggi famosi che li hanno portati nella tradizione antica – se pure la ‘morale’ delle loro storie risulta spesso stravolta. I nomi sono presenti sia nei titoli sia nel corpo dei singoli componimenti: proprio grazie al nome del protagonista,

¹⁷ Come quella di Agamennone, la famiglia d’origine di Ritsos contava quattro figli. Oltre ai disastri economici, la vita familiare fu funestata nel 1921 dalla morte della madre e del fratello maggiore a causa della tisi, che di lì a poco avrebbe colpito anche il poeta; alcuni anni dopo il padre e la sorella più vicina al poeta, Lula, furono ricoverati nel manicomio di Dafni.

¹⁸ Si tratta di una particolare forma di aposiopesi, attraverso la quale si nega ironicamente proprio ciò che si vuole affermare (ad esempio con ‘un’isola che *non* è Samos’ si vuole indicare appunto Samos): cfr. ROTOLO, *Le maschere mitologiche...*, cit., p. 23.

¹⁹ Su questa raccolta cfr. MARIA CARACAUSI, *Figure del mito in «Ripetizioni» di Ghiannis Ritsos*, «Estudios Neogriegos», XVII (2015), pp. 97-108. Per una traduzione italiana cfr. RITSOS, *Neppure la mitologia. 36 poesie da «Ripetizioni» scelte e tradotte da Maria Caracausi*, Palermo, Le Torri del Vento (Agapanti 1) 2018.

anzi, ciascun mito diviene inequivocabilmente identificabile, permettendo al lettore di ravvisarne le affinità con il mondo che lo circonda. *Ripetizioni* si articola in tre sezioni, corrispondenti ad altrettanti periodi compresi tra il 1963 e il 1969. Nella prima serie (che conta quarantasette poesie, composte negli anni 1963-1965) si registrano appena diciassette nomi mitologici. Nella seconda (cinquantatré poesie del 1968) i nomi mitologici sono molto più numerosi: circa centoventi (alcuni, più consueti – come Apollo e Oreste – ricorrenti in diversi componimenti, altri – quali Anfìrao, Femònoe – ripetuti più volte all'interno della medesima poesia). Nella terza serie (venti poesie del 1969) i nomi mitologici sono all'incirca una cinquantina e ricorrono più volte, spesso con riferimento agli stessi personaggi. Nel complesso trentanove sono i nomi degli dèi e ben centoventi quelli degli eroi, e sono citati esplicitamente, per cui risultano interpretabili con chiarezza: si riferiscono infatti proprio a coloro che li portano 'di diritto' nella tradizione classica, siano essi dèi, eroi o anche uomini comuni – per i quali comunque resta ben poco spazio. L'uso dei nomi, pertanto, non si discosta minimamente da quello del mito tradizionale, ma con le sue implicazioni, più o meno evidenti, contribuisce a fornire una nuova chiave di lettura della realtà.

La frequenza di alcuni nomi, come quelli di Apollo, o di Orfeo, non può essere casuale. Apollo è il dio dell'arte, della poesia – attività che per Ritsos ha costituito costantemente una forte motivazione all'esistenza –, dunque al poeta particolarmente caro. Ma Apollo è anche un dio che uccide spietatamente, mentre altrove assume una fisionomia sorprendentemente familiare (Apollo nella medaglia di Antigono):²⁰

Tra tutte le sue grandi statue, effettivamente superbe,
 ci aveva commosso la piccola moneta di Antigono:
 là Apollo, seduto tranquillamente in una trireme,
 sembra più concentrato, e al tempo stesso rilassato,
 molto meno compiaciuto di se stesso; – forse perché lo spazio angusto
 mostra meglio la sua misteriosa bellezza; e forse così,
 nudo, senza la sua lira, in posa familiare, può consentire
 un incontro più profondo, persino una carezza,
 come se, nudi anche noi insieme con lui, fossimo nascosti
 nell'opaca, limitata circonferenza del metallo –
 in questo aiutava pure la bella trireme che si allontanava.

²⁰ Cfr. *Niobe*, in RITSOS, *Neppure la mitologia...*, cit., p. 45. Come è noto, Apollo uccise i figli maschi di Niobe, che si era vantata di essere superiore a Latona. Nella poesia *Apollo nella medaglia di Antigono* (ivi, p. 73) il dio è sorpreso in un momento di *relax* che lo rende quasi umano.

Orfeo (menzionato solo nel titolo della poesia) incarna invece la speranza di felicità dei mortali, destinata a venire frustrata e ad approdare alla solitudine:²¹

A che pro incantasti col tuo canto Ade e Persefone
 e ti restituirono Euridice? Tu stesso, dubitando del tuo potere,
 ti volgesti indietro per accertartene, e lei si perse di nuovo nel regno delle ombre
 sotto i pioppi.
 Allora, piegato dall'irreparabile, proclamasti alla lira
 la solitudine come estrema verità.
 Questo non te lo perdonarono
 né gli dei né gli uomini. Le Menadi ti fecero a pezzi il corpo
 sulle sponde dell'Ebro. Solo la lira e la tua testa giunsero a Lesbo
 trascinate dalla corrente. Quale giustizia fu resa dunque al tuo canto?

A differenziare le situazioni è spesso la manipolazione del mito, attuata con vere e proprie modifiche 'critiche' alla tradizione, come se il poeta-narratore rivelasse la nuda verità sottesa a celebri episodi mitologici – episodi che considera idealizzati e di cui vuole 'sfrondare gli allori'. La sua vasta e dettagliata conoscenza della mitologia antica, che viene rivisitata con spirito dissacratorio, si traduce in una severa consapevolezza della negatività della vita umana.²²

Questo risulta drammaticamente evidente nella poesia dedicata ad Argo, il cane di Ulisse. Il nome, presente solo nel titolo, evoca una situazione ben nota al lettore, riconducendolo al passo dell'*Odissea* (XVII, 291-327) in cui Ulisse, commosso dalla fedeltà del cane che lo riconosceva dopo venti anni di assenza, «si asciugò una lacrima». Nella poesia di Ritsos non c'è più spazio per tale sentimento. Il cane è un personaggio consapevole del proprio ruolo: esce dai versi omerici e si rivolge al padrone chiedendogli la carezza liberatoria che gli permetta di morire in pace; ma l'Ulisse di Ritsos non ha tempo per lui, lo liquida con un calcio e si avvia a compiere la strage dei Proci. Argo muore con gli occhi aperti, sbarrati, divenuto consapevole della dura legge della vita che non lascia spazio alla tenerezza.

L'utilizzo dei nomi nel titolo al fine di evocare una ben precisa situazione è già riscontrabile in alcune poesie della raccolta *Μαρτυρίες Β'* ('Testimonianze', seconda serie) del 1966, in cui compaiono diversi nomi mitologici,

²¹ Cfr. RITSOS, *Neppure la mitologia*, cit., p. 81.

²² Le poesie di *Ripetizioni* furono scritte per lo più mentre il poeta si trovava recluso per motivi politici in un campo di prigionia. Da una parte la mitologia aiuta ad evadere idealmente dall'atmosfera soffocante del campo, dall'altro è stigmatizzata come pura illusione (dalla quale bisogna liberarsi) e i miti – sfrondatai dagli allori – mostrano la realtà della condizione umana senza luce di speranza.

utilizzati in un modo molto vicino a quello delle due opere citate: *in primis* il dio Apollo, seguito da vari eroi ed eroine.²³

Del tutto diverso è l'utilizzo dei nomi in *Quarta dimensione*. Anzitutto va precisato che a fornire una chiave di lettura dell'opera è proprio il titolo – che allude al tempo (ma forse anche alla memoria, e forse alla poesia).²⁴ I diciassette testi che la compongono sono stati redatti singolarmente, in diversi momenti della vita di Ritsos (alcuni, come si è detto, contemporaneamente alla composizione delle *Ripetizioni*), e raccolti in volume in una successione non cronologica, stabilita dal poeta stesso sulla base delle tematiche e delle 'risonanze interne' – in netto contrasto con la sua abitudine di ordinare le poesie secondo la data di composizione.²⁵

I monologhi di *Quarta dimensione* hanno una certa ampiezza, che li rende adatti anche alla rappresentazione teatrale,²⁶ e costituiscono forse il prodotto più maturo e complesso del rapporto del poeta col suo bagaglio culturale classico. L'aspetto onomastico è peculiare e varia da un componimento all'altro, partecipando in particolare delle categorie della presenza e dell'assenza. In alcuni dei testi, infatti, il nome compare solo nel titolo – o tutt'al più nelle didascalie iniziali e finali – fungendo da 'spia' interpretativa, cioè da elemento che permette di identificare il personaggio o la situazione 'antica', come pure di trarne le conseguenze e di coglierne le implicazioni riferite al presente. Il nome mitologico guida il lettore dal particolare della vicenda che esso evoca all'universale, eternamente ripetibile, al di fuori del tempo, in quanto appunto il mito ha valore di universalità. Questo carattere è potenziato da una presenza limitata dei nomi – o anche dalla loro assenza, talora pregnante più della presenza – all'interno dei componimenti. Particolare importanza rivestono le didascalie, che spesso, grazie al ricorrere di toponimi o etnonimi, permettono al lettore di contestualizzare una scena altrimenti difficilmente individuabile. In questa raccolta, infatti, si attua una sorta di 'sincronizzazione', di 'sovrapposizione' del passato al presente: le

²³ RITSOS, Μαρτυρίες Β', Athina, Kedros 1966. I nomi sono quelli di Achille, Agamennone, Aiace, Anceo, Antiloco, gli Argonauti, Crisòtemi, Egeo, Eurialo, Euriloco, Eumeo, Fineo, Nausica, Odisseo, Partenoepo, Sfinge, Teseo, Tieste, Tiresia.

²⁴ Sono state proposte varie interpretazioni della 'quarta dimensione': cfr. CARACAUSI, *Figure del mito...*, cit., p. 97. Per una traduzione italiana cfr. RITSOS, *Quarta dimensione* (traduzione di N. Crocetti), Milano, Crocetti 2001.

²⁵ Infatti sono stati ordinati dal poeta in una sequenza non cronologica, ma in calce, secondo la sua abitudine, sono segnate rigorosamente le date di composizione – talvolta persino di inizio e fine – di ciascun componimento.

²⁶ Non tutti i 17 'poemetti' sono incentrati sul mito: i primi quattro – *La finestra*, *Trasparenza invernale*, *Cronaca*, *Sonata al chiaro di luna* – come pure l'ultimo – *Quando viene lo straniero* del 1958 – si collocano in un tempo indistinto che può essere identificato col presente. Lo *Straniero* è menzionato ben sei volte senza che emergano elementi plausibili per una sua identificazione.

distanze temporali vengono abolite, mentre l'attenzione si concentra 'una volta e adesso' sulla precarietà dell'esistenza umana. Non sempre i nomi mitologici sono univocamente riferiti ai personaggi del mito, ma sempre ad essi si richiamano in modo evidente, se pure allusivo.

È emblematico il caso del terzo componimento, *La cronaca* (1957): la descrizione di un'isola (indicata attraverso la negazione: «non è Samos») e dei suoi abitanti.²⁷ Sebbene non appartenga propriamente all'ambito mitologico, questo testo contiene numerosi nomi di dèi (Era, Atena, Ermes, Ares, Apollo, ecc.) e di personaggi mitici (Menelao, Elena, Euridice e Penelope). Gli antroponimi (Elena, Menelao, Penelope) si riferiscono qui a personaggi moderni, 'quotidiani': «Elena è morta l'altrieri di cancro all'utero, con molte metastasi. Suo marito Menelao, elettricista, da mesi si era dato al bere». I nomi degli dèi (Era, Atena, Apollo), invece, vengono utilizzati per indicare statue, o templi, e persino... squadre di calcio: «Organizzarono anche un torneo calcistico: la sera i tifosi si azzuffarono, ruppero la testa all'arbitro, e la festa si concluse malamente con lanci di pietre, senza che mai si capisse chi aveva vinto: "Apollo" o "Ares", "Plutos" o "Chronos" – quest'ultimo vinceva sempre».²⁸ I nomi di dèi riferiti alle squadre di calcio conferiscono alla descrizione una chiara venatura ironica.

I protagonisti dei componimenti 'mitologici' *stricto sensu* (Agamennone, Oreste, Ifigenia, Crisòtemi, Persèfone, Ismene, Aiace, Filottete, Elena, Fedra) fanno apparentemente riferimento a 'gente qualunque', ma – mentre le vicende che li riguardano sono riferibili a un tempo indeterminato a fatti di attualità – il loro nome costituisce già di per sé un richiamo preciso a un altro mondo, alla 'celebre' antichità. Potenziate dall'uso dell'anacronismo e dalle indicazioni contenute nelle didascalie, gli antroponimi acquisiscono così particolare pregnanza. In ciascun componimento compaiono due personaggi: uno che parla, uno che tace. Il nome del personaggio parlante si trova per lo più già nel titolo, mentre quello dell'interlocutore muto non viene indicato, ma risulta generalmente comprensibile grazie al contesto mitologico. Tuttavia, è spesso l'assenza dei nomi a risultare 'parlante': quando questi mancano, la reticenza, il silenzio li evocano con assoluta chiarezza.²⁹

²⁷ RITSOS, Τέταρτη διάσταση, cit., pp. 31-41.

²⁸ Gioco di parole intraducibile basato sulla coppia minima tra Κρόνος (il dio *Crono*) e Χρόνος (il tempo): è quest'ultimo infatti l'eterno 'vincitore'.

²⁹ Un procedimento di reticenza molto simile è presente anche in *Testimonianze seconda serie* (cfr. *supra*, nota 24), in un gruppo di poesie in cui i nomi non sono citati, ma si comprende immediatamente a chi le figure che vi compaiono si riferiscano (pp. 103-109). Si tratta quasi sempre di *Odiseo* e del suo *entourage*: Nausicaa, Calipso, Elpenore, quest'ultimo significativamente designato come 'Non-eroe': «Onore, quindi, e gloria/ per il bel giovane prestante. Lo dissero "sconsiderato"».

I nomi più cari a Ritsos, come si è detto, sono quelli degli Atridi; non è probabilmente un caso che i componimenti in cui ci si riferisce ai discendenti di Atreo siano consecutivi. Agli Atridi il poeta fa riferimento in due poesie dal titolo apparentemente 'non mitologico' per mezzo dell'aposiopepsi. La prima di esse, *La casa morta. Storia fantastica e autentica di un'antichissima famiglia greca* (1959-1962), vede sulla scena due sorelle identificabili con Elettra (soggetto parlante) e Crisòtemi; si può inoltre contestualizzare sulla base delle didascalie in cui sono menzionati la città di Argo e il nome di Agamennone (sia pure negato attraverso l'espressione «casa non di Agamennone»³⁰). Anche in *Sotto l'ombra del monte* (1960), testo apparentemente non mitologico e privo di antroponimi, il legame con gli Atridi si evince dai nomi geografici (Micene, Epidauro, Delfi) presenti nelle didascalie, sicché si può identificare con Elettra la 'vecchia ragazza' che parla alla sua decrepita nutrice, ricordando una madre (Clitennestra) e un fratello vendicatore (Oreste) di cui non pronuncia il nome.³¹

I riferimenti agli Atridi spiccano poi nei componimenti eponimi. *Agamennone* (1966-1970) presenta il nome del protagonista nel titolo. Il parlante traccia un bilancio della propria esistenza citando ripetutamente diversi personaggi (Elena, Achille, Patroclo, Filemone, Antilocho, Ione); tuttavia i nomi più significativi si trovano nella didascalia conclusiva: il toponimo Argo, reiterato, e soprattutto il nome di Lachesi (la terza Parca) scritto su un salvagente appeso alla parete – con allusione antinomica alla morte del protagonista.³²

Nell'*Oreste* (1962-1966) il protagonista (il cui nome costituisce il titolo), insieme all'amico fraterno Pilade, è giunto ad Argo, dove dovrà suo malgrado consumare, uccidendo la madre, la vendetta di Agamennone; nel monologo, caratterizzato dallo sconforto, è chiaramente identificabile il suo nome e il suo ruolo, anche se i nomi dei personaggi cui si riferisce vengono comunque taciuti.³³

Nel *Ritorno di Ifigenia* (1971-1972) l'unico nome menzionato è quello di Pilade, mentre la protagonista esprime al fratello (Oreste), che tace, la difficoltà di ritrovare se stessi e di godere del νόστος. Questo elemento indub-

Eppure/ forse non li aiutò anche lui per quanto poteva/ nel loro lungo viaggio? Per questo, già, il Poeta/ lo menziona a parte, anche se con un certo disprezzo,/ e forse appunto per questo con più amore».

³⁰ RITSOS, *Τέταρτη διάσταση*, cit., pp. 91-111. Facilmente riconoscibile anche l'elemento autobiografico, in questo caso accentuato sia dall'uso della prima persona singolare, sia dalle caratteristiche delle due sorelle, sovrapponibili alle sorelle del poeta (Nina e Lula).

³¹ Ivi, pp. 135-157.

³² Ivi, pp. 55-69.

³³ Ivi, pp. 71-89.

biamente travalica i confini del mito, e si può leggere come la confessione di una generazione di esuli: «È forse che manchiamo a noi stessi. Diciamo che siamo tornati, e forse quasi non sappiamo da dove e dove siamo tornati. Ci muoviamo tra due punti ignoti».³⁴

Crisòtemi (1967-1970) è l'eroina eponima del successivo componimento: l'oscura figlia minore di Agamennone concede 'anacronisticamente' un'intervista all'inviata di un giornale, ricordando, in modo astratto, il suo passato, la sua infanzia solitaria e bizzarra di bambina visionaria; il suo è l'unico nome menzionato, oltre che nel titolo, nel testo (ripetuto tre volte al vocativo), forse anche per facilitarne l'identificazione.³⁵ Al contrario, in *Elena* (1970-1972) la protagonista è inequivocabilmente riconoscibile: la donna più bella del mondo, ormai decrepita, rievoca il suo passato in presenza di un ignoto interlocutore. Con maliziosa sincerità allude all'indimenticabile episodio omerico della *τειχοσκοπία* (Iliade III, 121-244); inoltre, pur lamentandone la vacuità, proferisce di seguito numerosi nomi di coloro che hanno giocato un ruolo importante nella sua esistenza, grazie ai quali diviene identificabile.³⁶

Alla stirpe dei Labdàcidi è dedicato *Ismene* (1966-1971), un'altra figlia 'oscura', quella di Edipo, che rievoca dal suo punto di vista le vicende della famiglia.³⁷ Il suo nome figura nel titolo, mentre la più celebre sorella Antigone, in una sorta di contrappasso, viene indicata con l'antonomasia «mia sorella»; altri nomi presenti sono Emone, Creonte, Euridice, la Sfin-ge.

Al medesimo ciclo mitologico riconduce un altro componimento, estraneo a *Quarta dimensione*, ma ad essa vicino nello spirito: un 'poema polifonico' a più voci, *Tiresia*, composto in quegli stessi anni (1967-1971), con probabile destinazione teatrale.³⁸ È noto che Tiresia fu uno dei primi transessuali della storia dell'umanità: nato donna (come ricorda Ritsos nella premessa), cambiò sesso sette volte, divenendo infine uomo e cieco indovino. Al nome Tiresia rispondono in questo componimento ben otto individui, otto vecchi seduti in scena in posizione niente affatto ieratica: accaldati, piuttosto discinti... quattro di essi sono muniti di barba, quattro no (queste varianti potrebbero alludere alle diverse metamorfosi del personaggio). Tutti si esprimono ambiguamente sul rapporto tra volto e maschera, tra mito e

³⁴ Ivi, pp. 113-133. Anche in questo testo si può riscontrare un forte elemento autobiografico relativo al difficile ritorno del poeta alla vita civile dopo la prigionia e la deportazione subite durante la dittatura militare.

³⁵ Ivi, pp. 159-188.

³⁶ Ivi, pp. 267-289. Per i nomi cfr. *supra* nota 1.

³⁷ RITSOS, *Τέταρτη διάσταση*, cit., pp. 205-228.

³⁸ Id., *Τειρεσίας*, Athina, Kedros 1983⁹.

realtà. E tutti portano il medesimo nome come per alludere alle lacerazioni della psiche.

Un gruppo di testi eponimi di *Quarta dimensione* è dedicato agli eroi omerici, colti in alcuni scorci della loro storia. *Aiace* (1967-1969), che qui appare rinsavito dopo la follia (ma votato alla morte), parla di sé citando i nomi di Teucro, Ettore e Achille.³⁹ *Filottete* (1963-1965), esiliato nella sua spelunca, al contrario, tace: muto interlocutore, ascolta le confessioni del giovane Neottòlemo, che proferisce numerosi nomi (Achille, Eracle, Patroclo, Ade, Elena).⁴⁰

Per finire, due testi sono dedicati a protagoniste femminili: una dea e una donna. Come spesso avviene, Ritsos dà prova di una straordinaria capacità di introspezione ed empatia con la psiche femminile. Nel componimento *Persèfone* (1965-1970), la giovane dea racconta la sua storia all'amica Ciane (citata per nome nella didascalia iniziale), esprimendo in particolare il suo disagio nel riabituarsi alla luce dopo il lungo periodo trascorso agli Inferi con lo sposo Ade (del quale non dice il nome).⁴¹ Nel monologo *Fedra* (1974-1975) la protagonista si rivolge a un giovane senza nome (evidentemente Ippolito), ricordando la sua passione proibita ed evocando per mezzo dei nomi figure strettamente connesse al loro dramma (Teseo, Antiope, Afrodite e Artemide).⁴² In questo testo – cronologicamente l'ultimo della raccolta – l'elencazione dei nomi delle strade centrali dell'Atene moderna (Ακαδημίας, Πανεπιστημίου, Σταδίου) permette al poeta di mostrare la compenetrazione tra passato e presente. L'anacronismo riconduce prepotentemente il lettore alla realtà contemporanea, con un effetto di straniamento che gli impedisce di alienarsi, mentre dal canto suo il mito annulla la distanza tra i due momenti, quello in cui opera lo scrittore e quello della vicenda rappresentata: «passato e presente si compenetrano reciprocamente nel flusso costante di un perenne divenire che porta inevitabilmente a esiti di drammatiche lacerazioni».⁴³

Biodata: Maria Caracausi è professore associato di Lingua e Letteratura neogreca all'Università di Palermo, dove insegna anche Filologia greca medievale e moderna e Lingua e traduzione neogreca. I suoi interessi spaziano dal XV secolo ai nostri giorni, ma si incentrano per il momento sulla poesia del Novecento. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni (studi e traduzioni), tra le quali: *Studi sulla lingua di Andrea*

³⁹ Id., *Τέταρτη διάσταση...*, cit., pp. 229-243.

⁴⁰ Ivi, pp. 245-265.

⁴¹ Ivi, pp. 189-203.

⁴² Ivi, pp. 291-315.

⁴³ Così ROTOLO, *Maschere...*, p. 44.

Kalvos (1993), Ριμάδα κόρης και νέου: *Contrasto di una fanciulla e di un giovane* (edizione critica 2003), *Un poeta greco a Stoccolma* (2016), A. Papadiamandis, *Sogno sull'onda* (2017), G. Ritsos, *Neppure la mitologia* (2018), G. Ritsos, *Il loggione* (2018).

mariarosa.caracausi@unipa.it

MARTINA TREU

ARISTOFANE, NOMI IN COMMEDIA
(PARTE I). IL DESTINO NEL NOME:
*ACARNESI, CAVALIERI E NUVOLE**

Abstract: Nomen Omen ('A name, A fate') is a key concept in antiquity, specifically in Iambic poetry and Ancient Comedy, where speaking names, epithets and nicknames are usually coined, distorted or re-invented for personal abuse and mockery. A few examples will show that Aristophanic names symbolically 'stand for' their characters' destiny, but also intertwine with other names and themes and with the entire context of each comedy.

Keywords: Ancient Comedy, Aristophanes, speaking names, epithets, nicknames

*Nomina nuda tenemus*¹

Premessa

Tra gli studi qui raccolti, alcuni sono dedicati a un solo autore o testo, altri includono più autori o un intero genere letterario: nel nostro caso i due oggetti coincidono, perché della commedia attica Antica o *Archaia* (così detta per distinguerla dalle successive fasi storiche) possediamo undici commedie integre di un solo autore, Aristofane, a fronte di frammenti e notizie su decine di commediografi e centinaia di titoli (nell'arco di quasi due secoli) con una messe di nomi propri, 'parlanti', patronimici, epiteti e soprannomi, specialmente ingiuriosi.² Questi ultimi sono già presenti nella poesia giambi-

* I due articoli di Martina Treu e Anna Beltrametti sono frutto di un percorso condiviso, condotto in parallelo all'Università di Pavia dal 1989 (si veda ad esempio *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a c. di N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, Roma, Viella 2002) e tuttora al Centro di ricerca sul Teatro Antico (Crimta). Oltre ad Anna ringrazio i componenti dell'associazione «Onomastica & Letteratura» e la collega Silvia Zangrandi con cui ho tenuto un seminario all'università IULM di Milano il 4.3.19 (grazie anche alla direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici e ai colleghi presenti).

¹ «Possediamo nudi nomi» è un verso di Bernardo di Cluny (*De contemptu Mundi*, L. 1, v. 952) ripreso da Umberto Eco come chiusa del *Nome della rosa*, modificando la prima parte «Stat Roma pristina nomine...».

² A parte Aristofane e pochi autori come Cratino e Eupoli (a cui sono dedicati studi sistematici) diversi testi di tradizione diretta e indiretta sono raccolti e pubblicati in originale e in traduzio-

ca arcaica (Archiloco e Ipponatte *in primis*), in generi ‘alti’ come l’epica (si vedano gli insulti e gli epiteti ingiuriosi in *Iliade 2*), ma via via ridimensionati nella storia della commedia greca e latina.³

La perdita di gran parte del patrimonio onomastico antico rende la commedia una fonte unica, preziosa per l’alto tasso di creatività linguistica, ma da ‘maneggiare con cura’ visto il modo in cui trasforma e manipola la realtà, inclusi i nomi: se è detta anche ‘politica’, perché trae spunto dalla *polis* ateniese, va ricordato che fatti e persone reali si trasfigurano in storie fantastiche e allegoriche, in mondi ‘altri’ rispetto alla *polis*. Lo stesso vale per i nomi propri, soprannomi, patronimici, di vecchio o nuovo conio, toponimi e nomi di ogni genere: perlopiù storpiati, reinventati, secondo codici non realistici, ma simbolici. Al contrario, gli autori della Commedia Nuova e di quella latina costruiscono intrecci modulari e usano nomi ‘tipici’ e intercambiabili, da commedia a commedia: poiché è questo il modello ‘vincente’ nella storia, da cui discende la commedia moderna, prima di affrontare Aristofane è utile rievocare le caratteristiche uniche e peculiari della sua commedia.

Sul piano strutturale si possono riconoscere alcune sezioni fisse (*parodos*, *parabasis*, *exodos*) e diverse costanti nei rapporti di forza fra il coro e gli

ne: si veda NIKOLETTA KANAVOU, *Aristophanes’ Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin /New York, De Gruyter 2011, uno studio sistematico dei nomi comici nelle commedie integre e in diversi frammenti, incluse le testimonianze sui nomi del comico Antifane, *Poetica*, fr.189 (trame inventate con nomi ‘nuovi’ – *onomata kaina*) e il discusso passo di Aristotele *Poetica* 1451 b11-2 (KANAVOU, *Aristophanes...* cit., pp. 8ss e bibliografia). Per un’analisi strutturale delle commedie superstiti che include anche i nomi, specialmente riguardo al coro e al cosiddetto *psogos* o *onomasti komoidein* (attacchi nominali a persone reali, non rappresentate sulla scena da attori), rimando a MARTINA TREU, *Undici Cori Comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova, Darfictel 1999 (sp. alle pp. 81-84 «Nomi, soprannomi e patronimici»); EAD., *La violenza oltre la scena: lo psogos nelle commedie di Aristofane*, in *La Violenza nel teatro antico greco e latino*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sul Drama Antico (11-13 settembre 1997), a c. di C. Barone, Siracusa, INDA 2002, pp. 367-381. EAD., *Il ‘reato del corpo’. Esempi di invettiva in Aristofane*, in *Corpi e storia...*, cit., pp. 283-301.

³ Già nei più antichi testi conservati sono attestati nomi composti o parlanti e soprannomi che costituiscono il ‘background onomastico’ della commedia antica (KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., p. 19). Per un inquadramento dei ‘generi’ della letteratura greca si veda ANNA BELTRAMETTI, *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma, Carocci 2005, in particolare pp. 9-40. Per i nomi in Archiloco si veda MARIA GRAZIA BONANNO, *Nomi e soprannomi archilochet*, «Museum Helveticum», XXXVII (1980), pp. 65-88. Per la commedia cfr. *Il Lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, a c. di A. Aloni, F. Bertini e M. Treu, vol. I *La letteratura drammatica*, Tomo II: *La Commedia*, Roma, Treccani 2009 (specie i capitoli di ANTONIO ALONI e TREU, *La commedia antica o Archaia*, pp. 517-559 e TREU, *La commedia di Mezzo e la Commedia Nuova*, pp. 561-583). Cfr. anche DOUGLAS S. OLSON, *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «Classical Quarterly», XLII (1992), pp. 304-19; GIUSEPPE ZANETTO, *Aristofane e il lessico della politica*, in *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di Studi*, a c. di F. Conca, «Quaderni di Acme», XXXVI (1999), pp. 257-270; e da ultimo BERNHARD ZIMMERMANN, *La commedia greca. Dalle origini all’età ellenistica*, edizione italiana a c. di S. Fornaro, Roma, Carocci 2016.

attori. Soprattutto il ‘primo attore’ (in greco *protagonistes*), che è perno dello spettacolo comico, guida, di fatto, il dipanarsi della storia e governa le dinamiche sceniche. È lui a creare e modificare lo spazio scenico via via che procede l’azione (per questo sarebbe meglio omettere, nelle edizioni moderne, le didascalie scenografiche iniziali, in quanto descrivono una scena che in realtà non esiste *ancora*).⁴

Queste caratteristiche influiscono sull’invenzione e sullo sviluppo delle storie, costruite su personaggi perlopiù riconducibili a pochi ‘tipi’ antropologici: il ‘vecchio’, solitamente interpretato dal primo attore, è spesso di estrazione contadina e può essere di volta in volta affiancato da un coprotagonista o ‘spalla’ (servo/buffone) o da un antagonista (filosofo/sapiente) con contorno di impostori e profittatori vari.⁵ Questi ultimi possono essere personaggi inventati e tipici, ma anche costruiti su persone reali, opportunamente trasfigurate a scopi comici. Mi limito qui a pochi esempi, tratti dalle prime tre commedie conservate, rimandando ai miei studi aristofanei e alle analisi sistematiche sopra citate. L’intento è dimostrare come i nomi propri, etnici e patronimici, siano creati o modificati variamente sfruttando tratti fisici, comportamenti peculiari o altre caratteristiche mediante procedimenti associativi e caricaturali che trovano corrispondenza in analoghi meccanismi comici di altri generi ed epoche.⁶ La mia tesi, corroborata dagli studi citati, è che i nomi aristofanei siano interconnessi nel quadro dell’invenzione-composizione di ogni commedia, interdipendenti tra loro, collegati a uno stesso campo semantico nel quadro di un contesto sempre coerente con l’ambiente politico (*Acarnesi*, *Cavalieri*, *Uccelli*) o culturale (*Nuvole*, *Tesmofoiazuse*) o politico-culturale (*Vespe*, *Ecclesiazuse*) di volta in volta preso di mira.⁷

Acarnesi

La prima commedia conservata (425 a.C.) si apre con un lungo prologo, dove il primo attore, solo in scena, interpreta un contadino anonimo che

⁴ Cfr. DIEGO LANZA, *Lo spazio scenico dell’attore comico*, in *Scena e spettacolo nell’antichità*, a c. di L. de Finis, Firenze, Olschki 1989, pp. 179-191, Id., *L’attore comico sulla scena*, «Dioniso», LIX (1989), pp. 297-312. Cfr. anche MADDALENA GIOVANNELLI, *Lo spazio oltre la porta. L’uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, «Dionysus ex Machina», II (2011), pp. 88-108; EAD., *Aristofane nostro contemporaneo*, Roma, Carocci 2018, pp. 15-52.

⁵ Oltre al classico studio di FRANCIS McDONALD CORNFORD, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge U.P. 1914 (rist. 2011), si vedano i contributi sul comico di Diego Lanza (v. sopra, nota 4 e bibliografia completa sul sito https://it.wikipedia.org/wiki/Diego_Lanza).

⁶ Si vedano i casi esaminati in altri interventi qui raccolti (ad esempio il poema eroicomico italiano) e SILVIA ZANGRANDI, *Fanta-onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica*, Pisa, ETS 2017.

⁷ Cfr. TREU, *Undici cori*, cit., pp. 55-77 e KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., p. 190.

vuole concludere la pace con Sparta e per questo affronta in assemblea una serie di profittatori, guerrafondai e impostori. Solamente più tardi pronuncia il suo nome, *Diceopoli* (uno dei quarantasette nomi attestati che finiscono con 'polis'), nel quale vengono uniti due concetti chiave: 'giustizia' e 'città'. I due termini sono chiaramente in relazione, anche se il significato complessivo del nome è soggetto a varie interpretazioni.⁸ Quel che conta è la centralità dei due termini e il loro valore simbolico e metaforico. Ne è una controprova la scena in cui il protagonista, ancora anonimo, affronta Pseudartabas, il 'falso' persiano. Anche questo nome è parlante, composto di *pseud* 'falso' e *artaba*, unità di misura persiana che riecheggia la radice 'arta' ('giustizia' in persiano) presente in nomi storici come Artabano, Artafarne, Artaserse, Artaute, tutti attestati in Erodoto. La stessa 'giustizia' caratterizza anche Diceopoli, di cui Pseudartabas è il perfetto contraltare, in quanto incarna il principio opposto, la 'falsa' giustizia.⁹ La contrapposizione fa risaltare le qualità del protagonista, che rivelerà il proprio nome e la propria strategia solo nella scena con Euripide: anche quest'ultimo non è certo un ritratto fedele del tragediografo, ma un 'tipo' di sapiente o 'intellettuale' che tornerà, con varianti, in commedie successive.

Altro personaggio-chiave è Anfiteo, nome reale traducibile come 'Ambideo', evidente caricatura dei messaggeri epici e tragici. Il nome stesso ne 'moltiplica' la divinità con intento parodico, e difatti appare 'magicamente' in scena sciordinando la sua genealogia (una sfilza di antenati dai nomi nobili, da Demetra a Trittolemo). Il suo nome, preso 'alla lettera', ne fa l'aiutante ideale del primo attore:¹⁰ nel giro di poche battute riceve da Diceopoli l'incarico di andare a Sparta per concludere una tregua, porta a termine il compito fuori scena e torna ad Atene inseguito dal coro (che dà il nome alla

⁸ Sull'intera commedia e sul suo protagonista si veda Aristofane, *Acarnesi*, a c. di D. Lanza, Roma, Carocci 2012. Cfr. anche KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 30-31, per una panoramica della questione e relativa bibliografia. Se la seconda parte del nome non vuol dire 'cittadino', bensì 'città', si può optare per «Colui che è della città giusta» («He of just city») oppure «He who makes the city just/ che rende giusta la città» e in italiano tradurre, semplificando, *Giusto* o *Giustino*. Altra ipotesi interessante è la possibile identificazione tra personaggio e autore, dato che lo stesso Aristofane sembra parlare spesso per bocca di Diceopoli: cfr. DANA FERRIN SUTTON, *Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis*, «Liverpool Classical Monthly», XIII (1988), pp. 105-108 e GWENDOLYN COMPTON-ENGLE, *From Country to City: the Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «Classical Journal», XCIV (1999), pp. 359-373.

⁹ Cfr. KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 32-33 e pp. 112-113 per un confronto con gli *Uccelli* (sui quali si veda il saggio di Anna Beltrametti qui di seguito). Per il personaggio e il linguaggio di Pseudartabas negli *Acarnesi* cfr. MARIO NEGRI e TREU, *Attualizzazione del gioco linguistico*, in *Il Lessico della classicità...*, cit., pp. 961-991 e TREU, *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'*. Gli *Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, «Dionysus Ex Machina», II (2011), pp. 357-371.

¹⁰ KANAVOU, *Aristophanes...*, pp. 30-31 e n. 122.

commedia com'è di norma in Aristofane),¹¹ cioè dagli abitanti del demo periferico di Acarne, contadini e carbonai (che ancora oggi sono presi in giro come 'campagnoli'). Non a caso i nomi dei singoli membri del coro sono legati al carbone. Si presentano come patrioti e combattenti, fieri antispartani e di lì a poco assaltano Diceopoli, considerandolo un traditore. Contro di lui invocano in scena Lamaco, un generale dell'epoca (cfr. Tucidide, *Storie*, 4.75) dal nome parlante, composto dal prefisso *la-* che intensifica il termine *mache* ('battaglia') ed equivale dunque a 'molto bellicoso, battagliero'. In italiano si potrebbe rendere con un cognome realmente esistente, *Battaglia* (ulteriormente rafforzato, semmai, con un nome evocativo come *Guido* o *Ferruccio*). Nella scena successiva, Aristofane istituisce un parallelismo impietoso tra i due personaggi che hanno 'il destino nel nome': Diceopoli si prepara a partecipare alla festa, Lamaco alla guerra, e nel finale il primo torna ubriaco e gaudente, il secondo malconco e reduce da un infortunio infamante.¹²

Cavalieri

La seconda commedia conservata, rappresentata nel 424 a.C. (un anno dopo *Acarnesi*), si basa su un'allegoria: la città di Atene è la casa di 'Popolo' in greco *demos*. Come per Diceopoli, si tratta di un vero nome proprio dell'epoca, e il fatto che lo portasse tra gli altri un giovane noto per la sua avvenenza potenzia l'effetto ironico della caratterizzazione di Aristofane: Demo è descritto a inizio commedia come un vecchio rimbecillito, in balia dei suoi servi, che fuori dell'allegoria rimandano ad altrettanti generali, politici e demagoghi ateniesi.¹³

Dal punto di vista strutturale, laddove negli *Acarnesi* domina un solo attore/personaggio, qui la formula prevede una 'coppia comica' a sua volta raddoppiata.¹⁴ Nel prologo compaiono due servi, anonimi (dietro cui il

¹¹ EAD., *Aristophanes...*, cit., p. 36. Uniche eccezioni alla regola, tra le commedie conservate, *Lisistrata* e *Pluto*.

¹² Per il rapporto con il contesto della commedia si vedano TREU, *Undici cori...*, cit., pp. 113-116 e ANDREA ERCOLANI, *Sprechende Namen und politische Funktion der Verspottung am Beispiel der Acharner*, in *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der Aristophanischen Komödie*, a c. di A. Ercolani, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler 2002, pp. 228-233.

¹³ Cfr. KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 49-66; sui *Cavalieri* in generale cfr. Συναγωνίζεσθα. *Studies in Honour of Guido Avezù*, a c. di S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini, «Skenè. Studies», I (2018), in particolare i capitoli di OLIMPIA IMPERIO, *I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali*, pp. 515-543 e TREU, 'Guidaci a passo di danza...'. *Cori comici sulla scena*, pp. 859-881; EAD., *Il popolo e i suoi servi*, «Stratagemmi», XXXVII (2019), in cds.

¹⁴ Cfr. BELTRAMETTI, *Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques*, in *Le*

pubblico ateniese poteva riconoscere due noti personaggi pubblici, Nicia e Demostene); questi sono presto affiancati e poi sostituiti da un terzo servo, Paflagone – sotto cui si cela il vero bersaglio politico della commedia, il demagogo Cleone –, e dal suo antagonista: il Salsicciaio. Il primo nome allude letteralmente alla provenienza dalla Paflagonia, ma anche al verbo *papblazo*, che indica ‘ribollire’ e, per estensione, ‘schiumare di rabbia’, con riferimento all’aggressività tipica di Cleone e del suo ‘corrispondente scenico’. Come si potrebbe rendere questo doppio riferimento? L’ideale sarebbe un’indicazione geografica onomatopeica (del tipo *Trace*, *Grigno* o simili). In anni berlusconiani avevo proposto ‘Berluscleone’, ma adesso pare più difficile trovare un equivalente nella realtà. Il suo antagonista, il Salsicciaio, soltanto a fine commedia rivela il suo nome proprio: Agoracrito.

Come per *Diceopoli* e altri nomi parlanti, l’etimologia è ambigua e polivalente: lui stesso lo spiega come ‘cresciuto nel mercato’ (*agorà*), ma il nome vale anche ‘scelto dall’assemblea’, in un senso più alto e profondo, più consono al finale, dove egli appare ‘benefattore’ di Demo. Quanto alla traduzione dei nomi, va premesso che questa commedia, a lungo assente dalle nostre scene, è stata oggetto di diversi adattamenti recenti (per primi Marco Martinelli e Mario Perrotta, rispettivamente con *All’Inferno! Affresco da Aristofane* e *I cavalieri – Aristofane Cabaret*), e ben due nel 2018: la drammaturgia di Roberto Cavosi (Teatro Stabile di Bolzano, maggio 2018) e lo spettacolo diretto da Giampiero Solari al teatro greco di Siracusa (giugno-luglio 2018). Quanto ai nomi, Cavosi traduce *Demo* con ‘Popolo’ e mantiene i servi anonimi, mentre per il Salsicciaio anticipa sin dall’inizio il nome ‘alla greca’ di Agorakritos. Per contro, l’edizione siracusana chiama i due servi *Nicia* e *Demostene*, rinunciando invece a tradurre i nomi propri, incluso Demo.

Nuvole

La terza e ultima commedia considerata viene, in origine, rappresentata nel 423 a.C., un anno dopo i *Cavalieri*, ma ne conserviamo una versione successiva. Come gli *Acarnesi*, si apre col monologo del protagonista, all’inizio anonimo. Accanto a lui giace suo figlio, ancora addormentato. Viene presentato agli spettatori proprio a partire dal nome, che è spunto iniziale e motore dell’intera commedia: *Fidippide* è ancora una volta un nome composto realmente attestato (compresa una variante per *Filippide*, il famoso corridore delle guerre persiane: cfr. Erodoto, *Storie* 6.105/106). Anche in

questo caso il nome è ‘risemantizzato’ da Aristofane, eretto a simbolo di un matrimonio ‘sbagliato’ tra un contadino e una nobildonna, frutto tangibile di una conciliazione impossibile tra due ambienti e tradizioni familiari opposte: da una parte il risparmiatore, tipico della famiglia rustica del padre (*Pheid-*), dall’altra i cavalli (*-ippo*), che sono, invece, passione e prerogativa dell’aristocratica linea materna. Questa mania ereditaria per l’ippica è motore dell’intera vicenda: per colpa sua il padre si è indebitato, vuole imparare il ‘discorso’ per non pagare i creditori e così si rivolge a Socrate. Solo a questo punto ci svela il suo nome, in ritardo, come nelle precedenti commedie: Strepsiade deriva dal verbo ‘torcersi, voltarsi, girarsi’, ma, come l’inglese ‘twist’, vale anche come ‘svolta, scherzo del destino’. Giocando su quest’ambiguità, Aristofane fornisce due diverse interpretazioni del nome, adatte di volta in volta al suo ruolo nella trama (v. 434 e v. 1455). Facendo leva sullo stesso verbo *strephein*, ne cambia il referente: dapprima è la giustizia da ‘stravolgere’ ai propri fini, poi è la persona che si ‘volge’ alle cattive azioni.¹⁵

In italiano potremmo tradurlo con un cognome come Rivolta o Ribalta, o più esplicitamente come Voltafaccia, Voltagabbana (Ribaltone ha assunto ormai un significato politico). Anche qui Aristofane gioca sull’ambiguità di un nome polivalente, ricco di significati ‘nascosti’ che scopriamo man mano, come in un gioco di prestigio, un trabocchetto ‘a doppio fondo’. In questa commedia l’idea-chiave è proprio il trucco, la truffa, il raggiro e, in senso più ampio, tutto ciò che il linguaggio distorce. Specie da quando i Sofisti hanno perfezionato l’arte del discorso, rimescolato le carte, ribaltato e relativizzato concetti e morale. Questo si riverbera su tutti i personaggi delle *Nuvole*, comprese le personificazioni dei Due Discorsi, variamente traducibili come *Giusto / Ingiusto*, *Più Forte / Debole*, *Migliore / Peggior*e. Una svolta/trasformazione caratterizza anche Fidippide: istruito da Socrate, torna dal padre così cambiato da contravvenire alle regole elementari della famiglia. Tanto che Strepsiade, anziché ‘volgere’ la giustizia a proprio vantaggio, finisce per rivoltarsi contro Socrate e farsi strumento della sua ‘punizione’ con la complicità del coro: le dee evocate da Socrate, infatti, con un ultimo *twist* svelano intenti diametralmente opposti a quelli professati in precedenza e, di fatto, istigano Strepsiade a dar fuoco al Pensatoio nel discusso finale della commedia. Qui più che mai, dunque, ogni nome si presta a varie interpretazioni, per l’ambiguità di fondo che è chiave dell’intera commedia.

¹⁵ Cfr. BENEDETTO MARZULLO, *Strepsiade*, «Maia», VI (1953), pp. 99-124, e KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 67-69.

Conclusioni

Si è detto in apertura che la commedia antica si basa su codici simbolici, non realistici, ed è caratterizzata da una irrealtà programmatica – la fantasia comica solitamente risolve un problema reale con invenzioni inverosimili e paradossali. Per lo stesso principio, anche i nomi subiscono comiche ‘metamorfosi’: Aristofane crea o riutilizza nomi composti e parlanti (formando spesso coppie di antagonisti e/o alleati, con nomi rispettivamente in contrasto o ‘associati’); reinventa il significato di nomi con libere associazioni e processi allegorici, paretimologie o ‘etimologie a posteriori’ (come avviene anche per i toponimi, un nome o patronimico viene associato a chi lo porta, per affinità o per antifrasi), parodiando la tradizione, rivitalizzando un’accezione già presente, ma dimenticata, o attribuendone una nuova.¹⁶

Ciascuna commedia si basa su un’idea comica ‘forte’ e costruisce un ‘sistema’ coerente dove i nomi entrano in risonanza sia con i ‘tipi’ e le maschere tradizionali sia con personaggi storici della città. Alcuni di loro possono anche restare anonimi, sebbene chiaramente riconoscibili, come i servi Nicia e Demostene nei *Cavalieri*, o del tutto anonimi come il ‘parente di Euripide’, nelle *Tesmofoiazuse*. Ma in generale i nomi, come gli altri ingredienti della commedia, rispondono a principi di coerenza e armonia, malgrado la disomogeneità della struttura e della trama, e in particolare:

– Molti personaggi, a cominciare dai principali, portano nel nome il proprio destino, che si svela e si compie nel corso della vicenda, quando il progetto comico si esplicita. Il nome fa parte della rivelazione.¹⁷ Il ritardo non solo crea l’effetto sorpresa, ma è portatore di senso: il personaggio ‘si guadagna’ il nome in relazione ad ogni ruolo che di volta in volta assume, spesso in contrapposizione a un antagonista o in associazione con un alleato (incluso il coro).¹⁸ Non a caso i nomi possono precisare o anche cambiare il loro significato nel corso del dramma, man mano che l’azione si sviluppa.

– Lo stesso vale per i coreuti (se nominati individualmente), per i personaggi minori, per tipi fissi e ricorrenti come gli impostori o *alazones*. Anche questi nomi sono risemantizzati, le loro etimologie reinventate o ricostruite fantasiosamente, soprattutto se coinvolgono persone reali e in vista della città (Lamaco).

¹⁶ I nomi, anche in questo, si ricollegano all’idea-chiave della commedia, che spesso si basa su metafore estinte e modi di dire di cui si è persa la valenza originaria («La pace se la sono presa gli dei» o «Libare il vino» per «Siglare una tregua» e così via).

¹⁷ KANAVOU, *Aristophanes*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ Le coppie comiche di antagonisti o di alleati hanno rispettivamente nomi ‘contrapposti’ o ‘associati’ (KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 11-12).

– Analogo trattamento subiscono le vittime dello *psogos*, per cui Aristofane inventa nomi di finzione e ‘travestimenti onomastici’ sfruttando metafore e allegorie basate spesso sul vizio o difetto preso di mira, di modo che il pubblico riconosca i ‘veri’ bersagli, come fa ancora oggi la satira in tv (Crozza) o al cinema (*Loro* di Sorrentino).

– Sotto questo aspetto, tra i migliori esempi di traduzione/reinvenzione dei nomi, spicca la ‘storica’ traduzione francese di Victor-Henry Debidour (Aristophane, *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard 1965-1966), che rende i nomi parlanti con equivalenti moderni e, nelle introduzioni ai due volumi, giustifica le scelte metodologiche con alcuni esempi (rispettivamente vol. 1 pp. 21-22, e vol. 2 pp. 13-14).¹⁹ In Italia, la tendenza a tradurre i nomi, anche ricorrendo a dialetti ed espressioni gergali, accomunava in passato poche traduzioni ‘d’autore’; come quelle di Ettore Romagnoli e Edoardo Sanguineti (si veda *La festa delle donne*, regia di Tonino Conte a Siracusa, 2001), ma oggi è più diffusa negli adattamenti e allestimenti: ad esempio il sopra citato Marco Martinelli del Teatro delle Albe di Ravenna ricorre a una mescolanza creativa di dialetti (*All’Inferno! Affresco da Aristofane*), come altri colleghi, tra cui il pugliese Mario Perrotta (*Cavalieri - Aristofane cabaret*) e il siciliano Vincenzo Pirrotta (*Le donne a Parlamento*).

Simili esempi confermano come i nomi della commedia siano tuttora *croce e delizia* di traduttori, registi e drammaturghi, e quanto sia delicato decidere se tradurre o meno il nome, e anche se anticiparlo a inizio commedia: nelle edizioni teatrali infatti, incluse quelle dei drammi antichi, vige ancora la consuetudine di mettere i nomi dei personaggi in testa e nelle didascalie. A nostro avviso, in Aristofane sarebbe meglio ometterli per non rovinare l’effetto sorpresa – oggi si direbbe lo *spoiler* – come fanno alcune edizioni recenti che sostituiscono i nomi dei personaggi con la dicitura ‘primo/ secondo/ terzo attore’, sia nell’elenco iniziale sia a inizio battuta (Aristofane, *Donne a Parlamento*, a c. di A. Capra, Roma, Carocci 2010). Una simile scelta non solo rispetta la specificità di Aristofane, ma al tempo stesso ci pare anche più ‘moderna’ e in sintonia con altri media, quali il cinema e le serie tv, dove i titoli di testa riportano solo i nomi degli attori – non quelli dei personaggi, che compaiono, semmai, in coda.

¹⁹ Tra i personaggi sopra citati troviamo rispettivamente negli *Acarnesi* Justinet (Diceopoli), Toutdivin (Anfiteo), Blagartaban (Pseudartabas), Vatenguerre (Lamaco), nei *Cavalieri* Lepeuple (Demo), nelle *Nuvole* Tourneboule (Strepsiade), Galopingre (Fidippide), cui si aggiungono Chéricleon e Vomicleon nelle *Vespe*, Lavendange e Bagarre nella *Pace*, Belespoir e Ralliecopain negli *Uccelli*, Demobilisette (Lisette) nella *Lisistrata* e Gaillardine nelle *Ecclesiazuse*.

Biodata: Martina Treu, dopo gli studi all'Università di Pavia, ha insegnato all'Università Ca' Foscari di Venezia e all'Università Cattolica di Brescia. Dal 2008 lavora e insegna alla Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM (Milano). Fa parte di diversi gruppi di ricerca universitari, in Italia e all'estero, è tra i fondatori e membri del CRIMTA dell'Università di Pavia, dal 2016 è *speaker* e coordinatore del gruppo di ricerca europeo Imagines-Project (imagines-project.org). Collabora inoltre come *Dramaturg* con varie compagnie e con le riviste «Stratagemmi. Prospettive teatrali», «Dionysus ex Machina», «Hystrio». Ha anche firmato come coautrice una drammaturgia originale dalla *Repubblica* platonica (ETS 2003).

martina.treu@iulm.it

ANNA BELTRAMETTI

ARISTOFANE, NOMI IN COMMEDIA (PARTE II).
NOMI ED ENIGMI (NON TROPPO OSCURI), DUE CASI DI STUDIO:
PISTETERO E PRASSAGORA, *UCCELLI* E *DONNE IN ASSEMBLEA*

Abstract: The study focuses on the name of Πεισθέταιρος, the protagonist of *The Birds*, and on the name Πραξαγόρα, the protagonist of the *Ecclesiazusae*. The motif of trust-loyalty, present in the main turning points of the *Birds*, is to be preferred over the prevailing conjecture of Πεισθέταιρος, which highlights only the notion of persuasion-obedience. The references in *Ecclesiazusae* to the feast of the Skirophoria and Panathenaia recall, in a parodic key, Euripides' *Erechtheus*, and the name Πραξιθέα sounds like a comic version of Πραξιθέα, the tragic queen who sacrifices her daughter

Keywords: Ancient Comedy, Aristophanic Names

Sullo sfondo del campo molto studiato dei nomi in commedia, vorrei prescindere dal fenomeno più vistoso dell'*onomasti komoidein*, l'invettiva comica diretta, più funzionale a rompere la finzione drammatica per importare nello spettacolo la realtà su cui il drammaturgo intende intervenire. Vorrei invece cercare di richiamare l'attenzione sui nomi, presi a prestito dall'onomastica corrente o deformati o inventati che siano, intrinseci alla vicenda che promettono o suggellano il mondo fantastico di approdo. Possono arrivare, e spesso arrivano, a colpire una personalità o un cittadino riconoscibile, ma lo raggiungono per sentieri metaforici e simbolici indiretti, per gradi di allusività e strategie linguistiche stranianti che, per un verso, moltiplicano il senso dei soggetti colpiti e, per un altro, lo interpretano.

Propongo due casi studio che appaiono specialmente significativi dell'uso sofisticato che Aristofane fa dell'onomastica e di come l'interpretazione dei suoi nomi per noi non possa essere sempre immediata. Negli *Uccelli* il nome del protagonista, Πεισθέταιρος, può essere interpretato correttamente solo alla luce delle intersezioni tra finzione scenica e storia vissuta. Nelle *Ecclesiazuse* il nome della protagonista, Πραξαγόρα, non si esaurisce con la *praxis* e l'*agorà* che porta iscritte, ma entra in risonanza con uno dei miti maggiori della tradizione ateniese.

Gli *Uccelli*, la commedia rappresentata al festival principale delle Grandi Dionisie nella primavera del 414 e classificata al secondo posto, si avviano con due vecchi ateniesi guidati da un gracchio e da una cornacchia men-

tre vagano in un luogo pietroso e desolato, lontano dalla loro città infestata dall'intreccio perverso di giustizia e politica. Dei due vecchi non si conoscono i nomi¹ e quando si presentano alla dimora di Tereo, il re trace trasformato in upupa e divenuto re degli uccelli,² dichiarano al servo che li accoglie di chiamarsi Ὑποδεδιῶς (v. 65) e Ἐπικεχοδῶς (v. 67). Non due nomi, ma due pseudonimi, due participi perfetti usati come appellativi per marchiare con un tratto distintivo di basso corporeo i due personaggi, entrambi afflitti dalla paura e imbrattati, in crescendo, dall'incontinenza che essa provoca: lo Spaurito, e il Cacassetto,³ secondo l'ottima e non superata traduzione di Marzullo che mantiene l'abile gioco del greco, incrociando la semantica dello spavento con effetti fonici adeguati a suonare come nomi di uccelli.

Solo dopo aver arringato gli uccelli ostili riuniti da Upupa e averli convinti della bontà del nuovo mondo in cui sarà restaurata la loro antica sovranità a scapito degli dèi dell'Olimpo, il protagonista si presenta e presenta il suo compagno: «mi chiamo Pistetero e questo qui Evelpide, dal borgo di Capraia, Κριῶθεν».⁴ Nessun dubbio sulla traduzione di Εὐελπίδης – si potrebbe ricorrere alle varianti italiane del nome Sperandeo/Sperindio/Speranzio o al cognome Speranza –, il cui ruolo di buffone ingenuo e ottimista è rimarcato anche dal luogo agreste e pastorale della sua provenienza. Πεισθέταιρος⁵ invece, trådito sempre in questa forma nei codici come nelle *hypotheses* e variato in Πισθέταιρος nello scolio al v. 1271, è ancora un piccolo enigma.

La dizione unanime dei codici, costruita sul grado normale della radice πειθ/πιοθ/πιθ che esprime il nesso persuasione-ubbidienza,⁶ appare del tut-

¹ Fino ai vv. 644-645, dopo oltre un terzo della commedia di 1765 versi, non compaiono i nomi propri dei due personaggi e anche la distribuzione delle battute, nella tradizione manoscritta, sembra invertire l'importanza dei ruoli, affidando la parte preponderante al personaggio – si scoprirà trattarsi di Evelpide, l'ingenuo Speranzio – che in seguito, dal v. 161 in cui si profila il progetto fondativo di Nubicuculia, si rivelerà subordinato. Evelpide-Speranzio scomparirà definitivamente dal nuovo mondo in costruzione, dopo un duro scambio di battute (vv. 836-846) con il compagno padrone – si scoprirà trattarsi di Pis(t)etero, il nome di più difficile interpretazione. Vedi BENEDETTO MARZULLO, *L'interlocuzione negli Uccelli di Aristofane*, «Philologus», CXIV (1970), pp. 181-194.

² Il mito della metamorfosi in uccelli di Tereo, Procne e Filomela è narrato nella sequenza dei passaggi cruciali nella *Biblioteca* (III 14,8) dello Pseudo-Apollodoro.

³ Mentre Spaurito rende bene la valenza resultativa del perfetto greco, Cacassetto coglie con precisione l'effetto escrementizio dell'aver paura, ma non lo stato di chi già se l'è fatta sotto, implicito nel participio perfetto greco.

⁴ Cfr. vv. 644-645: il luogo di provenienza di Evelpide, indicato con il suffisso di moto da luogo, Κριῶθεν, sembra riferirsi al poco noto demo attico della tribù di Antiochide, Crioa nella Mesogea, in cui risuona come in molti nomi italiani di luogo correnti il nome κριός, 'ariete o caprone'.

⁵ Πεισθέταιρος è ripetuto tal quale in tutte le occorrenze, vv. 644; 1046; 1123; 1271; 1495. La variante Πεισθαίτερος riportata da soli due manoscritti è un palese errore di trascrizione con metatesi sillabica.

⁶ La radice greca, come quella latina fid/foed dei termini *fides*, *fido*, *foedus*, è riconducibile all'indoeuropeo *bheidh-/bboidh- da cui il greco φειθ-/φοιθ- > πειθ-/πιοθ- del verbo πείθω/πείθομαι, del

to coerente con la funzione primaria del personaggio, il persuasore che ha saputo trascinare gli uccelli dalla sua parte, ma pone problemi morfologici: sarebbe una formazione senza paralleli dalla diatesi passiva del verbo. D'altra parte, la forma Πισθέταιρος, la più accettabile su base linguistica, sia perché attestata nell'onomastica di Atene nel IV secolo sia perché condensazione dell'espressione πιστός ἑταῖρος, 'compagno fidato',⁷ è sembrata ad alcuni interpreti in contraddizione con il personaggio ritenuto sleale nei confronti di Evelpide e di Upupa, usati entrambi in vista del proprio primato e tornaconto e poi liquidati.⁸ Nell'*impasse*, alcuni interpreti si sono attenuti secondo lo scolio a Πισθέταιρος, mentre altri, e con particolare vigore Marzullo, hanno sostituito alle forme tràdite la forma emendata Πεισέταιρος, dal tema dell'aoristo attivo, dunque funzionale al ruolo di trascinatore del protagonista, traducibile con Persuasore.⁹ La congettura è stata sostenuta con l'argomento forte delle numerose ricorrenze del verbo πείθω/ πείθομαι nell'accezione di 'convincere, farsi convincere, ubbidire'.¹⁰

Andrebbero nel senso di Πεισέταιρος, Persuasore, e della sua astuzia di imbonitore sofisticato anche gli apprezzamenti¹¹ con cui Upupa, duettando con il Coro, lo presenta elogiandone la straordinaria intelligenza (vv. 426-430), quindi il rovesciamento in positivo dell'opinione del Coro nei confronti del protagonista e la conseguente totale adesione al suo piano di fondazione o di restaurazione dell'antichissimo regno degli Uccelli (vv. 627-638), pochi versi prima che il suo nome sia pronunciato per la prima volta.

Nel testo però, sul motivo dominante del persuadere-obbedire si innesta presto e negli snodi cardinali il motivo più complesso del giurare-tradire i patti (vv. 328-335; 438-450; 461; 629-638): per costruire il mondo di mezzo, del μετᾶξύ, intermedio e alternativo a quello degli uomini e a quello degli dèi, non basta aderire al progetto, ma è necessario tener fede alla causa e non tradire i compagni.

Il motivo della fedeltà, dei patti giurati e dei tradimenti temuti risemantizza nella commedia il motivo del consenso, della persuasione più o meno

nome astratto πείθω, del nome di azione πίστις e del qualificativo πιστός. Essa esprime primariamente, secondo Benveniste, la nozione di fedeltà/fiducia «con accezioni di volta in volta religiose, morali, filosofiche e anche giuridiche», vedi EMILE BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, Torino, Einaudi 1976, p. 85.

⁷ La *iunctura* è attestata già in *Iliade* 15,331; 16,147; 18,235.

⁸ Upupa esce di scena definitivamente con l'inizio della parabasi, vv. 675-676.

⁹ Persuasore (Persuader) è il nome di tre personaggi piuttosto sinistri dei fumetti DC Comics.

¹⁰ Lo *status quaestionis* è ben ricostruito da NIKOLETTA KANAVOU, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin/New York, De Gruyter 2011, pp. 104-105, a cui rinvio.

¹¹ I qualificativi attribuiti da Upupa a Pis(t)etero riprendono quelli attribuiti da Strepsiade a Socrate nelle *Nuvole*, vv. 260 e 444-451.

coercitiva esercitata dal capo e dell'obbedienza più o meno cieca dei seguaci. Giuramenti e tradimenti fanno precipitare nel gioco della fantasia comica la realtà del dramma sociale in atto. Vi proiettano i riflessi della torbida storia ancora in corso, degli scandali artatamente innescati con la mutilazione delle Erme nella tarda estate del 415, pochi mesi prima della rappresentazione degli *Uccelli*, culminati nelle denunce dei falsi misteri celebrati in privato, approdati all'*impeachment* di Alcibiade, sollevato dal comando della spedizione siciliana, già arrestato in Sicilia dalla nave Salaminia e già sfuggito al fermo al momento delle Grandi Dionisie e del concorso drammatico. Giurare e tradire erano parole chiave per importare nella dimensione fantastica della commedia l'atmosfera mefitica che intossicava la città con le delazioni dei compagni della stessa eteria e il susseguirsi delle testimonianze di schiavi e meteci – tra cui Teucro era stato la figura determinante – estorte con il denaro e con le garanzie di impunità e di facile fuga. Che questi torbidi premessero sulla fantastica avventura del mettere le ali lo suggeriscono alcune spie disseminate nella commedia, brevi e illuminanti flash come la paura per l'arrivo della Salaminia (v. 147), la nave delle ingiunzioni di stato, e la *pointe* contro le esitazioni del temporeggiatore Nicia (v. 640) che stava portando la campagna siracusana al disastro. Che i personaggi di incerta origine e qualità, strumentalmente usati per montare gli scandali, abitassero in profondità l'immaginazione di Aristofane e che vi operassero lo prova la strepitosa Parabasi: il Coro, mantenendosi in bilico tra finzione e realtà, dopo aver tessuto il proprio autoelogio nell'ornitogonia riconosciuta come il più antico documento del pensiero orfico, invita gli spettatori nel regno restaurato degli Uccelli; lì potranno metamorfizzarsi in qualche uccello, trovare rifugio e una nuova identità delinquenti di varia risma, parricidi e traditori, gente svelta a cercare l'integrazione nella città come a squagliarsela impunita (vv. 753-768).

L'invito, che si rivelerà antifrastrico alla luce del finale in cui Pis(t)etero cacerà gli impostori e il parricida da Nubicuculia (vv. 1337-1371), oltre a suonare provocatorio è estremamente criptico. Associa, apparentemente a caso, nomi comuni di uccelli a nomi propri o etnici di persone – un frigio come Spintaro, Filemone, Essecestide, il figlio di Pisia – che sembrano non avere nulla in comune. Ἐξηκεστίδης, il nome dello schiavo della Caria, il più ricorrente, quello che attraversa tutta questa commedia, è ben attestato nell'onomastica ateniese ed è il nome del padre di Solone¹² – dunque in uso

¹² Cfr. v. 11 in cui il nome è associato all'abilità nel trovare la strada giusta e v. 1527 che lo inquadra tra i barbari. Essecestide compare anche con il qualificativo di bastardo nel *Solitario* di Frinico (fr. 21 K.-A.), rappresentato nel 414 nello stesso concorso degli *Uccelli*. Plutarco, *Solone* 1, contro il grammatico Didimo, riferisce la tradizione unanime e concorde che fa di Solone il figlio di Essecestide discendente dall'antico re Codro.

nella più antica nobiltà attica. Ma nel suono, per una sorta di paraetimologia, il nome richiama all'orecchio greco il 'venir da fuori o da lontano', ἐξήκειν, trovando poi la strada per costruirsi una genealogia e nobilitarsi.¹³ Così come Spintaro, non si sa a chi riferito, nel suono richiama il fulmine, σπιντήρ, e la sua velocità negli spostamenti. Di questa accozzaglia che ha il comune denominatore nell'erranza, nella fuga e nell'esilio, solo la storia può dare la chiave sullo sfondo delle *mésalliances* che avevano esposto le eterie alle trasgressioni e ai tradimenti di cui Teucro, alias Frigio, era stato il perno.¹⁴

Perché allora non mantenere la dizione unanime dei codici, Πεισθέταιρος, quasi identica nella pronuncia classica a Πισθέταιρος e dunque buona per suggerire all'orecchio degli spettatori la figura del compagno fedele, del Boncompagno, in contrapposizione ai traditori del recente *Putsch*? Perché non ammettere la volontà di Aristofane di voler giocare al contempo sulla compresenza delle due accezioni della stessa radice, sulla persuasione e sulla fedeltà? L'ambiguità e la contraddittorietà sono tratti fondamentali nei personaggi di Aristofane. E gli slittamenti fonici e grafici sono ricorrenti in questa commedia (v. 832; v. 1407).

Se è vero che nella commedia, come nelle fiabe e nel folklore, i nomi propri suscitano la storia, negli *Uccelli* è la storia, anzi questo speciale intreccio della storia fittizia rappresentata e della storia vissuta nella *polis*, a generare i nomi. Il nome del protagonista, Πεισθέταιρος, se inteso in maniera corretta e secondo i codici, esprime con sapienza le relazioni dell'intreccio e, per contrasto, marca le disgregazioni della città. Boncompagno può condensare la forza (violenza?) persuasiva del compagno guida che ha saputo portare a buon fine il progetto fantastico della finzione e la lealtà di chi, a differenza dei congiurati del 415, non ha tradito né i compagni né i patti giurati per il nuovo mondo di cui diviene sovrano, sposo di Regina dall'ineffabile bellezza (vv. 1706-1742).

La commedia delle *Donne in assemblea* è dei primi del IV secolo, fu rappresentata nel 392 e subito messa in relazione con il pensiero politico dei fi-

¹³ I due dati non sono in contraddizione, molte famiglie ateniesi della più antica nobiltà avevano origini o parentele in Asia Minore e in Tracia, vedi Erodoto V 65: «i Pisistratidi, cacciati da Atene dopo aver regnato 36 anni, si ritirano sul Sigeo, nei pressi dello Scamandro, anch'essi erano infatti per discendenza Pili e Nelidi, discesi da quelli stessi da cui discendevano Codro e Melanto, che, prima arrivati da fuori, οἱ πρότερον ἐπήλυδες ἔοντες (ἐπήλυδες da ἐπήλυθον aoristo omerico connesso con ἔρχομαι, esprime la nozione dell'arrivare in' con il moto in luogo al posto del moto da luogo iscritto in ἐξήκειν/ Ἐξηκεστίδης), divennero re degli Ateniesi».

¹⁴ Teucro è il nome ricorrente nei *Comasti* di Amipsia o di Frinico (fr. 61 K.-A.), nell'orazione *Sui Misteri* (I 11-18) di Andocide, nella *Vita di Alcibiade* (20, 6) di Plutarco.

losofi, di Socrate, condannato a morte pochi anni prima, e di Platone, che gli attribuirà il progetto della *kallipolis*, la città giusta e bella, nella *Repubblica*.

Prassagora è un nome parlante anche al di fuori e al di là delle relazioni con gli altri personaggi. Gli altri, le altre, possono corroborare e far vivere il suo progetto che tuttavia ha in lei la sola ispiratrice e la sola regista. Non è frequente il nome di Prassagora nella commedia, compare per la prima volta al v. 124, al momento di dare inizio alle prove di assemblea, torna al v. 241 e al v. 520 per l'ultima volta. E anche il personaggio scompare presto, esce di scena appena oltre la metà della commedia, al v. 729, lasciando che le scene vengano occupate dal suo mondo, dai suoi desideri inverati. Nessuno o quasi traduce il nome, intendendolo come *self evident* per chi abbia un'elementare conoscenza della lingua greca. A differenza del suo sposo Blepiro che, interpretando alla lettera l'etimo del suo nome, connesso con βλέπω e l'idea di vedere, guarda e non agisce, Prassagora è azione. Tutti i commentatori hanno puntato sulla prima parte del nome, sulla capacità di agire, πράττειν, di tradurre pensieri e parole in atti pubblici. La seconda parte del nome composto poi è direttamente riferita alla piazza, ἀγορά, lo spazio pubblico per eccellenza ora accostato ora confuso con quello dell'assemblea, o al verbo derivato ἀγορεύειν, dunque al parlare in pubblico dei politici,¹⁵ mantenendo la stessa valenza performativa.

Alcuni riferimenti disseminati *ad hoc* da Aristofane, e per lo più ignorati, sembrano tuttavia suggerire almeno un'altra ipotesi interpretativa. Fin dal prologo (vv. 17-18) sappiamo dalla protagonista che il piano eversivo delle donne è stato complottato durante la festa delle Scire, la festa estiva di fine anno o della dissoluzione celebrata a Skiron,¹⁶ sulla via sacra da Atene a Eleusi. La rivoluzione delle donne si prepara e si compie in luoghi – tra Skiron e Atene – e nel tempo – tra la festa di fine anno e le Panatenee di inizio dell'anno nuovo – che ricalcano quelli di uno dei maggiori miti ateniesi di fondazione. Il mito era stato drammatizzato da Euripide in una tragedia perduta, l'*Eretteo*,¹⁷ databile con buona probabilità tra il 423 e il 422, e la versione euripidea era divenuta riferimento di lunga durata come manifesto dell'ideologia di Atene:¹⁸ durante la guerra tra Atene ed Eleusi, l'oracolo

¹⁵ Cfr. ALAN H. SOMMERSTEIN (ed.), *Aristophanes, Ecclesiazusae*, Liverpool University press, Liverpool 1998 e ANDREA CAPRA (traduzione e commento a c. di), *Aristofane, Donne al Parlamento*, Roma, Carocci 2010.

¹⁶ Cfr. WALTER BURKERT, *Homo Necans*, Torino, Bollati-Boringhieri 1981, pp. 114-117, e Id., *La religione greca*, Milano, Jaca Book 2003, pp. 422 e 427-428.

¹⁷ Per i frammenti e i commenti relativi, vedi FRANÇOIS JOUAN, HERMAN VAN LOOY (edd.), *Euripide, Tragedies*, Tome VIII 2e partie, Paris, Les Belles Lettres 2000, pp. 95-132.

¹⁸ Il discorso è citato da Licurgo, *Contro Leocrate* 98-101, e alla figura di Prassitea secondo la

aveva predetto a Eretteo, re di Atene, che avrebbe vinto i nemici se avesse offerto una delle sue figlie in sacrificio, e Prassitea, la sua sposa, aveva accolto l'ingiunzione e sostenuto la necessità del sacrificio della propria figlia per la vittoria di Atene contro gli Eumolpidi e a difesa del bene comune. Skiron era il luogo in cui era caduto in battaglia e veniva venerato l'indovino Skiros alleato degli Eleusini e dove forse Eretteo era stato sprofondato dal tridente di Posidone, il luogo della morte del re e della fine. Atene era la città del nuovo inizio, rifondata grazie al sacrificio virginale della principessa e all'eroismo di sua madre, la regina Prassitea che non aveva esitato a offrirla in sacrificio.

Nessun uomo, nessun re, a parte l'Agamennone della postuma *Ifigenia in Aulide*, aveva accettato il sacrificio umano nel teatro di Euripide.¹⁹ Prassitea, la madre che nella tragedia aveva argomentato la necessità di offrire sua figlia e che, nell'esodo, era stata indicata dalla dea Atena come «la salvatrice, colei che aveva raddrizzato le fondamenta della città» e sua prima sacerdotessa, aveva impressionato l'immaginario ateniese. Anche Aristofane l'aveva citata nella *Lisistrata* (v. 1135) come modello di buona argomentazione. Anche come modello culturale?

Πράξαγορα, come Πραξιθέα, di cui echeggia il nome sostituendo la piazza alla divinità, nella commedia agisce tra il tempo della fine e quello di un nuovo inizio. La sua rivoluzione, progettata alla festa delle Scire, nei giorni in cui si interrompe la normalità della vita e le donne possono ritirarsi tra loro nel santuario mangiando aglio per tenere lontani gli uomini, si compie con la consegna dei beni all'ammasso comune, in una processione di mascherie che riproduce la teoria tradizionale delle Panatenee (vv. 730-745) del Capodanno, del genetliaco, della nascita o della rinascita della *polis*. Anche Prassagora inaugura, come Prassitea, un nuovo inizio dopo la crisi. Anche Prassagora salva o crede di salvare la città, ma con la vita, non con la morte. Non sacrifica né i propri né i figli degli altri. Programma, da madre con altre madri, di abolire le guerre, di salvare e nutrire i soldati, come una volta, in una città sempre più simile a un banchetto pubblico e condiviso.²⁰

La Prassagora di Aristofane rovescia il modello eroico della Prassitea di Euripide. Potrebbe essere interpretata come una parodia del personaggio tragico. C'è del metodo nell'onomastica di Aristofane, nella scelta e nel conio dei nomi. Restano, dopo il suo teatro, altre strategie onomastiche da esplorare?

tragedia di Euripide si riferiscono il peripatetico Demarato (42 F 4 Jacoby) e Plutarco 310 D. Cfr. anche Elio Aristide, *Elogio di Atene* 87.

¹⁹ L'Agamennone dell'ultimo Euripide esaspera all'estremo, fino alla caricatura, il modello eschileo del sovrano padre che accetta suo malgrado l'imposizione di sacrificare la figlia Ifigenia ad Artemide.

²⁰ Sul tema il passaggio capitale batte la virtuosistica e celebre tirata di Prassagora, vv. 214-240, in particolare vv. 233-235. Vedi anche vv. 834-852.

Biodata: Anna Albertina Beltrametti, professore ordinario, insegna Letteratura greca e Drammaturgia antica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia. È direttrice del CRIMTA (Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico) e del Laboratorio di Drammaturgia antica. Il tema costante delle sue ricerche è il rapporto tra storiografia e teatro attico del V secolo, cui ha dedicato un Convegno Internazionale presso l'Università di Pavia (febbraio 2010) e la cura del volume *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato* (Roma 2011). Fra le sue pubblicazioni: *Erodoto: una storia governata dal discorso* (Firenze 1986); *Euripide, le tragedie*. Introduzioni tematiche, notizie storiche e commento al teatro di Euripide (Torino 2002); *Dalla Repubblica di Platone* (Pisa 2003); *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme* (Roma 2005).

annabelt@unipv.it

ANNA FERRARI

LE IDENTITÀ CELATE.
NOMI DIVINI ED EPITETI
NELL'*ALESSANDRA* DI LICOFRONE

Abstract: The long monologue of Lycophron's *Alexandra* offers many interesting aspects from the point of view of onomastics. The name of the author itself is a mystery, since it is related to different poets of the Hellenistic period, none of them being precisely identified. The main character of *Alexandra*, the mythical prophetess, Cassandra, is never called by her name throughout the poem. The use of monikers, epithets and unfamiliar names instead of the most common denominations of gods, heroes and places is very frequent in Lycophron's work; this is not unusual in Greek poetry of that period, but in the case of *Alexandra* the identities of both characters and places are almost completely hidden by this procedure. Through some examples, this paper aims at offering a possible explanation of Lycophron's method, showing the relation between the obscurity of the poem, its cryptic language and the destiny of Cassandra, who was doomed to be misunderstood forever.

Keywords: Lycophron's *Alexandra*, Onomastics, Cassandra, Epiteths

Mi spiace che la mia voce fosse dura.

(WISŁAWA SZYMBORSKA, *Monologo per Cassandra*)

Il lungo monologo dell'*Alessandra* di Licofrone offre un gran numero di spunti interessanti dal punto di vista dell'onomastica. Offre, soprattutto, parecchi esempi di quelle che possiamo definire identità celate, di riferimenti cioè a figure per le quali il nome, anziché servire a svelarle, le nasconde. Il primo caso di identità celata si potrebbe riconoscere, per uno scherzo della sorte, nella figura dell'autore stesso, che con molta difficoltà si può associare a una individualità ben definita e sicuramente databile: ne abbiamo il nome, ma ignoriamo gran parte del resto (cronologia, dati biografici precisi, opere, ecc.). Senza addentrarci in questo complesso problema, possiamo limitarci a ricordare che una possibile identificazione è con un autore citato nel *Lessico* di Suida come Licofrone tragico, nato a Calcide nell'Eubea e figlio adottivo dello storico Lico di Reggio; vissuto all'epoca di Tolomeo II Filadelfo (se ne ignorano però le date di nascita e morte), avrebbe scritto una ventina di drammi, oltre alla «cosiddetta *Alessandra*, oscuro poema», una composizione originalissima, a metà fra il genere drammatico e il racconto epico.

Un ulteriore spunto d'interesse onomastico dell'autore dell'*Alessandra* risiede nella notizia che un Licofrone, sempre che fosse lui l'autore del poema, si diletta di giochi di parole e di creazioni etimologiche, come quelli sui nomi di Arsinoe e Tolomeo, rispettivamente anagrammati in *ion Heras*, 'viola di Era', e *apò melitos*, 'dal miele'. Questo Licofrone (che sia lo stesso citato nel lessico di Suida, o un altro), era ricordato da Tzetzes come autore di sessantaquattro o quarantasei drammi e come filologo presso la biblioteca di Alessandria, dove per incarico di Tolomeo Filadelfo aveva curato la revisione dei testi degli autori comici là presenti. Ovidio, nell'*Ibis* (v. 531), ne ricorda la morte, avvenuta per una freccia scagliata da un avversario, che gli trapassò una vena, dissanguandolo. Da nessuna delle notizie biografiche citate, però, si ricavano dati utili per definire una cronologia precisa né dell'autore né del suo poema. Cronologia che, con molte discussioni, gli studiosi hanno variamente proposto di collocare tra la prima metà del III secolo a.C. e gli inizi del II, in base a considerazioni stilistiche ma anche all'analisi di singoli passi del poema e all'identificazione di alcuni personaggi storici lì citati (anche se non direttamente col loro nome, e quindi con ampio margine di dubbio). In questa sede non interessa affrontare la complessa questione cronologica e biografica; per una documentata sintesi si rimanda all'introduzione di Valeria Gigante Lanzara alla traduzione del testo da lei curata, con la relativa bibliografia.¹

A prescindere dai motivi di interesse legati al nome dell'autore, un secondo elemento che rende il poema interessante per chi si occupa di onomastica è il nome del personaggio che dà il titolo all'opera, la profetessa Cassandra,

¹ Da tale bibliografia si sono ricavate le informazioni che precedono. In particolare: VALERIA GIGANTE LANZARA (a c. di), *Licofrone. Alessandra*, Milano, BUR 2000; e inoltre ARNALDO MOMIGLIANO, *Note sull'Alessandra di Licofrone*, «Bollettino di filologia classica», XXXIV (1927), pp. 250-255; ANDREA DEL PONTE, *Lycophronis Alexandra: la versificazione e il mezzo espressivo*, «Studi italiani di filologia classica», LIII (1981), pp. 101-133; MASSIMO FUSILLO - ANDRÉ HURST - GUIDO PADUANO (a c. di), *Licofrone. Alessandra*, Milano, Guerini 1991; HEATHER WHITE, *An interpretative problem in Lycophron's Alexandra*, «Habis», XXVIII (1997), pp. 49-51; SABINA MAZZOLDI, *Cassandra, Atace e lo xóanon di Atena*, «Quaderni urbinati di cultura classica», LV (1997), 1, pp. 7-21; GIGANTE LANZARA, *Echi dell'Alessandra nella poesia latina*, «Maia: Rivista di letterature classiche», LVI (1999), 3, pp. 331-348; DOMENICO MUSTI, *Punti fermi e prospettive di ricerca sulla cronologia della Alessandra di Licofrone*, «Hesperia», XIV (2001), 14, pp. 201-226; NICOLE GUILLEUX, *La fabrique des hapax et des prôton legomena dans l'Alexandra, entre connivence et cryptage*, in CHRISTOPHE CUSSET - EVELYNE PRIOUX (a c. di), *Lycophron: éclats d'obscurité (Actes du colloque international de Lyon et Saint-Etienne, 18-20 Janvier 2007)*, Presses Universitaires de Saint-Etienne 2009, pp. 221-236. Monumentale, anche se dedicata soprattutto alle questioni storiche, religiose e sociali poste dall'*Alessandra* e meno a quelle letterarie e onomastiche, è l'edizione di SIMON HORNBLLOWER, *Lycophron. Alexandra*, Oxford, Oxford University Press 2015, sulla quale cfr. la recensione di GERSON SCHADE, *A new commentary of Lycophron's Alexandra*, «Aitia», VII (2017), 1, pubblicato online il 21 marzo 2017, URL: <http://journals.openedition.org/aitia/1776> (ultima consultazione il 19 gennaio 2019).

indicata – significativamente – col nome meno consueto (anche se ampiamente utilizzato nella tradizione) di Alessandra, derivato da Alessandro ('colui che difende', 'colui che respinge/allontana gli uomini'),² appellativo di suo fratello Paride in quanto difensore delle greggi paterne.³ Alessandra o Cassandra, la più bella delle figlie di Priamo, amata da Apollo, per aver respinto il dio viene da lui punita con la condanna a prevedere il futuro senza essere mai creduta. Nel poema la narrazione è affidata a un servo di Priamo, che, come il nunzio della tragedia, raccoglie e riferisce tutto ciò che viene pronunciato dalla profetessa chiusa in una casa di pietra; il tempo, collocato al momento della partenza da Troia di Paride diretto in Grecia, coincide dunque con il preludio alla guerra troiana, ma nella visione della veggente, che ripercorre le vicende trascorse e prevede il futuro, passato e avvenire si confondono e gli schemi spaziali e temporali sono completamente infranti. Anche questo è un elemento che contribuisce a determinare l'oscurità caratteristica del poema (e a imbrogliare le carte quando si tenta di datarlo).

Il carattere che definisce l'*Alessandra* sul piano stilistico, e che è di grande rilievo anche per le considerazioni onomastiche che qui interessano, è soprattutto una tesa, esasperata ricerca formale, unita a un costante sperimentalismo linguistico.⁴ Il potere evocativo dei termini scelti, come nota la Gigante Lanzara nel commento della sua traduzione, si basa al tempo stesso sull'etimologia e sul suono; il carattere che maggiormente contrassegna tutta l'arte di Licofrone è l'oscurità dello stile. Tale oscurità potrebbe però non essere dovuta semplicemente all'indole poetica generale di Licofrone, ma costituire una sua precisa scelta stilistica, se non proprio riservata a quest'opera, almeno perseguita in essa con particolare convinzione: oscuro è, nel mito, il linguaggio profetico, ancor più oscuro è, tra tutte le profetesse, quello di Cassandra, e perciò oscura è necessariamente anche la cifra poetica di un testo incentrato su di lei. Tutto, in effetti, nel poema, sembra convogliare verso l'oscurità e il nascondimento. A partire proprio dall'uso dei nomi.

Il maggior spunto di interesse nell'ottica onomastica qui adottata è offerto dai numerosissimi epiteti dietro i quali sono per lo più celate le identità divine di volta in volta nominate,⁵ che non vengono quasi mai chiamate

² Cfr. HANS VON KAMPTZ, *Homerische Personennamen. Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1982, pp. 65, 94-96.

³ APOLLODORO, III, 12, 5 (il nome *Alessandra* compare peraltro un'unica volta nel poema, al v. 30; *Cassandra* non compare mai).

⁴ Su questo punto concordano tutti i critici e i commentatori fin dall'antichità. L'oscurità di Licofrone costituisce un cimento per i traduttori: cfr. per esempio *L'Alessandra di Licofrone rivisitata da Lorenzo Braccisi*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider 2004, dove si parla, più che di traduzione, appunto di 'rivisitazione' (cfr. anche l'*Introduzione* di Marziano Guglielminetti, premessa al testo).

⁵ Un'utile trattazione del tema, nei suoi risvolti mitici, religiosi, linguistici ed epigrafici si legge

direttamente col loro nome consueto. È sufficiente citare qualche esempio, partendo dagli dèi che compaiono solo nascosti sotto un epiteto e mai con il loro nome più noto (gli epiteti sono qui elencati nella traduzione che ne dà Valeria Gigante Lanzara; la lista segue l'ordine alfabetico):⁶

Afrodite	non compare mai con il suo nome consueto: è citata attraverso gli epiteti Cipride (vv. 112 e 1143), Schenia, Arenta e Xena (v. 832), Colotide (v. 867), Alentia (v. 868), Castnia e Cheirade (v. 1234).
Apollo	(del quale parimenti non è mai usato il nome proprio nei 1474 versi del poema) è chiamato Delfinio e Cerdoo (v. 208), Ptoo (vv. 265 e 352), Cipeo, Molosso e Coito (v. 426), Drimo (v. 522), Schiaste, Orchio e Telfusio (v. 562), Aleo e Patareo (v. 920), Lepσιο e Termino (v. 1207), Medico (vv. 1207 e 1377), Zosterio (v. 1278), Guaritore (v. 1377), Claro (v. 1464).
Artemide	è menzionata solo come Ortosia (v. 1331).
Asclepio	è citato un'unica volta non col suo nome più noto, ma con l'epiteto Epio (v. 1054).
Atena	a sua volta non è mai citata col suo nome, ma compare con gli epiteti <i>Lafria</i> (vv. 356, 985, 1416), «Signora dei buoi e dei gabbiani» (v. 359), Morfò (v. 449), Zirintia (vv. 449, 958 e 1178), Longatide (vv. 520, 1032), Omoloide (v. 520), Fenicia (v. 658), Bombilia (v. 786), Aloitis, Cidonia e Trasò (v. 936), Mindia (vv. 950, 1261), Agrisca e Gigaia (v. 1152), Anfeira (v. 1163), Stenea (v. 1164), Mamersa (v. 1417).
Demetra	appare attraverso gli epiteti Erinni, Turia e Spadaccina (v. 153), Cirità (v. 1464), ma anche con l'altro suo nome Deò (v. 621), mentre sua figlia Persefone anch'essa con tale nome non compare mai, ma è citata con l'altro suo appellativo assai frequente, Kore (v. 598) e con gli epiteti Leptine (v. 49), Obrimò (v. 698), Daira (v. 710).
Dioniso	non compare come tale, ma come Bacco (vv. 206, 273), Liberatore (v. 207), Toro (v. 209), Enorche, Figaleo e Fausterio (v. 212), Problasto (v. 557), «Signore del vino» e Custode (v. 1246), Iniziato (v. 1328).
Era	è sempre indicata indirettamente, attraverso gli epiteti Oplosmia (vv. 614, 858), Tropaia (v. 1328), Gorgade (v. 1349).
Ecate	è menzionata una sola volta con l'epiteto Brimò (v. 1176) e una con l'epiteto «Dal triplice aspetto» (v. 1176).

in SIMON HORNBLLOWER, *Lycophron and epigraphy. The value and function of cult epithets in the Alexandra*, «The Classical Quarterly», LXIV (2014), 1, pp. 91-120. Per gli aspetti onomastici si è tenuto presente inoltre soprattutto CHRISTOPHE CUSSET - ANTIJE KOLDE, *The rhetoric of the riddle in the Alexandra of Lycophron*, in JAN KWAPISZ *et alii* (a c. di), *The muse at play: riddles and wordplay in Greek and Latin poetry*, Berlin/Boston, De Gruyter 2013, pp. 167-183.

⁶ Si segnala qui una volta per tutte, per l'analisi del lessico di Licofrone, il testo al quale si fa costante riferimento: MARIA GRAZIA CIANI, *Lexikon zu Lycophron*, Hildesheim/New York, G. Olms Verlag 1975.

Ino o Leucotea	compare due volte sotto il nome di Bina (vv. 107 e 757).
Poseidone	non è nominato in quanto tale, ma come Egeone (v. 135), Signore delle navi (v. 157), Profanto (v. 522), Amebeo (v. 617), Anfibeo (v. 749), Melanto e «Signore dei cavalli» (v. 767).
Temi	è menzionata una sola volta con l'altro suo nome Ienea (v. 129).

Alcune divinità sono invece nominate sia con il loro nome consueto, sia con svariati epiteti:

Ares	è presente come tale (vv. 249, 518, 730) ma anche come Candaone (v. 938) o Candeo (v. 1410) o anche Mamerto (vv. 938, 1410), forma grecizzata del latino Marte (Mars) e dell'osco Mamers.
Efesto	è così chiamato (v. 1158), ma anche con l'epiteto «Ardi e brucia» (v. 328).
Ermes	compare un'unica volta con il suo nome (v. 835), e inoltre come Cadmilo (v. 162), Cerdoo (v. 208), Ctaro (v. 679), Tricefalo, Lucente e Nonacriate (v. 680) o Lafrio (v. 835).
Zeus	è presentato sia col suo nome (vv. 80, 160, 288, 363, 512, 622, 1124, 1369, 1370), sia con un gran numero di epiteti: Eretteo (vv. 158 e 431), Ombrio o dio della pioggia (v. 160), Disco (v. 400), dei Consiglieri, dei Mulini e Lanciabelle (v. 435), Comiro (v. 459), Lapersio (v. 511), Veggente, Drimnio, Etiope e Girapsio (v. 537), Crago (v. 542), Terminale (v. 706), Cerdula e Larinto (v. 1092).

Con il solo nome proprio più diffuso compaiono esclusivamente divinità minori o che hanno un ruolo secondario nel racconto:

Crono	vv. 42, 202, 693, 761, 869;
Elio	il dio del Sole: v. 129;
Enio	la dea della guerra: v. 519;
Plutone	v. 1420.

Spesso non solo le divinità ma anche gli eroi sono citati facendo ricorso ad appellativi secondari o meno noti:

Achille	chiamato con l'appellativo di Tifone (v. 177);
Epeo	definito «Costruttore del cavallo» (v. 930);
Elena	chiamata Cagna di Pefno (o Pefnaia, v. 87), da Pefno, isola e porto della Laconia;
Eracle	che compare col suo nome al v. 1249 e altrove nelle forme Portabuoi e Macisteo (v. 651) e inoltre come Protettore e Peuceo (v. 663), o con le perifrasi «Leone dalla triplice notte» (v. 31), o «Divoratore che indossa la pelle di leone» (v. 871), o «Bovaro rivestito di pelle di leone» (v. 1346), o «Leone iniziato ai misteri» (v. 1330);
Penelope	definita «La spartana» (v. 792),

e così via.

Il ricorso a epiteti in luogo del nome proprio di per sé non costituisce una novità, perché gli epiteti sono normalmente utilizzati nella poesia greca appunto come sostituti del nome (al posto di esso, non necessariamente in aggiunta a esso);⁷ molti degli epiteti usati in poesia erano di lunga tradizione e dovevano essere di immediata identificazione da parte del pubblico, senza che fossero necessarie ulteriori precisazioni atte a renderli riconoscibili. Quel che contraddistingue l'uso degli epiteti divini in Licofrone non è dunque, o non è soltanto, il fatto che essi sostituiscano pressochè totalmente il nome proprio del dio (per esempio, come si è visto, il nome di Apollo, il dio del quale la protagonista è profetessa, non compare mai nel poema), bensì la natura degli epiteti stessi,⁸ che sono i più inusuali ed esotici, rari, spesso per il lettore moderno difficilmente interpretabili, anche perché talvolta conati *ex novo* da Licofrone; e perciò, possiamo ragionevolmente supporre, oscuri anche al lettore antico. Citiamo qualche esempio di tale oscurità procedendo nell'ordine del racconto e utilizzando ancora una volta la traduzione e alcune delle osservazioni della Gigante:

Leptine	epiteto di Persefone, ricorre solo qui (v. 49); secondo lo scolio potrebbe derivare dal verbo λεπτύνω, 'rendo esangue', riferito al pallore cadaverico.
Ombrio	detto di Zeus (v. 160): benché l'identificazione di Zeus come dio della pioggia sia tradizionale, Ombrio come epiteto del dio compare solo qui.

⁷ Cfr. le considerazioni di GÉRARD LAMBIN (a c. di), *L'Alexandra de Lykophron*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2005, pp. 248-252.

⁸ In CHARLES MCNELIS - ALEXANDER SENS, *The Alexandra of Lykophron. A literary study*, Oxford, Oxford University Press 2016, pp. 15-46 ampio spazio è riservato alla funzione poetica di molte di tali scelte lessicali di Licofrone.

Liberatore dalle pene	o <i>Sphalten</i> in greco: è un <i>hapax</i> (v. 207), epiteto di Dioniso coniato da Licofrone partendo dal verbo σφάλλω, 'faccio cessare'.
Cerdo	citato al v. 208 come epiteto di Apollo, è qui usato per la prima volta con riferimento a questo dio (più tradizionalmente è epiteto di Ermete e si connette al guadagno, κέρδος, guadagno che peraltro non è estraneo neppure all'attività oracolare e quindi si giustifica in relazione al dio dei vaticini per eccellenza qual è appunto Apollo).
Enorche	è epiteto di Dioniso (v. 212) e costituisce un <i>hapax</i> ; propriamente indica l'animale non castrato e si riallaccia alla raffigurazione di Dioniso come toro; ma sarei più propensa a riconoscerlo il dio che viene onorato con danze, da ἐνορχέομαι.
Fausterio	nello stesso verso 212, e sempre riferito a Dioniso, è un <i>hapax</i> di difficile interpretazione ('colui i cui misteri sono celebrati con fiaccole?').
Candaone	(ossia 'che arde e brucia') è epiteto (un <i>hapax</i>) tanto di Ares (v. 938) quanto di Efesto (v. 328), derivato dalla fusione dei verbi καίω e δαίω, 'ardo' e 'brucio'.
Lapersio	riferito a Zeus, è un altro <i>hapax</i> derivato forse dalla città laconica di Las (v. 511).
Problasto	(v. 577) è epiteto di Dioniso e si riferisce al fatto che a lui si sacrificava il taglio dei germogli (προβλάστημα è il germoglio prematuro).
Obrimò	(v. 698), riferito a Persefone, è un <i>hapax</i> ; nello scolio si legge che deriverebbe da ὄβριμος, 'impetuoso' o anche 'potente, robusto', ma anche da βάρυς, 'grave' (in relazione con la collera della dea?). ^a
Terminale	epiteto di Zeus (v. 706), indicherebbe la divinità come inizio e fine di tutte le cose.
Bombilia	epiteto di Atena (v. 786), era usato con riferimento alla dea nei culti della Beozia, oppure poteva derivare da βόμβυξ, 'baco da seta' ma anche 'flauto' (la dea era considerata l'inventrice dello strumento).
Cerdula	appellativo citato insieme a Larinzio (v. 1092), si riferisce a Zeus, ma il significato è ignoto.
Gorgade	(v. 1349) è appellativo di Era; come tale è un <i>hapax</i> ^b che alcuni mettono vagamente in relazione con l'idea dell'ostilità, suggerita dalla vicinanza fonetica con il nome della Gorgone (si è già accennato all'importanza che per Licofrone ha il suono dei nomi); ma la Gorgone è piuttosto da associare ad Atena che non a Era, e l'enigma pertanto rimane.

^a La scelta di *Obrimò* potrebbe essere stata suggerita dalla vicinanza fonetica a un altro epiteto, *Brimò*, che ricorre in relazione a divinità ctonie come Ecate (qui al v. 1176; cfr. anche APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, III, 861) o Demetra (CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrepitico*, II, 15).

^b Al plurale l'epiteto compare nel fr. 759a Kannicht dell'*Ipsipile* di Euripide, ma appare piuttosto come una variante ricercata di Γοργόνας.

In molti casi, poi, gli epiteti sono presenti a grappoli sulla pagina licofronea: quasi che uno solo, essendo di difficile comprensione, richieda il supporto di altri, che però a loro volta appaiono ricercatissimi e sofisticati e sembrano perciò complicare il quadro anziché chiarirlo.⁹ Molto frequente è l'indicazione di un personaggio divino con due o tre epiteti (talvolta perfino quattro) uno accanto all'altro, come si vede da qualche esempio:

Enorche, Figaleo e Fausterio	(v. 212) compaiono insieme per indicare Dioniso.
Boudeia, Aithya e Kore	(«Signora dei buoi», «Signora dei gabbiani» e Vergine) sono epiteti affiancati per designare Atena al v. 359; la dea era nume tutelare dei lavori agricoli ma anche della navigazione (da qui probabilmente l'associazione di buoi e gabbiani) e protettrice delle giovani dalle unioni indesiderate (Kore).
Molosso, Cipeo e Coito	costituiscono una tripletta di epiteti che caratterizzano Apollo (v. 436); il primo deriva dal fatto che il dio è venerato nella regione detta Molossia; Cipeo deriva dalla veste (detta κύπασσις), e Coito sottolinea il suo ruolo di generatore in quanto assimilato a Elio.
Dio dei consiglieri, Dio dei mulini e Lanciabelle	sono un tris di epiteti di Zeus presenti al v. 435 e appaiono, oltre che particolarmente insoliti, anche di difficile interpretazione. Boulaïos è forse il meno originale e riporta al ruolo di Zeus come dio dei consiglieri (o di dio che porta consiglio); «dio dei mulini» non sembra attestato altrove con riferimento a Zeus; quanto a Γογγυλάτης (Lanciabelle? Lanciatore di folgori?) è quanto mai oscuro e sembra richiamarsi a qualcosa di circolare (γογγυλίς indica la rapa in Aristofane, <i>Thesm.</i> 1185).
Drimnio, Veggente, Etiope e Girapsio	sono ben quattro epiteti di origine esotica collocati nello stesso verso (538) riferiti a Zeus: con il primo nome il dio era chiamato in Panfilia, col secondo (in greco <i>Promanteo</i>) a Turi, col terzo e il quarto a Chio.
Schiaste, Orchieo e Telfusio	sono tre epiteti di Apollo (v. 562) che si riferiscono ad altrettante località rinomate per il suo culto: Schia, in Arcadia, Telfusa, sorgente in Beozia, e la Laconia alla quale rimanda Orchieo, epiteto diffuso nel culto della regione.

⁹ Sulla funzione che la reiterazione degli epiteti può avere nella poesia licofronea, particolarmente attenta ai dettagli descrittivi che, sommati, costruiscono immagini di grande efficacia cfr. ANTONELLA MARANDINO, *Uccisioni sacrificali e rappresentazioni del grottesco nell'Alessandra di Licofrone: la parola e l'immagine*, «Aitia», IV (2014), pubblicato online il 14 gennaio 2015, URL: <http://journals.openedition.org/aitia/1041> (ultima consultazione il 19 gennaio 2019).

Schenia, Arenta e Xena	sono il triplice appellativo di Afrodite al v. 832. Schenia era un epiteto della dea usato dagli abitanti di Samo e potrebbe far riferimento a un culto della dea 'delle canne' (σχοῖνος = 'canna'). Arenta, di oscuro significato, è stata interpretata come una variante di Areia, 'guerriera'; Xena, infine, significa 'ospitale', e tale era il suo epiteto a Menfi d'Egitto.
Aloitis, Cidonia e Thrasò	sono tre epiteti di Atena che compaiono insieme al v. 936, dove il primo ('vendicatrice') e il terzo (qualcosa come 'guerriera') sono <i>hapax</i> e il secondo ricorre nel culto della dea in Elide.
Gigaia e Agrisca	(v. 1152), ancora epiteti di Atena, sono di difficile interpretazione: il primo è forse da mettere in rapporto con un promontorio della Troade di nome Gigas; il secondo, forse, con le attività agricole.
Anfeira e Stenea	anch'essi epiteti di Atena (vv. 1163-1164), non sono meno oscuri. Per il secondo è stata ipotizzata una derivazione da un epiteto in uso a Trezene, mentre per il primo non si conoscono spiegazioni soddisfacenti.
Medico, Lepsio e Terminteo	(v. 1207) sono un triplice epiteto di Apollo, e fanno riferimento, oltre che alle virtù del dio come guaritore (Medico e Terminteo, forse dalla pianta medicinale del terebinto), a un'isola della Caria, Lepsia (ma l'ipotesi è discussa).
Castnia e Cheirade	due appellativi di Afrodite (v. 1234), sono entrambi di difficile interpretazione: il primo, un <i>hapax</i> , viene forse dal monte Castio in Panfilia, mentre il secondo non trova ipotesi interpretative soddisfacenti.
Laphria Mamersa	(vv. 1416-1417) è duplice appellativo di Atena, dove Mamersa deriva dal latino e Laphria potrebbe forse derivare da <i>Laphyria</i> , 'quella che trae dalla guerra le spoglie' (<i>laphyra</i>); l'epiteto era attribuito anche ad Artemide, ^a in onore della quale si svolgevano feste chiamate <i>Láphria</i> ; al maschile, <i>Láphrios</i> è detto Hermes nella stessa <i>Alessandra</i> (v. 835).

^a PAUSANIA, IV, 31, 7.

Un esame del trattamento riservato nel poema ai nomi degli dèi maggiori dimostra come, avvolgendo i personaggi divini nel mistero dei loro appellativi più ricercati e preziosi, talvolta inventati, spesso presenti qui per la prima o l'unica volta, o recuperati da usanze di luoghi lontani, ed evitando per lo più di citare le figure divine esplicitamente col loro nome, l'autore sembra voler perseguire proprio quell'oscurità che per definizione contrassegna il discorso profetico della protagonista. Cassandra si autodefinisce «una rondine ispirata da Febo», che cioè canta cose incomprensibili, in una lingua simile a quella dei barbari, che a sua volta è simile, per la sua incomprensibilità, al verso delle rondini (v. 1460).¹⁰ La ricercatezza degli epiteti divini

¹⁰ Cfr. ESCHILO, *Agamennone*, 1050-1051: il passo eschileo è probabilmente la fonte del paragone di Licofrone.

parrebbe quindi costituire non soltanto l'accorgimento stilistico adottato da un poeta barocco, dottissimo e visionario, bensì anche un modo per connotare della necessaria ambiguità un personaggio sul quale pesa, per volere divino, la condanna dell'incomprensibilità.¹¹ Che le scelte onomastiche di Licofrone rispondano a questa esigenza intrinsecamente narrativa, oltre che stilistica, è confermato indirettamente, mi pare, anche dal fatto che non di rado l'autore fa ricorso a nomi antiquati anche per designare località legate al racconto: come, per citare solo qualche esempio, Leucofri, antico toponimo che compare in luogo del più noto Tenedo (v. 346); Mopsopia, che sta per Attica (v. 1340); Sini, altro nome del fiume Siri (v. 982); Sicani (vv. 870 e 951), etnonimo usato in luogo di Siculi (che, più usuale, insieme con *Sicilia* non è mai presente nel testo licofroneo); per non dire di Salpia in luogo di Alpi per citare la catena alpina (v. 1361), ecc.

L'oscurità dello stile di Licofrone, allora, che caratterizza così fortemente il suo dettato poetico, acquisisce una sua precisa funzione proprio nel contesto nel quale si pone: il contesto di un mito (quello della profetessa inascoltata) nel quale il dire senza essere compresi, il palesare ottenendo l'effetto, opposto, del nascondere, è il meccanismo di fondo che sorregge la narrazione. Per questo, o anche per questo, forse, Licofrone ha scelto le forme meno usuali per individuare i suoi personaggi. Riuscendo, gli va dato atto, a sconcertare molto spesso il lettore. Il che era probabilmente l'intento da lui perseguito nella sua opera «selvaggia e modernissima».¹² Un intento al quale contribuisce, per noi, anche la difficoltà di ricostruire la sua biografia e la sua personalità (anche se questo dettaglio è ovviamente indipendente dalla sua volontà): delle molte identità che Licofrone cela dietro nomi che dovrebbero svelarle, la prima a sfuggire alla nostra comprensione è, per l'appunto, la sua.

Biodata: Anna Ferrari, laureata in archeologia e storia dell'arte classica e studiosa di mitologia greca e latina, ha lavorato per molti anni nell'editoria e collaborato con le università di Torino e del Piemonte Orientale. Ha tenuto conferenze, lezioni e seminari universitari in Italia e all'estero (principalmente in Brasile, Argentina, Svizzera e Austria) e ha insegnato presso la Scuola Holden di Torino di Alessandro Baricco. Ha pubblicato numerosi saggi di archeologia e mitologia, diversi articoli di onomastica letteraria e tre fortunati dizionari: il *Dizionario di mitologia greca e latina* (Utet, 1999, ultima ristampa 2015), il *Dizionario dei luoghi letterari immaginari* (Utet,

¹¹ Per l'associazione tra il linguaggio oscuro degli oracoli e lo stile di Licofrone cfr. STEPHANIE WEST, *Notes on the text of Lycophron*, «The Classical Quarterly», XXXIII (1983), 1, pp. 114-135, in particolare nota 59.

¹² Così la definisce PAUL AUSTER, *Invisibile*, Torino, Einaudi 2009, p. 144.

2006) e il *Dizionario dei luoghi del mito* (Rizzoli, BUR, 2011). Collabora con varie riviste, tra cui «L'Indice dei libri del mese». È membro dell'Association pour l'Antiquité Tardive di Paris-Sorbonne, dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, dell'Associazione Antropologia e Mondo Antico e di Onomastica&Letteratura. Fa parte dell'International Board for the Studies on Humour ed è socio fondatore dell'associazione Il patrimonio storico-ambientale (AIPSAM).

archeoanna@libero.it

PATRIZIA PARADISI

DONNE ORAZIANE: ONOMASTICA E IDENTITÀ

Abstract: This study examines female proper names in Horace's Odes (always considered 'speaking' names), and posits a fundamental difference between names already used in Greek and Latin literature (like *Pyrrha*, *Lydia*, *Galatea*, *Phyllis*, *Neaera*), and new names (or nicknames) coined by Horace for women he really knew and loved (*Phidyle*, *Chloe*, *Leuconoe*, *Lalage*). *Glycera* and *Cinara* are perhaps the same girl: *Glycera* was the genuine name, but the poet called her *Cinara* after her death.

Keywords: Horace, feminine names, *Phidyle*, *Leuconoe*, *Lalage*, *Chloe*, *Glycera*, *Cinara*

1. Trovatami a rileggere le odi oraziane *sub specie onomastica*,¹ in particolare seguendo la galleria delle figure femminili, fermate per sempre, a tratti rapidissimi, in un'immagine sola (che le ha fatte sopravvivere nell'immaginario – appunto – collettivo occidentale), non ho potuto fare a meno di osservare alcuni elementi linguistico-lessicali che accomunano alcune rispetto alle altre, meritevoli di un'attenzione particolare. L'osservazione si è poi estesa a considerazioni più generali sul rapporto fra Orazio e l'amore, ovvero fra Orazio e le donne da lui cantate che ne incarnano di volta in volta momenti topici (e mi piace illudermi che la sensibilità, o il punto di vista che dir si voglia, femminile – e si legga senza ipocriti fraintendimenti l'ipoteca di genere qui enunciata: ossia corrivo sentimentalismo femminile –, possa contribuire a intendere il poeta un po' diversamente rispetto alle letture maschili fino ad oggi predominanti, per non dire pressoché esclusive).² Ripeterò col mio maestro Alfonso Traina (*si licet parva...*) che «la verità, e il limite, di ogni interpretazione è il grado di sintonia dell'interprete con l'ope-

¹ Il primo spunto della presente ricerca nasce per la relazione tenuta al *Salone della parola* di Pesaro il 10 luglio 2010, dal titolo *Le parole che identificano. Seminario di onomastica letteraria*. Ringrazio ancora Marcello Di Bella per la stimolante occasione che mi ha portato all'attuale contributo.

² Con due eccezioni 'forti': il celebre commento inglese ai primi due libri delle *Odi* di Margaret Hubbard (con Robin Nisbet, 1970-1978) e quello italiano di Elisa Romano, uscito in occasione del bimillenario della morte del poeta (QUINTO ORAZIO FLACCO, *Le opere I. Le odi. Il carme secolare. Gli epodi*, t. II, commento di E. Romano, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1991 [d'ora in poi citato con ROMANO e la pagina], il più autorevole di cui disponiamo attualmente).

ra interpretata, perché il parametro su cui valutiamo gli altri siamo sempre, più o meno inconsciamente, noi stessi».³

La morte precoce di Cinarà (che, aderendo all'ipotesi formulata ormai da diversi decenni, propendo a identificare con Glicera, vd. *infra*, § 7) ha segnato indelebilmente l'animo di Orazio, condizionandone tutto il successivo rapportarsi all'amore e al mondo femminile (anche se non è possibile farne una specie di 'martire' dell'amore, come lo definì Castorina). Si potrebbe così rivedere l'interpretazione corrente che vuole un Orazio poeta di amori e non di amore, il cui atteggiamento nei confronti delle donne e degli innamorati si situa tra l'ironia e il disincanto, la superficialità e perfino il cinismo. E invece nei suoi versi si riscontra, più spesso di quanto si voglia far apparire, un fondo terribilmente serio, e gli accenti 'distaccati' si possono motivare come forme possibili della reazione al lutto di una perdita irreparabile come quello dell'amore della gioventù, della donna che avrebbe potuto essere 'la' donna della vita: *sed Cinaræ brevis/ annos fata dederunt* (*carm.* 4, 13, 23-24).⁴

La vulgata vuole che quasi tutti i nomi di donne presenti nella poesia oraziana siano fittizi, corrispondano a personaggi diversi (più o meno reali), così come si tende per lo più anche a negare che allo stesso nome ricorrente in più carmi stia dietro un'unica figura di donna. Ma il discorso può essere impostato diversamente proprio a partire dalla diversa tipologia dei nomi: nomi propri femminili già esistenti in qualsiasi modo nel repertorio onomastico greco-romano (mitologico, letterario, storico) prima dell'uso che ne fa Orazio, e nomi, invece, raramente o mai attestati in precedenza, che paiono quindi neo-formazioni del poeta. Proprio questo riconoscimento prioritario potrebbe aiutare a far luce sull'identità delle donne (o della donna) a cui vengono di volta in volta assegnati.⁵

³ TRAINA, *Autoritratto di un poeta*, Venosa, Osanna 1993, p. 13 (poi in ID., *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna, Pàtron 2003, pp. 77-102, p. 77).

⁴ In questa direzione potrebbero essere lette le prime righe di MARIANO MALAVOLTA nel suo *Orazio adultero*: «Orazio non ebbe moglie», ma «un insieme di suggestioni indubbiamente presenti, ancorché dissimulate, nell'opera oraziana» potrebbero essere «indizio o spia [...] di una sorta di *spleen*, o, se si vuole, di un quasi rammarico per la vagheggiata intensità di un'esperienza di vita che al poeta, specie quando cominciò ad essere avanti negli anni, finì con l'apparire ineluttabilmente preclusa» (in *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, a c. di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, Roma, Quasar 2009, I, pp. 311-321, p. 311).

⁵ L'unica che abbia colto questa differenza mi sembra (se non ho visto male), VALERIA VIPARELLI, che però, nella sua prospettiva (la voce *etimologia* dell'*Enciclopedia Oraziana*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1997, d'ora in poi siglata EO, pp. 833-835), non ritiene necessaria la distinzione «tra nomi propri già esistenti e nomi propri conati da H., su radice greca o latina, perché quello che qui interessa è in definitiva la tendenza del nome a rimotivarsi a partire dalle interferenze tra i significanti del testo» (p. 834).

2. Il confronto diretto coi 'dirimpettai' Catullo, Tibullo e Propertio, le cui amate *Lesbia*, *Delia* e *Cynthia* sono diventate esemplari proprio per l'esclusività del rapporto sentimentale ed erotico (o per meglio dire, poetico) di cui sono state fatte oggetto da parte dei rispettivi amanti, ha portato alla conclusione (pressoché universalmente condivisa) che Orazio, con le sue «23 donne menzionate nelle *Odi*» (il conto l'ha fatto I. Dionigi),⁶ «non fu poeta d'amore, ma di amori»;⁷ addirittura,

nominando tante fanciulle o cortigiane, non può essere considerato un poeta d'amore. Non v'è amore in lui perché non esistono le sfumature, le gradazioni, i sobbalzi emotivi, i turbamenti repentini, gli sconforti protratti riscattati da una sola parola o da un unico sguardo che suscita nuove speranze. [...] Fra i poeti d'amore d'età cesariana e augustea [...] Orazio è il più freddo, il più atteggiato, anche se il più «perfetto» nella vertiginosa maestria stilistica.⁸

A qualcuno quasi dispiace, perché se

di fronte a una simile schiera di donne si sarebbe indotti a pensare che H. non abbia cantato altro che l'amore, si è costretti invece a constatare che il canto d'amore non è fra le componenti più importanti e significative della sua poesia e che dai numerosi personaggi femminili cantati non emerge in modo netto neppure un volto, neppure un personaggio che consenta di ricostruire una storia [...] forse perché [...] egli non fu capace d'impegnar troppo il suo cuore.⁹

Insomma, per non girare tanto intorno all'argomento, in Orazio «l'amore è [...] ridotto a sesso, puro esercizio fisico e bisogno naturale che non lascia tracce e cicatrici interiori. Per questo Orazio non conosce né il corteggiamento né la seduzione».¹⁰ Un giudizio tombale. Per cui, nella rivendicazione delle varie 'autonomie' in cui si risolverebbe la poesia oraziana secondo la felice sintesi di Dionigi (dalla religione, dalla filosofia, dalla politica, dai modelli letterari, dal bisogno e dal superfluo, dal successo e infine dal tempo), ben si inquadra anche «l'autonomia dall'amore, dalla donna amata».¹¹ Se ciò fosse vero, rimarrebbe difficile comprendere come,

⁶ *Interpreti recenti di Orazio*, «Aufidus», XXII (1994), pp. 55-68, p. 66.

⁷ ORAZIO BIANCO, *La donna in Orazio*, in *Lecture oraziane*, a c. di G. Bruno, Venosa, Osanna 1993, pp. 13-26, p. 16.

⁸ LUCA CANALI, *Orazio: anni fuggiaschi e stabilità di regime*, Venosa, Osanna 1988, p. 36 (= *Antologia della poesia latina*, a c. di L. Canali, Milano, Mondadori 1993, pp. 551-565, p. 555).

⁹ PAOLO FEDELI, *Personaggi femminili*, in *EO*, I, 1996, pp. 599-601, p. 600.

¹⁰ DIONIGI, *Interpreti recenti di Orazio*, cit., p. 66.

¹¹ Ivi. Valeva ancora, quindi, la sintesi delineata da DONATO GAGLIARDI nel 1986: «Che Orazio abbia amato senza profondità di affetti, è convincimento divulgato fra i critici. Da Kiessling-Heinze al Pasquali, dal Perrotta al Fraenkel, dal Marchesi al La Penna, i più autorevoli studiosi del poeta

nonostante tale pluralità di personaggi evocati, certe dichiarazioni d'amore, certi gesti femminili fissati nelle odi siano potuti diventare delle icone sempreverdi nel patrimonio e nel repertorio della poesia occidentale, e i lettori di tutti i secoli e di tutte le latitudini vi abbiano avvertito la sostanza di una profonda verità umana.

La tentazione di scrivere il 'romanzo' di Orazio, per dare un senso a tale 'girandola' femminile, non è mai mancata. Esempi emblematici sono nel 1885 il volume di Valentino Giachi *Amori e costumi latini*¹² (poco noto oggi ma piuttosto diffuso all'epoca), coi due capitoli «Le donne nella poesia d'Orazio», e «La storia degli amori d'Orazio», e il romanzo del 1937 di Alfredo Panzini *Il bacio di Lesbia*, che, pur dedicato alla storia d'amore di Catullo, nei primi due capitoli («Proemio su i celebri corrotti costumi dei Romani», e «Orazio e Augusto»), si occupa anche delle vicende amatorie del venosino, con tono inizialmente scanzonato («Insieme con le Muse alessandrine vennero in Roma alcune fanciulle che portavano bei nomi alla moda»), fino all'aperta confessione messa in bocca al poeta stesso:

Quando venni a Roma, ero un povero scrivanello che a fatica tiravo avanti la vita, eppure l'avrei sposata quella cara fanciulla! Ci eravamo fidanzati, ma è morta di mal sottile: brevi giorni gli dei concessero a Cinara, e da allora sono rimasto fedele a quella santa memoria.¹³

Suscita diffidenza, è ovvio, il perbenismo borghese, fortemente datato, dello scrittore romagnolo; ma tuttora la sovrapposizione 'simpatetica' da parte dei moderni sul poeta latino, che si manifesta nella libera traduzione di odi scelte (cito solo quelle di poeti-traduttori come Paolo Bufalini e Guido Ceronetti)¹⁴ non fa mancare – perché non possono mancare – di nuovo Pirra e Leuconoe, Cloe e Lidia, Neera e Cinara.

3. «Certo Orazio, così corrivo ai 'nomi parlanti', teneva alla loro decifrabilità semantica».¹⁵ Non mancano infatti studi specifici. Mi limito a segnalare solo due tipologie, emblematiche nella loro divergenza, apparse nell'ulti-

di Venosa sono concordi nel non riconoscergli un vero impegno sentimentale» (*Studi su Orazio*, Palermo, Palumbo 1986, p. 27).

¹² Città di Castello, Lapi 1887, pp. 48-71 e 111-142.

¹³ ALFREDO PANZINI, *Opere scelte*, a c. di G. Bellonci, Milano, Mondadori 1970, pp. 530-531, p. 537.

¹⁴ QUINTO ORAZIO FLACCO, *A Leuconoe e altre poesie* tradotte da P. Bufalini, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1993²; ID., *Odi*, scelte e tradotte da G. Ceronetti, Milano, Adelphi 2018 (scrive di Orazio, più che della traduzione di Ceronetti, con penetrante finezza, ROBERTO GALAVERNI, *L'Orazio di Ceronetti: non solo «Carpe diem»*, «Corriere della Sera. La Lettura», 5 agosto 2018, p. 25).

¹⁵ TRAINA, *Autoritratto di un poeta*, cit., p. 62.

mo mezzo secolo. Domenico Bo, a corollario dei suoi contributi maggiori su Orazio,¹⁶ pubblicò *L'uso dei nomi propri greci come parametro del progresso artistico di Orazio* (Torino, Giappichelli 1967), dove la questione onomastica viene impostata, giusta il titolo, globalmente (antroponimi, toponimi, teonimi ecc.), per cui ai nomi femminili sono riservate poche pagine (39-47). Trent'anni dopo, all'altro estremo metodologico si situano le voci dedicate ai vari nomi nel primo volume dell'*Enciclopedia Oraziana*: affidate ad autori diversi, affrontate inevitabilmente in modi diversi, manca quella prospettiva unitaria che avrebbe potuto individuarne una chiave comune.¹⁷ I commentatori dal canto loro si sono espressi nei modi più vari, definendoli nomi fittizi (*nomina ficta*), immaginari, parlanti; nome di battaglia (e di guerra!), e poi criptonimo, nomignolo, accompagnando spesso tali definizioni con formule attenuative ('probabilmente', 'sembrerebbe', 'forse'). Insomma, senza una specifica consapevolezza e competenza onomastica (anche sul piano teorico), la questione dei nomi delle donne oraziane, anziché risolversi, si elude.

4. Un'equazione tanto semplicistica quanto frequente vuole che i nomi greci impiegati da Orazio, per lo più associati alla tematica erotica, siano *ipso facto* nomi di etère; l'altro stereotipo è che il significato corrisponda senza esitazioni a quello del lessema greco.¹⁸ In realtà l'etichetta di 'nomi

¹⁶ Del 1969 è la prima edizione delle *Opere* per la UTET (con T. Colamarino; 2008²; rist. anast. Novara, De Agostini 2015); nel 1965-66 erano usciti i due volumi del *Lexicon Horatianum* (Hil-desheim, Olms).

¹⁷ Le voci complessive: *Personaggi femminili*, di PAOLO FEDELI (*EO*, pp. 599-601); *Nomi di persona*, di LUCIANO LENAZ (*EO*, pp. 928-930); *Altri personaggi*, di ELISA ROMANO (*EO*, pp. 610-618), sono per lo più delle rassegne tipologiche, senza particolari intenti interpretativi a livello onomastico.

¹⁸ Ma il caso di *Lyce* di *carm.* 3, 10 e 4, 13, da traduttori e commentatori inteso unanimemente come «lupa» (λύκη), mentre la voce dell'*EO*, p. 771 (di ELEONORA CAVALLINI), lo dice «connesso con la radice di λύχνος, λεύσσω e dunque esprime un'idea di 'luminosità'» (senza neppure far cenno all'altra interpretazione), è emblematico di una situazione ancora molto fluida. In realtà la questione è più complessa per entrambe le interpretazioni: in greco per molti nomi di animali una sola forma vale per entrambi i generi (*generis communis*), in particolare «lupa»/ «lupo» si dice λύκος; esiste però anche una forma derivata di femminile, λύκαινα (a partire da Aristotele), che in effetti è usata per nomi di cortigiane (Luciano, *dial. meretr.* 12, 1; al diminutivo, in *Anth. Pal.* 11, 327, 1). Quanto a *λύκη significa 'luce crepuscolare', ma si trova solo nei dizionari per spiegare l'etimologia di altre parole composte (ἀμφιλύκη ecc.). Quindi anche l'interpretazione sul versante della 'luminosità' non è molto attendibile. I commentatori di Orazio verosimilmente hanno dato per scontato il senso di *lupa*, per il nome *Lyce*, perché nell'onomastica si potrebbe ammettere la flessione che manca nel termine zoologico, come accade nel caso di ἵππος, nome del cavallo e della cavalla, accanto a cui esistono Ἴππη, Μελανίππη, nomi parlanti di donna. Per non parlare del problema di *Canidia* – *Gratidia*, che esula dall'oggetto della presente ricognizione (cfr. ALBERTO CAVAZZERE, *Canidia* in *EO*, pp. 668-671).

greci' è quanto meno generica e approssimativa. In questa categoria rientrano sia nomi femminili già esistenti (attestati nella letteratura greca precedente a Orazio, e spesso anche, in latino, da testimonianze epigrafiche), e quindi verosimilmente in uso all'epoca di Orazio (potrebbero dunque corrispondere a donne in carne e ossa frequentate dal poeta, chiamate in poesia col loro nome 'storico', oppure così soprannominate in base a caratteristiche personali, magari per ambizione delle donne stesse, o associate per vezzo del poeta a precedenti più o meno illustri), che neo-formazioni onomastiche di Orazio. Queste ultime si presentano secondo due tipologie. La prima sembra derivata da nomi comuni greci, passati, attraverso un primitivo impiego come epiteti scherzosi, a soprannomi, e promossi infine direttamente a nomi; l'altra è costituita da coniazioni onomastiche *ex novo*, costruite anch'esse con materiali lessicali greci, ma che sembrano invenzioni oraziane. Sono la categoria meno numerosa, ma più interessante perché probabilmente più vicina alla verità esistenziale del poeta. Un indizio sulla modalità di attribuzione di questi nomi (alla quale non si è prestata forse adeguata attenzione) ci viene poi da un'affermazione esplicita dell'autore nella descrizione del suo ideal-tipo in un passo delle *Satire* (1, 2, 119-126), che si conclude: *do nomen quodlibet illi*, «le do qualsiasi nome». Sono dunque nomi inventati dal poeta, che conferiscono a queste donne uno *status* altro da quello d'appartenenza, non tanto a livello sociale, quanto piuttosto di immaginario erotico-letterario. Ci viene in soccorso la frequentazione dei poeti moderni, la cui sensibilità in campo onomastico (dispiegata nella loro produzione tanto pubblica quanto privata), può servire da esempio per penetrare anche nei segreti dei nomi dei poeti classici, meglio e più di tanti approcci aridamente filologici. Pascoli, sia nell'antologia *Lyra* che in alcuni carmi del *liber de poetis*, proprio per Orazio (che, come noto, è suo *alter ego* forse ancor più di Virgilio), ha offerto chiavi interpretative geniali (si veda *infra*, § 6). Paradigmatico è il caso di d'Annunzio, che ribattezzò ogni volta le sue donne come se «fossero rinate per lui». ¹⁹ Lo dichiarò lo stesso Gabriele: «Rappresentare l'incantesimo dei nomi, la mia mania di mutare il nome delle mie belle, di inventare nomi d'amore da aspetti e atti d'amore, è una divinazione di tale incantesimo». ²⁰ Qualcosa del genere potrebbe avere fatto anche Orazio.

5. Procediamo dunque per esclusione. Un primo gruppo, il più folto, è costituito da nomi femminili già presenti nella lirica greca, compresi nomi

¹⁹ GIORDANO BRUNO GUERRI, *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori 2013, p. 7.

²⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Di me a me stesso*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori 1990, n. 217.

derivanti da personaggi (anche minori) del mito, riutilizzati da Orazio con la volontà più o meno evidente di alludere alle omonime, che comunque risultavano note ai suoi lettori, o potevano essere riconosciute in filigrana (con tutti gli effetti conseguenti). Non prendiamo in considerazione, quindi (anche per motivi di spazio), *Asterie* di *carm.* 3, 7; *Rhode* di *carm.* 3, 19; *Damalis* di *carm.* 1, 36; *Chloris* di *carm.* 2, 5 e 3, 15; *Barine* di *carm.* 2, 8; *Neobule* (*carm.* 3, 12, 5-6); *Myrtale* (*carm.* 1, 33), *Phryne* (*epod.* 14) e altre ancora il cui nome compare una sola volta nelle odi.²¹

A Pirra di *carm.* 1, 5 (che per la Romano è personaggio fittizio, come il nome)²² sembra al contrario

impossibile negare realtà biografica, a meno di ritenere – ed è assurdo – mero frutto d’immaginazione tutte le donne del Venosino. [...] Nell’ode a Pirra [...] si avverte [...] una nota viva di storia interiore. [...] Pirra riassume così tutta l’esperienza erotica di Orazio: perciò le impressioni da essa evocate [...] si collocano idealmente nel passato e vivono nella luce immobile della memoria.²³

E allora ecco che l’«accento di verità, la consistenza reale della figura di Pirra ed il carattere non fittizio del suo legame col poeta acquistano verosimiglianza da tutti i particolari della prima strofa», *in primis* quel gesto fermato nei vv. 4-5: *Cui flavam religas comam, / simplex munditiis?*, immediatamente preceduti dal vocativo *Pyrrha*, in cui si trova la motivazione del personaggio, con quel nome e non un altro, legato alla chioma (appunto, Πυρρά, la donna dai capelli ‘biondo-fulvi’).

Di *Lydia* meriterebbe occuparsi anche solo perché è il nome della protagonista di una delle più celebri e fortunate odi, la 3, 9, oggetto di imitazioni e traduzioni, la «bellissima di Orazio» secondo Pascoli. La predilezione di Orazio per questo nome (che torna in 1, 8; 1, 13; 1, 25) «si deve alla sua carica allusiva. Nome esotico, capace di evocare la lussuria dei popoli orientali, era stato reso celebre dalla *Lydia* di Valerio Catone».²⁴ Già diffuso nell’onomastica greca nella forma Λυδία (‘proveniente dalla Lidia’, regione storica dell’Asia Minore), è ampiamente documentato a Roma in funzione

²¹ Metodologicamente comunque, anche per questi, si rivela indispensabile l’incrocio delle voci dell’EO con quelle del dizionario di ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, I A-H, II I-Z, Torino, Utet 2005 (d’ora in poi siglato DSE), che, attraverso i corpora epigrafici e lo spoglio dell’*Onomasticon* del Forcellini, documenta l’uso e la frequenza nell’antichità di molti di questi nomi.

²² ROMANO, pp. 496-499, 663; *Pirra*, in EO, pp. 851-852.

²³ GAGLIARDI, *L’ode I 5 di Orazio*, «Vichiana», VI (1969), pp. 119-126, poi in Id., *Studi su Orazio*, cit., pp. 27-35.

²⁴ ROMANO, p. 512; cfr. CAVALLINI, *Lidia*, in EO, pp. 777-778.

di *cognomen*, spesso attribuito a liberti.²⁵ A *Lydia* Orazio fa pronunciare uno dei versi più profondi per l'amore di una donna verso un uomo: *tecum vivere amem, tecum obeam libens* (*carm.* 3, 9, 24); mentre l'ultima strofa di 1, 13: *Felices ter et amplius/ quos inrupta tenet copula nec malis/ divolsus quaerimoniis/ suprema citius solvet amor die*, è «un finale di eccezionale, frenata nostalgia e serietà».²⁶

6. Per tre nomi non mi parrebbe doversi trascurare, rispetto alla loro origine e alle presenze nei poeti greci, l'intermediazione delle *Bucoliche* di Virgilio, in cui essi ricorrono significativamente: Galatea, Neera e Fillide (ritorneranno, e forse non sarà un caso, negli elegiaci).

Galatea (Γαλάτεια da γάλα, 'latte', perché Galatea viveva tra la bianca schiuma delle onde)²⁷ è la Nereide ninfa del mare il cui nome ricorre in quattro bucoliche (1, 30; 3, 64; 7, 37; 9, 39) e nell'*Eneide* (9, 103): «esso quindi ben si adatta all'occasione per cui l'ode 3, 27 è composta, che è quella di un viaggio per mare»;²⁸ il nome della destinataria arriva solo nella strofa dell'addio, vv. 13-14: *Sis licet felix, ubicumque mavis,/ et memor nostri, Galatea, vivas*, «questo punto bellissimo, dove nessuna passione prorompe, ma dove la voce trema».²⁹

Fillide ricorre in quattro bucoliche con ben nove attestazioni: «in tutte le sue occorrenze virgiliane, il nome di Fillide evoca una attrattiva erotica non impossibile da ottenere, spesso rassicurante: Orazio sembra ricordarsene in *carm.* 4, 11, 3»,³⁰ dove *Phyllis* (Φυλλίς, cfr. φύλλον, 'foglia, petalo')³¹ è l'ultimo amore (*meorum/ finis amorum,/ non enim posthac alia calebo/ femina*, vv. 31-34).³² L'ode presenta un'evidente «affinità strutturale e tonale con la

²⁵ DSE, p. 784.

²⁶ ORAZIO, *Odi ed Epodi*, introd. di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato, nuova ed. riveduta e aggiornata, Milano, BUR 2016, p. 473.

²⁷ DSE, p. 521.

²⁸ ROMANO, pp. 825-828; cfr. MAZZOLI, *Galatea*, in *EO*, pp. 745-747. Ma nella scelta di Galatea può affiorare anche il ricordo della Galatea più famosa della poesia bucolica (da cui derivano quelle latine), cioè la ninfa marina di cui è innamorato Polifemo in Teocrito 11, amore non corrisposto per cui alla fine il Ciclope comunque trova consolazione (come forse Orazio?).

²⁹ ANTONIO LA PENNA, *Orazio e la morale mondana europea*, in Orazio, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1989³ (1968¹), p. XCIV (cfr. MAZZOLI, *Galatea*, in *EO*, pp. 745-747). Se ne ricorderà Properzio, 1, 8, 18: *sit Galatea tuae non aliena viae*, ma senza la sommessa malinconia dei versi oraziani.

³⁰ ANDREA CUCCHIARELLI in PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Le Bucoliche*, intr. e comm. di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma, Carocci 2012, p. 226.

³¹ La *fabula* di *Phyllis* abbandonata (mito trattato anche nella seconda delle *Eroidi*) diverrà un *exemplum* per Ovidio in *rem. am.* 591-608.

³² «Quando il componimento è terminato, sentiamo ancora una nota profonda. Orazio non avrebbe potuto dire di più in così poche parole o parlare con maggiore semplicità» (EDUARD FRAENKEL, *Orazio*, a c. di S. Lilla, Premessa di S. Mariotti, Roma, Salerno 1993, p. 569).

omeometrica 3, 14, bipartita in due fasi contrastanti, la letizia di un giorno di festa (il ritorno di Augusto), e la malinconia di una cena solitaria, dove la donna, Neera (un nome che sa di giovinezza [Pascoli], come Fillide, 'la verde foglia'), è una presenza negata». ³³ Non sarà un caso che l'altro nome evocato da Traina a fare il paio con Fillide, Neera (Νέαιρα < νεαρός < νέος, «nuovo, giovane»), sia a propria volta presente nelle *Bucoliche* (3, 3), ³⁴ e che il ricordo della citarista oraziana (*carm.* 3, 14, 21-22: *Dic et argutae prope- ret Neaerae/ murreum nodo cobibere crinem*) abbia ispirato un altro carme latino di Pascoli, che ha il suo culmine proprio nell'inaspettata apparizione finale della donna, col nome in posizione di massimo rilievo, a suggellare il carme: *ecce [...]/ in nodum religata comam prodire Neaera (Reditus Augusti, 122-124)*. ³⁵

7. Rimane un ristrettissimo gruppo di nomi che non sembrano attestati prima di Orazio, e che quindi risulterebbero conati da lui *ex novo* (il condizionale comunque è d'obbligo in una materia così annosa), eco poetica di rapporti verosimilmente reali. Un'ulteriore particolarità che li contraddistingue è il mancato riuso da parte dei poeti delle generazioni contemporanee e immediatamente successive a Orazio, dagli elegiaci a Marziale: erano forse talmente legati alle loro portatrici, donne vere e note nell'*entourage* di Mecenate (e anche nei decenni successivi), o, soprattutto, così marcati dal 'brevetto' oraziano, da dissuadere chiunque dall'idea di riprenderli? Il rischio della sovra-interpretazione è sempre in agguato, ma non mi sento di escludere che un'argomentazione del genere possa avere un qualche margine di verosimiglianza. Almeno tre di questi nomi sono abbastanza trasparenti e godono già di autorevoli interpretazioni.

Per giustificare l'«invenzione» di Fidile, *Phidyle* 'la parsimoniosa' (dall'aggettivo φειδωλός, a sua volta connesso col verbo φείδομαι, 'risparmiare'), ³⁶ «unico caso nella raccolta dei carmi oraziani in cui una donna dal nome fittizio non sia destinataria di un carme d'amore», ³⁷ Pascoli, per cui Φειδύλη

³³ TRAINA, *L'ultimo amore. Lettura dell'Ode 4, 11 di Orazio*, «Aufidus», XXXIV (1998), pp. 7-18, p. 9 (poi in ID., *La lyra e la libra*, cit., pp. 103-115, p. 105); cfr. FRANCESCO CITTI, *Fillide*, in *EO*, pp. 734-737.

³⁴ «Nome extra-bucolico, che richiama la 'giovinezza', ben attestato per amanti femminili: le suggestioni marine (Neera è, a quanto pare, una Nereide in *Odissea* 12, 133) rendono analoga la fanciulla alla Galatea di Titiro (1, 30) e al pari d'essa, sembrerebbe, sfuggente» (CUCCHIARELLI in *Le Bucoliche*, cit., p. 205). A una Neera sarà dedicato il *libellus* che costituisce il terzo libro delle *Elegie* di Tibullo; anche in Ovidio il nome è presente (*am.* 3, 6, 28) (ROMANO, *Neera*, in *EO*, p. 820).

³⁵ TRAINA, *Introduzione a PASCOLI, Reditus Augusti*, a c. di A. Traina, Bologna, Pàtron, 1995², pp. 25-29.

³⁶ Cfr. ADELMO BARIGAZZI, *Fidile*, in *EO*, pp. 732-733.

³⁷ ORAZIO, *Tutte le poesie*, a c. di P. Fedeli, trad. di C. Carena, Milano, Mondadori 2012 (già Torino, Einaudi 2009), p. 766.

corrisponderebbe a *Parcula*, *La piccola massaia*, secondo la sua interpretazione del carne 3, 23 nell'antologia *Lyra*, scrisse addirittura un poemetto latino intitolato al nome stesso del personaggio, in cui egli immagina e ricostruisce il momento preciso in cui al poeta latino sarebbe improvvisamente balenato nella mente il soprannome grecizzante della figlia del suo 'capoccio', *Primilla*, vedendola all'opera in campagna: «Φειδύλη!» *hic aliud similis prope Flaccus agenti (Phidyle, 104)*.³⁸

Su *Leuconoe*, destinataria della celeberrima ode del *carpe diem* (1, 11), merita riportare solo qualche tratto della voce dell'*Enciclopedia Oraziana* firmata da Traina, esemplare per il metodo di approccio anche onomastico (oltre che storico-letterario), che non si riscontra frequentemente nelle altre voci dedicate ai nomi:

se il nome è fittizio (indipendentemente dalla realtà del personaggio), si pone il perché della sua selezione. *Leuconoe* non sembra antroponimo della lirica greca [...]; è improbabile che la selezione dipenda solo dalla sonorità dei significanti e dal suo schema coriambico [...]; generale è il ricorso all'interpretazione etimologica, tanto certa lessicalmente (*λευκός νοῦς*) quanto incerta semanticamente. [...] Se l'antitesi archetipica bianco/nero è frequente in un poeta così sensibile alle notazioni luministiche, il polo negativo è il nero tradizionalmente associato al buio e alla morte [...]. E allora si potrebbe vedere evocato nel semantema di L., di contro ai cupi pensieri di morte, lo splendore della giovinezza e della bellezza, spesso in H. associate ai corrispondenti latini di *λευκός*, *albus* e *candidus*.³⁹

Dopo Orazio, *Leuconoe* torna solo una volta in Ovidio, che nomina in tal modo nelle *Metamorfosi* (4, 168) la seconda delle Miniadi (la prima era rimasta innominata, ai vv. 36, 42, 54), narratrice del mito di Venere e Marte (a cui segue quello di *Leucothoe*, composto con lo stesso primo elemento).

Il nome *Lalage*, per una ragazza acerba (non un'etera) che è insieme l'amore e la poesia,⁴⁰ immortalata nel finale di *carm.* 1, 22, 22-23: *dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*, sembra creazione originale oraziana, dal raro sostantivo greco *λαλαγή*, 'ciancia, ciangottio, trillo', forma nominale del verbo *λαλαγεῖν* (a cui già viene associato comunemente l'antropo-

³⁸ Rinvio a quanto già ne scrissi in *Una forma di anticlassicismo pascoliano: l'ibridismo greco-latino nei Carmina*, in *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, a c. di R. Oniga, Roma, il Calamo 2003, pp. 303-348, pp. 311-315.

³⁹ TRAINA, *Leuconoe*, in *EO*, pp. 767-768. Inverosimile sembra l'associazione del nome con quello dell'isola *Leucas* per il tempio di Apollo ivi situato, che porterebbe al significato «"she who has the mind of Apollo" or "she who thinks like Apollo"» (ROBERT W. CARRUBBA, LEE M. FRATANTUONO, *Apollo and Leuconoe in Horace*, Odes, 1, 11, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. LXXIV (2003) 2, pp. 133-136).

⁴⁰ ORAZIO, *Odi. Epodi*, introd., trad. e note di M. Ramous, Milano, Garzanti 1986¹, p. 360.

nimo oraziano), derivato a propria volta da λαλεῖν, ‘ciarlare, cinguettare’ (formazione onomatopeica come il lat. *lallare*) con l’aggiunta espressiva della gutturale. L’«eclatante riferimento a Catullo 51, 5», assieme all’altra «inequivocabile citazione catulliana di 8, 5: *amata nobis quantum amabitur nulla*» riconoscibile nell’unica altra attestazione del nome in *carm.* 2, 5, 16-17: *Lalage [...]/ dilecta quantum non*, oltre a far ritenere che si tratti della stessa persona (ma potrebbe Orazio avere indicato con lo stesso soprannome da lui giocosamente coniato per la ‘chiacchierina’ – ché di questo si tratta – due donne diverse?), inducono a «connotare la poesia amorosa di Orazio come poesia leggera in contrasto con quella impegnata, patetica, in qualche modo drammatica di Catullo». Con probabile intento irrisorio nei confronti del venosino, in Properzio (4, 7, 45) e Marziale (2, 66, 5) il nome *Lalage* ritornerà a indicare «un personaggio e/o un tipo d’amore ancillare». ⁴¹

Sul nome *Chloe* grava (dal nostro punto di vista) la notorietà derivatagli dall’essere addirittura esposto nel titolo del celebre romanzo ellenistico di Longo Sofista *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*. Ma siamo almeno un paio di secoli dopo il nostro: in realtà il nome appare nella letteratura latina per la prima volta nelle odi di Orazio, e sembrerebbe

impossibile, anche per la mancanza di indizi cronologici, stabilire se le tre odi (1, 23; 3, 9; 3, 26) si riferiscano, in momenti diversi, ad un unico personaggio, accompagnandone l’evoluzione da fanciulla ritrosa ad amante esperta e sprezzante. ⁴²

Ma proprio il ricorrere dello stesso nome (in greco χλόη, ‘primo germoglio verde, erba tenera’, era poi divenuto epiteto di Demetra), usato da Orazio come soprannome immediato per la fanciulla di 1, 23 che, *Come una cervetta* (Pascoli), si ritrae di fronte alle sue *avances* (*Vitas inuleo me similis, Chloe*), obbliga quasi a ritenere che il personaggio sia ancora lo stesso: dapprima, divenuta rivale di Lidia nel duetto di 3, 9, infine, destinataria del distico finale di 3, 26, quint’ultimo componimento della raccolta dei primi tre libri delle odi in cui (come nel quinto dall’inizio, 1, 5, a Pirra) viene espressa «una rinuncia all’amore». ⁴³

8. L’ultima coppia è costituita da *Glycera-Cinara*. «La semplice frase *Non sum qualis eram bonae/ sub regno Cinarae*, in cui l’epiteto *bonae* è pieno di sentimento, esprime un disappunto genuino. Cinara [...] è differente

⁴¹ GIUSEPPE GILBERTO BIONDI, *Lalage*, in *EO*, p. 764; cfr. *DSE*, p. 749.

⁴² GUALANDRI, *Cloe*, in *EO*, pp. 693-694.

⁴³ GAGLIARDI, *L’ode III 26 di Orazio*, «Boll. Stud. Lat.», II (1972), pp. 254-257, poi in *Id.*, *Studi su Orazio*, cit., pp. 36-39.

dalle ragazze che passano velocemente per i suoi carmi: sembra più reale di qualsiasi altra. Ricordare lei significa ricordare i giorni passati della sua giovinezza». ⁴⁴ Come punto di partenza assumiamo la voce dell'*EO*:

Probabilmente è il nome vero (caso singolare nell'opera di H., contro la norma di usare uno pseudonimo per indicare le donne amate) di una liberta che H. amò in gioventù e che morì prematuramente, nel 23 a. C. Di lei H. non fa cenno nelle opere giovanili, ma ne parla solo in età matura, in due epistole (1, 7, 28; 1, 14, 33) e in due odi del IV libro (1, 4; 13, 21-22). [...] È stata ipotizzata l'identificazione di C. con la donna più volte ricordata da H. con lo pseudonimo di Glicera sulla base dell'identità prosodica dei due nomi e l'esatta ripetizione del verso *Mater saeva Cupidinum* da *carm.* 1, 19, 1 (dedicato all'amore per Glicera) a *carm.* 4, 1, 5 [...] Lo pseudonimo *Glycera* (= «la dolce» dal gr. Γλυκέρα < γλυκός, «dolce») peraltro frequente nella poesia d'amore antica, potrebbe essere stato scelto da H. con la garbata intenzione di attenuare, in forma di ossimoro, l'idea di «amarezza» suggerita dal nome reale della fanciulla, che indica il carciofo [κινάρα, «cardo, carciofo»] (Castorina). ⁴⁵

Inutile negare che qualche problema crea l'occorrenza di una *inmitis Glycera* in *carm.* 1, 33, 2, dove ella «tormenta non già H. ma il dedicatario Albio, nel quale la *communis opinio* riconosce l'elegiaco Tibullo». Inoltre, «conviene non sottovalutare il tasso di letterarietà e convenzionalità presente nei contesti». ⁴⁶ Perché dunque non provare a rovesciare la prospettiva? Se *Glycera* è nome meretricio greco, che assume dignità letteraria attraverso la commedia nuova, e tramite la palliata si acclimata nella poesia latina (anche le iscrizioni del CIL [*Corpus Inscriptioinum Latinarum*] riportano spesso il nome), ⁴⁷ non potrebbe essere questo il nome reale della ragazza, che in tre occorrenze (*carm.* 1, 19; 1, 30; 3, 19) risulta la donna di Orazio stesso? Mentre *Cinara* sarebbe il soprannome scherzoso antifrastico, coniato dal poeta, nato quasi come gioco di parole nell'intimità fra i due, codice cifrato di riconoscimento, portato alla luce solo dopo la scomparsa della ragazza, molti anni dopo. A meno che, come è stato proposto, il poeta non giochi «su un *word-play* non con l'etimo greco, come si è fino ad ora pensato, ma con una paretimologia latina [...] *cinis, cineres*, un termine particolarmente adatto per la donna amata in giovinezza e morta prematuramente», ciò che avvalorerebbe ulteriormente la sovrapposizione con Glicera: «dal punto di vista lessicale, tematico e anche onomastico insomma i due personaggi paiono rappresentare due stadi successivi della medesima persona poetica,

⁴⁴ FRAENKEL, *Orazio*, cit., pp. 560-561.

⁴⁵ MARIA LAETITIA COLETTI, *Cinara*, in *EO*, pp. 689-690. Per ROMANO, p. 849, «l'identificazione appare tutto sommato improbabile» (e p. 560). In greco esiste anche la variante κινάρα.

⁴⁶ MAZZOLI, *Cinara*, in *EO*, pp. 689-690.

⁴⁷ DSE, pp. 604-605.

come sembrerebbero dimostrare le numerosissime coincidenze». ⁴⁸ Nessuno in sèguito si azzarderà a riprendere il nome Cinara: troppo forte il 'diritto d'autore' su una figura che aveva catalizzato tale intensità di sentimento.

Concludendo, potrei sintetizzare l'assunto della presente rassegna con una formula: nomi della letteratura, nomi della vita. Coi nomi della letteratura, la maggioranza, Orazio designa figure femminili connotate dalla letterarietà: la provenienza del nome, già in uso, in qualche modo 'di tradizione', indica l'immediata proiezione del personaggio (fittizio o meno, poco importa) su un piano altro dalla vita; le donne coi nomi inventati e assegnati da lui, invece (si contano sulle dita di una mano), rappresentano esperienze di vita, schegge di verità umana, che necessitano quindi di nomi 'vergini' e veri.

Biodata: Patrizia Paradisi è docente di ruolo di Lingua e letteratura latina e greca nel Liceo Classico «L. A. Muratori» di Modena. Ha tenuto insegnamenti di Lingua latina presso l'Università di Ferrara e l'Università di Modena. È Segretario generale dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena; membro della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Si occupa prevalentemente della poesia neolatina in Italia fra Otto e Novecento, della ricezione dei classici negli autori italiani e dell'onomastica letteraria. Il primo e ancora oggi principale autore oggetto di indagine è il Pascoli latino; ha poi allargato l'indagine al Tommaseo poeta latino e ad altri poeti neolatini minori di area emiliano-romagnola. Nel settore dell'onomastica letteraria ha condotto indagini intertestuali in relazione all'opera di Pascoli, d'Annunzio, Carducci, Manzoni, pubblicate sulle riviste «il Nome nel testo» e «RION».

patparadisi@yahoo.it

⁴⁸ GABRIELLA MORETTI, *Cinara e Ligurinus: due nomi parlanti nel IV libro delle Odi oraziane?*, «Lexis», XXVI (2008), pp. 371-387, pp. 374 e 377.

ROSA KOHLHEIM

CONSIDERAZIONI SULLA NOMINATIO
NEI ROMANZI DI THEODOR FONTANE
AMBIENTATI NELLA SOCIETÀ DEL SUO TEMPO*

Abstract: In this article, I examine the first names of 190 characters from nine novels by Theodor Fontane. On the one hand, Fontane gives his characters first names that were used by the different sections of the German population in the late 19th century, thus increasing the realistic features of his figures. Characters belonging to the nobility often bear old German first names (e.g. *Botho, Dagobert, Kurt, Wolde-mar; Armgard, Adelheid, Ermyntrud*) or names of French origin like *Pierre, Luise, Manon, Cécile*, whereas characters belonging to the lower classes bear short forms of common names (e.g. *Lena, Lina, Stine, Susel, Thilde*). On the other hand, Fontane also gives his characters unusual names, which, especially together with their surnames, aim at producing a comic effect (e.g. *Alonzo Giesbübler, Hannibal Kub, Niels Wrschowitz*). However, on the whole such unrealistic names only play a minor role in Fontane's novels so that his choice of first names can be regarded as realistic.

Keywords: Theodor Fontane, realistic and unrealistic names, Germany in the late 19th century

1. Introduzione

I romanzi di Theodor Fontane (1819-1898), eminente rappresentante del realismo poetico tedesco, sono abbastanza conosciuti in Italia. Soprattutto negli ultimi decenni sono stati varie volte tradotti in italiano. Che un autore realista come Fontane abbia dato importanza alla scelta dei nomi dei propri personaggi è evidente. Prova ne sia che si trovano nei suoi romanzi tanti passi nei quali i personaggi stessi riflettono sui loro nomi o anche sui nomi di altri personaggi. Scopo principale di questo contributo è stabilire fino a che punto Fontane rispetti «l'esigenza poetologica contemporanea di realismo inteso come *mimesis* del mondo percettibile empiricamente»,¹ e più precisamente in quale misura l'attribuzione dei nomi ai suoi personaggi corrisponda al «contesto regionale e sociale» in cui si svolgevano le varie vicende.²

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ RENATE BÖSCHENSTEIN, *Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung*, «Fontane Blätter», LXII (1996), pp. 31-57; p. 34.

² *Ibid.*

Per effettuare questa ricerca sono stati presi in considerazione i nomi di 190 personaggi tratti da 9 romanzi ambientati nell'epoca in cui lo stesso Fontane viveva: e cioè da *L'Adultera* (1882),³ titolo anche dell'originale tedesco,⁴ *Cécile* (1887),⁵ *Irrungen, Wirrungen* (1888),⁶ titolo italiano *Smarrimenti, disordini*,⁷ *Stine* (1890),⁸ *Frau Jenny Treibel* (1892),⁹ titolo italiano *La signora Treibel, ovvero Quando cuore incontra cuore*,¹⁰ *Effi Briest* (1895),¹¹ *Die Poggenpubls* (1896),¹² titolo italiano *I Poggenpubls*,¹³ *Der Stechlin* (1898),¹⁴ titolo italiano *Lo Stechlin*¹⁵ e *Mathilde Möbring* (scritto nel 1891, pubblicato postumo nel 1908).¹⁶

2. La scelta dei nomi nei romanzi di Fontane

In quest'ambito si possono cogliere due tendenze: da un lato Fontane sceglie nomi che devono tendere a un effetto realistico, cioè nomi che avrebbe-

³ THEODOR FONTANE, *L'Adultera*, Reclams Universalbibliothek n. 7921, Stuttgart, Reclam 1983. In seguito citato come «A».

⁴ Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, 2 voll., ed. a c. di G. Baioni, Milano, I Meridiani Mondadori 2003. Per altre traduzioni di tutti i romanzi di Fontane citati si veda WIKIPEDIA it. *Fontane* (consultato il 06.01.2018).

⁵ FONTANE, *Cécile*, Reclams Universalbibliothek n. 7791, Stuttgart, Reclam 1982 (in seguito citato come «C»). Il titolo originale è ripreso anche nelle edizioni italiane. Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Per altre traduzioni si veda WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.

⁶ ID., *Irrungen, Wirrungen*, Reclams Universalbibliothek n. 18741, Stuttgart, Reclam 1965. In seguito citato come «IW».

⁷ Questo romanzo è stato tradotto più volte con titoli diversi, cfr. WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit. Il titolo *Smarrimenti, disordini*, nella traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit., corrisponde esattamente a quello originale.

⁸ ID., *Stine*, Reclams Universalbibliothek n. 7693, Stuttgart, Reclam 2016. In seguito citato come «STB». Il titolo originale è ripreso anche nelle edizioni italiane. Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. (cfr. anche WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.).

⁹ ID., *Frau Jenny Treibel*, Nymphenburger Taschen-Ausgabe, vol. 11, München, Nymphenburger 1969. In seguito citato come «JT».

¹⁰ Traduzione di E. Paventi, Roma, Apeiron 2003. Per altre traduzioni cfr. WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.

¹¹ ID., *Effi Briest*, Nymphenburger Taschen-Ausgabe, vol. 12, München, Nymphenburger 1969, pp. 7-301. In seguito citato come «EB». Il titolo originale è mantenuto anche nelle edizioni italiane. Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Per altre traduzioni cfr. WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.

¹² ID., *Die Poggenpubls*, Nymphenburger Taschen-Ausgabe, vol. 11, München, Nymphenburger 1969, pp. 303-401. Citato in seguito come «P».

¹³ Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. (cfr. anche WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.).

¹⁴ ID., *Der Stechlin*, Nymphenburger Taschen-Ausgabe, vol. 13, München, Nymphenburger 1969. Citato in seguito come «STE».

¹⁵ Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Per altre traduzioni cfr. WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.

¹⁶ ID., *Mathilde Möbring*, Reclams Universalbibliothek n. 9487, Stuttgart, Reclam 2017. Citato in seguito come «MM». Il titolo originale è ripreso anche nelle edizioni italiane. Traduzione di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Cfr. anche WIKIPEDIA it. *Fontane*, cit.

ro potuto essere stati scelti anche nella società a lui contemporanea da parte di appartenenti ai vari ceti sociali. In tal modo questi antroponimi contribuiscono alla creazione di una figura realistica. Dall'altro lato lo scrittore adotta anche nomi che possano contribuire, soprattutto in combinazione con determinati cognomi, a «sortire un effetto comico».¹⁷

2.1. *Scelta realistica dei nomi*

Nella seconda metà del XIX secolo, e cioè all'epoca in cui si svolge l'azione dei romanzi che vengono qui esaminati, le differenze sociali e regionali nella scelta dei nomi erano più marcate di quel che non sia oggi. A partire dal XVII/XVIII secolo si possono osservare, dapprima al vertice della piramide sociale, innovazioni onomastiche che arrivano poi lentamente a toccare anche gli strati più bassi della società. La funzione di modello assolta dall'arte e dalla cultura francesi dei tempi di Luigi XIV influenzò non solo le numerose corti della Germania; essa portò anche all'adozione di molti antroponimi di quel paese. Nel XIX secolo l'Inghilterra subentrò in gran parte al modello francese, e di conseguenza furono i nomi inglesi a diventare di moda. All'ulteriore arricchimento dell'inventario onomastico contribuirono anche nomi nordici. Un influsso importante sulla *nominatio* lo esercitarono, infine, a partire dal Romanticismo, numerosi drammi cavallereschi, oggi a buon diritto dimenticati, le cui figure portavano antichi nomi tedeschi, che per secoli erano stati dimenticati.

2.1.1. *I nomi di personaggi appartenenti alla nobiltà*

Proprio questi antichi nomi, che erano stati all'epoca riscoperti, vengono scelti da Fontane per figure di nobili. Essi rappresentano qualcosa di speciale, di fuori del comune. Per tale motivo vengono sentiti dagli appartenenti agli strati più bassi come 'strani'. Questo si evince ad es., nel romanzo *Smarrimenti, disordini*, dalla reazione della signora Dörr, una vicina di Lene Nimptsch, al nome Botho,¹⁸ portato dal suo amico nobile, il baron von Rienäcker:

¹⁷ INGE POHL, *Anthroponyme – Konstituenten der Literarizität poetischer Texte*, in S. Merten, I. Pohl (a c. di), *Texte. Spielräume interpretativer Näherung*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 5, Landau, Verlag Markus Knecht 2005, pp. 411-427, p. 416.

¹⁸ Sulla diffusione diastratica e geografica dei nomi citati nel presente contributo cfr. WILFRIED SEIBICKE, *Historisches Deutsches Vornamenbuch*, 5 voll., Berlin/New York, de Gruyter 1996-2007, s.v., sull'etimologia cfr. ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon, Herkunft und Bedeutung von über 8000 Vornamen*, 5. ed., Berlin, Duden 2016, s.v.

«È proprio vero che si chiama Botho? Ma non ci si può chiamare così; non è neppure un nome cristiano» (IW, p. 20).

Nomi antichi tornati in uso sono attribuiti ad altre figure di nobili: il sottotenente Dagobert von Briest (EB 23), Eberhard von Poggenpuhl (P 322), Wendelin von Poggenpuhl (P 310) e Manfred von Klessentin (P 344) in *I Poggenpubls*, Kurt von Rexin (IW 162) in *Smarrimenti, disordini*. Nel caso di Woldemar von Stechlin (STE, 13) il nome possiede una connotazione non solo sociale, ma anche regionale. «Uno della Marca deve chiamarsi Joachim oppure Woldemar [...]» (STE 13), osserva una volta suo padre, Dubslav von Stechlin. In tal modo egli allude alla lunga tradizione regionale di quel nome, che risale al margravio Waldemar (in basso tedesco Woldemar) di Brandeburgo, morto nel 1319. Il nome Pierre ben si sposa con il cognome del colonnello von St. Arnaud (C 5). Ma si tratta dell'unico esempio di nome maschile francese fra i personaggi nobili dei romanzi presi in esame. L'ondata di antroponimi entrati dall'Inghilterra, tipica del XIX secolo, si manifesta invece due volte: con Alfred von Poggenpuhl (P 339) e con Arthur von Gundermann (STE 40).

La scelta dei nomi adottata da Fontane per le nobildonne dei suoi romanzi risulta altrettanto appropriata: Adelheid von Stechlin (STE 13), Armgard von Barby (STE 113) e Clothilde von Gordon-Leslie (C 49) portano nomi tedeschi antichi, Luise von Briest (EB 20), Cécile von St. Arnaud (C4) e Manon von Poggenpuhl (P 305) nomi francesi. All'influsso francese vanno fatti risalire anche i nomi, resi femminili attraverso la terminazione in *-ine*, introdotti a partire dal XVII/XVIII secolo. Fontane sceglie questo tipo di forma onomastica anche per personaggi della nobiltà, fra i quali Josefina von Rienäcker (IW 48) e Edwine von Bomst (JT 23);¹⁹ tuttavia egli mostra, col personaggio della vedova Pauline Pittelkow (STI 11) del romanzo *Stine*, come nel corso del XIX secolo l'attribuzione di nomi in *-ine* si fosse già diffusa e avesse raggiunto anche gli strati più bassi della popolazione. Fontane attribuisce ad es. il nome *Therese*, che va ricondotto soprattutto al Sud della Germania e all'Austria, a due nobildonne: a una zia di Effi Briest (EB 24) e alla sorella maggiore della famiglia Poggenpuhl (P 305). Ma come fa un nome tipico della Controriforma, il cui modello è santa Teresa di Ávila, ad arrivare nel Brandeburgo protestante? In questo caso Therese può non essere il nome di una santa. È molto più probabile che sia stato introdotto in seguito all'avvento della moda dei nomi francesi. In effetti, quel nome era assai comune in Francia a partire dal XVII secolo. In quel caso possono

¹⁹ *Edwine*, in quanto forma femminile dell'antroponimo di origine inglese *Edwin*, rispecchia la predilezione del tempo per i nomi inglesi.

aver contribuito alla sua diffusione un modello dinastico (la regina Marie-Thérèse, figlia di Filippo IV di Spagna e moglie del Re Sole) e un modello religioso (santa Teresa).²⁰

Un esempio eloquente di scelta onimica nel ceto nobiliare, in cui compaiono mode onomastiche in voga nel XIX secolo, Fontane lo offre in *Lo Stechlin*. Le figlie di Ermytrud Katzler, moglie di un ispettore forestale, per nascita principessa Ippe-Büchsenstein (STE 78), si chiamano Ermytrud, Maud, Arabella, Dagmar, Thyra e Inez (STE 189).

Della tendenza innovativa che caratterizza le denominazioni della nobiltà Fontane dà conto nella scelta dei nomi di due giovani appartenenti a tale ceto, Effi Briest (EB 8) e Käthe von Rienäcker (IW 47). Il nome Effi non trova attestazioni anteriori alla pubblicazione del romanzo *Effi Briest*, apparso nel 1895.²¹ Tale vezzeggiativo, allora del tutto originale, ha, sotto il profilo linguistico, diversi significati. Come si deve interpretare quanto Effi stessa dice, e cioè che il suo fidanzato, Geert von Instetten, la chiama anche «la sua ‘piccola Eva’» (EB 33)? Eva è forse la forma ufficiale del suo nome? Oppure le virgolette indicano piuttosto che ‘piccola Eva’ deve essere interpretato nel senso di ‘giovane donna’? Effi in quanto forma vezzeggiativa di Elfriede, un nome introdotto come prestito dall’inglese nel XIX secolo, sarebbe anch’esso del tutto adeguato per una giovane donna della nobiltà. Inoltre non va esclusa anche la possibilità che Fontane si sia fatto ispirare dalla figura di Effie Deans del romanzo di Walter Scott *The Heart of Midlothian* (1818).²² Käthe von Rienäcker in *Smarrimenti, disordini* porta anche lei un nome moderno. Questa forma vezzeggiativa di Katharina è documentata come nome ufficiale solo a partire dalla metà del XIX secolo e si sviluppa rapidamente, diventando un nome molto amato.²³

2.1.2. I nomi dei personaggi della borghesia

Fontane attribuisce volentieri ai personaggi appartenenti alla borghesia nomi che allora erano assai diffusi. È molto verosimile che i figli di Jenny Treibel, una donna che aspira al prestigio sociale, portino i nomi di Otto e Leopold (JT 11, 13), che si riallacciano a modelli nobiliari e dinastici importanti. L’antico nome Hugo, tornato in voga, si adatta bene al turista ber-

²⁰ Cfr. CHANTAL TANET, TRISTAN HORDÉ, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse 2000, pp. 427-428.

²¹ Cfr. SEIBICKE, *Historisches Deutsches Vornamenbuch...*, cit., vol. 1, p. 572.

²² Cfr. *ivi*, p. 573. In Scozia *Effie* è un vezzeggiativo di *Eufemia*.

²³ Cfr. *Id.*, *Historisches Deutsches Vornamenbuch...*, cit., vol. 2, p. 664.

linese nello Harz del romanzo *Cécile* (C 13) e alla figura del giurista Hugo Großmann (MM 15), che viene sposato da Mathilde Möhring, una donna che mira all'ascesa sociale. Allo stesso modo sono adeguati ai gusti dell'epoca i nomi che risalgono all'influsso inglese, ad es. Richard e Arthur, attribuiti a due compagni di gioco di Corinna Schmidt e Marcell Wedderkopp nel romanzo *La signora Treibel* (JT 77).

Corrisponde alla realtà del tempo il fatto che nomi tedeschi molto frequenti quali Rudolf o Friedrich siano attribuiti a personaggi appartenenti a tutti i ceti sociali. Rudolf von Gundermann è il figlio del titolato proprietario di una fabbrica in *Lo Stechlin* (STE 37), mentre sono originari del basso ceto Rudolf Gansauge (IW 17), il fratello di un'amica di Lene Nimptsch in *Smarrimenti, disordini*, e Rudolf Hartwig, il figlio del portiere di una casa berlinese (STE 121). Oltre al direttore scolastico Friedrich Distelkamp del romanzo *La signora Treibel* (JT 56), si chiama Friedrich anche un servitore delle famiglie van der Straaten (A 29), von Innstetten (EB 50) e Treibel (JT 41). Col nomignolo familiare Fritz il romanziere chiama, invece, soltanto membri del basso ceto, ad es. il palafreniere di Woldemar von Stechlin (STE 17) e l'amico della cameriera Marie in *Cécile* (C 189). È anche del tutto plausibile che Fontane abbia dato a due servitori (IW 39, STI 83) e a due cocchieri (P 383, JT 15) il diffusissimo e tradizionale nome Johann. Verosimilmente Emil, la forma tedesca del francese Émile, alla fine del XIX secolo veniva percepito ancora come un nome distinto. In ogni caso, nel romanzo *L'Adultera*, il narratore nota che il cocchiere della famiglia van der Straaten porta «il nome non da cocchiere Emil», che tuttavia «da tempo [...] era stato abbreviato in un basso tedesco 'Ehm'» (A 34). Che il garzone di un negozio di verdura si chiami Louis (JT 8) mostra, invece, che col tempo quel nome francese aveva perso di prestigio, tanto da diventare nel linguaggio truffaldino (soprattutto a Berlino) un sinonimo per magnaccio.²⁴

Per figure femminili di ambienti benestanti e colti della borghesia Fontane ricorre a nomi allora di moda e pretenziosi. La moglie di Otto Treibel, che discende da una famiglia di commercianti di Amburgo, si chiama Helene (JT 11), sua madre, Thora Munk (JT 156), porta un nome nordico, sua sorella un nome antico tornato alla ribalta, Hildegard (JT 84). Jenny Treibel definisce questo nome «ridicolo per una amburghese», ma adeguato a «un castello che ospita i ritratti degli antenati e in cui appare un fantasma vestito di bianco»;²⁵ e tuttavia un nome simile si trova perfettamente in linea con le tendenze seguite allora dalla borghesia emergente. Nomi tipici di quell'epo-

²⁴ Cfr. RUDOLF KÖSTER, *Eigennamen im deutschen Wortschatz. Ein Lexikon*, Berlin/New York, de Gruyter 2003, p. 104.

²⁵ Traduzione di E. Paventi, cit., p. 96.

ca sono Elfriede e Bianca, le figlie di una famiglia legata da amicizia ai Treibel (JT 112), come pure i nomi di tre amiche di Effi Briest: Hulda, figlia di un pastore, e Hertha e Bertha, le gemelle figlie di un organista (EB 9). Che Helene Treibel, un'entusiasta dell'Inghilterra e del modo di vivere inglese, abbia chiamato la figlia Lizzi, una tedeschizzazione di Lizzie o Lizzy (JT 87), è del tutto realistico. Il nome Corinna per la figlia del filologo classico Wilibald Schmidt, in *La signora Treibel* (JT 8), può essere ritenuto realistico nel momento in cui si pensi a modelli tratti dall'antichità classica quali il nome fittizio della donna amata da Ovidio negli *Amores* e la poetessa greca Korinna (V sec. a.C.). Tra l'altro, la figura di Corinna Schmidt, una ragazza sicura di sé e istruita, può essere vista anche come portatrice di un «nome allusivo»: ²⁶ l'antroponimo produce infatti un legame intertestuale con l'eroina che compare nel titolo del romanzo di Madame de Staël *Corinne, ou l'Italie* (1807).

Forme onomastiche abbreviate o vezzeggiativi, allora assai diffusi, risultano adeguati a figure della cerchia piccolo borghese. Come esempi possiamo citare Stine Rehbein (STI 55), Lene Nimptsch (IW 6), le sue amiche Susel Dörr (IW 13) e Lina Gansauge (IW 17) come pure Lene, figlia del portiere della casa berlinese di Effi Briest (EB 233). Mathilde Möhring, figlia di un contabile, viene anche lei chiamata di solito Thilde o Thildechen (MM 14, 35).

Per il personale di servizio di sesso femminile, nei romanzi presi in esame, Fontane sceglie nomi molto vari. Spesso le domestiche portano denominazioni tradizionali di matrice cristiana quali Anna (JT 148), Christel (A 15, EB 50, STE 65), Elisabeth (JT 20), Johanna (EB 50) e Susanne (C 125). Alcuni nomi si riferiscono alla loro patria d'origine oppure alla confessione delle figure che li portano. Per una giovane cameriera, in *Lo Stechlin*, Fontane adotta il nome basso tedesco «die lütte Marie» ('piccola Maria'), alternato con il diminutivo Marieken (Marietta; STE 346), e per una bambinaia svizzera, in *L'Adultera*, il vezzeggiativo corrente nel suo paese Vreni/Vrenel da Verena (A 114). I nomi delle sante Roswitha e Afra sono adatti a personaggi di religione cattolica. La bambinaia di Effi Briest, Roswitha (EB 114), e la cameriera, Afra, di un Hotel di Bad Ems (EB 254), provengono da territori cattolici, e cioè dallo Eichsfeld (Turingia) e dalla Renania. Le cameriere personali di signore della nobiltà ricevono nomi non molto comuni che corrispondono alla loro raffinata occupazione: la cameriera di Käthe von Rienäcker si chiama Minette (IW 170), quella della contessa Barby Lizzi (STE 114).

²⁶ Cfr. PETER DEMETZ, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, München, Hanser 1964, p. 193.

2.2. Scelte onomastiche non realistiche

Quando Fontane assegna alle figure dei suoi romanzi «nomi antitetici»,²⁷ cioè denominazioni da lui create e formate da un nome pretenzioso, eccentrico, e da un cognome molto comune che con questo fa contrasto, egli intende prima di tutto caratterizzare i suoi personaggi e allo stesso tempo ottenere effetti comici, satirici o ironici. In questi casi non si propone in alcun modo di rappresentare la reale prassi di denominazione del suo tempo. Esempi sono, tra gli altri, l'insegnante Hannibal Kuh (Annibale Vacca), che porta il nome di un eroe dell'antichità accanto ad un cognome «robusto»²⁸ (JT 57), l'archeologo Marcell Wedderkopp (Marcello Testa di Montone), che ha un nome «classico» cui viene affiancato un cognome basso tedesco (JT 13); per quel che riguarda il farmacista Alonzo Gieshübler (EB 52), il nome spagnolo di foggia antica fa contrasto con il cognome tedesco, mentre al compositore e maestro di musica Dr. Niels Wrschowitz è stato attribuito un nome danese e un cognome slavo di difficile pronuncia (STE 131). Tali denominazioni fantasiose appaiono raramente nei romanzi di Theodor Fontane qui esaminati. Sono invece molto più numerosi i nomi che si trovano in linea con quelli che venivano effettivamente dati nella seconda metà del XIX secolo.

Biodata: Rosa Kohlheim, nata a Barcellona, ha conseguito il dottorato con una tesi sui cognomi di Regensburg nel Medioevo. Vive a Bayreuth, presso la cui Università ha insegnato lingua spagnola. Ha pubblicato un gran numero di saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi e sui nomi letterari. Inoltre ha pubblicato insieme al marito Volker Kohlheim il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa editrice Duden, il *Familiennamenlexikon* (*Dizionario dei cognomi tedeschi*), apparso anch'esso presso Duden, e, insieme a Volker Kohlheim, un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (= Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ha inoltre collaborato al volume recentemente apparso di Volker Kohlheim: *Der Name in der Literatur* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393, Heidelberg, C. Winter 2019).

rvkohlheim@t-online.de

²⁷ Cfr. DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., p. 193.

²⁸ Cfr. ROLF SELBMANN, *Nomen est Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, p. 197.

GIULIA BASELICA

NOMEN NUMEN: NEL NOME
IL POTERE METAMORFICO DI UN DESTINO LETTERARIO.
IL CASO DI ČERUBINA DE GABRIAK

Abstract: Nomen Numen. The Čerubina de Gabriak *affaire* – when the metamorphical power of a literary fate resides in the name. As well as reconstructing the story behind Čerubina de Gabriak's pseudonym, along with the related identity implications defined by roles – the intriguer becomes the hidden co-author – this paper also attempts to single out the onomastic links between manipulated names and new poetic production, in a cultural and, inevitably, literary background strongly characterized by continuous reinvention and reception of names and, consequently, identity.

Keywords: Čerubina de Gabriak, Elizaveta Dmitrieva, Russian literature, pseudonyms

In alcuni periodi della storia russa l'auto-attribuzione di uno pseudonimo,¹ soprattutto negli ambienti artistici, divenne una vera e propria moda. Ma di un'autentica, teatrale e romanzesca mistificazione letteraria, non priva di complesse implicazioni psicopatologiche, fu protagonista la poetessa piombo-borghese Elizaveta Ivanovna Dmitrieva.²

Con lo pseudonimo *E.Li.* la giovane Elizaveta esordì nelle lettere russe nel 1909, pubblicando sul terzo fascicolo della rivista «Vestnik teosofii» la traduzione della poesia *Dichoso el corazòn enamorado* di Santa Teresa d'Avila³ con il titolo *Oktava sv. Terezy*. La scelta di questa prima maschera

¹ Precisa Laura Salmon: «A causa dei legami che intercorrono tra la tradizione letteraria, la storia del Paese e le peculiarità linguistiche dell'antroponimia russa, gli pseudonimi russi presentano una serie di aspetti complessi che non hanno corrispondenza nelle altre linguoculture». (LAURA SALMON, *L'Antroponimia russa. Semiotica, pragmatica, traduzione* (I), «Quaderni di Semantica», XXIV (2004), 2, p. 309).

² Nata a Pietroburgo nel 1887, Elizaveta Ivanovna Dmitrieva trascorse l'infanzia e l'adolescenza nella condizione di isolamento inflittale dalla tubercolosi, causa di una forma irreversibile di zoppia. La solitudine di quegli anni favorì l'insorgere del desiderio di rivelazioni mistiche e alimentò una naturale inclinazione per i saperi occulti, presupposti essenziali della successiva, assoluta adesione ai precetti della teosofia. Nel 1907, a Parigi, conobbe il poeta acmeista Nikolaj Gumilëv e, l'anno successivo, a una delle celebri riunioni poetiche presso la «Torre» di Vjačeslav Ivanov, fece la conoscenza del noto poeta Maksimilian Vološin (sull'argomento si veda LARISA AGEEVA, *Nerazgadannaja Čerubina*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj 2006).

³ Nell'interesse per la figura di Santa Teresa d'Avila e per i suoi scritti, così come per la mistica

onomastica, costituita dall'iniziale del prenome, *Elizaveta*, e dell'apocoinimo *Li*, prodotto dalla prima parte del soprannome utilizzato in famiglia, *Lilja*, e privato delle ultime lettere, appare ancora oggi curiosa.⁴ Il tentativo di pubblicare, in quello stesso anno, alcune sue composizioni poetiche fallì: il *Sonet* di Elizaveta Dmitrieva fu sì accolto dalla redazione della rivista «Ostrov», apparsa con il primo numero all'inizio del 1909, e i versi della giovane poetessa vennero effettivamente stampati nel secondo fascicolo, tuttavia le copie non poterono essere ritirate dalla tipografia per la mancanza delle necessarie risorse finanziarie. Cionondimeno la cerchia dei poeti che componeva la redazione – fra gli altri, oltre a Gumilëv, Vološin e Annenskij, ricordiamo i nomi di Bal'mont, Blok, Kondrat'ev, Pjast, Solov'ëv, Chodasevič – riconosceva ormai il talento poetico della giovane Dmitrieva. Intanto, in quegli stessi primi mesi del 1909, negli ambienti intellettuali pietroburghesi si era diffusa la notizia dell'imminente esordio di una nuova rivista letteraria, la cui direzione sarebbe stata affidata al poeta, critico nonché esteta Sergej Makovskij. Fu Vološin a presentargli Elizaveta Dmitrieva. Ma le poesie della giovane letterata non suscitavano in Makovskij alcun interesse:⁵ la loro autrice, a cominciare dal nome, patronimico e cognome, gli appariva scialba, ordinaria e banale.⁶

La delusione provocata dal rifiuto di Makovskij e dalla conseguente impossibilità di pubblicare sulla prestigiosa rivista «Apollon» indussero la poetessa ad accettare il suggerimento dell'amico Vološin: inviare a Makovskij una selezione di poesie firmate con uno pseudonimo raffinato. L'origine dello pseudonimo è rivelata dallo stesso Vološin,⁷ e il luogo di nascita della

Maria d'Agreda è forse possibile individuare sia una fonte di ispirazione poetica sia un elemento di connessione con la costruzione dello pseudonimo che avrebbe reso celebre la poetessa.

⁴ Le ragioni dell'occultamento dell'identità reale restano a tutt'oggi ignote e possono essere soltanto ipotizzate: forse la paura del giudizio altrui o forse il timore della disapprovazione da parte del direttore del ginnasio presso il quale, dall'anno precedente, insegnava storia (AGEEVA, *Nerazgoddannaja Čerubina*, cit.). Di un altro direttore di ginnasio, il poeta Innokentij Annenskij – il quale aveva nascosto il proprio nome dietro allo pseudonimo *Nik-T-O* ('Nessuno') – la giovane Elizaveta condivideva l'idea dell'anonimia della creazione poetica e del compito, proprio del poeta, di inventare sé stesso (ivi).

⁵ MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij*, VII, 2, *Dnevniki 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, Moskva, Ellis Lak 2008.

⁶ *Elizaveta* era, all'epoca, un prenome comune e diffuso, così come il patronimico, derivato dal prenome *Ivan*, anch'esso tra i più comuni e tradizionali prenomi maschili; il cognome *Dmitrieva* si presenta come forma patronimica, derivata dal prenome *Dmitrij*, tipicamente russo e per nulla esotico.

⁷ La fonte più accreditata e attendibile per la ricostruzione della vicenda è la narrazione dello stesso Vološin. Variamente intitolata *Istorija Čerubiny* (in VOLOŠIN, *Izbrannoe. Stičotvorenija. Vospominanija. Perepiska*, Minsk, Mastackaja literatura, 1993) o *Vospominanija o Čerubine de Gabriak* (VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij*, t. VII, 2, *Dnevniki 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit.), essa non fu tuttavia redatta dall'autore, bensì da lui esposta oralmente a Koktebel', nel 1930,

nuova poetessa è Koktebel', in Crimea, dove il poeta riuniva d'estate poeti e scrittori.

Dal trattato cinquecentesco *Démonomanie des Sorciers* del filosofo e giurista francese Jean Bodin⁸ Vološin trae il nome di Gabriach, che designa un demone protettore dagli spiriti maligni. Sostituisce la consonante finale, occlusiva aspirata sorda, con l'occlusiva velare sorda /k/ e ottiene la forma 'Gabriak' che, foneticamente, con accentazione ossitona, rinvierebbe alla forma francese parossitona Gabriaque, allo scopo di ottenere un effetto fonetico assimilabile alle sonorità francesi, particolarmente apprezzate negli ambienti dell'*intelligencija* aristocratica e caratterizzata da un gusto marcatamente estetizzante, di cui Makovskij è eccellente espressione. Al nuovo cognome Vološin conferisce un tono nobiliare premettendogli la particella, con iniziale minuscola *de*. Il prenome della nuova poetessa è identificato con l'iniziale Č., che in russo corrisponde all'iniziale del sostantivo *čërt*, 'diavolo'. Lo pseudoteonimo così costruito identifica la nuova poetessa che, sempre secondo le istruzioni di Vološin, in accompagnamento a una scelta di liriche, stende una lettera in francese, in una grafia sottile. Il foglio è listato a lutto e sulla busta che lo racchiude, sigillata con la ceralacca, viene impresso il motto «Vae victis!». Makovskij, certo di aver ricevuto le poesie e la lettera da una donna di mondo, dichiara entusiasta ai membri della redazione: «Collaboratrici di tal genere per 'Apollon' sono indispensabili».⁹ All'ignota poetessa viene inviata una risposta, anch'essa in francese, nella quale la si prega di inviare alla redazione tutto quello che ha scritto fino a quel momento.

La sera stessa Vološin ed Elizaveta Dmitrieva, ormai Č. de Gabriak, si misero all'opera e l'indomani Makovskij ricevette un intero quaderno di

e poi trascritta da Tat'jana San'ko, bibliotecaria alla Biblioteca Lenin di Mosca. Si tratta dell'unica testimonianza ufficialmente edita. Sebbene Vološin intendesse realizzare una pubblicazione dedicata a questa vicenda – nell'archivio personale del poeta, custodito presso l'istituto Puškinskij Dom a San Pietroburgo, è conservato, infatti, il dettagliato piano di stesura di un testo che si sarebbe intitolato *Čerubina de Gabriak* –, il progetto non fu mai realizzato. Anche in tale elemento paratestuale – l'identità del redattore dell'unica testimonianza scritta della vicenda di Čerubina non coincide con l'identità del vero autore – si coglie l'esito di un atto di sottrazione, di rinuncia alla propria autorialità.

⁸ Gli anni compresi fra il 1905 e il 1912 sono per Vološin anni di «vagabondaggio dello spirito» tra buddismo, cattolicesimo, massoneria, magia, occultismo, teosofia steineriana; anni di esperienze personali di carattere mistico e romantico (VOLOŠIN, *Avtobiografija*, in *Sobranie sočinenij*, t. VII, 2, *Dnevniki 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit., p. 244). La cosiddetta «età d'argento» (anni Novanta del XIX secolo – anni Dieci del XX) è d'altronde caratterizzata, anche, da un diffuso interesse per l'occultismo, oggetto di lettura, di studio e talvolta di ispirazione per noti poeti dell'epoca, quali Vjačeslav Ivanov, Fëdor Sologub, Valerij Brjusov.

⁹ VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij*, t. VII, 2, *Dnevniki 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit., p. 456.

poesie. In seguito si ritenne necessario sostituire l'iniziale del prenome con una forma esplicita. Fu Elizaveta Dmitrieva a individuare in Čerubina un prenome adatto, ispirato dal personaggio di Miss Cherubina, protagonista del racconto *The Heritage of Dedlow Marsh* dello scrittore americano Brett Harte, pubblicato nel 1889.¹⁰

Prenome (eronimo) e cognome (teonimo) identificano quindi una forma antroponimica semanticamente satura: entrambi gli elementi rinviano all'idea di trascendente, di divinità benefica e interceditrice, di protezione del bene dal male. Lo pseudonimo Čerubina de Gabriak riflette inoltre coerentemente la tensione spirituale della poetessa, l'attrazione per l'assoluto e per l'esperienza mistica, cercata nella lettura degli scritti di Teresa d'Avila e di Maria d'Agreda e nell'adesione alla dottrina teosofica steineriana.¹¹ Lo pseudonimo deve infatti «suscitare nei lettori determinati pensieri, sentimenti, ricordi insiti nel legame associativo con il suo significato».¹² Analizzando, infine, il prenome e il cognome elaborati da Vološin ed Elizaveta Dmitrieva, secondo la classificazione degli pseudonimi della studiosa sovietica Tat'jana Surkova,¹³ atta a rilevarne la peculiare e distintiva funzione, la forma pseudonimica Čerubina de Gabriak rappresenta in primo luogo un antroponimo dalla funzione esoterica; in secondo luogo esso è derivato, relativamente al suo primo componente, da un atto di autodeterminazione, cioè elaborato dal suo stesso latore; infine, a differenza degli antroponimi letterari,¹⁴ si tratta di un reale antroponimo, corrispondente a un soggetto realmente esistente.¹⁵

¹⁰ Lo scrittore statunitense era piuttosto noto in Russia alla fine del secolo XIX. Nel 1895 venne pubblicata a Pietroburgo una raccolta di opere in sei volumi, cui seguì, negli anni 1896-1899, una raccolta in otto volumi.

¹¹ Nel febbraio del 1914 venne inaugurata la sede pietroburchese della Società di Antroposofia e Rudolf Steiner nominò Elizaveta Dmitrieva presidente della sezione. Nel 1927 la poetessa fu arrestata – oltre che per una sospettata attività controrivoluzionaria, accusata di una presunta militanza nell'armata bianca di Denikin – proprio per la sua appartenenza alla Società di Antroposofia.

¹² VALENTIN DMITRIEV, *Pod vymyšlennymi imenami*, «Russkaja reč'», IV (1969), p. 15.

¹³ TAT'JANA SURKOVA, *Pseudonimy kak osobyj tip antroponimov*, in *Russkaja onomastika*, Rjazan', Rjazan'skij GPI 1977, pp. 91-100.

¹⁴ La studiosa non concorda con le posizioni di Rojzenzon e Pogaekaja, i quali definiscono gli pseudonimi letterari «un settore parallelo a quello della onomastica poetica» (LEONID ROJZENZON, IRINA POGAEKAJA, *Issledovanija po russkoj poetičeskoj onomastike*, «Onomastika», X (1965), cit., in Surkova, cit., p. 97): precisa infatti che, a differenza degli antroponimi letterari, gli pseudonimi costituiscono una categoria dell'onomastica reale, in quanto esistenti nella realtà e non nelle pagine dei libri e sono inoltre caratterizzati da uno specifico significato funzionale.

¹⁵ L'efficacia del potenziale evocativo per lo pseudonimo Čerubina de Gabriak è inoltre assicurata dalla sua stessa stratificazione in livelli multipli, ognuno connesso alle enciclopedie dei locutori appartenenti alla specifica cultura contestuale: livello etimologico, fonologico/ortoepico/grafico, morfologico, antonomastico, geo-etnico e intertestuale (SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi funzionali*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91).

Molto probabilmente Vološin ed Elizaveta Dmitrieva intendevano verificare concretamente la teoria simbolista della creazione del mito (*mifotvorčestvo*), introdotta da Vjačeslav Ivanov e Valerij Brjusov nel 1903 come variante della teoria della creazione della vita (*žiznetvorčestvo*).¹⁶ Vološin integra la teoria del *mifotvorčestvo* con l'elemento della recitazione, della teatralità, del gioco, del sogno, della fede e dell'arte.¹⁷

Tra il 1900 e il 1920 tali teorie provocarono una vera e propria esplosione di esperimenti artistici e biografici, i quali, con l'eccezione di Čerubina de Gabriak, fallivano puntualmente, in quanto gli editori e i direttori delle riviste riconoscevano immediatamente la voce del poeta che si celava dietro la maschera letteraria. La mistificazione di Čerubina ingannò Makovskij e i letterati della sua cerchia semplicemente perché la voce lirica della giovane poetessa era ancora poco nota.

Čerubina rispondeva al desiderio, condiviso da non pochi esponenti del Simbolismo, di assistere alla comparsa di una nuova poetessa e Makovskij e gli intellettuali del tempo volevano credere nella sua reale esistenza, nell'incarnazione dell'ideale atteso.¹⁸

È interessante rilevare l'evidente connessione fra il portato semantico, funzionale e letterario dello pseudonimo e gli elementi onomastici presenti nelle liriche composte da Čerubina de Gabriak negli anni 1909-1910, nella breve esistenza della sua mistificazione letteraria.¹⁹

¹⁶ MARIANNA LANDA, *The poetic Voice of Cherubina de Gabriak in Russian Symbolism*, «The Slavic and East European Journal», LVII (2013), 1, pp. 49-66. Nel 1908 Vjačeslav Ivanov pubblicava sulla rivista simbolista «Zolotoe runo» un articolo intitolato *Dve stichij v sovremennom simbolizme*, nel quale, nel paragrafo *Realističeskij simbolizm i mifotvorčestvo*, illustrava il concetto di *costruzione del mito*. La costruzione del mito di Čerubina avrebbe avuto luogo proprio l'anno successivo. Tale processo rende possibile il progressivo svelamento della dimensione simbolica della realtà e il simbolismo realistico giunge al mito, che è parte costitutiva del simbolo, e ad esso è immanente. La creazione del mito, osserva Ivanov, corrisponde alla creazione della fede e il suo compito è rivelare le cose invisibili (VJAČESLAV IVANOV, *Dve stichij v sovremennom simbolizme*, in *Sobranie sočinenij*, II, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien 1974, pp. 536-561).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* Anche la studiosa Živa Benčić osserva che lo pseudonimo Čerubina de Gabriak rappresenta una chiara espressione del gusto modernista e si attiene al programma estetico dei mistificatori simbolisti: inscenare, nello spirito della blokiana *Neznakomka* ('La sconosciuta'), il mito dell'eterno femminile (ŽIVA BENČIĆ, *Pseudonim (imja i identitet)*, «Russian Literature», XLIX (2001), 2, pp. 115-128). Per mezzo del nome, inoltre, «si possono trasmettere ad una persona le caratteristiche che sono espresse dal contenuto semantico di quel nome» (RITA CAPRINI, *Nomi propri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2001, p. 45). Anche nel caso di uno pseudonimo accuratamente elaborato, l'influsso del valore semantico sulla personalità letteraria della poetessa e sulla sua stessa produzione poetica, come nel caso di Čerubina de Gabriak, appare innegabile.

¹⁹ L'intento di sintetizzare, nello pseudonimo, una visione del mondo marcatamente connotata da una spiritualità religiosa ispirata al cristianesimo e, quindi, alla narrazione evangelica, trova conferma nell'impiego di teonimi come *Bog* ('Dio'); *Christos*, *Bogomater*' e *Bogorodica* ('Madre di

Le poesie di Čerubina de Gabriak vennero dunque pubblicate sulla rivista «Apollon», nel secondo fascicolo del 1909 e nel decimo del 1910. Il ruolo svolto da Maksimilian Vološin si rivelò determinante nella produzione della poetessa pietroburchese, secondo la narrazione del poeta stesso: «Nei versi di Čerubina io svolgevo il ruolo di regista e di censore, le suggerivo temi, espressioni; le assegnavo dei compiti, ma era Lilja a scrivere».²⁰

Questo pseudonimo non costituisce, quindi, la mera manipolazione di un onomasema, bensì anche l'indizio e, nel contempo, l'esito esplicito di un atto di manipolazione, oltre che identitaria – in quanto «le informazioni sull'identità del latore del nome vengono alterate e falsate»²¹ –, della stessa individualità poetica connessa con il nome fittizio. Alla costruzione della biografia e della personalità di Čerubina partecipa un inconsapevole terzo attore, il già ricordato Makovskij. È proprio il direttore di «Apollon» a concretizzare la *intentio lectoris* proiettando sulla sua raffigurazione dell'enigmatica Čerubina i propri desideri, le pulsioni e gli arbitrii e dando luogo a un vero e proprio testo culturale, corrispondente al profilo e alla storia personale di Čerubina de Gabriak.²²

Alla entusiastica reazione di Makovskij seguì una conversazione telefonica fra lo stesso direttore ed Elizaveta Dmitrieva. Egli le confidò di saper riconoscere e addirittura prevedere il destino analizzando la calligrafia, e si diffuse poi nella storia personale della sua interlocutrice: il padre era francese, originario della Francia meridionale, la madre, invece, russa. La giovane poetessa era stata educata a Toledo, in un monastero. Questi e altri dettagli

Dio'), *Marija, Deva* ('Vergine'), *Angel, svjatoj Ignatii* ('Sant' Ignazio'), ma anche *Lucifer*; di toponimi come *Nazaret, Ierusalem, Vifleem* ('Betlemme'); di riferimenti a coronimi, come *Livan* ('Libano') o *Galilejskaja Kana* ('Cana di Galilea'), toponimo quest'ultimo associato a coronimo; di antropronimi legati alla narrazione biblica ed evangelica, come *Veronika, Solomon, Tubal, Chiram*.

²⁰ VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij, t. VII, 2, Dnevnik 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit., p. 456. L'autonomia compositiva di Čerubina fu verosimilmente limitata e orientata da Vološin. Non pochi poeti della cerchia di «Apollon» sospettavano che dietro a questo raffinato pseudonimo e all'opera ad esso attribuito si celasse una vera e propria mistificazione letteraria. Vjačeslav Ivanov ipotizzò, addirittura, che Čerubina de Gabriak fosse la geniale invenzione di un nome con il quale era in realtà Vološin a pubblicare «versi talentuosi» (ivi, p. 469). Il sospetto di Ivanov è da ritenersi piuttosto significativo: il poeta simbolista, critico letterario, profondo conoscitore delle leggi e dei meccanismi della composizione poetica nonché fondatore dell'Accademia del verso, ove appunto nel 1909 teneva lezioni di versificazione, poteva aver colto nelle liriche di Čerubina delle particolari somiglianze con la versificazione vološiniana.

²¹ MARIANA ISTRATE, *Lo pseudonimo quale nome manipolato dell'autore*, «il Nome nel testo», X (2008), p. 78.

²² È qui possibile ribaltare l'affermazione di Benčić (BENČIĆ, *Pseudonim (imja i identitet)*, cit.), secondo la quale lo pseudonimo è determinato dal lavoro compiuto consapevolmente dallo scrittore sulla formazione, sia personale sia artistica, dell'identità. Nel caso di Čerubina de Gabriak, invece, è lo pseudonimo a determinare sia l'identità sia la formazione poetica.

vennero poi utilizzati dagli inventori del personaggio di Čerubina per perfezionarne la biografia e per evocare una folta schiera di altri personaggi, atti a completare l'ambiente familiare e sociale della poetessa.²³

Gli effetti della manipolazione del nome e della potenza generativa di quest'ultimo si riverberano anche nella produzione poetica di Čerubina de Gabriak: «facemmo diventare Čerubina una fervente cattolica, poiché questo tema non era ancora stato utilizzato nella Pietroburgo di allora [...]. Poi stabilimmo di introdurre nelle poesie un po' di Spagna [...]. Era inoltre essenziale un amore delittuosamente cattolico per Cristo».²⁴ Nelle liriche pubblicate su «Apollon» compaiono quindi interessanti elementi onomastici.²⁵

In brevissimo tempo la storia di Čerubina si trasformò in leggenda: gli ambienti intellettuali ne erano a conoscenza, i poeti ne erano infervorati. E ogni nuova notizia della poetessa veniva diffusa esclusivamente da Makovskij,²⁶ che con Čerubina intratteneva una fitta corrispondenza.

²³ L'infatuazione di Makovskij trascese i confini del gioco e si trasformò in un'autentica ossessione. Egli cominciò a perseguitare Elizaveta Dmitrieva con lettere, imponenti mazzi di fiori, doni – inviati all'indirizzo di Lidija Brjulova, amica della poetessa e complice nella mistificazione – e soprattutto con insistenti inviti ad appuntamenti, ai quali puntualmente Čerubina si sottraeva, alimentando così l'ardore dell'irriducibile spasimante (VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij*, t. VII, 2, *Dnevniky 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit., pp. 463-470).

²⁴ Nello stesso numero di «Apollon» in cui compaiono per la prima volta il nome e l'opera poetica di Čerubina de Gabriak interviene anche Maksimilian Vološin con uno scritto intitolato *Gorskop Čerubiny de Gabriak*. Il poeta vi annuncia la nascita di una nuova poetessa (Vološin utilizza in realtà il termine maschile *poet*, 'poeta', e non il femminile 'poetessa', secondo una radicata consuetudine adottata nell'«età d'argento» dalle donne-poeta: ne furono esempi Anna Achmatova e Marina Cvetaeva), depositata non si sa da chi nel portico di «Apollon» e adagiata in una cesta di vimini. Nella culla qualcuno avrebbe posato un biglietto sul quale, con calligrafia rapida e appuntita, sono state vergate le parole, in caratteri latini, «Cherubina de Gabriak. Nata nel 1887. Cattolica». Vološin assume il ruolo dell'astrologo e traccia l'oroscopo di Čerubina, la cui personalità è determinata dagli influssi del pianeta Saturno e della stella Venere, che la mattina si trasforma in Lucifero. Venere-Lucifero e Saturno formano una costellazione mai avvistata nello *zenith* dei cieli europei: la costellazione del Sogno. Le stelle che vegliano su Čerubina si legano, precisa Vološin, ai paesi latini di religione cattolica, Spagna e Francia e, a Oriente, alla Persia e alla Palestina. I versi della nuova poetessa racchiudono qualità rare e preziose: temperamento, carattere e passione. Vološin appone, così, il crisma del valore poetico di Čerubina de Gabriak, suggerendo il proprio ruolo di demiurgo del nome, della personalità e dell'opera della nuova poetessa.

²⁵ Tra questi: il toponimo *Sevil'a* ('Siviglia'); gli antroponimi eronimi *Don Kicbot* e *Dul'cineja*; inoltre elementi francesi, che trovano riflesso nel toponimo *Francija* e nel coronimo *Provans*. Se una componente del fascino misterioso che promana dalla sua immagine letteraria è da ricercare nel richiamo delle stelle, in un esoterico sapere celato negli astri, i nomi di stelle e pianeti, con *Saturn* e *Medvedica* ('Orsa'), completano il ritratto della poetessa. Infine lo stesso pseudonimo Čerubina compare in due poesie: in *Zamknuli dver' v moju obitel'*, ove rima con il termine *rubin* ('rubino'), e in *Stiči raznych let*, ove rima con il termine *čuzbina* ('paese straniero').

²⁶ Vi era chi, precisa Vološin, sospettava che si trattasse di una vera e propria mistificazione letteraria e che l'autore fosse lo stesso Makovskij, virtuale creatore di una donna perfettamente conforme al suo ideale femminile, di una donna che mai lo avrebbe deluso in quanto essere fantastico.

A questa complessa, ingegnosa e inquietante finzione Vološin ed Elizaveta Dmitrieva posero improvvisamente fine non appena ebbero scoperto che altri, degli sconosciuti, si stavano insinuando in quella sorta di gioco segreto: Makovskij riceveva infatti svariate lettere firmate Čerubina de Gabriak, in realtà non scritte dalla poetessa. A quel punto Elizaveta Dmitrieva si decise a svelare al direttore di «Apollon» la vera identità di Čerubina de Gabriak, che ebbe vita così solo per un anno, dal 1909 al 1910.²⁷ La vicenda si concluse, peraltro, drammaticamente con un duello fra Gumilëv e Vološin. La ragione del duello era da ricercarsi in alcune false dichiarazioni, provenienti da Gumilëv, in merito a una propria relazione con Elizaveta Dmitrieva, già fidanzata e prossima alle nozze con l'ingegnere bonificatore Vsevolod Vasil'ev. A nulla valsero le smentite e le proteste di Elizaveta Dmitrieva, profondamente amareggiata per lo scandalo che la esponeva a una situazione sgradevole. Vološin, ritenendosi responsabile della deriva di quello che in origine doveva essere null'altro che un'invenzione ludica e poetica, sfidò Gumilëv.²⁸ Il duello si concluse, fortunatamente, senza esiti infausti, lasciando tuttavia sul campo una vittima, che si ammalò e rischiò di perdere il senno: Elizaveta Dmitrieva. La poetessa ricordò poi in una lettera: «Smisi di scrivere poesie, per quasi cinque anni non ne lessi quasi, ogni riga dotata di ritmo mi procurava dolore. Smisi di essere una poetessa: avevo continuamente davanti a me il viso di Nikolaj Stepanovič e mi procurava turbamento».²⁹ E in una lettera indirizzata all'amico Vološin, il 16 novembre 1910, scrisse: «Non verrà mai più pubblicato nulla di mio. In quanto artista sono morta [...]. Benedico tutto ciò che è stato».³⁰

Il 23 aprile 1921 avrebbe, però, confidato all'amico letterato Evgenij Archip:

Un confine netto separa la Čerubina degli anni 1909-1910 e quella del 1915 e degli anni successivi. Addirittura non so neanche se sia la stessa o se la prima Čerubina sia morta. Ma non butto via questo nome, perché nell'anima sento ancora una continuità e, senza rinnegare né la Čerubina di un tempo né quella attuale, andrò «in cerca di una città futura».³¹ Neppure so ancora se sono o non sono un poeta. Forse non mi sarà dato di saperlo.³²

²⁷ VOLOŠIN, *Sobranie sočinenij*, t.VII, 2, *Dnevniky 1891-1932. Avtobiografii, Ankety, Vospominanija*, cit.

²⁸ Ivi.

²⁹ RGALI [Rossijskij Gosudarsvtennyj Archiv Literatury i Iskusstva], F. 1458, Inv. 2, fasc. 33a, f. 4, cit., in AGEeva, *Nerazgadannaja Čerubina*, cit., p. 151.

³⁰ IRLI [Rossijskij Gosudarsvtennyj Archiv Literatury i Iskusstva], F. 562, Inv. 3, fasc. 3 18, f. 4 3-43V, cit., in AGEeva, *Nerazgadannaja Čerubina*, cit., p. 156.

³¹ Citazione dalla *Lettera agli Ebrei* (13, 14).

³² RGALI, F. 1458, Inv. 2, fasc. 22, f. 6-7, cit., in AGEeva, *Nerazgadannaja Čerubina*, cit., p. 224.

È interessante osservare che le poesie composte dopo il 1915 presentano numerosi teonimi ed elementi onomastici che rinviano alla narrazione biblica ed evangelica, in linea di continuità con le liriche composte negli anni 1909-1910.³³ L'onomastica caratterizzante la produzione poetica di Elizaveta Dmitrieva, per alcuni essenziali aspetti, deriva dall'esperienza della mistificazione letteraria, un orientamento destinato a consolidarsi negli anni successivi al 1910.³⁴ Il *Numen* di Čerubina de Gabriak è dunque un dio crudele, creatore di una poetessa che, per poter esistere, a quel dio dovette immolare la propria stessa identità.

Biodata: Giulia Baselica è RTDA in Slavistica presso l'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato la monografia *Le parole della religione come metafora del mondo. Osservazioni sulla poetica achmatoviana* (2005). Si occupa di Letteratura russa, in particolare del periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento; di Cultura russa, di Odeporica, di Letteratura comparata, di Storia e Critica della Traduzione e ha pubblicato, in tali ambiti di ricerca, numerosi articoli e contributi.

giulia.baselica@unito.it

³³ Ricorrono, per esempio, il nome di Dio come *Bog*, o come *Gospod* ('Signore'), *Tvorec* ('Creatore') o, ancora, come *Zodči* ('Architetto'). Ricompaiono i teonimi *Christos*, *Angel*, anche nelle forme *Cheruvim*, (trasparente rinvio allo pseudonimo della poetessa, Čerubina), *Serafim* e *Archangel*. Si mantiene il teonimo *Bogorodica*, anche nella forma *Bož'ja mater* e *Madonna*. Si rileva anche, nella produzione poetica degli anni 1915-1928, la presenza di antroponimi e di toponimi biblici o evangelici come *Jakov*, *Iair*, *Palestina*, *Galilejskaja Kana*, *Damask*, *Erusalim*, *Sodoma*. Agli antroponimi e toponimi francesi e spagnoli si sostituiscono gli antroponimi e toponimi russi: *Svetlojar'*, *Sten'ka Razin*; *Rossija*, *Peterburg*. Compagnano l'idronimo *Neva* e l'odonimo *Nikolaevskij most*. Infine permangono anche gli astronomici: *Venera*, *Poljarnaja zvezda* ('Stella polare'), *Černaja zvezda* ('Stella nera'): quest'ultima conclude una delle ultime composizioni liriche, *Uspenie* ('Assunzione').

³⁴ Si conferma la rilevanza della teonomastica, con *Bog*, *Christos* e le rispettive varianti. Si mantengono, pressoché inalterati numericamente, pur differenziandosi, a eccezione del coronimo *Galilejskaja Kana*, i toponimi e gli antroponimi riferiti alle narrazioni bibliche ed evangeliche. Agli antroponimi e toponimi francesi e spagnoli, strettamente connessi con la mistificazione biografica e letteraria di Čerubina de Gabriak, si sostituiscono, invece, toponimi russi e antroponimi legati alla storia della Russia.

ALESSANDRA CATTANI

STRATEGIE ONOMASTICHE
NEI ROMANZI DI DOSTOEVSKIJ:
L'EVOLUZIONE DEL RIBELLE

Abstract: In this paper we highlight the relationship between onomastic choices and the evolution of one of the central figures of Dostoevsky's novels, the rebel. In his journey made of choices, of dramatic falls from grace and equally dramatic regeneration, the rebel treads a path that goes a realibus ad realeora, in a sort of ethical, moral and philosophical ascent from man to God. We underline how the onomaturgical technique adopted by the author accompanies this evolution and represents a key to understanding the modalities and motivations that determine it.

Keywords: Dostoevsky's novels, rebel, onomastics

Nell'opera di Fëdor Michajlovič Dostoevskij l'onomastica riveste, senza dubbio, un ruolo straordinario, come testimoniano i numerosi studi ad essa dedicati.¹ Fin dalle prime opere emerge prepotentemente l'attenzione per

¹ Indichiamo in questa sede solo alcuni dei contributi più significativi dedicati all'onomastica dostoevskiana: LILJA RIFATOVNA GALIMOVA, *Antroponimy v maloju proze F.M. Dostoevskogo*, in *Onomastika Povol'z'ja: Marelialy X Meždunarodnoj konferencii*, Ufa, Popof S.A. 2006, pp. 248-251; VERA BABKINA, *Principi citatnosti i poetika imeni v proizvedenijach F.M. Dostoevskogo 1840-1850-ch gg.*, in *Poetika imeni*, Barnaul, izd. Barnaul'skij Gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet 2004, pp. 25-33; IRINA ALEKSANDROVNA DOLBINA, *Poetika nazvanija romana F.M. Dostoevskogo Brat'ja Karamazovy*, in Id., *Paradigmatika v jazyke i reči*, Vyp. 2, Kemerovo, Sbornik kafedry istoričeskogo jazykoznanija i slavjanskich jazykov 2003, pp. 37-41; GALINA FRIDMANOVNA KOGAN, *Počemu Rodion Raskol'nikov? (Istočniki imen i familij personažej)*, in *Slovo Dostoevskogo*, Sbornik Statej, Ros.Akad. Nauk, In-t rus-jaz, Moskva, Azbukovnik 2001, pp. 172-199; SIMONETTA SALVESTRONI, *Biblejskie i svjatootečeskie istočniki romana Brat'ja Karamazovy*, in Id., *Dostoevskij F.M. Materialy i issledovanija*, T. 15, SPB, RAN 2000; OL'GA GEORGEVNA DILAKTORSKAJA, *Imena sobstvennye v Chozjajke F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», III (1995), pp. 14-18; Id., *O značenii familii "Ferfičkin" v Zapiskach iz podpol'ja F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», I (1998), pp. 11-14; Id., *Počemu Goljadkina zovut "Jakov Petrovič"?*, «Russkaja rec'», I, (1998), pp. 111-115; VALENTIN ALEKSANDROVIČ VIKTOROVIČ, *Bezimjannye geroj Dostoevskogo*, «Literaturnaja učeba», I (1982), pp. 230-234; SERGEJ VLADIMIROVIČ BELOV, *Imena i familii u F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», V (1976), pp. 27-31; MOISEJ SEMENOVICH AL'TMAN, *Dostoevskij: po vecham imen*, Saratov, Izd-vo Saratovskogo Universiteta 1975; Id., *Iz arsenala imen i prototipov literaturnych geroev Dostoevskogo*, in Id., *Dostoevskij i ego vremja*, London, Nauka 1971, pp. 196-216; Id., *Inostrannye imena geroev Dostoevskogo*, in Id., *Russko-evropejskij literaturnye svjazy*, Moskva, Nauka 1966, pp. 18-26; ALFRED LJUDVIGOVIČ BEM, *Slovar' ličnyh imen u Dostoevskogo*. Č. 1: *proizvedenija chudožestvennye*, in Id., *O Dostoevskom*, Praga, AMGA Editions 1933, T.2, pp. 1-89; PETR MICHAILOVIČ BIZZILLI, *O Dostoevskom*, Praga, AMGA 1933; ALEKSANDR

gli antroponimi nelle loro varie declinazioni di prenomi e patronimici, soprannomi e ipocoristici. Se seguissimo la prospettiva indicata da Jurij Tynjanov, che sostiene l'impossibilità che i nomi presenti in un'opera letteraria siano asemantici,² allora il vasto repertorio onomastico presente nei romanzi di Dostoevskij rivelerebbe delle scelte d'autore accuratamente ponderate e suggerirebbe la possibilità di un ulteriore approccio ermeneutico all'universo letterario dello scrittore russo.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di mettere in luce i rapporti esistenti tra le scelte onomastiche del romanziere e l'evoluzione di una tipologia di personaggio fondamentale all'interno delle opere della maturità: il ribelle. Quest'ultimo, lungo un complesso percorso fatto di cadute carnevalesche e di carnevalesche rinascite, di conflitti interiori, di 'sottosuolo', di pentimenti, di accettazione della colpa, ma soprattutto di aneliti verso la libertà, che tutto rende possibile, pare tracciare una linea che va *a realibus ad realiora*, in una sorta di *climax* etico, morale e filosofico che parte dall'uomo e arriva a Dio. La tecnica onomaturgica adottata dall'autore sottolinea e accompagna tale processo evolutivo, fornendo ulteriori strumenti atti a comprendere le modalità e le motivazioni che lo determinano. Parallelamente alla figura del ribelle, prendono forma tutti gli altri personaggi. Essi nascono, come la critica ha più volte sottolineato, come autocoscienze indefinite, che giungono a maturazione lentamente, dopo aver superato momenti di crisi (nel senso dostoevskiano del termine) ed essersi confrontate con quelle degli altri protagonisti. Tale confronto, secondo la lettura che propone Bachtin, si concretizza nei celebri dialoghi costruiti sulla 'parola abitata' e sull' 'io per sé' sullo sfondo dell' 'io per l'altro', il che permette il manifestarsi dei tratti distintivi delle varie individualità.³ In questa luce, la scelta del nome, dell'epiteto, del diminutivo appare di fondamentale importanza.

Nell'opera letteraria il dato onimico supera la convenzionalità che appartiene alla realtà del quotidiano, al non letterario. In quest'ultimo ambito si verifica una rottura, sul piano semasiologico, all'interno della relazione fra significante e significato. I due aspetti, infatti, «apparentemente si neutralizzano, al punto che il nome proprio diventa segno puramente convenzionale».⁴ L'opera letteraria, invece, permette che ciò che unisce il

SOLOV'EV, *O familijach u Dostoevskogo i o familii Dostoevskogo*, «Rossija i Slavjanstvo», LXVIII, (13 Fevr. 1932).

² JURJ TYNJANOV, *Il fatto letterario*, in ID., *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo 1968, p. 42, cit., in PASQUALE MARZANO, *Le funzioni narrative dei nomi asemantici*, «il Nome nel testo», VII (2005), p. 77.

³ Cfr. MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 2002.

⁴ Si veda ad es. quanto afferma Bem nella sua interessante ricerca sulla struttura linguistica del nome proprio (AL'FRED LJUVIGOVIČ BEM, *Ličnye imena u Dostoevskogo, Sbornik v čest na Prof. L.*

nome proprio alla parola-concetto (o nome comune) venga sottoposto a un processo di straniamento e possa emergere una nuova relazione fra i due elementi. La funzione artistica svolta dal nome proprio evidenzia inoltre come la relazione fra significante e significato si evolva in continuazione, poiché il primo cerca con il secondo un nesso non convenzionale, libero dagli automatismi della percezione. Per interpretare le complicate relazioni che si innescano tra i componenti fonici, morfologici e lessicali del nome proprio nell'opera letteraria in generale non si può tuttavia prescindere da una definizione che interpreta il *significato* come «risposta mentale a qualsiasi stimolo esterno [...] mai desumibile in modo completo senza un contesto di riferimento [...] Le parole svincolate dai contesti esistono solo nei lemmari dei dizionari». ⁵ Ogni significato dunque varia non solo da individuo a individuo, ma anche per uno stesso individuo in situazioni e tempi diversi. Così il significato di un nome proprio, in letteratura, è il risultato di una somma di riferimenti culturali del parlante (o dell'autore), che instaura un rapporto allocutore-allocutorio (con il lettore) basato sulla condivisione o meno di tali riferimenti. ⁶ Il che significa che lo scrittore, per le sue scelte onomaturgiche, fa ricorso a quella enciclopedia condivisa che gli permette di instaurare uno scambio di tipo informativo con l'ipotetico fruitore.

Inoltre, per comprendere almeno in parte le strategie onimiche di Dostoevskij, si deve partire dalla constatazione che, nel contesto socio-culturale della Russia dell'Ottocento, la *filosofia del nome* rivestiva un'enorme importanza. Già la tradizione ortodossa interpretava il concetto di nome proprio come insieme di suono e contenuto, significante e significato, che racchiudesse l'essenza della persona e che avesse un riferimento costante all'idea, intesa platonicamente, dell'individuo e della sua relazione con Dio. Il nome trasmetteva una verità mistica così come la sacra icona, in quanto entrambi costituivano «spazi di rivelazione dell'invisibile nel visibile e dell'inaudibile nell'ascoltabile». ⁷ Pavel Florenskij approfondì questa tematica nei suoi celebri scritti, convinto che il nome fosse un dato assolutamente

Miletič za sedemdesetgodisninata ot roždenieto mu (1863-1933), Sofija, izd. na Makedonskii naučenu institutu 1933, pp. 409-410, cit., in NINA KAUCHTSCHISCHWILI, *La funzione artistica dei nomi propri*, «eSamizdat», II (2004), pp. 121-128.

⁵ LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fenzionali*, «Il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91.

⁶ Salmon parla in proposito di «enciclopedie dei vari gruppi di parlanti» (ivi, p. 81), i cui diversi livelli di conoscenze contribuirebbero a creare il *significato complessivo* di un nome proprio. Salmon individua sette diversi livelli: a) etimologico, b) fonologico/ortoepico/grafico, c) morfologico, d) antonomastico/parodico, e) geo-etnico, f) intertestuale, g) di marcatezza pragmatica (ivi, pp. 81-82).

⁷ GRAZIANO LINGUA, *La parola e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij*, «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», IV (2002), s.p.

soggettivo, riferibile ad una sola persona, forma interna del nominato che partecipa del suo significato.⁸

A testimonianza dell'importanza di tale tradizione nel pensiero di Dostoevskij, si ricordi che nella biblioteca dello scrittore era presente il calendario ecclesiastico ortodosso, nel quale era riportata la traduzione in lingua russa dei nomi dei santi, corredati dalla spiegazione del loro significato.⁹ In quest'ottica appare dunque maggiormente significativo il fatto che il primo protagonista-ribelle dell'opera dostoevskiana non abbia nome e venga definito come «l'uomo del sottosuolo».

Nel saggio di Kazack sulla classificazione dei nomi propri nell'opera di Nikolaj Gogol'¹⁰ si trova una parte dedicata proprio all'assenza del nome, all'anonimato. Lo studioso, sulla base dell'artificiosità onomaturgica di tutti gli antroponomi dell'universo artistico gogoliano, individua nella mancanza del nome una vera e propria intenzione autoriale, un *priëm* o artificio letterario. Analogamente Surdich, riferendosi in particolare al poema dantesco, definisce tale tecnica come assai significativa sotto il profilo concettuale e retorico:

L'assenza del nome è per Dante un'espedito che si carica di significato. La reticenza può discendere da una deliberata volontà di silenzio nei confronti di quel peccato, la pusillanimità, l'ignavia, così grave, nella sua considerazione e nella sua gerarchia, da non essere accettato neppure nell'Inferno: il silenzio del nome (ma è un ben fragoroso, assordante silenzio peraltro) si realizza come una sorta di trapasso punitivo.¹¹

La definizione dello studioso parrebbe poter spiegare anche la scelta dell'anonimato operata da Dostoevskij per il protagonista del suo racconto-monologo *Memorie dal sottosuolo*; una scelta che, opponendosi evidentemente alla consueta attenzione dell'autore per l'antroponomo o per la sua veste fonica, evidenzia una sorta di volontà *punitiva* esercitata dal personaggio su se stesso ed impedisce al lettore di penetrare a fondo la sua contorta natura.

⁸ Cfr. PAVEL FLORENSKIJ, *U vodorazdelov mysli*, T.1, Moskva, Pravda 1990. Sul tema si vedano anche le opere di Sergej Bulgakov, il cui pensiero era sostanzialmente vicino a quello di Florenskij. Cfr. SERGEJ BULGAKOV, *Filosofija imeni. Ikona i ikonopočitanie*, in *Sočinjenja v dvuch tomach*, Tom II, Moskva, Isskustvo; SPB Inapress 1999, pp. 13-175.

⁹ NATALJA IVANOVNA MOSEVA, *Otečestvennaja pravoslavnaja tradicija psichologo-charakterologičeskogo značjenja imën v romane Brat'ja Karamazovy F.M. Dostoevskogo i knige «ime-na» Pavla Florenskogo*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura», Almanach, IX (1997), p. 113.

¹⁰ WOLFGANG KAZACK, *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasiljevič Gogol*, Wiesbaden, Harrassowitz 1957, pp. 11-27.

¹¹ LUIGI SURDICH, *La nomina ritardata e l'assenza del nome*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 133-151, p. 142.

Chiunque, nelle sue letture, si sia imbattuto nell'uomo del sottosuolo può facilmente capire il motivo che ha spinto l'autore a una scelta così radicale. La creatura dostoevskiana presenta infatti una natura difficilmente determinabile, una personalità che più che ambivalente è polivalente: è sfumatura di ogni sfumatura di ogni espressione dello spirito umano, è sottoinsieme di sottoinsieme, particella infinitesimale di un inconscio indefinibile.

Il piacere di fare il male per il male, senza un apparente scopo superiore, si fonde nell'uomo del sottosuolo con il piacere di assistere alla sofferenza fisica e psicologica della propria vittima. Ed egli stesso è la sua prima vittima, avvilluppato in una sorta di voluttà masochistica che trova il suo apice nell'autodenigrazione e nell'autoaccusa. Salvo poi cercare un provvidenziale perdono in continui magistrali dialoghi con ipotetici interlocutori, di cui anticipa le possibili repliche o si ingrazia i favori. Il pentimento per simili espressioni di debolezza subentra pochi istanti dopo la loro insorgenza e si manifesta con la rabbia di un'anima ferita che ha mostrato ingenuamente la propria carne viva. Non basta: l'uomo del sottosuolo si pente del pentimento, rivede la confessione, la deride nell'assurda convinzione di poter quasi percorrere a ritroso il corso del tempo e ribaltare il senso delle azioni compiute. Pareyson riassume tale processo in questa breve frase: «Se da un lato la sua frustrazione diventa orgoglio e la colpa quasi un vanto, dall'altro il senso di colpa desidera punizione e autodistruzione».¹²

L'atteggiamento masochistico dell'uomo del sottosuolo trova un'ulteriore spiegazione nell'interpretazione dell'idea di *desiderio* che René Girard espone nel suo celebre saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca*.¹³ Come è noto, infatti, nel meccanismo triangolare del desiderio (soggetto desiderante, mediatore e oggetto desiderato), in una situazione di mediazione interna, se l'oggetto non può essere raggiunto subentra, nel soggetto, non solo la frustrazione, ma anche l'odio e il disprezzo per il mediatore. Poiché, però, il soggetto inizialmente invidia il mediatore e vorrebbe sostituirsi a lui, egli attiva un meccanismo nel quale disprezza o odia solo se stesso, provando in ciò un perverso godimento. Il sottosuolo, inoltre, complica ulteriormente le cose, mascherando d'ironia il desiderio che si traveste da sdegnoso rifiuto:

Alla fine, signori, è meglio non far nulla! È meglio l'inerzia cosciente! E così, evviva il sottosuolo! Sebbene abbia detto che invidio l'uomo normale fino a scoppiar dalla bile, ma, alle condizioni in cui lo vedo, non voglio esser lui (anche se però non cesserò di invidiarlo. No, no, il sottosuolo in ogni caso è più vantaggioso!) Là, alme-

¹² LUIGI PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi 1993, p. 149.

¹³ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani 2005.

no, si può... Eh! Ma del resto anche qui dico il falso! Dico il falso perché so anch'io, come due per due, che non è affatto il sottosuolo che è meglio, ma qualcos'altro, tutt'altra cosa, a cui anelo, ma che non troverò mai! Al diavolo il sottosuolo!¹⁴

Profondamente convinto della propria superiore intelligenza, l'uomo del sottosuolo si ribella all'altro, al suo simile, a chi gli vive accanto. Attaccarlo, per lui, è una necessità fisiologica; il male si nutre di male e ad esso è indispensabile una vittima qualsiasi, perfino paradossalmente inconsapevole del suo ruolo, purché l'offensore si senta soddisfatto nella propria personale perversione. Come è noto, è quanto accade con il militare che, in una serata di gioco, letteralmente 'sposta' l'anonimo protagonista per poter passare oltre. L'atto è sufficiente ad accendere in lui una rabbia profonda che, nel meccanismo del sottosuolo, assume proporzioni esagerate. L'abnorme maledere si trascina per lungo tempo e si alimenta di progetti di vendetta, di propositi di perdono, di revisioni degli uni e degli altri e di conflitti interiori. Per mettere a tacere la caotica e tracotante coscienza del protagonista, Dostoevskij la traduce in un'informe entità e priva il suo possessore di ciò che *in primis* ne dovrebbe determinare l'essenza: il nome. Una simile reticenza onomastica risulta tanto più palese se messa in relazione con la situazione onimica degli altri personaggi, vittime dell'uomo del sottosuolo, tutti provvisti di nome e patronimico. L'utilizzo di entrambe le forme onomastiche era ed è assai usuale nella lingua russa; pertanto appare indicativo che nessuno degli interlocutori dell'anonimo uomo del sottosuolo gli si rivolga chiamandolo col nome e col patronimico. In questo modo, l'autore sottolinea ancora una volta l'estraneità del personaggio rispetto alla realtà sociale a lui contemporanea. Per finire, ricordiamo che, quando egli incontra Liza, la giovanissima prostituta che avrebbe potuto salvare, trovando in ciò la sua stessa salvezza, la prima domanda che la donna gli pone risulta proprio la seguente: «Qual è il tuo nome?» Con questa richiesta Liza, ipocoristico di Elizaveta e antroponimo assai significativo nell'onomastica dostoevskiana,¹⁵

¹⁴ FEDOR MICHAILOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, Torino, Einaudi 2002, p. 38.

¹⁵ Il nome Elisabetta ha origine ebraica ed è composto da *El* ('Dio') e *Sheba* ('sette'), dove il sette rimanda al numero perfetto. Il suo significato sarebbe dunque quello di 'Dio è perfezione'. Si tratta tuttavia di una linea interpretativa non univoca. Cfr. in proposito ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, Utet 2005, vol. 1, s.v.: «Alcuni filologi vi vedono la radice verbale *šbb* 'giurare, e allora il nome sarebbe da interpretarsi Dio (è) giuramento, promessa inviolabile'. Le due interpretazioni coesistono (entrambe tuttavia non spiegano la presenza della -t finale). L'uso del nome Liza in Dostoevskij continua il processo di distruzione di un certo stereotipo formatosi all'inizio del XIX secolo, quando l'antroponimo apparteneva alle eroine delle commedie e le dotava di alcune caratteristiche come l'ingenuità e la giovinezza. Già in N. M. Karamzin, il nome Liza assume un carattere contraddittorio: spesso infatti tratti come la modestia o l'innocenza si rivelano essere nient'altro che maschere (cfr. VLADIMIR NIKOLAEVIČ TOPOROV,

è andata troppo oltre, ha messo a nudo la miseria fisica e morale dell'uomo: il sottosuolo si innesca, esplose. Per questo primo tipo di ribelle che si oppone all'altro e lo reputa diverso, inferiore, limitato e perfino indegno di considerazione non c'è speranza. In tale percorso non è ancora arrivata la consapevolezza della libertà intesa come possibilità di scelta fra male e bene attraverso la parola di Cristo.

Questo è, infatti, il livello nel quale si situa il processo di ribellione di un altro grande personaggio: Rodion Romanovič Raskol'nikov. Il protagonista del capolavoro dostoevskiano *Delitto e castigo* già nel suo cognome indica il superamento dell'anonimo uomo del sottosuolo. *Raskol'*, in lingua russa, significa 'scisma', ed egli appare come l'uomo consapevolmente scisso, spaccato in due, terreno di lotta fra bene e male. Ma, contemporaneamente, in questa lotta è parte attiva, strumento già perfettamente in grado di operare una scelta e di subirne le conseguenze, interprete perfetto del significato del suo nome: *Rodion* deriva dall'antico greco *herodion* e significa 'eroe'.¹⁶ Anche il suo atto di ribellione va oltre quello del suo predecessore: Rodion Romanovič Raskol'nikov indirizza la sua rabbia non contro l'uomo, ma contro le sue leggi, contro le regole della società, contro una giustizia che vuole essere uguale per tutti, laddove egli vuole emergere, distinguersi, nella perversa convinzione che la legge possa valere *ad personam*. Il pensiero machiavelliano di un limite che sia lecito oltrepassare in nome di un bene superiore trova adeguata dimora nell'uomo scisso e lo porta sempre più a fondo, fino al superamento dei confini morali, etici e, infine, religiosi. Il settimo comandamento recita «Non uccidere», ma Raskol'nikov si convince del contrario, perché, in fondo, se a morire fosse un inutile insetto, e soprattutto se la sua morte giovasse a un fine elevato, nobile, puro, allora la trasgressione avrebbe un senso e sarebbe legittimata. In uno dei passi più celebri della storia della letteratura mondiale, Raskol'nikov dà corpo al suo folle progetto e con tre colpi d'accetta sulla testa uccide la vecchia usuraia. Ma l'eroismo 'napoleonico' a cui allude il suo nome è destinato a soccombere beffardamente: nel prosieguo della vicenda Raskol'nikov impara a proprie spese che non si

Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo: Izbrannoe. Moskva, Kul'tura 1995, pp. 134-139). Nel XIX secolo Liza e Louise sono nomi tipici delle prostitute di Pietroburgo in numerose opere di scrittori russi, e «Dostoevskij è il primo tra loro» (ivi, p. 404), sebbene estenda la connotazione del nome alla tipologia più generale della donna in quanto vittima.

¹⁶ Ἡρωδίων (*Herodion*) è attestato in greco biblico (nella lettera di Paolo, *Rom.* 16.11). È il diminutivo della forma Ἡρώδης/Ἡρώδης (*Herodes/Heroides*), nome di alcuni sovrani del regno di Giudea in epoca romana, il cui significato dovrebbe essere 'canto dell'eroe' (ἥρωες + ῥοδή). La forma russa *Rodion* elimina la vocale iniziale (una *e* lunga aspirata, *Hē*, che la pronuncia itacistica del greco tardo e bizantino fa suonare come *i*).

può uccidere un essere umano, pur se colpevole di abietti reati, senza ucciderne anche la parte buona, che esiste di certo in ognuno di noi, in quanto creature in origine volute da Dio. È questa la funzione di Elizaveta, sul cui patronimico ci siamo già soffermati: al contrario della perfida sorella, appare animata da buoni sentimenti tanto da contagiare tutto ciò che la circonda con la propria pulizia interiore. Elizaveta ha lo stesso sangue dell'odiosa usuraia, e dunque ne rappresenta la parte buona, destinata a soccombere, come è noto, in quanto testimone involontaria dell'assassinio.

La ribellione del giovane protagonista è scoppiata, ma, nel sottosuolo, tutte le azioni comportano inevitabili conseguenze. L'eroe Rodion, nel cui nome risuonano anche i termini *rod* 'stirpe' e *rodina* 'patria', deve combattere con lo scisso Raskol'nikov: il primo, esempio di ὕβρις, incarnazione di tracotanza e rivolta, il secondo, reificazione del senso di colpa, scatenato dalla consapevolezza di aver oltrepassato il limite. Raskol'nikov, al contrario di Rodion, soffre, si torce e si ammala a causa dello scontro fra pulsioni opposte che lo sconvolgono. Intorno a lui, un pullulare di nomi parlanti completano il teatro onomastico dostoevskiano: la tecnica onomaturgica si fonde con la costruzione polifonica del romanzo. Gli antroponimi straordinariamente carichi di significato si alternano a quelli costruiti sulla base di associazioni foniche e il lettore compie un itinerario epistemico che lo porta a conoscenza della natura di ogni personaggio seguendo un percorso parallelo rispetto a quello che seguono le altre entità finzionali. Il processo si conclude quando, da autoco-scienze indefinite, i protagonisti del romanzo, attraverso i rapporti dialogici, faranno emergere i tratti distintivi che determinano la loro essenza.

Nel romanzo appaiono 'menti superiori', come quella di Razumichin (*raz-* è prefisso che indica un moto verso l'alto e *um* significa appunto 'intelletto'), bugiardi o, secondo altre interpretazioni, personaggi sporchi, che vivono nel fango (l'odioso Lužin, il cui nome rimanda al termine russo *lož* 'bugia' o *luži* 'pozzanghere'), e perfino esseri striscianti, dominati da imperdonabili perversioni pedofile, come Svidrigajlov, nel cui antroponimo risuona forte il termine tedesco *gail* 'voluttuoso'. Quest'ultimo rappresenta uno dei casi in cui Dostoevskij, nel suo processo onomaturgico, ricorre ad associazioni semantico-foniche. Il cognome Svidrigajlov, infatti, risale al nome del re lettone Svidrigajlo¹⁷ e, sotto il profilo fonico, richiama, soprattutto attraverso la sibilante sorda iniziale e la contiguità centrale tra sonore e liquide, un essere strisciante, infido e pericoloso: un serpente. In questi numerosi richiami onomastici, alla scissione, al dubbio, alla tracotanza di Raskol'nikov fa da contraltare Sonia, seconda colonna portante del romanzo (nell'analisi formale di

¹⁷ Ricordiamo che lo scrittore russo discendeva da un'antica stirpe lituana ricordata in alcuni documenti del XVI secolo della Russia sud-occidentale.

Tynjanov). L'antroponimo rimanda a concetti fondamentali della cosiddetta *russità*: Sonia, ipocoristico del greco Sofia, rappresenta la saggezza, la sapienza. E Sofia impersona l'eterno femminile, potenza salvifica e generatrice che si identifica nella madre di Dio e s'incarna nell'archetipo dell'antica dea Madre Terra. Il concetto spiega il celebre passo in cui Raskol'nikov, in rivolta contro l'umanità, all'umanità invece ritorna, umilmente, in una catartica genuflessione che termina con un simbolico bacio alla terra.

L'evoluzione del ribelle si può seguire anche nei romanzi successivi attraverso i personaggi dell'*Idiota* e dei *Demoni*. In questa sede si accennerà brevemente solo ad alcuni di essi, nel tentativo di evidenziarne la funzione, dal punto di vista prettamente onomastico, di momento di passaggio, di fase intermedia, di preludio alla nascita del ribelle posto al vertice della nostra analisi: Ivan Karamazov.

Tra le pagine dell'*Idiota*, accanto al mite principe Myškin, al distruttivo Rogožin e perfino accanto al ribelle Ippolit, sui cui antroponimi molto vi sarebbe da dire, ricordiamo la sola Anastasja Filippovna, vera interprete della ribellione in senso dostoevskiano. Creatura ferita dalla vita, dagli uomini, calpestata, offesa e umiliata, pare urlare al mondo che la bellezza non lo salverà, che non vi sarà alcun riscatto, nessuna armonia futura per la quale valga la pena lottare nel presente. La disperazione di Nastasja si trasforma in auto-commiserazione, prima, e in presunzione, poi, nel momento in cui, tradendo il significato del suo nome, 'risorta, tornata alla vita', rifiuta la speranza e compie l'atto estremo di ribellione, il suicidio: nella sua scelta di seguire Rogožin, la giovane è infatti perfettamente consapevole di aver scelto la morte. Oltre all'attacco al singolo, alla società e alle sue leggi, questi personaggi-ribelli rivolgono la devastazione del sottosuolo contro se stessi, ancora forse troppo acerbi per riuscire a scontrarsi direttamente e volontariamente con Dio.

Ancora più avanti si spinge Stavrogin, protagonista dei *Demoni*, la cui misantropia e superbia costituiscono la proiezione di una rabbia profonda e inespressa nei confronti di se stesso. Egli è ormai preda della potenza negativa e autodistruttiva del male e il suo dramma si concretizza nella piena consapevolezza della necessità di procurare sofferenze: l'animo di Stavrogin brucia per l'urgenza di portare un fardello, una croce, e il suo nome non fa che sottolinearlo con forza (*stavros* significa infatti 'croce' e *ogon* 'fuoco'). Tuttavia, a dispetto del significato di tale nome, la tragedia di Stavrogin consiste proprio nell'essere un 'tiepido',¹⁸ un indifferente. Non sente più il

¹⁸ Si ricordi a questo proposito il passo in cui il monaco Tichon accusa Stavrogin di essere appun-

problema teologico, quasi avesse perso il dono più grande che Dio ha dato all'uomo, ovvero la libertà di scegliere tra bene e male, la possibilità di usare il libero arbitrio. A differenza dell'ateo, che si pone domande e ricerca risposte, ed è in ciò assai più vicino al cristiano praticante, Stavrogin ha annullato il proprio anelito alla libertà al punto da non essere più in grado di agire secondo morale. La fede, d'altronde, «è una continua lotta contro Dio e una continua vittoria sul dubbio».¹⁹ Chi non lotta, chi non dubita, non potrà mai raggiungerla.

Al tiepido Stavrogin si affianca il cervelletico ingegner Kirillov che, amareggiato e deluso dalle sue stesse conclusioni circa la menzogna sulla realtà di Dio, conduce le proprie teorie alle estreme conseguenze: se le leggi della natura non hanno risparmiato nemmeno Cristo, morto come qualsiasi altro essere umano, allora bisogna distruggere la menzogna divina, che altro non è che paura della morte e della sofferenza. Per far ciò bisogna uccidersi: solo così si può dimostrare la non esistenza di Dio. La teoria del Superuomo trova la sua concreta realizzazione nel suicidio di Kirillov. L'uomo-dio intende così distruggere il Dio-uomo. Ma è ancora una volta nel nome che Dostoevskij rivela il messaggio sotteso al suo discorso: Kirill rimanda a 'signore', in russo *gospodin*, ma la lettera minuscola che ne sottolinea la connotazione di nome comune ben lo differenzia dal maiuscolo *Gospod'*, antonomastico di Dio.

L'iperbole del ribelle raggiunge il suo vertice con la figura di Ivan Karamazov.²⁰ Il più russo fra i nomi, *Ivan*, deriva dall'antico ebraico יוחנן, *Jochanan*, e significa 'Dio è misericordioso'. È arrivato nelle lingue slave attraverso la forma antico-greca Ἰωάννης, *Ioannes*, 'amato da Dio'. Ma l'*Ivan* dostoevskiano è la negazione di entrambi i significati: non solo non crede che Dio sia misericordioso, ma non accetta neanche il suo amore; semplicemente, dice, «restituisco il biglietto»,²¹ troppo caro per una mente razionale ed euclidea.

to un *tiepido* e prospetta al suo interlocutore un'ulteriore speranza di salvezza, speranza che, come è noto, Stavrogin rifiuta, scegliendo così di sprofondare nell'abisso della morte.

¹⁹ PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia...*, cit., p. 120.

²⁰ Non esiste un'interpretazione del nome Karamazov univocamente accettata dal momento della pubblicazione del romanzo. Il dizionario dei cognomi russi moderni offre la seguente voce: «*Karamazov* deriva dall'aggettivo *karamazovyj* e significa 'nero', 'scuro'. L'analisi etimologica porta ad una versione dell'origine del nome *Karamazov* dovuta a due morfemi di origine turca: *kara* 'nero' e *maz[a]* 'iniziare'. L'analisi semantica del cognome *Karamazov* propone invece una versione della provenienza di questo antropónimo da un altro cognome, *Bogomazov*. La radice [*Bog-* 'Dio'] è antonimo nel significato metaforico della radice [*kara-*]. La sostituzione della prima con la seconda fa sì che il cognome Karamazov sia l'antinomia del cognome Bogomazov.

²¹ DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, Firenze, Sansoni 1969, p. 356.

La ribellione di Ivan è assai complessa: nel tentativo di esporla al fratello Alëša, egli afferma di credere in Dio, ma di non accettare la sua creazione imperfetta, in cui la sofferenza impera e non risparmia l'innocenza dei bambini. Che posto occupa la misericordia di Dio nella morte e nel supplizio degli innocenti? Che senso ha il male? La sua azione è una necessità finalizzata all'ontologia del bene? La questione è assai nota agli studiosi di Dostoevskij, e Pareyson, nel magistrale lavoro dedicato alla filosofia e all'esperienza religiosa dello scrittore, ne ha dato un'imprescindibile interpretazione. *Ivan*, 'amato da Dio', è una creatura a nostro parere 'amata da Dostoevskij' perché lasciata libera, più libera di tutti i personaggi precedenti. Ancor più della ricerca del senso della vita, della morte, della sofferenza, del riscatto, nei romanzi dostoevskiani il concetto alla base di ogni altra questione ultima è proprio la libertà. Nelle parole del Grande Inquisitore, il dono più grande di Dio risulta essere un fardello troppo gravoso, eccessivo per un'umanità così piccola, gretta e incapace di gestirlo: è solo nella libertà che l'uomo può scegliere, e questo a volte può essere difficile e doloroso. Tuttavia l'uomo sceglie, tra bene e male, categorie morali fra loro non interdipendenti, bensì parallele, che trovano la loro giustificazione solo in quanto conseguenza di una libera scelta. Il bene imposto è negato come tale, mentre la scelta del male, se da un lato può portare alla schiavitù del peccato, dall'altro contiene in sé un'ulteriore speranza di riscatto. Ivan desidererebbe ardentemente uscire dai dubbi sull'esistenza di Dio (in questo, come già detto, è assai superiore al tiepido Stavrogin), ma, spinto da un forte senso di giustizia, sceglie razionalmente il male, arrivando alla negazione estrema: se Dio non c'è, allora *vse pozvoleno*, 'tutto è permesso'. Ed è proprio in questa idea demoniaca che si esplicita il paradosso di Ivan, poiché, se tutto è permesso, allora non vi sarà più alcun bisogno di scegliere né alcun bisogno di libertà. Ivan è schiavo di se stesso, delle sue idee razionali e della sua banale esistenza terrena, ben rappresentata dal diavolo che gli si manifesta nel famoso passo che anticipa la sua fine. Si tratta, infatti, di un diavolo sciatto, banale, totalmente inserito nella realtà quotidiana del tempo. La sua opera più perfetta consiste nel convincere l'uomo della sua inesistenza: solo così quest'ultimo non erigerà più difese e la strada per lui sarà sempre accessibile.

La redenzione tuttavia resta possibile, ma solo se al delitto seguono il castigo, l'accettazione della colpa e il ritorno sulla via indicata da Sonia Marmeladova, la prostituta che abbiamo incontrato in *Delitto e castigo*. *Dmitrij Karamazov*, come è noto, segue questo processo e, nel suo desiderio di fare qualcosa affinché «il bambino non pianga più»,²² pare rispondere all'ango-

²² Ivi, p. 708.

scia del fratello Ivan circa la sofferenza inutile. Dmitrij si assume una colpa non sua in nome dell'umanità, perché la solidarietà di tutti gli uomini, nella colpa e nel dolore, è l'unica via attraverso cui si può sanare la sofferenza altrui. Il cerchio si chiude: Dmitrij porta nel suo nome il suo essere 'figlio di Demetra', la terra, cioè, da cui ogni cosa proviene e a cui ogni cosa deve inevitabilmente ritornare.

Biodata: Alessandra Cattani è ricercatrice di Slavistica presso l'Università degli Studi di Sassari. Si è occupata di letteratura russa dell'Ottocento, in modo particolare dell'opera di N.V. Gogol' e di F.M. Dostoevskij, con un approccio di tipo ermeneutico. Negli ultimi anni si è dedicata all'analisi onomastica di alcune opere di Aleksandr Puškin e Michail Bulgakov.

acattani@uniss.it

IGOR PIUMETTI

L'IDENTIFICAZIONE DEL SIMBOLO:
RIFLESSIONI SUL *GABBIANO* DI ČECHOV

Abstract: This article focuses on the possibility of applying onomastics to the interpretation of the role of Nina in Čechov's *The Seagull*, in which the reader is faced with different ways of interpreting the role of Nina, starting from her surname, *Zarečnaja*, which may be translated as 'someone on the other side of the river'. In fact, she metaphorically crosses the river as in an ancient rite of passage, becoming aware of her mission in life and changing her name as well, from Nina to Seagull.

Keywords: A. Čechov, *The Seagull*, surname, metamorphosis

Considerazioni introduttive

In una lettera indirizzata a Maksim Gor'kij e datata 9 maggio 1899, Čechov scrive:

«Чайку» видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин [...] ходил по сцене и говорил, как паралитик.¹

La lettera faceva seguito a una precedente comunicazione, datata 25 aprile, in cui Čechov raccontava che di lì a qualche giorno sarebbe stato messo in scena *Il gabbiano* solo per lui e invitava Gor'kij ad accompagnarlo a teatro. Evidentemente Gor'kij non lo accompagnò, motivo per cui il 9 maggio Čechov comunicò all'amico il proprio disappunto sul risultato del lavoro. In particolare, il drammaturgo si dichiarava insoddisfatto della resa di Trigorin – interpretato peraltro da Kostantin Sergeevič Stanislavskij – e della *čajka*. Questo breve estratto mette in luce il fatto che nella visione di Čechov stesso lo 'pseudonimo' con cui Nina, come riportato nel IV atto, firma le

¹ 'Ho visto *Il gabbiano* senza scenografie. Non posso dare un giudizio a sangue freddo, perché il Gabbiano stesso recitava in modo atroce, ha passato tutto il tempo a singhiozzare, mentre Trigorin andava su e giù per la scena e parlava come un paralitico' (ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, vol. VIII, Moskva, Nauka 1980, p. 170; qui e oltre, dove non indicato diversamente, la traduzione è mia).

proprie lettere, ovvero Čajka, il *Gabbiano* del titolo, eclissa completamente per importanza il nome della ragazza, identificata dal drammaturgo con questo nome-simbolo. Tale identificazione apre le porte a un'analisi del personaggio in cui la chiave onomastica può fornire elementi di certo interesse.

Čechov e il potere del Nome

L'interesse degli studiosi di onomastica verso le opere di Čechov, in particolare le prime, inizia a emergere negli anni Cinquanta del secolo scorso.² D'altronde, la rilevanza della dimensione onomastica nella costruzione letteraria di Čechov è indubbia, sottolineata, inoltre, dalla consapevolezza del potere del Nome di cui l'autore ha dato prova in molte occasioni: da un lato, a livello generale, rivedendo i testi in vista della pubblicazione della propria *opera omnia*, Čechov, che pubblicò spesso sotto pseudonimo (Antoša Čechonte è forse il più celebre, ma non è l'unico), modificò alcuni cognomi utilizzati nelle sue opere;³ dall'altro, e più nello specifico, nei racconti čechoviani è spesso ravvisabile l'impiego di strategie onomastiche miranti, nell'immediato e in chiave spesso ironica, ludica o parodica, all'enucleazione del carattere dei personaggi.⁴ Nel racconto del 1884 *Chameleon (Il camaleonte)*, per esempio, si racconta di un ispettore alle prese con un'indagine volta all'individuazione del proprietario del cane che ha morso un orefice (e a rendere il protagonista del racconto un 'camaleonte' è il suo continuo passaggio da difesa a accusa dell'ignoto padrone del cane nei momenti in cui il generale o il fratello di quest'ultimo risulterebbero i padroni dell'animale). Anche le denominazioni degli altri protagonisti sono assai evocative: il cognome dell'ispettore, infatti, Očumelov, può essere associato a *očumelyj*, aggettivo che nel gergo popolare russo significa 'matto; impazzito', mentre quello del povero malcapitato morso dal cane, Chrjukin, è riconducibile al

² ANATOLIJ ARKAD'EVič FOMIN, *Literaturnaja onomastika v Rossii, itogi i perspektivy*, in «Voprosy onomastiki» I (2004), 1, p. 114.

³ GALINA JUR'EVNA SYZRANOVA, *Onomastika*, Tol'jatti, Izdatel'stvo TGU 2013, p. 202.

⁴ Tali strategie non erano certo una novità per la letteratura russa e per quanto riguarda il teatro russo sono rintracciabili già, per esempio, nelle commedie di Fonvizin e Gogol'. Per un approfondimento di alcuni aspetti riguardanti il rapporto fra Čechov e i nomi si vedano V. V. GROMOVA, *Estetičeskaja charakteristika antroponimov v rasskazach A. P. Čechova*, in L. B. Baskakova, (a c. di), *Jazykovoe masterstvo A. P. Čechova*, Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta 1988, pp. 18-24; J. PARÓCZAY, *Geroi Čechova v zerkale ich naimenovanij*, «Slavica» XXVI (1993), pp. 177-181; GENNADIJ FILIPPOVIČ KOVALEV, A. P. Čechov i imja, «Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika» II (2005), 1, pp. 57-60; RUFİJA MUSLIMXANOVNA IMANKULOVA, *Poetika imeni v rannej proze A. P. Čechova: zoologičeskij onomastikon*, «Učenyje Zapiski Kazanskogo Universiteta – Serija gumanitarnye nauki» CXXVIII (2016), 1, pp. 126-132.

verbo *chrjukat'*, 'grugnire'. L'autore utilizza dunque il nome per stimolare l'immaginazione del suo lettore in modo immediato e sintetico, senza dover aggiungere ulteriori dettagli, così che nel processo di costruzione del personaggio esso diventa, di fatto, l'elemento di maggiore connotazione. In un altro racconto, *Lošadinaja familija* (*Un cognome equino*, 1885), il tentativo di ricordare il cognome di un personaggio che riconduce ai cavalli diventa l'espediente comico che regge la trama.

La ricerca da parte di Čechov di creare nomi parlanti è sempre presente, nella prosa così come nel teatro – e in tale ottica l'autore dimostra di saper sfruttare appieno le potenzialità del russo nella creazione delle più varie denominazioni. Nelle sue opere è possibile rilevare più di una direzione in cui il nome dei personaggi si rende disponibile all'interpretazione del lettore o dello spettatore. In relazione ai racconti cui si è accennato e alla 'commedia' che verrà presa in esame, è possibile rilevare nei nomi parlanti:

- un 'potenziale iconico', immediato e oggettivo;
- un 'potenziale simbolico', non immediato.

Con 'potenziale iconico' intendo qui, in senso semiologico, un potenziale di associazione *più o meno diretta* con la realtà extraletteraria, ovvero di approssimazione a un referente linguistico esterno al testo. Il potenziale iconico, naturalmente, può agire anche al di fuori di qualunque contesto: ad esempio, nei citati casi di Chrjukin e Očumelov, così come nelle varie proposte di cognome legato ai cavalli, è possibile rimarcare la forza intrinseca, e in qualche modo oggettivamente buffa, del dato onomastico. Con 'potenziale simbolico' intendo, invece, una potenzialità che rimanda, *mediante* il referente linguistico esterno cui il Nome è approssimabile, a una dimensione di senso che vada 'oltre' quest'ultimo, a significati più profondi, di natura culturale, psicologica, ecc. In questo senso, il lettore potrebbe rilevare il 'potenziale simbolico' all'interno di un testo specifico: imbattendosi in un certo signor Chrjukin protagonista di un racconto comico, ad esempio, facilmente sorriderà per la scelta del cognome e sarà portato a considerare questa denominazione conforme al genere del testo. Cosa accadrebbe, invece, se Chrjukin fosse il protagonista bello e virtuoso di un dramma borghese?

Il potere del nome nel Gabbiano

Il gabbiano, opera teatrale complessa, intrisa di simboli e rimandi, interni e non, così come di riflessioni sull'arte e sulla scrittura, ha stimolato l'interpretazione di generazioni di registi e di attori nonché di critici e di studiosi. Sulla base di quanto detto sopra a proposito dell'attenzione dimostrata da Čechov per i nomi dei suoi personaggi, in quanto segue mi propongo di dare

una lettura in chiave onomastica di questa *pièce*, e in particolare della figura centrale del Gabbiano, ovvero di Nina.

Il gabbiano nasce, negli intenti dell'autore, come «[к]омедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».⁵

A dispetto delle aspettative che si potrebbero avere nei confronti di un'opera teatrale definita 'commedia', è possibile individuare nel *Gabbiano* una disgregazione dei canoni classici del genere: dal punto di vista formale, l'autore non ricorre alla convenzionale divisione in scene; mancano, inoltre, una trama propriamente comica, un finale comico e personaggi veramente comici, così come una divisione tra personaggi positivi e negativi (e di conseguenza un messaggio morale). Soprattutto, per quanto qui interessa, manca un uso apertamente comico del nome parlante, come accade, invece, nelle opere di grandi maestri della commedia russa quali Fonvizin e Gogol'.⁶ *Il gabbiano* è perciò una 'commedia non comica', intrisa di riflessioni sull'arte, sul processo creativo, potremmo anche dire sul senso della vita dell'artista in generale, una rappresentazione in cui la vera azione avviene generalmente fuori scena e lo spettatore non ne vede che le conseguenze. Alcune riflessioni portano l'attenzione sulla centralità del personaggio di Nina, ed è partendo dal suo cognome che tenterò di proporre un'interpretazione non usuale dell'opera.

Nina è una giovane che vive in campagna, in una tenuta al di là del lago sul quale si affaccia la tenuta dei Sorin, luogo che costituisce la scena in cui si svolge l'azione e in cui vivono Pëtr Nikolaevič Sorin e suo nipote Konstantin Gavrilovič Treplëv. È orfana di madre, e il padre, risposandosi, l'ha privata di tutte le proprietà e la tiene quasi prigioniera. Nonostante la sua vita difficile (o forse proprio per questo) Nina è una sognatrice e vorrebbe fare della recitazione la sua vita. Insieme a Treplëv, al quale sembrerebbe sentimentalmente legata, mette in scena un'opera teatrale scritta dal giovane, aspirante scrittore, *pièce* nella quale, a detta di lei, mancano azione e un intreccio amoroso. L'evento che scatena, invece, l'azione all'interno della

⁵ 'Una commedia, tre ruoli femminili, sei ruoli maschili, quattro atti, un paesaggio (vista lago); molti discorsi sulla letteratura, poca azione, 5 pud di amore' (ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, vol. VI, Moskva, Nauka 1978, p. 85).

⁶ È utile citare anche le parole di Čechov, riportate da Ivan Leont'evič Leont'ev-Ščelgov, in cui l'autore sosteneva la «необходимости в драматическом произведении большей простоты и близости к жизни, не только в речах действующих лиц, но даже в самых их именах и фамилиях» ('necessità in un'opera drammatica di maggiore semplicità e di maggiore vicinanza alla vita, non solo nei dialoghi dei personaggi, ma nei nomi e nei cognomi'), NINA IL'ININA GITIVIČ (a c. di), *A. P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura 1986, p. 81.

‘commedia’ vera e propria è l’incontro di Nina con la madre di Treplëv, l’attrice Irina Nikolaevna Arkadina, giunta in visita alla tenuta insieme al suo compagno, il giovane scrittore di successo Boris Alekseevič Trigorin. Per lui il cuore della ragazza inizia improvvisamente a battere. Nel lasso di tempo che separa i primi tre atti dall’ultimo lo spettatore apprende che Nina seguirà lo scrittore a Mosca, dove tenterà di diventare un’attrice, e che sarà abbandonata dopo che avrà perso il figlioletto avuto dallo scrittore. Nel IV atto, che, rispetto ai precedenti, si svolge due anni dopo, Nina ritorna nella sua città d’origine, ma è una donna totalmente cambiata. A dispetto delle aspettative, va a trovare Treplëv, che in quegli anni ha tentato di diventare scrittore, seppure con scarsi riscontri, e scopre che lui non ha cessato di amarla. Nina, tuttavia, è ancora innamorata di Trigorin e decide di andarsene. Treplëv, deluso, si uccide.

La convenzione russa prevede che ogni persona abbia un nome, un patronimico e un cognome. Per quanto riguarda Nina, il suo patronimico è Michajlovna e il suo cognome Zarečnaja. Nel corso dell’opera i personaggi si riferiscono a lei utilizzando il nome, il nome e il cognome o solo il cognome.⁷ Quest’ultimo è associabile all’aggettivo *zarečnyj*, che significa ‘(di) oltre il fiume’, espressione che può essere interpretata, nell’ottica del nome parlante, come ‘colei che sta oltre il fiume’. Tale elemento onomastico induce a una riflessione sui connotati simbolici della presenza dell’elemento acquatico nel cognome di Nina.

Prestando attenzione all’intera opera, infatti, si nota che l’acqua ne rappresenta l’elemento dominante: la tenuta in cui si svolge l’azione si trova sul bordo di un lago; in una delle scene, Arkadina, la madre di Treplëv, legge un libro di Maupassant dal titolo *Sur l’eau*, di cui cita alcuni passi,⁸ un altro indizio importante in questo senso è rintracciabile nel IV atto, la cui azione si svolge durante una tempesta iniziata dieci giorni prima; inoltre, il gabbiato con cui si identifica Nina è un uccello acquatico. Fra tutti i nomi dei

⁷ L’uso del patronimico nella lingua russa è comune ancora oggi, per esempio, quando ci si rivolge a qualcuno utilizzando la seconda persona plurale, corrispondente al ‘Lei’ italiano. Nell’opera di Čechov possiamo anche rilevarne l’uso come forma di riverenza: ad esempio, i personaggi si riferiscono spesso alla Arkadina con il nome e il patronimico, Irina Nikolaevna, o a suo fratello con la forma Petr Nikolaevič. Notiamo anche che Treplëv si riferisce a Nina direttamente chiamandola con il suo nome, oppure, in sua assenza, Zarečnaja.

⁸ Maupassant scrive: «Mais le romancier présente des dangers qu’on ne rencontre pas chez le poète, il ronge, pille et exploite tout ce qu’il a sous les yeux. Avec lui on ne peut jamais être tranquille, jamais sûr qu’il ne vous couchera point, un jour, toute nue, entre les pages d’un livre» (GUY DE MAUPASSANT, *Sur l’eau*, «La Lecture», VIII (1889), 43-48, p. 125). Importante notare che questo passo di *Sur l’eau* ricalca, di fatto, uno dei monologhi di Trigorin dedicato proprio al destino dello scrittore, che si trova costantemente impegnato a cogliere particolari della vita da trasformare in racconti.

protagonisti della *pièce*, quello di Nina, Zarečnaja, è l'unico che presenti un chiaro 'potenziale simbolico' di associazione con l'acqua. Laddove tale elemento è quello che domina la struttura simbolica dell'opera, Nina diventa un personaggio chiave della sua costruzione.

Nina-Gabbiano

Nella cultura russa, e non solo in quella tradizionale, l'acqua e il fiume in particolare hanno una forte valenza simbolica legata alla natura stessa del territorio nel quale tale cultura riconosce le proprie radici. Del resto, studi precedenti hanno già ipotizzato una connessione tra il personaggio di Nina Zarečnaja e alcuni personaggi del folclore russo, avvicinando la figura della giovane a quella delle *rusalki*,⁹ spiriti acquatici presenti in particolare presso i popoli slavi occidentali e orientali.¹⁰ A differenza delle *rusalki*, nella tradizione folklorica russa, tuttavia, Nina non ha una natura maligna.¹¹

⁹ MARINA ČENGAROVNA LARIONOVA, *P'esa A. P. Čechova «Čajka»: literaturnye voprosy i fol'klornye otvety*, «Novyj filosofičeskij vestnik», XLV (2018), 2, pp. 108-114. Il tema della *rusalka* nella letteratura russa, in particolare nel teatro russo, è riscontrabile già in Puškin, che a questa figura ha dedicato un testo purtroppo restato incompiuto, ma dal quale però Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij ha tratto un'opera lirica, rappresentata per la prima volta nel 1856, cfr. GIULIA BASELICA, *La Rusalka tra Puškin e Dargomyžskij*, in «Studi Comparatistici» VI (2013) 11-12, p. 8.

¹⁰ Cfr. ANDREJ DONATOVIČ SINJAVSKIJ, *Ivan lo scemo*, Napoli, Guida editori 1993, pp. 159-160; ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja Enciclopedija 1990, p. 463. Il ricorso alla mitologia russa e al folclore non è un elemento estraneo al teatro di Čechov. A prova di ciò possiamo portare un'altra opera teatrale dal titolo *Lešij* (*Lo spirito dei boschi*, 1889), che peraltro è la prima versione del più noto *Djadja Vanja* (*Zio Vanja*, 1897). *Lešij*, che non è qui realmente uno spirito, bensì il soprannome di uno dei personaggi, costituisce pur sempre un rinvio immediato al folclore russo. Il *Lešij*, infatti, lo spirito dei boschi, insieme agli spiriti della casa e agli spiriti dell'acqua, si colloca nell'ambito della demonologia popolare russa di antica sorgente precristiana. Un ulteriore elemento che suggerisce un ricorso di Čechov al folclore è la presenza, all'interno della commedia, di una coppia di personaggi, Maša e Medvedenko, i cui nomi ricordano la celebre coppia dei protagonisti della fiaba *Maša i medved'*, ossia *Maša e l'orso*.

¹¹ Alla fine del IV atto Treplëv pone fine alla sua vita. È pertanto innegabile che in qualche modo Nina ha un ruolo nella decisione presa dal personaggio, ma occorre tenere in considerazione anche un altro motivo, forse ben più valido dell'amore non corrisposto. Nell'ultimo dialogo tra Nina e Treplëv, la giovane racconta della propria evoluzione spirituale e asserisce di aver capito che l'importante nella vita è avere fede, sopportare e portare avanti una missione. Per parte sua, Treplëv ammette di non avere fede né di avere chiaro quale sia la propria missione. Questo ricorda le parole con cui Dorn mette in guardia Treplëv già nel I atto: 'Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас' ('Dovete sapere perché scrivete, altrimenti, se seguite questo affascinante cammino senza uno scopo definito, vi perderete e il vostro talento vi distruggerà', ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P'esy*, vol. 13, Moskva, Nauka 1986, p. 19; trad. it. di Fausto Malcovati in KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Le mie regie (3) Il gabbiano*, Milano, Ubulibri 2002, p. 68).

Suggerita dalla pervasività del simbolismo acquatico e dal ‘potenziale simbolico’ a esso legato e presente nel cognome della giovane,¹² la centralità di Nina all’interno della *pièce* è ulteriormente sottolineata dall’identificazione di quest’ultima con il gabbiano, uccello acquatico, il quale (o la quale, pensando a Nina; del resto, in russo il sostantivo *čajka* è femminile) dà anche il titolo all’opera.¹³

Nel IV atto lo spettatore viene informato del fatto che, negli anni in cui Nina è vissuta lontano da casa, Treplëv l’ha seguita nei suoi debutti e ha tentato di incontrarla, ma la ragazza lo ha sempre rifiutato. Tornato a casa, però, il giovane ha cominciato a ricevere delle lettere nelle quali Nina non si firma con il proprio nome, bensì con quello che possiamo considerare un ‘nome simbolico’ (addirittura ‘totemico’), *čajka*, ‘Gabbiano’. L’identificazione Nina-Gabbiano viene confermata più avanti, sempre nel IV atto, quando, una sera, Nina raggiunge Treplëv a casa sua e in un lungo monologo torna più volte a ripetere: *Ja – čajka*. Questa frase in italiano è resa come ‘Io sono un gabbiano’ o ‘il gabbiano’, ma in russo, dove non esistono né articoli né il verbo essere alla prima persona singolare dell’indicativo, la frase può essere interpretata anche come «Io sono Gabbiano», come se Gabbiano fosse un nome proprio, un antroponimo.

Troviamo, in questa scelta, un possibile rimando a elementi folklorici. L’attribuzione di un nome di un animale o di una pianta a un essere umano è, infatti, una pratica di origine precristiana spesso associata a credenze sciamaniche, attestata nella cultura russa antica così come in numerose culture etnologiche. Attribuire alle persone nomi di animali (in russo *imena-metaforj*, ‘nomi-metafora’) nella Russia precristiana poteva avere un valore molto forte, non tanto perché il nome rispecchiava le virtù e le qualità dell’individuo, quanto perché, dal momento che si riteneva che la parola potesse modificare la realtà, il nome aveva il potere di plasmare il carattere stesso della persona che lo portava.¹⁴ Inoltre, nelle prime forme di narrazioni orali, note come *byline* (in particolare quelle del primo ciclo, dedicate agli eroi detti *bogatyrj*), appaiono di frequente riferimenti alla capacità o alla necessi-

¹² Il legame di Nina con l’acqua può anche rimandare alla figura di Ofelia dell’*Amleto* shakespeariano. Alcuni studi hanno approfondito il legame tra l’*Amleto* e *Il Gabbiano*, corroborati da numerosi elementi che li uniscono, fra cui, prima di tutto, una citazione dell’opera di Shakespeare contenuta in uno scambio di battute fra Kostantin e sua madre, nel I atto. Cfr. THOMAS G. WINNER, *Chekhov’s Seagull and Shakespeare’s Hamlet: A Study of a Dramatic Device*, «The American Slavic and East European Review» XV (1956), 1, pp. 103-111; VADIM SMIRENSKII, *Polët «Čajki» nad morem “Gamleta”*, «Toronto Slavic Quarterly» X (2004), 4, disponibile all’indirizzo <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml> [ultima consultazione, 27 aprile 2019].

¹³ In modo non dissimile da quanto accade in *Lešij*, cfr. nota 10.

¹⁴ Cfr. SYZRAKOVA, *Onomastika...*, cit., p. 115.

tà degli eroi di trasformarsi in animali per compiere le proprie imprese.¹⁵ In questa prospettiva, Gabbiano è ben più che un epiteto, uno pseudonimo o un soprannome: assumendo questo *nome*, Nina ‘diventa’ Gabbiano. Ma che ruolo ha tale metamorfosi nell’economia simbolica della commedia?

Nina, come si è detto, è *zarečnaja*, ossia è colei che si trova ‘al di là del fiume’. Nel II atto, Treplëv uccide un gabbiano (a sua detta per vigliaccheria) e, deponendone il corpo ai piedi della ragazza, giura che presto si ucciderà. La promessa si avvererà nel IV atto, quando, suicidandosi, *Treplëv* porterà a termine il destino nascosto nel proprio cognome, che è possibile associare al verbo *trepāt’*, che significa ‘sparlare’, ‘sventolare’, ma anche ‘logorare, sciupare’. Nel testo, tale termine è peraltro utilizzato in una battuta del giovane suicida: «Её имя постоянно треплют в газетах».¹⁶ Interessante anche notare che la prima parte del cognome di Treplëv è simile a quella del suo grande rivale, *Trigorin*, in un gioco di specchi in cui sono presenti analogie e opposizioni: entrambi sono scrittori, ma il secondo ha successo, il primo no; l’uno è l’adorato amante della Arkadina, mentre l’altro è il figlio ignorato dalla madre; Treplëv viene lasciato da Nina per Trigorin. Questa ‘rivalità onomastica’ di Treplëv nei confronti degli altri personaggi può anche emergere in una possibile diversa lettura del significato del suo cognome, che sottolineerebbe il contrasto con la madre anche da un punto di vista onomastico: Irina Arkadina, infatti, è una donna estremamente superstiziosa e il nome di Treplëv richiama l’abitudine scaramantica russa di *tri raza plevat’*, ossia ‘sputare tre volte’ per allontanare il malocchio. Čechov non fornisce indicazioni a riguardo, ma il cognome della *Arkadina* è molto probabilmente da considerarsi uno pseudonimo, in quanto il fratello si chiama Sorin e il figlio Treplëv (le norme avrebbero dunque dovuto comportare, per Irina, il cognome di Sorina o Treplëva). Questa distanza onomastica, che ribadisce il distacco tra i due e, in ultima istanza, il ‘rifiuto’ del figlio da parte della madre, fa parte di un destino tragico, ‘maledetto’, che si sostanzierebbe, quindi, in questa lettura, anche sul piano onomastico.

Nel II atto, Treplëv, innamorato, accusa Nina di essere cambiata, mentre la ragazza lo accusa di non riuscire a esprimersi se non attraverso dei simboli: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому,

¹⁵ Si veda per esempio la *bylina* di Volch Vseslav’evič, nella quale il protagonista trasforma più volte sé stesso in un animale per riuscire a portare a termine con successo le proprie imprese. Cfr. BRUNO MERIGGI (a c. di), *Le byline. Canti popolari russi*, Milano, Accademia 1974, pp. 40-49.

¹⁶ ‘Sventolano continuamente il suo nome sui giornali’; ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P’esy*, vol. 13, cit., p. 8.

символ, но простите, я не понимаю...».¹⁷ Poco dopo, nello stesso atto, entra in scena Trigorin, che si trova da solo con Nina; vedendo il gabbiano morto, ne rimane colpito e annota quello che definisce un soggetto per un racconto breve:

[Н]а берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.¹⁸

Queste parole rappresentano la vera profezia che porterà la Zarečnaja a compiere una sorta di ‘rito di passaggio’, ovvero – e tale destino predetto dal nome – a ‘oltrepassare il fiume’,¹⁹ privandola della possibilità di ritornare indietro per avviarsi su un cammino di crescita interiore. La porteranno, evidentemente, a comprendere il significato del simbolo enigmatico che Treplëv le aveva posto di fronte. Anche questo è un elemento presente nella cultura tradizionale: il ‘rito di passaggio’ è, infatti, uno dei motivi ravvisabili nelle *byline* russe, ad esempio nella miracolosa guarigione di Il’ja Muromec, ma soprattutto nella morte di Svjatogor.²⁰ Nel caso di Nina il lettore-spettatore può intravedere questo destino proprio nel cognome della ragazza: passare ‘oltre il fiume’ significa iniziare una nuova fase della vita. Non è forse una coincidenza che in questa ‘profezia’ formulata da Trigorin la parola *čajka* compaia tre volte: tre è un numero magico (nelle *byline*, i *bogatyri* nel compiere le loro imprese generalmente falliscono due volte, riuscendo però al terzo tentativo), che compare inoltre proprio nel nome di Trigorin, nome che potrebbe nascondere al suo interno *tri gorja*, i ‘tre dolori’, rimandando alla tre ‘prove’ (la perdita della fiducia in sé stessa, il fallimento della vita sentimentale e la morte del figlio) che l’eroina (Nina) deve superare per realizzare il proprio destino.

¹⁷ ‘Negli ultimi tempi siete diventato irritabile, vi esprimete in modo incomprensibile, usate strani simboli. Anche questo gabbiano evidentemente è un simbolo, ma scusate, io non capisco...’ (ivi, p. 27; trad. it. da STANISLAVSKI, *Le mie regie*, cit., p. 88).

¹⁸ ‘Sulle rive di un lago vive fin dall’infanzia una ragazza, giovane come voi: ama il lago, come un gabbiano, ed è felice e libera come un gabbiano. Poi per caso capita lì un uomo che la vede e, per ammazzare il tempo, le distrugge la vita, proprio come è successo a questo gabbiano’. (ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P’esy*, vol. 13, cit., pp. 31-32; trad. it. da STANISLAVSKI, *Le mie regie*, cit., p. 96).

¹⁹ Cfr. VIKTORIJA VIKTOROVNA KONDRAT’EVA, MARINA ČENGAROVNA LARIONOVA, *Čbudožestvennoe prostranstvo v p’esach A. P. Čečova 1890-čb – 1900-čb gg.: mifopoetičeskie modeli*, Rostov na Donu, Foundation 2012, p. 132.

²⁰ Cfr. MERIGGI, *Le byline – Canti popolari russi*, cit., pp. 126-145.

Conclusioni

Il 'potenziale simbolico' legato ai nomi del personaggio di Nina (*Zarečnaja, čajka*), contestualizzato nell'ambito di uno dei campi più pregnanti del testo (quello acquatico) e corroborato dall'interpretazione dell'onomastica dei due altri attori principali del dramma, Treplëv e Trigorin, contribuisce a mettere in luce uno dei possibili livelli di lettura profondi del *Gabbiano*. L'analisi della gravidanza simbolica di questo campo onomastico rileva, infatti, l'importanza dell'evoluzione del personaggio di Nina, che assume, in questa prospettiva, il ruolo di fulcro dell'opera di Čechov.

Nel IV atto è ormai evidente che Treplëv ha esaurito il proprio ruolo e non ha più alcun legame con Nina-Gabbiano, la cui entrata in scena precede di poco l'arrivo del volatile impagliato che aveva ucciso anni prima.²¹ Il gabbiano che appare sulla scena nel IV atto è privo di vita: è un nome privato della sua essenza, che si è trasferita, invece, in Nina-Gabbiano. La morte del gabbiano e l'identificazione di Nina con il volatile, segnata dall'assunzione del nome Gabbiano, diventano dunque, per la protagonista, la conclusione del passaggio a una vita caratterizzata dalla sofferenza che implica il contatto con la realtà, un 'battesimo' che segna l'acquisizione di una consapevolezza nuova.²²

²¹ Nella *pièce* si dice che Trigorin avesse ordinato che il gabbiano venisse impagliato. Trigorin tuttavia non si ricorda più di tale richiesta né, probabilmente, dell'episodio del gabbiano che nel II atto annota sul suo taccuino di appunti. Nina, invece, nel IV atto, se ne ricorda ancora molto bene e addirittura torna a citare le parole esatte della 'profezia' di Trigorin.

²² L'identificazione di un personaggio femminile con un uccello è, in realtà, un tema che ricorre anche in altre opere teatrali di Čechov. Possiamo rilevarla per esempio in *Djadja Vanja*, laddove Elena Andreevna afferma: 'Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...' ('Potessi volare via da tutti voi come un uccello selvaggio, dalle vostre fisionomie addormentate, dai vostri discorsi, dimenticare che esistete tutti voi sulla terra...'). Un altro importante riferimento in tal senso si incontra in *Groza (La tempesta)* di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (un'altra opera in cui l'elemento dell'acqua ha un valore centrale, a partire dal titolo), in cui la protagonista, Katerina, ricorda la propria infanzia spensierata e afferma: 'Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. [...] Какая я была резвая! Я у вас завяла совсем. [...] Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю' ('Dico: perché le persone non possono volare come gli uccelli? Sai, a volte mi sembra di essere un uccello. [...] Com'ero vivace! Da voi ho perso tutta la vitalità. [...] Ero proprio così! Vivevo senza preoccuparmi di nulla, come un uccellino in libertà. La mia mamma mi adorava, mi vestiva come una bambola, non mi costringeva a lavorare; facevo solo quello che volevo'). La protagonista di *Groza*, Katerina, non riuscirà però nell'intento di redimersi e nel finale si getterà dalla scogliera ponendo fine alla propria vita. Interessante notare come in questo frammento Ostrovskij utilizzi il verbo *čajat'*, 'sperare', cui si può collegare proprio il sostantivo *čajka*, 'gabbiano'. In quest'ottica Nina, il gabbiano, è dunque 'colei che spera'. La speranza e la fede di Nina, in effetti, non vengono meno nonostante le prove che deve superare, anzi ne sono rafforzate. Cfr. VIKTOR GUL'ČENKO, *Skol'ko*

Il distacco da Treplëv (duplice) e poi da Trigorin, l'attraversamento del fiume, il superamento delle prove disegnano, per la giovane, un cammino 'iniziatico' ai dolori del mondo, in ultima istanza il superamento di una sorta di rito passaggio alla vita adulta, il cui esito è marcato dal cambiamento onomastico, indice di una metamorfosi profonda. Laddove il gabbiano di Treplëv è morto e impagliato, un involucro privo di contenuto, il Gabbiano che è Nina è ora libero, artefice – nel bene e nel male – del proprio destino.

Biodata: Igor Piumetti, traduttore *freelance* e dottore di ricerca in Slavistica, è docente di Lingua Russa presso l'Università di Torino e ha lavorato come docente di Letteratura Russa e Traduzione Russo-Italiano presso l'UNINT di Roma. Fra i suoi principali ambiti di ricerca rientrano: linguistica computazionale, teatro russo, onomastica ed ecocritica. Ha pubblicato studi sul teatro di Andrej Platonov e di Anton Čechov e sulle poesie di soldati e di reduci russo-sovietici della guerra in Afghanistan. Ha curato insieme a L. Banjanin e K. Jaworska il volume *Contaminazioni slave* (Trauben, 2014).

igor.piumetti@unito.it

Laura LucHE

RIFLESSIONI SULL'ONOMASTICA
NEL ROMANZO DEL DITTATORE ISPANO-AMERICANO

Abstract: Dictators are the main characters in many Hispanic-American literary works. The representation of the despots shows a variety of recurring features in which onomastic choices make a significant contribution. For instance, the messianic quality often attributed to dictators is already present in the titles of novels such as *Yo, el Supremo*, by Augusto Roa Bastos, or *El Supremísimo*, by Luis Ricardo Alonso. My paper investigates the role of the names, epithets and titles attributed to tyrants in the so-called 'dictator novel'.

Keywords: Hispanic-American Literature, Onomastic in Dictator novel, mythization and demythization

La storia del continente ispanoamericano ha visto il succedersi, nelle diverse nazioni, di molteplici dittature sin dagli anni immediatamente successivi all'Indipendenza dalla madrepatria spagnola, conquistata nei primi decenni del XIX secolo. Di fatto, ancora negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, il panorama politico di molti paesi era segnato dalla presenza di governi autoritari tra i più efferati e brutali della storia – si pensi a quelli di Rafael Videla in Argentina, di Anastasio Somoza in Nicaragua, di Alfredo Stroessner in Paraguay, di Augusto Pinochet in Cile, di Juan Velasco in Perù e, ancora, a quelli guidati dalle Giunte militari in Uruguay, Ecuador e Bolivia.

Dalla comparsa sulla scena politica dei primi dittatori appaiono, nell'ambito letterario, opere che mettono al centro della narrazione la figura del despota e il suo mondo. I romanzi che, in modo più o meno diretto, si riferiscono al tema sono così numerosi che hanno dato vita a un genere letterario, la cosiddetta *novela del dictador*.¹ Ad essa hanno contribuito i più grandi scrittori

¹ «La novela del dictador», scrive Christian Wehr, «es un género autóctono de la literatura latinoamericana» (*Mesianismo negativo y novela del dictador: Esteban Echeverría, Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez*, «Romanische Studien», IV (2016), pp. 205-224, <http://www.romanische-studien.de/index.php/rst/article/view/171/507> ultima consultazione 18-01-2019, p. 205). Al riguardo, già Roberto González Echevarría aveva sostenuto che il romanzo del dittatore è «la tradición temática más claramente autóctona de la literatura latinoamericana» (*La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Verbum 2001, p. 110). Tra i principali studi sul romanzo del dittatore, oltre ai già citati, si ricordano GIUSEPPE BELLINI, *Il mondo allucinante*.

del continente, tra i quali tre autori insigniti del Premio Nobel: Miguel Ángel Asturias, con *El Señor Presidente* (1946), Gabriel García Márquez, con *El otoño del Patriarca* (1975) e Mario Vargas Llosa con *La fiesta del chivo* (2000).

Le opere che compongono il genere, sia che rappresentino un dittatore fittizio, come i protagonisti del *Señor Presidente* e dell'*Otoño del patriarca*, sia che ricreino le vicende di una figura storica, come il dittatore di Santo Domingo, Rafael Leónidas Trujillo, protagonista della *Fiesta del chivo*, registrano alcune caratteristiche ricorrenti. Nella configurazione di queste caratteristiche svolgono un ruolo rilevante i nomi e gli epiteti che vengono attribuiti ai tiranni, ma anche i titoli che questi si attribuiscono e che appaiono come vere e proprie estensioni del nome.

Tale rilevanza è immediatamente percettibile, tra le altre opere, proprio nell'*Otoño del patriarca*. Il protagonista, che riunisce tratti fisici e psichici di diversi tiranni storici, è pressoché anonimo. In tutto il testo, il suo nome di origine biblica, Zacarías, viene menzionato un'unica volta, come a sottolineare il carattere emblematico del personaggio che, di conseguenza, viene nominato mediante titoli e descrizioni definite, che spesso sono di segno opposto. Infatti García Márquez presenta allo stesso tempo il processo di mitizzazione e quello di demitizzazione carnevalesca del tiranno e, fra i vari procedimenti utilizzati a tale fine, figura anche il carattere contrastante delle designazioni.² Così, quando si fa riferimento agli anni giovanili del despota, all'apogeo del suo potere, il dittatore è indicato con descrizioni quali *magnífico, único, purísimo, comandante del tiempo, depositario de la luz, presi-*

Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura, Milano, Cisalpino-Goliardica 1976; DOMINGO MILANI, *El dictador: objeto narrativo en Yo el Supremo*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», II (1976), 4, pp. 103-119; MARIO BENEDETTI, *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen 1979; BERNARDO SUBERCASEAUX, «Tirano Banderas» en *la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)*, «Cuadernos Hispanoamericanos», CCCLIX (mayo 1980), pp. 323-340; JORGE CASTELLANOS e MIGUEL A. MARTÍNEZ, *El dictador hispanoamericano como personaje literario*, «Latin American Research Review», XVI (1981), 2, pp. 79-105; ÁNGEL RAMA, *Los dictadores latinoamericanos*, in *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 393-494), Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado 1982; JULIO CALVIÑO IGLESIAS, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana 1985; CARLOS PACHECO, *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, Caracas, Celarg 1987; FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ, *El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)*, «Philologia Hispalensis», VII (1992), pp. 91-102; EAD., *Novela del dictador: un descenso a los infiernos*, «Texto Crítico», Nueva época, II (enero-junio 1996), pp. 163-171; BELLINI, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni 2000; JUAN CARLOS GARCÍA, *El dictador en la literatura hispanoamericana*, Santiago de Chile, Mosquito Editores 2000; MERCEDES FERNÁNDEZ DURÁN, *Novela y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma*, Bogotá, Taller de Edición Rocca 2008.

² Fra gli studi dedicati al processo di demitizzazione del patriarca si sofferma in particolare sull'uso degli epiteti LYDIA HAZERA, *La desmitificación del patriarca*, in A. M. Hernández López (a c. di), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos 1985, pp. 199-206, p. 205.

dente vitalicio, majestad de la Patria,³ mentre quando si allude agli anni della sua senilità e decadenza si trovano appellativi quali *déspota solitario, anciano crepuscular, abuelo inútil, anciano de tinieblas, inválido, viejo pendejo*.⁴

Altrettanto emblematico è il testo di un altro scrittore colombiano, Jorge Zalamea, autore dell'opera satirico-grottesca *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), chiaro antecedente dell'*Otoño del patriarca*.⁵ Già Zalamea, di fatto, propone come protagonista non una figura storica, ma un dittatore archetipico creato attraverso il ricorso all'iperbole e all'ironia e, come García Márquez, ne ricostruisce le vicende a ritroso, a partire dalla morte.

L'antroponimo onomatopeico del dittatore contenuto nel titolo è un evidente nome parlante. Sul piano fonico produce sia l'impressione di frastuono sia quella di balbettio,⁶ e in quanto tale rinvia allo stesso tempo alla loquacità irrefrenabile e alla successiva balbuzie del despota. Il dittatore raggiunge il potere anche grazie al suo incessante flusso verbale e, nel testo, il suo nome viene esplicitamente legato a tale peculiarità: «Hablaba como se sufre una hemorragia o se padece un flujo. Hablaba como se vacía una carreta de grava. Como revienta una granizada. Como se vuelca un río en catarata. Hablaba el Gran Burundún-Burundá como su nombre lo indica».⁷ Tuttavia, nel corso della storia, il protagonista è colto da una repentina balbuzie che precede la perdita totale della parola, una sorta di afasia che lo induce a imporre il silenzio al paese tutto.⁸

Oltre che alla retorica del despota, l'appellativo sembra rinviare al termine *burundanga*, che nello spagnolo di alcuni paesi latinoamericani, tra i quali

³ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del patriarca*, Madrid, Plaza y Janés 1975, rispettivamente pp. 37, 40, 72, 73, 146.

⁴ Ivi, rispettivamente pp. 8, 18, 93, 175, 268, 227.

⁵ A proposito dell'influenza di Zalamea sull'arte di García Márquez si vedano RAMA, *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura 1991, pp. 68-69; BELLINI, *Jorge Zalamea y la destrucción del personaje*, «Thesaurus», LII (1997), 1, 2, 3, pp. 272-283, p. 276.

⁶ Cfr. MARÍA DOLORES JARAMILLO, *Jorge Zalamea y El gran Burundún-Burundá*, «Revista Iberoamericana», LXVI (julio-septiembre 2000), 192, pp. 587-600, p. 593.

⁷ JORGE ZALAMEA, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, Buenos Aires, Banco de la República 1952, p. 39.

⁸ Il rapporto tra linguaggio e potere è uno dei motivi centrali del romanzo e viene introdotto sin dal paratesto con tre epigrafi iniziali che rinviano al tema della parola. In particolare, la prima riporta il noto *Inno alla parola* del Vangelo di Giovanni, secondo cui «In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio». Come ha ben osservato Jaramillo (*Jorge Zalamea...*, cit., p. 593), con la logorrea del suo protagonista, Zalamea rappresenta e condanna la politica della borghesia colombiana, il suo uso della retorica come strumento ideologico e la pratica ricorrente delle vane promesse. Il silenzio che il dittatore impone a tutto il paese, invece, rinvia chiaramente al ruolo della censura nei regimi dittatoriali.

la Colombia, indica una «cosa inútil y de poca entidad»,⁹ qualcosa privo di valore, quindi, ciarpame, cianfrusaglie, bagattelle. In questo modo, attraverso il nome preceduto dall'aggettivo 'grande', l'autore, al pari di García Márquez, mitizza e demitizza il suo personaggio, alludendo, a un tempo, a una presunta grandezza e alla sua pochezza.¹⁰ L'aggettivo precede molti degli epiteti che vengono attribuiti al dittatore e che contribuiscono in modo determinante a comporne il ritratto. Tra questi si possono ricordare *Gran Brujo*, *Gran Destructor*, *Gran Matador*, *Gran Cinegista*, *Gran Terrorista*, *Gran Charlatán*, *Gran Parlanchín*, *Gran Extirpador*, *Gran Tabúr*, *Gran Sacrificador*.¹¹

Nelle prime opere sul tema della tirannia il dittatore non appare tra i protagonisti e la narrazione è incentrata principalmente sul mondo violento, corrotto e infernale a cui dà vita il suo governo autoritario. Nel corso del Novecento, invece, e in particolare nei romanzi pubblicati a partire dagli anni Settanta, il dittatore e la sua complessa personalità iniziano a occupare il primo piano della narrazione. Per questo si è soliti distinguere tra il cosiddetto 'romanzo della dittatura' e il 'romanzo del dittatore' vero e proprio.¹²

Malgrado tale differenza, gli attributi fondamentali del despota come entità fittizia appaiono sin dagli esordi del genere e si ripresentano in entrambe le varianti.¹³ Di fatto, già il primo romanzo incentrato sul tema della dittatura americana, *Amalia* di José Mármol, pubblicato nel 1855, introduce alcune caratteristiche destinate a perdurare. Tra queste spicca la dicotomia tra le forze del bene e quelle del male, della legge e dell'arbitrio, della civiltà e della barbarie, rappresentate, rispettivamente, dagli oppositori del tiranno

⁹ S.v. *burundanga*, *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), www.rae.es (ultima consultazione 18-01-2019).

¹⁰ Cfr. ANTONIO GARCÍA LOZADA, *Los recursos lingüísticos de El gran Burundún-Burundá*, «Revista Aleph», XLVIII (ottobre-diciembre 2014), n. 171, s.p., <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/703-recursos-linguisticos-de-el-gran-burundun-burunda.html> (ultima consultazione 18-01-2019).

¹¹ ZALAMEA, *El gran Burundún-Burundá...*, cit., rispettivamente alle pp. 13, 14, 15, 18, 23, 34, 42, 44, 45, 50.

¹² Si vedano, tra gli altri, MILANI, *El dictador: objeto narrativo...*, cit., pp. 107-108; SUBERCASEAUX, «*Tirano Banderas*» en la narrativa hispanoamericana..., cit., p. 331; CASTELLANOS e MARTÍNEZ, *El dictador hispanoamericano...*, cit., p. 79; SHARON KEEFE UGALDE, *Veloz Maggiolo y la narrativa de dictador/dictadura: perspectivas dominicanas e innovaciones*, «Revista iberoamericana», LIV (enero-marzo 1988), 142, pp. 129-150, pp. 129-130.

¹³ Per questa ragione la distinzione tra romanzo della dittatura e romanzo del dittatore non si considera rilevante ai fini del presente studio e per lo stesso motivo si parla, in generale, di romanzo del dittatore. Dato il numero considerevole di testi che possono ascrivere a tale filone, l'analisi che qui si propone, escludendo qualsiasi pretesa di esaustività, si prefigge di illustrare la rilevanza dei procedimenti onimici attraverso alcuni casi che paiono particolarmente significativi.

e dai suoi sostenitori. In *Amalia* le categorie del Bene e del Male si contrappongono in modo molto netto e attraverso segni perfettamente definiti; tra questi figura anche il nome, infatti l'eroe positivo si chiama Daniel Bello ed è caratterizzato da tratti quali, appunto, la bellezza, il coraggio e la sensibilità, che si oppongono alla bruttezza, alla barbarie e alla codardia dei sostenitori del dittatore.¹⁴

Con una maggiore o minore carica di manicheismo, questa dicotomia è presente anche in opere più recenti, in particolare in quelle di stampo carnevalesco e grottesco quali, per esempio, il romanzo *El secuestro del general* (1973) dello scrittore ecuadoriano Demetrio Aguilera Malta.¹⁵ Anche questo testo, non a caso, riflette l'opposizione di forze morali positive e negative sin dai nomi dei personaggi: così Fúlgido Estrella guida le forze del bene contro il generale Jonás Pitecántropo, un macabro scheletro, quasi un fossile, come il suo cognome lascia intendere, giacché rinvia a un genere di ominide primitivo il cui nome deriva dal greco *πίθηκος* 'scimmia', e *ἄνθρωπος* 'uomo'.¹⁶ La caratterizzazione positiva o negativa del personaggio attraverso il nome è comunque presente anche in opere estranee a qualsiasi intento satirico; tra queste il noto romanzo di Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* (1969),¹⁷ ambientato negli anni della dittatura del Generale Odría (1948-1956). Infatti, nell'opera l'uomo forte del regime, a cui molto si deve il clima di violenza, corruzione e degrado morale che la contraddistinguono, si chiama Cayo Bermúdez, ma è noto come Cayo Mierda.

Uno dei tratti che ricorrono maggiormente nella rappresentazione fittizia del dittatore è il suo carattere divino. Il despota spesso si sente una sorta di messia, un essere superiore, sovraumano, e come tale è descritto dai suoi cortigiani e percepito dal popolo.

Tale aspetto è presente già in *Tirano Banderas* (1926) dello scrittore spagnolo Ramón del Valle Inclán e nel romanzo *El Señor Presidente* (1946) di Miguel Ángel Asturias, le due opere universalmente riconosciute come i testi con cui il romanzo del dittatore raggiunge «una etapa de configuración distintiva».¹⁸ In entrambe, il carattere messianico del despota e la creazione di un mondo di valori religiosi è evidente sin dai cataloghi onimici che vi compaiono.

In particolare, nel testo di Valle Inclán il tiranno richiamato nel titolo, personaggio fittizio che riprende aspetti peculiari di vari dittatori, si chia-

¹⁴ Cfr. NOGUEROL JIMÉNEZ, *Novela del dictador...*, cit., p. 165.

¹⁵ DEMETRIO AGUILERA MALTA, *El Secuestro del general*, México D.F., Joaquín Mortiz 1973.

¹⁶ Cfr. NOGUEROL JIMÉNEZ, *Novela del dictador...*, cit., p. 165.

¹⁷ MARIO VARGAS LLOSA, *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral 1969.

¹⁸ SUBERCASEAUX, «*Tirano Banderas*» en la *narrativa hispanoamericana...*, cit., p. 332.

ma Santos Banderas;¹⁹ il popolo, che lo mitizza, lo chiama Niño Santo e uno dei personaggi a lui più vicini ha nome Don Celeste o Celestino. Il protagonista, inoltre, è spesso rappresentato come un essere onnipotente, come una divinità che vigila sul mondo dall'alto. Infatti, il suo palazzo, che significativamente è un ex convento, è sito su una collina da cui si domina la città.

Per quanto riguarda l'opera di Asturias, l'appellativo di *Señor* presente nel titolo, oltre a rinviare al trattamento di cortesia, è un riferimento al Signore come Dio²⁰ e, in quanto Dio, il Presidente ha un arcangelo, il suo braccio destro Miguel Cara de Ángel.

In due romanzi, la natura trascendente ascritta ai protagonisti è resa icausticamente, sin dai titoli, attraverso appellativi sostitutivi del nome. Si tratta di *Yo el Supremo*, pubblicato nel 1974 dallo scrittore paraguaiano Augusto Roa Bastos, e dell'opera del 1981, *El Supremísimo*, dell'autore ispano-cubano Luis Ricardo Alonso, nel quale si legge che il *Supremísimo* «[e]n su intimidación solía llamar a Dios el ser Vicesupremo».²¹ In *Yo el Supremo*, uno dei capolavori della letteratura ispano-americana del XX secolo, Roa Bastos ricrea la figura di José Gaspar Rodríguez de Francia, conosciuto, appunto, come El Supremo, che nei primi decenni dell'Ottocento governò sul Paraguay per ventisei anni. Come ben sintetizza Martínez, il protagonista – che dichiara: «yo almuerzo con Dios en la misma fuente»²² – si sente «un dios único que domina todo».²³ Proprio per via del suo carattere divino, è privo di un nome, «es – como en los relatos bíblicos – innombrable, porque no hay necesidad de un nombre, porque ello lo transformaría en una cosa y, precisamente él no es una cosa; porque por el contrario, el es, el ente, el ser que está por encima de todas ellas; las reales, las imaginadas y las inventadas».²⁴

L'essenza messianica attribuita ai diversi tiranni che popolano il romanzo del dittatore si riflette, quindi, nella caratterizzazione nominativa: non solo *Supremo*, ma anche *Benefactor*, *Salvador*, *Padre*, sono appellativi che ricorrono in numerose opere.

¹⁹ Il cognome è anch'esso semantico e allude alla funzione patriottica che i dittatori si sono tradizionalmente attribuiti insieme a quella messianica, presentandosi come i salvatori della patria.

²⁰ Cfr. SUBERCASEAUX, «*Tirano Banderas*» in *la narrativa hispanoamericana...*, cit., p. 333.

²¹ LUIS RICARDO ALONSO, *El Supremísimo*, Barcelona, Destino 1981, p. 270.

²² AUGUSTO ROA BASTOS, *Yo, el Supremo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1988, p. 289.

²³ JUAN RAMÓN MARTÍNEZ, *Reflexiones provisionales sobre Yo, el Supremo*, «La Tribuna», 7 abril 2018, s.p., <http://www.latribuna.hn/2018/04/07/reflexiones-provisionales-supremo/>.

²⁴ *Ibid.*

Il despota, tuttavia, è una divinità di segno negativo, un Dio degli inferi,²⁵ e il mondo della dittatura, dominato da una divinità malefica, si configura spesso come un «cielo al revés»,²⁶ un paradiso alla rovescia nel quale la scala dei valori umani è invertita. È quanto evidenzia, per esempio, uno dei personaggi della *Fiesta del chivo* di Mario Vargas Llosa quando afferma che, per rimanere al potere, per far parte della cerchia degli intimi del dittatore, era necessario perdere ogni scrupolo, rinunciare alla sensibilità e alla rettitudine, diventare «un desalmado, un monstruo como [el] Jefe». ²⁷ Al carattere satanico di Trujillo, protagonista del romanzo, rinvia anche l'appellativo *Chivo* presente, ancora una volta, nel titolo. Infatti, il *chivo*, il capro o caprone, com'è noto, è emblema di Satana, così rappresentato quando presiede al Sabba.²⁸

Tirano Banderas viene paragonato da un personaggio «a la serpiente del Génesis»,²⁹ mentre, come ricorda Subercaseaux, le azioni del primo capitolo del romanzo di Asturias, intitolato *En el portal del Señor*, si svolgono davanti alla Cattedrale e iniziano con una preghiera, ma questa, invece di essere rivolta a Dio, è rivolta al diavolo: «Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre!». ³⁰ Al maligno è associata anche la figura di Miguel Cara de Ángel, di cui si dice più volte che era «bello y malo como Satán». ³¹ Infine, nel romanzo *Por qué se fueron la garzas* (1979), dello scrittore ecuadoriano Gustavo Alfredo Jácome, il carattere demoniaco del protagonista si evidenzia sin dal nome. Infatti nell'opera il colonello Atanasio Somoza, dittatore del Nicaragua dal 1967 al 1979, con un processo di prostesi consonantica è chiamato Satanasio Somoza e descritto come uno dei tiranni più crudeli che la storia ricordi: «Satanasio Somoza ya tiene un sitio entre los nerón los átila los hitler los franco los pinochet los trujillo». ³²

Al dittatore come figura satanica è legata anche la sua rappresentazione come vampiro che si alimenta della linfa vitale di una nazione e la distrug-

²⁵ Al riguardo si veda Noguero Jimémez che scrive che «El personaje del dictador se constituye en no pocas ocasiones en una divinidad maléfica, dotada de poderes sobrenaturales, que controla la vida de sus súbditos desde su posición privilegiada» (Ivi, p. 163). Wehr parla al riguardo di «mesianismo perverso» e osserva che «muchas veces los dictadores se presentan como dioses malvados que reinan sobre un infierno terrestre» (WEHR, *Mesianismo negativo y novela del dictador...*, cit., p. 207).

²⁶ SUBERCASEAUX, «*Tirano Banderas*» en la *narrativa hispanoamericana...*, cit., p. 327.

²⁷ VARGAS LLOSA, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara 2000, p. 137.

²⁸ L'appellativo rinvia anche a un'altra caratteristica del personaggio, comune a molti dittatori letterari: il machismo, la sessualità esuberante, la potenza sessuale strettamente legata a quella politica.

²⁹ RAMÓN DEL VALLE INCLÁN, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa Calpe 1975, p. 191.

³⁰ MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *El Señor presidente*, Buenos Aires, Losada 1967, p. 7.

³¹ Ivi, pp. 35, 37, 93.

³² GUSTAVO ALFREDO JÁCOME, *Por qué se fueron las garzas*, Barcelona, Seix Barral 1980, pp. 274-275.

ge.³³ L'immagine del tiranno come demone vampiresco è presente sin dal romanzo che dà inizio alla narrativa ambientata nel mondo dittatoriale, il già menzionato *Amalia*. Nel testo di José Mármol, infatti, il dittatore argentino Juan Manuel Rosas appare come un vampiro sia per il suo abbigliamento scuro sia, soprattutto, per la sua predilezione per la notte e per il sangue. Rosas, si legge, «invertía el tiempo haciendo de la noche día para su trabajo, su comida y sus placeres».³⁴ Particolarmente significativo è il quinto capitolo, intitolato *Un vaso de sangre*, nel quale il despota, dopo aver ordinato di uccidere un gran numero di oppositori, beve un bicchiere d'acqua, ma questo, colpito dai raggi del sole, appare ai presenti come pieno di sangue: «en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre».³⁵ Anche tale tratto è stato reso dal punto di vista onomastico nel nome di un personaggio che, ancora una volta, dà titolo a un romanzo. Si tratta del *General Bebevidas*,³⁶ deformazione parlante del cognome del tiranno Oscar Benavides. In questo testo, pubblicato nel 1939, lo scrittore peruviano Manuel Bedoya mette in scena un autocrate che, come cura per una malattia, beve sangue umano, preferibilmente quello degli adolescenti, a indicare il grado di ferocia, di distruttività a cui può giungere il dittatore. Vampiresco appare, tra gli altri despoti, anche il Supremo di Roa Bastos per il suo mantello di peli di pipistrello, per il fatto che la sua immagine non si riflette negli specchi e perché continua a vivere benché sia morto – un aspetto, quest'ultimo, che pare alludere al carattere perpetuo delle dittature in America Latina, che parevano non morire mai.³⁷

La crudeltà satanica, vampiresca del dittatore è spesso associata a un *horridus locus*,³⁸ perché orribile è lo spazio nel quale dominano la corruzione, la cooptazione, la violenza, il terrore, la morte. Ancora una volta questo elemento ricorrente nella narrativa del dittatore si è incarnato in un personaggio dal nome semantico, Pedro Páramo, antropónimo che rinvia a una terra sassosa, a una landa – questo il significato del termine spagnolo *páramo* –, inospitale, brulla, priva di vita. E anche da questo personaggio prende il titolo uno dei capolavori della letteratura latinoamericana, il romanzo del 1955 dello scrittore messicano Juan Rulfo, intitolato, appunto, *Pedro Pára-*

³³ Cfr. NOGUEROL JIMÉNEZ, *Novela del dictador...*, cit., pp. 167-168.

³⁴ JOSÉ MÁRMOL, *Amalia*, La Habana, Casa de la Américas 1976, p. 51.

³⁵ Ivi, p. 305.

³⁶ MANUEL BEDOYA, *El general Bebevidas. Monstruo de América (Lágrimas y sangre del Calvario de un Pueblo)*, Santiago de Chile, Llamada 1939.

³⁷ Cfr. CARMEN SERRANO, *EL vampiro en el espejo, elementos góticos en Yo el Supremo*, «Revista Iberoamericana», LXXVI (julio 2010), 232-233, pp. 899-912, p. 910.

³⁸ Cfr. NOGUEROL JIMÉNEZ, *Novela del dictador...*, cit., p. 169.

mo. Il protagonista è un piccolo dittatore locale, un possidente spietato che, con la brutalità e i soprusi, riesce a diventare signore assoluto di Comala, il luogo immaginario nel quale è ambientato il romanzo. Il testo propone due immagini del paese: la prima corrisponde alla Comala del passato, antecedente alla presa del potere da parte di Pedro Páramo, la cui bellezza e vitalità viene rievocata da una delle protagoniste, Dolores Preciado. Nel suo ricordo, il paese appare come un *locus amoenus*, un posto fertile, pieno d'acqua e di alberi, che profuma di pane, di miele, di fiori d'arancio,³⁹ un paese pieno di vita, con un'economia attiva:

Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado.⁴⁰

Al contrario, nel presente della narrazione, Comala è un paese popolato di spettri, di anime in pena, di mormorii di fantasmi, dove regna solo la distruzione, il nulla: «Me acerqué para ver», racconta un personaggio, «y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas [...]». Este pueblo está lleno de ecos. [...] oigo el aullido de los perros y dejo que aullen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí [...] no hay árboles. Los hubo en algún tiempo».⁴¹ La Comala che lascia Pedro Páramo è, come dice il suo nome, una terra desolata e distrutta. Il suo potere brutale e arbitrario trasforma il luogo, un tempo paradisiaco, in un autentico inferno, fustigato dal caldo: «Comala [...] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno».⁴² Di fatto, Comala è un toponimo semantico; come ha dichiarato l'autore stesso, il termine da lui creato deriva dal sostantivo *comal*, che designa un recipiente di argilla che si mette sul fuoco, a simboleggiare, sin dal nome, l'atmosfera di caldo opprimente, avernale, che contraddistingue il luogo.⁴³

Dal romanzo del dittatore ispanoamericano, dunque, emerge il ritratto del tiranno come una divinità di carattere satanico, che vampirizza intere popo-

³⁹ Così lo descrive Dolores Preciado: «*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada [...]. No sentir otro sabor sino el del azabrar de los naranjos en la tibieza del tiempo*», JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra 2000, p. 80. (In corsivo nel testo, che così riporta i ricordi di Dolores Preciado).

⁴⁰ Ivi, pp. 108-109.

⁴¹ Ivi, p. 104.

⁴² Ivi, p. 66.

⁴³ Ivi, p. 62, nota 1 (a cura di José Carlos González Boixo).

lazioni e trasforma i suoi domini in luoghi infernali.⁴⁴ In questa rappresentazione, come mostrato, svolgono un ruolo di primo piano i nomi, gli epiteti, le definizioni che gli scrittori attribuiscono a tali personaggi. Per i dittatori latinoamericani, nominarsi, conferirsi onorificenze altisonanti è sempre stato un aspetto centrale del potere da loro esercitato; per citare un caso emblematico, si può ricordare Rafael Leonidas Trujillo, che si attribuì più di cento titoli, alcuni dei quali sono stati raccolti da Hans Magnus Enzensberger:

El Benefactor de la Patria, El Honorable Presidente, El Paladín de la Democracia, El Primer Médico de la República, El Portador de la Gran Cruz de la Orden Papal de San Gregorio, El Supremo Coloso, El Genio de la Paz, El Salvador de la Patria, El Protector de todos los Obreros, El Caballero de Honor de la Soberana Orden de Malta, El Primer Maestro de la República, El Padre de la Nueva Patria, El primero y el más grande de todos los Jefes de Estado dominicanos, El Héroe del Trabajo, El Primer Periodista de la República, el Generalísimo de las Fuerzas Armadas, El Portador del Collar de la Orden de Isabel La Católica [...].⁴⁵

Gli scrittori del continente si appropriano di questo iperbolico atto di nomina per parodiarlo, per carnevalizzarlo, per ridicolizzarlo o per rappresentare icasticamente aspetti del dittatore o del mondo della dittatura. L'onomastica, in questo modo, contribuisce a quel processo di demitizzazione dei despoti che caratterizza profondamente il romanzo del dittatore sin dalle sue prime espressioni e più segnatamente a partire dalle opere degli anni Settanta del XX secolo.

Biodata: Laura Luche è professore associato di Lingue e Letterature Ispano-americane presso il Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione dell'Università di Sassari. Si occupa principalmente di narrativa contemporanea ed è autrice, tra gli altri, di una monografia e di diversi saggi su Mario Vargas Llosa, e di articoli su Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Roberto Bolaño, Pablo Armando Fernández. Tra i suoi temi di ricerca figurano il tema del chisciottismo e degli sforzi inutili, il tema del permanere del passato nel presente e il tema delle idee fuori luogo.

luche@uniss.it

⁴⁴ Il ritratto del dittatore presenta anche altri aspetti che, come quelli fin qui analizzati, si riflettono sul piano onomastico. In questa sede, tuttavia, non si possono prendere in considerazione per via dei limiti di spazio.

⁴⁵ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Política y delito*, Barcelona, Seix Barral 1968, p. 36. Cit. in NOGUEROL JIMÉNEZ, *El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)*, «Philologia Hispalensis», VII (1992), pp. 91-102, pp. 94-95. http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_8.pdf (ultima consultazione 18-01-2019).

SÍLVIA VEÀ VILA

TOPONÍMIA REAL I INVENTADA
A L'APLEC DE RONDAIES MALLORQUINES
D'EN JORDI D'ES RACÓ

Abstract: This paper deals with the relationship between different ethnopoietic genres and the type of toponyms and anthroponyms that appear there. The aim is to examine how the ethnopoetic genre conditions the type of toponyms and anthroponyms that appear in the narrative; in other words, how certain types of folk tales contain toponyms and real anthroponyms, and others, instead, contain unreal or invented ones. My analysis will include speculations on the reasons behind these differences and the mechanisms for constructing invented proper names.

Keywords: The corpus studied consists of the folk-tales collected by Antoni Maria Alcover Sureda (Manacor 1862 – City of Mallorca 1932) belonging to the *Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi d'es Racó*.

Objectius del treball

Aquesta comunicació pretén esbrinar si existeix alguna relació entre els gèneres rondallístics definits per l'índex internacional Aarne-Thompson-Uther (ATU) i el tipus de topònims que apareixen a les rondalles catalogades de l'*Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, d'Antoni Maria Alcover i Sureda (Santacirga, Manacor, 1862 – Palma, 1932).

Les rondalles. El corpus treballat

Les rondalles treballades en aquest estudi són una part de les recollides a l'*Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, d'Antoni M. Alcover (Santacirga, Manacor, 1862 – Palma, 1932). Un dels molts vessants de l'activitat d'Alcover i potser el més residual de tots, és el que tracta la rondallística. Ell mateix explica el seu objectiu a l'article *Com he fet mon Aplec de Rondaies Mallorquines*:

He fet mon aplec per amor de les mateixes rondalles, per salvar-les del naufragi, de la desaparició, de l'oblit que les amenaçava. Les he replegades, escrites i publicades perquè poguessen tornar a córrer entre la gent mallorquina. (Alcover 1983: 126).

I la magnitud de la seua obra pot copsar-se en les paraules de Jaume Guiscafrè:

Així, el 1880, en el número 76 de la revista *L'ignorància*, va publicar la primera mostra de la seva producció contística, «Es jai de sa barraqueta», una versió d'ATU 330. I nou anys després, l'estiu de 1889, va concebre la idea «de fer un llibre, just de rondalles populars vivents a Mallorca», una idea que no es va materialitzar fins el 1896 amb la publicació del primer volum de *l'Aplec de Rondalles Mallorquines d'En Jordi des Racó*. L'activitat recol·lectora i editora d'Alcover va durar aproximadament cinquanta-un anys, durant els quals, de manera intermitent, va anar recollint versions orals i en va anar publicant les reelaboracions tant a la premsa periòdica com en forma de volum. (Guiscafrè 2017:141).

Les primeres publicacions de les rondalles, en vida de mossèn Alcover, abracen, doncs, el període que va des de l'any 1896 fins al 1931, però no va ser completa. Fou el seu deixeble, Francesc de B. Moll, qui va impulsar la publicació de l'anomenada 'edició popular', que s'edità entre 1936 i 1972, en 24 volums. Havia aplegat més de 400 rondalles orals que s'explicaven a l'illa de Mallorca. La difusió d'aquests volums en les diferents èpoques va ser molt destacable, com descriu perfectament Caterina Valriu (2016: 34-35):

Al llarg dels primers trenta anys del segle XX varen tenir molt bona acollida popular, com es posa de manifest en les nombroses reedicions dels llibres. Després, amb la dictadura franquista i la repressió de la llengua catalana, les rondalles foren els únics llibres en català que circulaven sense problemes a les Balears, sovint foren l'únic camí dels joves per aprendre a llegir en la seva llengua, al marge d'un sistema escolar castellanitzant i castellanitzador. En arribar els anys seixanta del s. XX, amb el *boom* turístic i el canvi de model social, semblava que les rondalles quedarien oblidades. Però, en aquest moment, començà l'enregistrament i emissió de les rondalles per la ràdio, de la mà del lingüista i editor Francesc de B. Moll, que era l'hereu de la tasca d'Alcover. Les rondalles tornaren a ser presents a cada casa i aquesta difusió radiofònica durà molts d'anys. Quan aquest model de difusió semblava que començava a decaure per la competència de la televisió, arribà la democràcia i amb ella la introducció de l'ensenyament del català a les escoles (1977). Davant de la falta de material per a l'ensenyament de la llengua catalana, els educadors acudiren a les rondalles com a font de material didàctic. I aquest aprofitament didàctic arriba fins a l'actualitat, amb el reforç del suport institucional d'aquests últims anys.

Cal puntualitzar que Alcover no va actuar exactament com un rondallista (estudiós de les rondalles), sinó més aviat com un rondallaire, ja que el seu objectiu era, amb paraules de Guiscafrè «elaborar un corpus destinat al major nombre de lectors i d'oïdors possibles» (2017:125). Va mirar de fixar unes rondalles orals mitjançant l'escriptura perquè romanguessin en l'imaginari dels mallorquins. Evidentment, això va comportar una reelaboració

dels textos orals originals, cosa de la qual Alcover era ben conscient, i va voler traslladar-hi la vivesa de l'oralitat i la riquesa del parlar de la Mallorca del seu temps. I ho va aconseguir.

Aquest treball, però, no s'ha basat en l'anomenada edició popular, sinó en l'edició crítica de les *Rondaies*, això és: l'edició a cura de Josep A. Grimalt, amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè, publicada per l'Editorial Moll, i que encara és en procés de realització. Fins avui, n'hi ha set volums publicats – el darrer és de l'any 2017 – que apleguen les rondalles d'animals, les meravelloses – les més nombroses, que ocupen la publicació de més de cinc dels volums –, les religioses i les anomenades humanes. En aquesta edició, es presenta cada rondalla classificada segons l'índex ATU (Aarne-Thompson-Uther), amb la descripció del tipus corresponent, a més d'una introducció en què l'autor il·lustra el lector sobre coincidències amb altres textos universals, entre altres qüestions, una llista d'edicions i de les traduccions que se n'han fet, la transcripció de les anotacions que Alcover havia fet a les llibretes manuscrites que utilitzava per a la recollida de les fonts orals, notes crítiques, comparatives i comentaris, i, per finalitzar, la seqüència de motius presents a la rondalla.

La raó d'aquesta tria respon a l'objectiu de la comunicació: esbrinar si hi ha alguna relació directa entre les classes de topònims que apareixen a les *Rondaies* i els tipus de rondalla segons l'índex internacional ATU. D'altra banda, d'aquesta manera, s'ha pogut observar no només el text final redactat per Alcover, sinó també les llibretes manuscrites en les quals prenia els apunts dels informadors, de manera que la cerca ha estat més exhaustiva i completa.

Precisament amb aquest afany d'exhaustivitat, en avançar en la investigació, es va creure adient i profitós incloure també les rondalles que només apareixien publicades a l'edició popular, però que estan catalogades segons l'índex internacional ATU a la base de dades RondCat.¹ D'aquesta manera el ventall s'anava obrint i es podia incorporar més dades a la recerca.

Finalment, doncs, s'han treballat les rondalles recollides per Alcover que complien dos condicions: que estiguessin catalogades i que continguessin topònims. Això fa un total de 112 rondalles. Percentualment, es pot dir

¹ RondCat és una base de dades en línia del projecte de catalogació de les rondalles catalanes, finançat per la Universitat Rovira i Virgili (URV) i pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (CPCPTC) de la Generalitat de Catalunya entre els anys 2000-2002 i 2005-2007. RondCat permet la consulta d'informació bibliogràfica, catalogràfica i de contingut de les rondalles de tradició folklòrica recollides en llengua catalana en tota la seva àrea lingüística (Catalunya, Franja d'Aragó, Catalunya del Nord, Andorra, Mallorca, Menorca, Eivissa, Formentera, País Valencià, el Carxe i l'Alguer). El període considerat va des del 1853, data d'edició del primer recull de rondalles, fins a l'actualitat.

que del total de 450 rondalles, un 42,66% estan catalogades segons ATU. I, d'aquestes, el 43,41% contenen algun topònim.

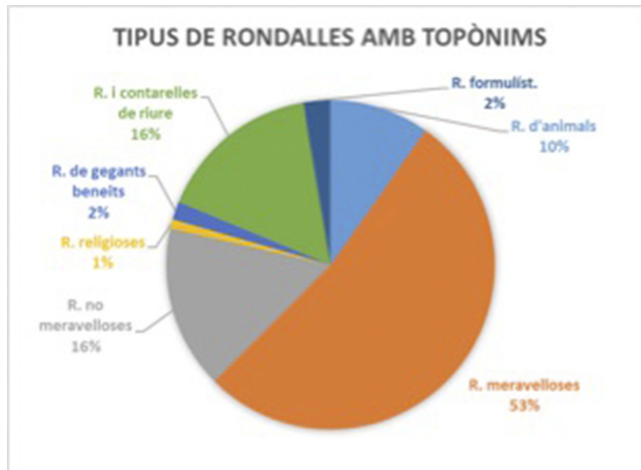
Els tipus rondallístics

El tipus rondallístic és un codi format per un número, de vegades seguit de lletres i asteriscs, i precedit per les sigles ATU (que remeten a l'índex internacional Aarne-Thompson-Uther, de 2004), i que correspon a un mateix argument. Els orígens remots d'aquest índex cal cercar-los al segle XIX, el 1822, amb la publicació de les *Rondalles d'infants i de la vora del foc* (*Kinder- und Hausmärchen*) dels germans Jakob i Wilhelm Grimm. A partir d'aquesta publicació, els folkloristes van detectar relats amb arguments anàlegs en altres llengües i això va provocar que comencés una recerca en termes comparatistes. I va ser l'any 1910 que el folklorista finès Antti Aarne va fer una primera proposta de catàleg de tipus rondallístics *Verzeichnis der Märchentypen*. A partir de posteriors revisions fetes per Stith Thompson (1928 i 1961) i per Hans-Jörg Uther, és que va bastir-se l'índex internacional, que actualment es troba en la seua quarta edició.

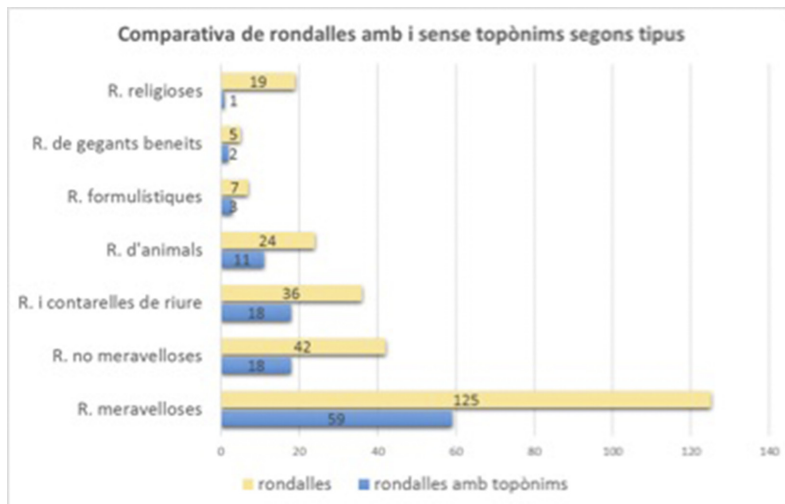
En realitat, existeixen uns 2500 tipus rondallístics diferents, i aquest fet provocava que l'objectiu primigeni d'aquesta investigació es veiés superat per l'excés de concreció. Per tant, es va decidir centrar l'estudi, no ja en el tipus, sinó en les seccions o gèneres que apleguen aquests tipus. Són les següents:

- Els tipus de l'1 al 299 componen la secció de rondalles d'animals
- Els del 300 al 749, les rondalles meravelloses
- Els del 750 al 849, les rondalles religioses
- Els del 850 al 999, les rondalles no meravelloses (també anomenades *humanes* a l'edició de Grimalt)
- Els del 1000 al 1199, les rondalles de gegants beneïts
- Els del 1200 al 1999, les rondalles i contarelles de riure
- Els del 2000 al 2075, les rondalles formulístiques
- Els del 2200 al 2299, les rondalles sorpresa
- Els del 2300 al 2399, altres rondalles formulístiques

El corpus de rondalles treballat, inclou 7 d'aquests gèneres: rondalles d'animals, rondalles meravelloses, rondalles religioses, rondalles no meravelloses (o humanes), rondalles de gegants beneïts, rondalles i contarelles de riure, i rondalles formulístiques, en la proporció que es pot observar en el gràfic número 1. Al gràfic 2 es pot observar una comparativa entre el nombre de rondalles que contenen o no topònims, segons el gènere rondallístic.



GRÀFIC 1: Tipus i percentatges de rondalles que contenen topònims.



GRÀFIC 2: Comparativa del nombre de rondalles amb topònims i sense topònims.

Seguint les definicions de Carme Oriol (2002: 54 i següents), les *rondalles d'animals* són aquelles que presenten animals com a protagonistes, però aquesta característica no li és suficient, per bé que sí és necessària, a més, ha de tenir una estructura molt simple, d'un sol episodi, i presentar una confrontació d'enginy entre dos animals: el murri i la víctima. Les *rondalles meravelloses*, per la

seua banda, són els relats en què l'heroi o l'heroïna protagonitzen aventures en el món del meravellós, presenten una estructura tipificada i contenen elements estilístics característics, com les fórmules de començament i acabament del relat, les repeticions de seqüències, els diàlegs estereotipats entre determinats personatges, etc. Les *rondalles no meravelloses* abracen aquells relats d'estructura narrativa complexa, s'acosten al mode realista i transcorren en el món real, de manera que hi ha un intent d'acostar el receptor a la realitat, però que, alhora no són susceptibles de ser presos com a certs, sinó que són vistos com una ficció. Les *rondalles religioses*, al seu torn, es caracteritzen pel seu caràcter exemplar i, en la cultura catalana, estan protagonitzades per personatges característics de la religió catòlica. Les *rondalles del gegant beneit* presenten l'heroi en relació amb un antagonista que pot ser sobrehumà (gegant, ogre,...) o humà (amo) i competeixen en una sèrie de proves en les quals l'heroi, amb la seua astúcia, aconsegueix enganyar l'antagonista, que es comporta com un beneit. Les *rondalles i contarelles de riure* són un tipus de narració de relat còmic formada per un sol episodi. Finalment, les *rondalles formulístiques* comparteixen entre elles el fet que presenten un nucli narratiu molt breu i una fórmula prefixada que es va repetint una vegada i una altra, en aquestes rondalles no té tanta importància el contingut com els aspectes estilístics o l'habilitat del narrador per provocar una determinada resposta en l'auditori.

Els tipus de topònims

Els topònims que s'han recollit en les rondalles catalogades de l'*Aplec*, s'ha agrupat segons són topònims reals o inventats. I dins dels topònims reals, s'han distingit els subtipus següents:

- Topònims de l'illa de Mallorca (pobles i viles, possessions, carrers, places, portals, esglésies, convents, hostals, basses, pous, fonts, aljubs, horts, molins, camins, coves, barrancs, torrents, muntanyes, colls, plans, arbres, cales, ports, caps, etc.)

- Topònims de les altres illes de l'arxipèlag Balear (*Menorca, Ervissa, Mahó*, etc.)

- Topònims que no pertanyen a l'arxipèlag Balear (ciutats i països, principalment: *Guinea, França, Espanya, Portugal, Hongria, Madrid, París, Alger, Nàpols, Roma*, etc.)

- Topònims imprecisos (topònims que no fan referència a ciutats, països o indrets concrets com els coneixem en l'actualitat, com per exemple: *Terra de Moros, Orient, Moreria*, o referències toponímiques imprecises com: *aquella ciutat dels moros, un convent de Santa Catalina de Siena, Es port de sa ciutat caporal del rei moro*, etc.)

– Topònims folklòrics (del tipus *Fora-Mallorca*,² per referir-se a qualsevol indret del món que no estigui situat a l'illa, *sa Roqueta*, per referir-se a l'illa, etc.)

– Topònims continguts en frases fetes o versos, com, per exemple: «Per tu són fetes ses monges d'*Inca*» (topònim que fa referència al convent de Sant Bartomeu de la vila d'*Inca*, de monges de clausura; aquesta expressió es fa servir quan algú es pensa que tothom ha d'estar al seu servei, ja que les monges d'*Inca* es dedicaven a moltes feines: planxar, sargir, cuidar malalts, cuinar dolços...), o «Com li demanàvem *Andratx*, mos sortia a *Capdepera*» per indicar que l'interlocutor esquivava la informació que se li demana), «Com si li haguessin tirades paies des de *Menorca*» (expressió per indicar que no es fa cas d'alguna cosa), o l'expressió «Venir de ses *Erasses*» (que indica que la persona a qui es refereix és ignorant en el tema que es tracta), etc.

– Topònims mitològics o religiosos (en aquesta categoria només s'ha localitzat *Infern*, en 3 ocasions diferents)

Per comprovar que un topònim fos real i pertanyés a alguna de les illes de l'arxipèlag i quins eren, exactament, de Mallorca, s'ha consultat el volum I de l'*Onomasticon Cataloniae* de Joan Coromines, dedicat íntegrament a les Illes Balears, i el *Nomenclàtor toponímic de les Illes Balears*, de l'Institut d'Estudis Catalans. També cal dir que s'ha utilitzat l'obra de Jasso (1998) – malgrat que no segueix els canons metodològics ni de presentació de dades dels treballs de recollida onomàstica habituals impulsats per l'Institut d'Estudis Catalans i la Societat d'Onomàstica – com a punt de partença de la investigació quant als topònims reals, ja que aquesta obra en conté 336, classificats segons diversos criteris. Tanmateix, s'ha detectat que n'hi manquen 74, segons les nostres observacions.³

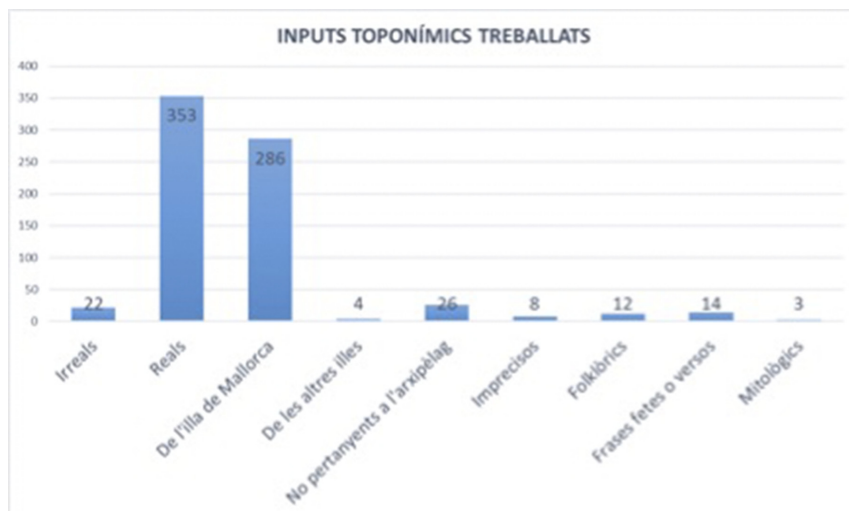
Aquestes xifres mostren la gran quantitat de noms de lloc que són presents a les *Rondaies*, fet degut a la gran coneixença del territori de mossèn Alcover i al seu interès per l'onomàstica com a ciència que contribueix a la coneixença del lèxic d'una llengua.⁴

En el gràfic número 3 es pot observar la quantitat d'inputs toponímics que s'han treballat. Es parla d'inputs i no pas de topònims perquè s'ha considerat el nombre de vegades que apareix algun topònim, sense descartar-ne els repetits.

² Diu la dita que «A Mallorca, el món es divideix en quatre parts: Mallorca, Fora Mallorca, París de França i Terra de Moros!».

³ Bàsicament no recull noms de camí, de caps, de plans, de colls, d'arbres, etc. i tampoc no recull les referències toponímiques imprecises que sí que s'han inclòs en el corpus recollit per a aquest estudi. Estranyament, tampoc recull els noms de poblacions com Caimari, Lloseta o Selva. Tanmateix no ens estendrem en aquest punt atès que correspondria fer-ho en un altre d'estudi.

⁴ Per a més informació sobre aquest tema, vegeu Gelabert 2015.

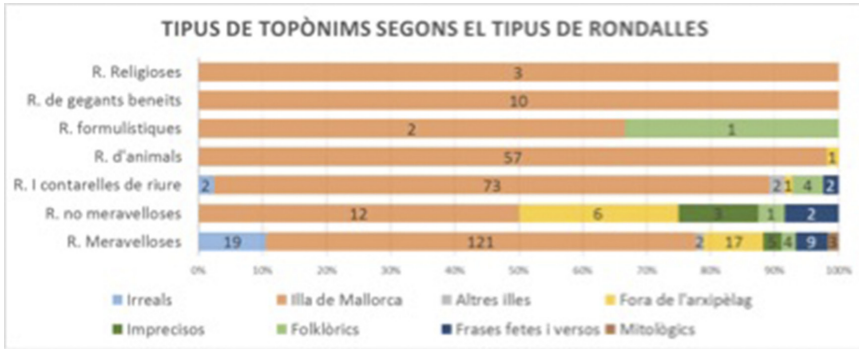


GRÀFIC 3: Tipus i nombre d'inputs toponímics treballats en aquest estudi.

Resultats

La nostra hipòtesi de partida fou que, si més no, hi havia d'haver una relació entre la quantitat de topònims reals i inventats segons el gènere al qual pertanyien les rondalles. De manera que, d'una banda, s'espera trobar topònims reals en la majoria dels gèneres; i, de l'altra, topònims inventats, sobretot, en les rondalles meravelloses. En segon terme, també ens proposàrem de veure si existia una relació entre els subtipus de topònims reals i els gèneres rondallístics.

En el gràfic número 4 es pot observar que les *rondalles de gegants* beneïts només contenen topònims reals de l'illa de Mallorca. Igual que les *rondalles d'animals*, que els contenen en gairebé en el 90% dels casos. Quant a les *rondalles formulístiques* i les *religioses*, el corpus és tan petit que es fa difícil treure'n conclusions vàlides, motiu pel qual ens abstenim d'interpretar-les. Per tant, només hi ha variació de tipus toponímics a les *rondalles no meravelloses* (que en contenen de reals pertanyents a Mallorca, d'irreals, de fora de l'arxipèlag, de folklòrics i de provinents de frases fetes o versos), en les *rondalles i contarelles de riure* (que en contenen d'irreals, de l'illa de Mallorca, de les altres illes, de fora de l'arxipèlag, de folklòrics i de provinents de frases fetes o versos) i en les *meravelloses*, que són les que en tenen un ventall més ampli (en contenen d'irreals, de Mallorca, de les altres illes, de fora de l'arxipèlag, de folklòrics, de provinents de frases fetes o versos i de mitològics).



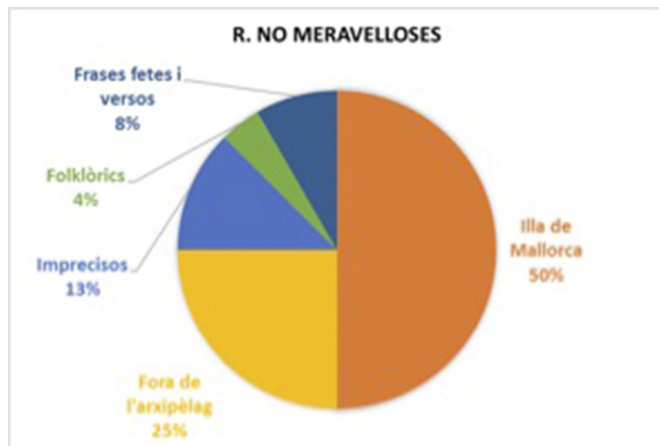
GRÀFIC 4: Tipus i nombre de topònims continguts en els diversos gèneres de rondalles.

Ateses aquestes variacions, s'ha considerat interessant il·lustrar amb gràfics la distribució de dades de les rondalles no meravelloses, les rondalles i contarelles de riure i les meravelloses, que són les que contenen un ventall més ampli i significatiu de tipus de topònims.

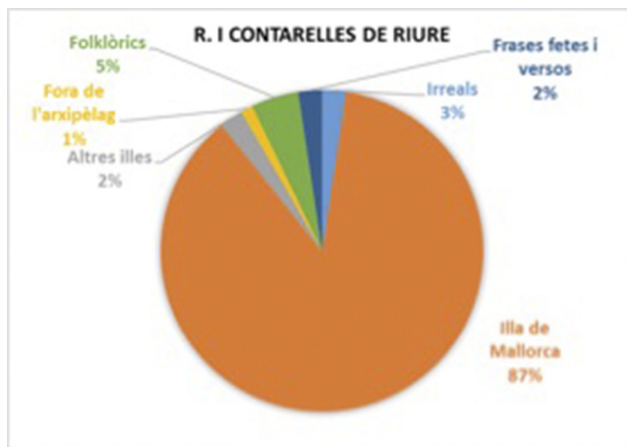
A les *rondalles no meravelloses* la meitat dels topònims són pertanyents a Mallorca, una quarta part són forasters, i la part que queda està repartida entre els imprecisos, les frases fetes i els folklorics, per aquest ordre; d'altra banda, no en conté d'irreals, com es pot veure al gràfic número 5.

Les *rondalles i contarelles de riure* contenen una gran majoria de topònims de l'illa de Mallorca (87%), i petites mostres (que van de l'1% al 5%) de topònims folklorics, irreals, imprecisos, en frases fetes, de les altres illes i de fora de l'arxipèlag, per aquest ordre, com es pot veure al gràfic número 6.

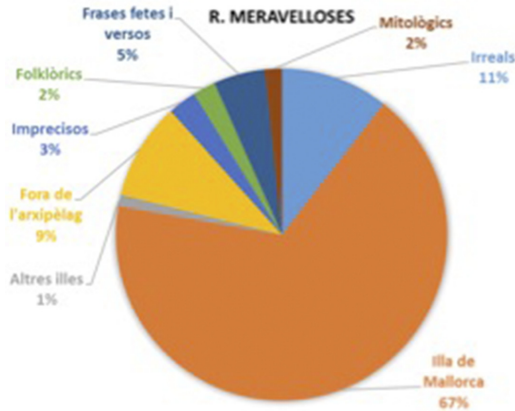
I de les *rondalles meravelloses*, que, com s'ha destacat, contenen tots els subtipus de topònims – vegeu el gràfic número 7 –, també n'és remarcable el fet que té el percentatge més elevat de topònims irreals, un 11%.



GRÀFIC 5: Tipus i percentatges de topònims trobats a les rondalles no meravelloses o humanes.



GRÀFIC 6: Tipus i percentatges de topònims trobats a les rondalles i contarelles de riure.



GRÀFIC 7: Tipus i percentatges de topònims trobats a les rondalles meravelloses.

Conclusions

L'aparició d'aquesta gran quantitat de topònims de l'illa de Mallorca, havent observat que a les anotacions de les llibretes de notes d'Alcover n'apareixen poquíssims, és atribuïble, sens dubte, a la voluntat d'Alcover, gran coneixedor de la seua terra i abrandat defensor de l'estudi de l'onomàstica, com s'ha dit més amunt. Per tant, s'interpreta que va voler complementar el seu afany per incloure topònims i antropònims al *Diccionari català-valencià-balear* amb l'ànim que ajudessin a l'estudi del lèxic català, amb el fet de fer-los extensius als mallorquins de qualsevol nivell cultural, mitjançant la seua inclusió a les *Rondaies*, justament adreçades al màxim de públic mallorquí possible.

Una altra conclusió plausible és que el fet de presentar una colla de subtipus de topònims reals tan variada sembla coherent amb el polifacetisme i l'interès d'Alcover per les temàtiques culturals tan variades a les quals es va consagrar, i pel seu afany didàctic. És evident que l'existència de topònims que formen part de frases fetes o de versos populars i dels que són folklòrics té relació directa amb l'afany d'Alcover per dotar els textos de les *Rondaies* de les característiques de la llengua oral.⁵ Aquesta conclusió també se sosté

⁵ Vegeu la descripció tan acurada que fa Guiscafrè (2017: 126 i següents) sobre els recursos retòrics i les tècniques de representació literària que utilitza Alcover per tal de fer que els seus textos esdevinguin «petites obres mestres de la narrativa», en especial, el punt referit a l'aprofitament del domini de la llengua i, més concretament, del dialecte mallorquí (p. 132).

perquè s'ha observat a les llibretes de notes que la majoria dels topònims no són obra dels informants, sinó d'Alcover.

Quant a la relació entre els tipus de topònims i els gèneres rondallístics, es pot concloure algunes coses que concorden amb la hipòtesi inicial. En primer lloc, sembla coherent que les rondalles no meravelloses, que, com s'ha dit, s'acosten al mode realista i transcorren en el món real, continguin un 100% de topònims reals.

En segon lloc, el fet que els topònims inventats només apareguin a les rondalles meravelloses, en major quantitat, i a les rondalles i contarelles de riure, en menor quantitat, és coherent amb la característica principal d'aquests gèneres. La rondalla meravellosa, com s'ha dit, es mou en el món del meravellós i, per tant, és un camp adobat per a l'aparició de terres sorprenents i desconegudes que, per força, han de tenir noms suggeridors, misteriosos o lligats a les característiques d'aquests llocs i que, per tant, en alguns moments els facin significatius per a l'oient. Per exemple, podem trobar-hi topònims misteriosos, com *es castell d'Iràs i no Tornaràs* o *ses Costes d'es Mig de Mar*; topònims transparents, com *es castell de la Reina Negra* – el castell que regia una reina malvada i on hi tenia d'hostatge el príncep Corb –, o *es castell de la Colometa* – en el qual, a la torre més alta, nia una coloma que es relaciona amb la protagonista –, o d'altres la irrealitat dels quals és evident, com *es castell del Rei Tortuga* – un rèptil era el rei del castell –, i fins altres que giren entorn d'un element clau de la rondalla, com *sa font de ses Nou Roques* – és la font on l'heroi ha d'anar a cercar aigua per satisfer la reina manllevada –, *sa font de la Bona Salut* – és on l'heroi ha d'anar a buscar aigua perquè l'heroïna pugui rentar-se després d'una llarga reclusió –, *la Bella Font* – és on l'heroi ha d'anar a cercar aigua per guarir els ulls del rei –, *es pou d'es Lleó* – és el pou, guardat per un lleó ferotge, on l'heroi ha d'anar a cercar aigua per a la princesa d'Orient –, etc. Pel que fa a les rondalles i contarelles de riure, el seu caràcter faceciós també pot donar peu a crear topònims, com, per exemple: *sa cova dels Estudiants de la Sopa*, amb el qual es fa referència a un col·lectiu tan desemparat – i, per tant, susceptible de rebre burles – com el dels estudiants que necessitaven «anar a la sopa», o sigui, anar a menjar la sopa de caritat a la porta d'un convent.

En tercer lloc, s'observa que, sorprenentment, només hi ha topònims mitològics o religiosos a les rondalles meravelloses. D'entrada, hauria semblat lògic que també en continguessin les religioses, però no ha estat així. *L'Infern*, que és el topònim que s'ha recollit, és ben a prop del món meravellós i misteriós, motiu pel qual sembla coherent que aparegui, doncs, a les rondalles meravelloses.

I, en quart i darrer lloc, cal dir que també és en les rondalles meravelloses que hi apareix un més gran nombre de topònims de fora de l'arxipèlag. De

manera que el fet d'esmentar topònims llunyans també dona una idea de «món del meravellós» i misteriós.

Després d'aquesta primera aproximació al tema, esperem aprofundir-hi amb més de detall en estudis ulteriors.

Bibliografia

- Alcover, Antoni M. (1913-1972): *Aplech de rondaies mallorquines d'En Jordi des Recó*. Vol. I-XXIV. Diverses editorials.
- Alcover, Antoni M. (1983): «Com he fet mon *Aplec de Rondaies Mallorquines*» a *Randa*, 14: 121-136.
- Alcover, Antoni M. (1996-2017): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè. Mallorca: Editorial Moll [7 volums, en curs de publicació].
- Alcover, A. i Moll, F.B (1977). *Diccionari català-valencià-balear obra iniciada per Antoni Ma. Alcover redactat per Antoni Ma. Alcover i en Francesc de B. Moll*. Palma de Mallorca: Moll.
- Coromines, Joan (1994). *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i els de persona de totes les terres de llengua catalana*. Barcelona, Curial. Vol. I.
- Gelabert i Miró, M. Magdalena (2015): «Antoni M. Alcover i la importància de l'onomàstica» dins *Onomàstica i identitat. Un repte universal i multiescalar*. II Congrés de la Societat d'Onomàstica i XXVII Jornada d'Antroponímia i Toponímia de la UIB, Manacor, 24 i 25 d'octubre de 2014. Palma: Universitat de les Illes Balears. pp. 11-30.
- Grimalt, Josep A. (1998): «Les rondalles reconstruïdes de mossèn Alcover» dins *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 327-339.
- Guiscafrè, Jaume (2017): «Antoni M. Alcover, l'instituïdor del cànon rondallístic» a *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Col·lecció Escorcolls núm. 12 Manacor: Institució Pública Antoni Maria Alcover. pp. 115-139.
- Guiscafrè, Jaume (2017b): «Antoni M. Alcover, el narrador generós» a *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Col·lecció Escorcolls núm. 12 Manacor: Institució Pública Antoni Maria Alcover. pp. 141-157.
- Jasso Garau, Vicenç i Catalina Torrens Vallori (1998): *L'entorn natural i el medi cultural a les rondalles mallorquines*. Mallorca: Editorial Moll.
- Nomenclàtor toponímic de les Illes Balears: <http://notib.recerca.iec.cat>.
- Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Tarragona: Cossetània Edicions.
- RondCat <http://rondcat.arxiudfolklore.cat>.
- Valriu, Caterina (2016): «La literatura oral a les Illes Balears: la tasca dels folkloristes» a *eHumanista Ivitra* núm. 9 pp. 31-47.

Biodata: Sílvia Veà Vila è dottore di ricerca presso l'Università Rovira i Virgili (Tarragona – Catalogna) e professore associato presso il Dipartimento di Filologia

Catalana della stessa università. Fa parte del gruppo di ricerca GRILC (Gruppo di Ricerca Identità nella Letteratura Catalana).

silvia.vea@urv.cat

MATTEO REI

PERCHÉ MARIA È PARDA?
INTORNO AL NOME DI UN PERSONAGGIO
DI GIL VICENTE

Abstract: Portuguese playwright and poet, Gil Vicente, is acclaimed as one of Western literature's greatest writers, as well as being the foremost dramatic author of Portuguese literature. *Pranto de Maria Parda* is an excellent specimen of his unique style, and one of his most fascinating works. The female protagonist is an old drunkard faced with a problem: wine is so scarce and expensive that she fears she will die of thirst. This article highlights the relevance of an onomastic study of the Pranto, focusing particularly on an analysis of the leading character's name: «Maria Parda».

Keywords: Gil Vicente, *Pranto de Maria Prada*, onomastics studies

1. Tra le pagine della *Copilaçam de todas as obras* (1562) che ci ha trasmesso la quasi totalità della produzione teatrale del portoghese Gil Vicente, il *Pranto de Maria Parda* è incluso nel quinto libro, destinato a componimenti di varia natura e di estensione ridotta («trovas e cousas meúdas»). Un'allusione presente all'interno del testo (vv. 242-243) permette di datarne la composizione al 1522 e più probabilmente, tenendo in conto gli accenni alla stagione invernale e al periodo della Quaresima, alla prima metà di quell'anno, ovvero in prossimità del periodo di lutto conseguente alla morte del re D. Manuel, avvenuta nel dicembre del 1521. La scomparsa del re non era, del resto, l'unico motivo di afflizione per il popolo lusitano in quel torno di tempo, dal momento che, secondo la testimonianza storiografica di Frei Luís de Sousa, proprio allora il Paese dovette affrontare una terribile carestia, i cui effetti si fecero sentire anche nella capitale, invasa da orde di sventurati che, sopraggiunti dalle campagne circostanti, si aggiravano malfermi e famelici per le strade, elemosinando un tozzo di pane.¹

¹ I riferimenti al *Pranto de Maria Parda* procedono qui, con l'indicazione numerica dei versi interessati, dal testo dell'edizione critica diretta da José Camões: GIL VICENTE, *As Obras*, vol. II, direcção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2002, pp. 491-502. Per il collegamento tra il *Pranto* e la situazione drammatica descritta negli *Anais de D. João III* di Frei Luís de Sousa, si veda LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente*, Napoli, Pubblicazioni della Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale 1963, pp. 18-19.

Se dunque all'autore non mancavano, in un simile frangente, stimoli esterni che lo incentivassero a servirsi, come nelle *trovas* da lui stesso dedicate alla morte del re Venturoso, del modello poetico del *planctus*, va subito detto che dell'elegia funebre il *Pranto* offre, in realtà, un gustoso rovesciamento parodico. Infatti, con il possibile intento di esorcizzare, volgendole in riso, le sofferenze patite in quel momento da ampie fasce della popolazione, il drammaturgo sceglie per soggetto i lamenti di una vecchia ubriacona, Maria Parda, disperata per la penuria di vino nelle taverne di Lisbona. A partire da questo nucleo tematico, il testo si organizza attorno a tre sequenze nitidamente scandite: nella prima si assiste al vero e proprio lamento funebre, in cui la scomparsa del vino è accoratamente compianta dall'eroina eponima (vv. 1-117); nella successiva l'anziana donna dialoga con tre osti e tre ostesse, chiedendo senza successo che le diano da bere a credito (vv. 118-243); nella terza e ultima, infine, Maria Parda, vedendo le proprie implorazioni respinte da tutti i tavernieri interpellati, si rassegna addirittura a morire e dispone perciò il proprio testamento (vv. 244-368).

Nel compianto che occupa le prime tredici strofe, Maria Parda passa in rassegna, nominandole una a una, diverse vie della Lisbona cinquecentesca, già testimoni delle sue allegre bevute e ora spoglie dei rami di ulivo che, appesi alla porta delle taverne, erano allora promessa e garanzia di cantine generosamente rifornite. Ed è il ricordo nostalgico di un tempo d'abbondanza e letizia ormai irrimediabilmente perduto (o forse solo retrospettivamente immaginato) a spingerla a glossare, in questo contesto, uno dei motivi tradizionalmente legati al genere del pianto poetico. Così, l'*ubi sunt* che riecheggia nelle ballate dedicate da François Villon a dame e signori «du temps jadis» o nelle *coplas* votate alla morte del padre da Jorge Manrique, in bocca alla creatura di Gil Vicente si trova associato, con chiaro intento parodistico, al pungente rimpianto del vino e delle bisbocce d'un tempo:

Rua de Cata Que Farás,

[...]

Que foi de vosso bom vinho? (vv. 55 e 59)

Ó, triste rua dos Fornos

que foi da vossa verdura? (vv. 82-83)

Su questo sfondo di desolazione, risaltano in primo piano i gesti concitati propri del rituale funebre, alla cui esecuzione l'anziana donna esorta ad un tempo se stessa e i propri interlocutori, facendo ricorso ai verbi «prantear» e «carpir» (ovvero lamentarsi e scarmigliarsi i capelli in segno di disperazione; v. 1 e vv. 14, 93, 110), secondo un modello antico di esternazione pubblica del lutto a cui allude anche l'illustrazione posta in copertina all'edizione

autonoma del *Pranto* trasmessaci da un 'foglio volante' cinquecentesco, oggi conservato presso la biblioteca di Harvard.²

La seconda sequenza, incentrata sullo scambio di battute tra la vecchia e sei tavernieri, è quella che dimostra una più spiccata natura drammatica, in virtù dell'andamento mosso e brioso che le è conferito dall'avvicinarsi delle strofe assegnate, alternativamente, a Maria Parda e ai suoi interlocutori, così come dall'impiego, da parte di questi ultimi, di un saporito armamentario di espressioni proverbiali, che, per quanto variamente assortite, mirano tutte a un ben preciso scopo: quello di respingere (o eludere) le accorate richieste dell'ubriacona. Per questa ragione ella, disperata, si rassegherà, nella *tranche* conclusiva del testo, al sopraggiungere della morte («vou-me a morrer de sequia»; v. 237), disponendo di conseguenza il proprio testamento, in una sequenza di strofe che, come avvenuto in precedenza per il *planctus*, offrono la versione parodica di un ulteriore genere codificato, quello del testamento poetico. Un genere la cui trasposizione in registro burlesco vantava già, del resto, una consolidata tradizione, di cui sono esempio, in anni non lontani dalla composizione del *Pranto*, le *trovas* dedicate, all'interno del *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende, alle disposizioni testamentarie di un mulo.³

2. Le 41 strofe del lamento di Maria Parda presentano un repertorio piuttosto ricco e variegato di nomi propri di persona e di luogo. Limitando l'attenzione agli antroponimi, possiamo osservare che essi comprendono, anzitutto, oltre a quello della protagonista e delle sue compagne di bevute, quelli degli osti e delle ostesse che intervengono come suoi interlocutori, di cui almeno due («Biscainha» e «João Cavaleiro») parrebbero riprodurre i nomi di personaggi reali, dal momento che sono citati in qualità di tavernieri anche nella *Prática dos Compadres* del drammaturgo cinquecentesco António Ribeiro Chiado.⁴ Esulano dall'ambito della quotidianità dell'incallita bevitrice, invece, altri nomi che affiorano attraverso i 368 versi del *Pranto*: quello di Maometto («Mafamede»; v. 102) che, presentandosi insieme alla menzione di una strada («rua da Mouraria»; v. 100) collegata fin dal nome

² Quello della Harvard College Library, già appartenuto alla Collezione di Fernando Palha, è l'unico esemplare conservato di tale edizione a stampa. Per la sua riproduzione integrale, in *fac-simile*, si veda GIL VICENTE, *La Plainte de Maria la Noiraude*, édition critique, traduction française & notes de Paul Teyssier, Paris, Editions Chandeigne 1995, pp. 73-80.

³ Si tratta del componimento «Do macho ruço de Luis Freire, estando para morrer»; vd. AIDA FERNANDA DIAS (fixação do texto e estudo), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1993, pp. 287-290.

⁴ Cfr. STEGAGNO PICCHIO, *Il Pranto...*, cit., pp. 66-67.

all'eredità della presenza islamica, suggerisce a Maria Parda l'accostamento tra la sua coatta sobrietà e l'astinenza dal consumo di alcolici prescritta dalla religione musulmana; oppure quello di «Pelayo» (v. 146), che potrebbe alludere al vincitore della celebre battaglia di Covadonga oppure a un vescovo del XII secolo, ma che serve soprattutto, in un caso come nell'altro, ad attestare l'antichità e l'autorevolezza dell'espressione proverbiale attribuitagli dall'oste castigliano João Cavaleiro.⁵ In tale contesto è anche degna di nota la presenza di diversi nomi di personaggi biblici, come «Esaías» (v. 137), «Nabucdonosor» (v. 226) e soprattutto «Noé», la cui evocazione, in qualità di mitico inventore della viticoltura, era pressoché obbligatoria nei testi ispirati, tra Medioevo e Rinascimento, ai piaceri del vino e all'atmosfera di convivio gioioso e carnevalesca libertà associata al suo consumo (vv. 245, 269 e 286).

Va osservato, a tal proposito, che, ora celando allusioni più o meno esplicite e ora prestandosi a slanci d'inventiva verbale, le presenze onomastiche all'interno del testo sono, in più di un caso, particolarmente indicative e rivelatrici. Così l'accostamento tra l'oste João Cavaleiro e il profeta Isaia (vv. 136-137) sembra adombrare un'allusione alla sua natura di ebreo convertito, mentre il cognome attribuito al proprietario di un'altra taverna serve da pretesto per un ingegnoso gioco di parole: «Senhor João do Lumiar / lume da minha cegueira» (vv. 172-173).⁶ In tale contesto pare, dunque, particolarmente promettente la possibilità di concentrare l'attenzione sul nome attribuito alla stessa Maria Parda, provando a verificare fino a che punto il suo esame può contribuire all'interpretazione globale del *Pranto*.

Il dato di partenza è indubbiamente rappresentato, a questo riguardo, da impiego, accezioni e risvolti semantici dell'aggettivo *pardo*, che, con la sua presenza, rende 'parlante' il nome attribuito all'eroina di Vicente. È opportuno ricordare, allora, che in portoghese l'aggettivo *pardo*, dal latino *pardus*, viene utilizzato in riferimento a qualcosa di colore genericamente scuro, ovvero, a seconda dei casi, bruno, bigio, color della cenere o della terra. Esclusivo dell'area iberoromanza, tale aggettivo è attestato fin dalle origini della lingua portoghese e di quella spagnola.⁷ Riferito al colore di un panno o di un indumento, lo si trova impiegato da autori cinquecenteschi come João de Barros («panos [...] pardos»), Jorge Ferreira de Vasconcelos

⁵ Vd. GIL VICENTE, *Pranto de Maria Parda*, a c. di Roberto Francavilla, Siena, Protagon 2002, p. 91 (nota al v. 146).

⁶ Si vedano a questo riguardo le considerazioni di Paul Teyssier nelle note ai versi citati: VICENTE, *La Plainte...*, cit., p. 34 e p. 40.

⁷ Vd. la voce «pardo» in JOSÉ PEDRO MACHADO, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte 1995, p. 309; e in JOAN COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, vol. III, Berna, Editorial Francke 1954, pp. 663-664.

(«veludo pardo») e António Ribeiro Chiado («capas pardas»), ma anche, già al passaggio tra XIV e XV secolo, in una suggestiva similitudine dell'anonimo *Orto do Esposo*: «E o homem que he vestido de vestitura rude e grossa por humildade, he semelhante ao saco negro ou pardo que he cheo de muy nobres especias».⁸

L'impiego dell'aggettivo in riferimento al colore di un tessuto si ripresenta in alcune opere di Gil Vicente («saio pardo», v. 254 in *Auto Pastoril Português*; «burel / do pardo», vv. 740-741 in *Auto da Feira*), laddove può pure accostarsi ad altri referenti (es. «casas pardas», v. 412 in *Exortação da Guerra*). Il caso più interessante, in rapporto al *Pranto*, parrebbe essere, comunque, quello della tragicommedia *Frágua de Amor*, in cui, in una battuta affidata al dio Mercurio, che si esprime in spagnolo, si allude a una donna dalla pelle scura ricorrendo al sintagma «parda mujer» (v. 412).⁹

A questo proposito va ricordato, come fa la linguista Esperança Cardeira in un suo recente studio,¹⁰ che l'utilizzo dell'aggettivo *pardo* in riferimento al colore della pelle umana si diffonde, in portoghese, soprattutto in rapporto alle popolazioni africane, asiatiche e amerindie conosciute nel contesto delle grandi Scoperte geografiche, venendo anche ad assumere, in alcuni casi, il significato più ristretto di 'mulatto', come testimonia, restando nell'ambito del teatro cinquecentesco, un dialogo inserito nella *Cena Policiano* di Anrique Lopes, in cui «pardo» e «mulato» sono usati come sinonimi:

Teodósio: Quem canta ao som d'almofaça?
 Inofre: É o mulato de Licardo.
 Teodósio: Dai a Deus, bem canta o pardo.¹¹

A tale riguardo va osservato che, nella sopraccitata *Frágua de Amor*, Vicente, accennando a una «parda mujer», sembra voler insinuare una certa distinzione rispetto all'allusione, fatta poco prima, a una «negra mucho de-negrada» (v. 410) ed è quindi possibile che l'aggettivo *pardo* possa ricoprire qui un significato assimilabile a quello della *Cena Policiano*, alludendo a un personaggio la cui pigmentazione cutanea risulta, per così dire, intermedia tra gli estremi rappresentati, nelle parole del Mercurio gilvicentino, dagli ag-

⁸ Vd. *Corpus do Português* [Mark Davies (org.)], <https://www.corpusdoportugues.org/> [consultato in data 20/07/2018].

⁹ Vd. VICENTE, *As Obras*, cit., vol. I, pp. 142, 179, 653 e 675.

¹⁰ ESPERANÇA CARDEIRA, Preto *and* negro, pardo, mestiço *and* mulato, in João Paulo Silvestre *et al.* (eds.), *Colour and colour naming: crosslinguistic approaches*, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa / Universidade de Aveiro 2016, pp. 71-87.

¹¹ Vd. CET [CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO / JOSÉ CAMÕES *et al.*], *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*, <http://www.cet-e-quinientos.com/> [consultato in data 20/07/2018].

gettivi «blanca» / «alba», da una parte, e «negra» / «denegrada», dall'altra. E a questo punto possiamo domandarci: sarà questo anche il caso di Maria Parda? È quello che ha sostenuto, in un suo studio, Alfredo Margarido, riconoscendo la figura di una mulatta nella protagonista del *Pranto* e formulando un'ipotesi rispetto a cui, tuttavia, ci pare opportuno procedere con una certa prudenza.¹²

A questo proposito va infatti ricordato, anzitutto, che l'utilizzo dell'aggettivo *pardo* non fu mai limitato ai figli nati da un genitore europeo e uno africano, ma fu invece genericamente adottato per riferirsi a tutte le popolazioni dalla pelle scura con cui i portoghesi entrarono a contatto nei loro viaggi oltremarini, trovandosi utilizzato in questa, più generica, accezione, ad esempio, a riguardo degli *índios* brasiliani, nel testo della celebre *Carta do Achamento* di Pêro Vaz de Caminha. A ciò occorre subito aggiungere che, senza necessariamente presupporre l'accenno a popoli extraeuropei, la carnagione bruna era considerata, all'epoca, un attributo caratteristico degli appartenenti alla classi sociali più umili, come ricorda giustamente Paul Teyssier e come dimostra l'espressione dispregiativa con cui, in un altro testo di Vicente, il personaggio del «Porteiro», che si esprime in spagnolo, fa allusione al colorito olivastro («negras quexadas»; v. 509) di un villano portoghese che vorrebbe penetrare nel *Templo de Apolo* che dà il nome all'opera.¹³

La caratterizzazione della protagonista del *Pranto* come umile donna del popolo parrebbe insomma costituire già, di per sé, un elemento sufficiente a giustificare, a suo riguardo, il ricorso all'aggettivo *pardo*, rispetto a cui va ancora aggiunto che, nel forgiare il nome del suo personaggio posponendo «Parda» al nome di battesimo «Maria», il drammaturgo ha senz'altro presente l'esistenza del corrispondente cognome 'Pardo', di antica origine e diffusione nell'area iberica e probabilmente sorto, come spesso accade, in rapporto ad alcune caratteristiche fisiche individuali (come, in questo caso, il colore della pelle o dei capelli).¹⁴ Sebbene non sia possibile scartarla a priori, ad un esame attento risulta, pertanto, poco giustificata l'ipotesi di attribuire alla vecchia Maria Parda l'identità di una donna mulatta. Riteniamo, invece, che siano altri gli elementi in grado di spiegare la scelta di questo

¹² Vd. ALFREDO MARGARIDO, *Les Afro-Américains et les Africains dans la poésie de langue portugaise (XVIIIe et XIXe siècles)*, «Arquivos» XIV (1979), pp. 331-343. Per i riferimenti a *Frágua* si veda VICENTE, *As Obras*, cit., vol. I, p. 653.

¹³ VICENTE, *As Obras*, cit., vol. II, p. 25. Paul Teyssier considera che: «Un teint très brun est alors, dans l'échelle des valeurs, un signe de vulgarité et plébéisme»; VICENTE, *La Plainte...*, cit., p. 15.

¹⁴ Vd. JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS, *Antroponimia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional 1928, p. 192. Nella *Crónica Geral de Espanha de 1344* figurano antroponimi come «Álvaro Pardo», «Pêro Pardo» e «Asnar Pardo»; *Corpus do Português*, cit.

nome da parte di Vicente, elementi che non hanno a che fare con la presenza degli schiavi africani e dei loro discendenti nella società portoghese del XVI secolo (a cui pure fanno riferimento altri passaggi delle sue opere), ma che vanno ricercati, invece, nel rapporto che spesso lega il suo teatro al sostrato di riti e festività cicliche proprie della cultura popolare a lui contemporanea.

3. È opportuno ricordare, allora (come hanno fatto, proprio in rapporto al *Pranto*, Paul Teyssier e Margarida Vieira Mendes) che nel teatro di Gil Vicente pare possibile riscontrare una profonda continuità con il sistema simbolico e con il programma rituale delle feste agrarie collegate al rinnovamento della vita naturale, al passaggio delle stagioni, all'alternarsi ciclico di morte e rinascita.¹⁵ In particolare, nel caso del *Pranto de Maria Parda*, può essere stimolante soffermare l'attenzione sulle tradizioni associate all'uso, diffuso un tempo in tutta l'Europa centro-meridionale, di procedere, in occasione della Mezza Quaresima, alla segatura reale o simbolica della figura di una vecchia che rappresentava la personificazione del periodo quaresimale: tradizioni, queste, che, nella loro multiforme varietà, costituiscono «i circoscritti esiti locali di un prodotto culturale di amplissima diffusione geografica e, con molta probabilità, di notevole profondità diacronica», su cui, da Frazer a Van Gennep, si è già concentrata, in passato, l'attenzione di etnologi e antropologi.¹⁶ Utile, a questo riguardo, è la descrizione dettagliata della cerimonia fatta da Michelangelo Buonarroti il Giovane nella sua *Cicalata prima. Sopra il Ferragosto* (1594), da cui si evince che alla fine del XVI secolo essa appariva già strutturata nei suoi principali elementi.¹⁷

A questo riguardo è pertinente ricordare che, in relazione al rito della segatura della vecchia in ambito portoghese, abbiamo a nostra disposizione, a documentarne la presenza e la diffusione almeno a partire dal XVIII secolo, un ricco insieme di testimonianze che ci sono state trasmesse, per lo più, da quel peculiare tipo di produzione editoriale destinata a un pubblico popolare che in Portogallo e in Brasile va sotto il nome di *literatura de cordel*. La consultazione dei libretti (*folhetos*) dedicati a questo tema ci permette, così,

¹⁵ Si veda MARGARIDA VIEIRA MENDES, *Maria Parda*, Lisboa, Quimera 1988, in particolare pp. 14-18. Vd. inoltre la prefazione di Paul Teyssier in VICENTE, *La Plainte...*, cit., pp. 7-12.

¹⁶ Vd. GIANCARLO BARONTI, *Introduzione: un quadro di riferimento generale per oltre sessanta anni di ricerche locali*, in *Séga seghin' segamo... Studi e ricerche su 'Sega la vecchia' in Umbria*, a c. di G. Baronti, G. Palombini e D. Parbuono, Perugia, Morlacchi Editore 2011, pp. 15-140, cit. p. 15.

¹⁷ MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE, *Opere Varie*, raccolte da Pietro Fanfani, Firenze, Le Monnier 1863, pp. 550-561, riguardo al rito della segatura della vecchia vd. pp. 556-557.

di avere un'idea piuttosto precisa dei vari ingredienti e momenti di questo rito festivo.¹⁸

La cerimonia, che prendeva il nome di *Serração da Velha*, soleva essere celebrata il mercoledì della terza settimana di Quaresima e prevedeva che una vecchia, impersonata da un figurante travestito o da un fantoccio, venisse dapprima inserita in un tronco cavo (*cortiço*) e poi tagliata a metà con una sega. Elementi ricorrenti erano il ricorso a scale e banchetti per assistere allo spettacolo, il chiasso provocato con campanacci e altri strumenti improvvisati, l'usanza di annerirsi il volto con la cenere e, in ultimo, la lettura del testamento lasciato dalla donna condannata alla segatura.

In rapporto al teatro di Gil Vicente, mette conto evidenziare, anzitutto, il legame, già osservato da Teófilo Braga, tra la figura centrale di questo rito e uno dei personaggi del *Triunfo do Inverno*: una vecchia che, per potersi sposare con un giovane di cui è innamorata, sfida i rigori dell'inverno e attraversa una montagna a piedi nudi, animando un vivace episodio in cui, in virtù dello slittamento semantico favorito dal duplice significato, in portoghese, della parola «serra» ('sega' e 'montagna'), il *plot* della cerimonia tradizionale viene sottoposto a un'originale metamorfosi.¹⁹

Si osservi ora che Brásia Caiada, la *velha* al centro di questa scena, presenta numerosi tratti in comune con la Maria Parda del *Pranto*: si ha a che fare, in un caso come nell'altro, con due donne attempate e addirittura prossime alla morte, ma che, ciò nonostante, perseguono ostinatamente la realizzazione dei loro non sopiti desideri (che riguardano, rispettivamente, il sesso e il consumo di vino); entrambe ricorrono alle forme arcaiche della seconda persona plurale (es. «dizedes» per Brásia, v. 529 e «fazedes» per Maria, v. 154) tipiche, come ha dimostrato Teyssier, della lingua che connota le anziane comari nel teatro di Gil Vicente; puntuali coincidenze parrebbero interessare, infine, anche il loro abbigliamento, dal momento che ambedue alludono a capi come «fraldilha» e «mantilha» (rispettivamente ai vv. 561 e 564, nel *Triunfo* e vv. 16-17 nel *Pranto*).

Possiamo dunque chiederci se è possibile riconoscere anche in Maria Parda, così come nell'anziana donna del *Triunfo do Inverno*, una trasposizione

¹⁸ Una decina di questi *folbetos* sono citati, commentati e parzialmente trascritti in FERNANDO CASTELO BRANCO, *A Serração da Velha em Lisboa*, «Revista Municipal» 74 (3° trimestre, 1957), pp. 5-14. La riproduzione integrale di quattro *folbetos* associati alla stessa usanza è invece consultabile in MÁRIO CESARINY (selecção, prefácio e notas), *Horta da Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio & Alvim 2004, pp. 185-224. Riguardo alla presenza dei riti legati alla vecchia di Mezza Quaresima in Portogallo, si veda ERNESTO VEIGA OLIVEIRA, *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote 1984, pp. 33-36.

¹⁹ Cfr. TEÓFILO BRAGA, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Edições Vercial 2014, pp. 147 e sg.

letteraria della figura della vecchia che, all'interno del rito della *Serração da Velha*, rappresenta la personificazione allegorica del periodo quaresimale.²⁰ Diversi sono gli elementi che parrebbero deporre a favore di questa ipotesi e ci pare opportuno, per maggiore chiarezza e rapidità d'esposizione, presentarli sotto la forma di un sintetico elenco:

I) In un verso affidato al personaggio dell'ostessa Biscainha si accenna al fatto che l'azione descritta nel *Pranto* si svolge durante la Quaresima («ago-ra tem vez a guarda»; v. 134) e un'allusione affine è anche presente nel paragone tra la «rua de sam Gião» priva di rami di ulivo e gli altari spogli di paramenti dopo il Mercoledì delle Ceneri («altares de Coresma»; v. 21); a ciò occorre aggiungere che lo stesso tema portante dell'opera, l'astinenza forzata di Maria Parda, parrebbe rimandare alla continenza prescritta nelle settimane precedenti alla Pasqua.

II) Alla figura allegorica della Quaresima erano associati alcuni tratti iconografici ricorrenti: ne è un esempio l'incisione popolare spagnola, descritta e riprodotta da Julio Caro Baroja, che la ritrae come una donna con sette gambe (che alludono alle sette settimane di penitenza), che brandisce un grosso pesce e sostiene un cesto di verdura. Questa rappresentazione si spiega con la contrapposizione tra gli alimenti grassi, il cui consumo era consentito durante il periodo carnevalesco, e quelli magri imposti dall'astinenza quaresimale, una contrapposizione a cui fa riferimento l'Egloga VI di Juan del Encina, rappresentata in occasione del Martedì Grasso, in cui la Quaresima è descritta nell'atto di scacciare il Carnevale a colpi di aglio porro (vv. 51-57) ed è ricorrente il richiamo al conflitto che mette «sardina» contro «tocino» (vv. 71-76), «ajos» contro «gallos» (vv. 81-90), «cebollas» contro «huevos, mandega y queso» (vv. 91-99). A simili elementi parrebbero fare riferimento alcuni passaggi del testo di Gil Vicente, come l'accenno alle sardine cotte alla brace per le strade di Lisbona («muitas sardinhas nas grelhas»; v. 39), i rimandi al numero sette («sete raivas apertadas», v. 99; «sete missas me dirão», v. 337) e forse lo stesso, insolito, nome attribuito all'oste Martim Alho.²¹

²⁰ Maria José Palla ha già sostenuto l'idea che in Maria Parda si possa vedere raffigurata un'allegoria della Quaresima, con argomentazioni che in parte riprenderemo anche qui; cfr. MARIA JOSÉ PALLA, *Análise de Maria Parda como Personificação da Quaresma*, «Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas» 19 (2007), pp. 153-164. Per l'episodio della vecchia Brásia Caiada (vv. 452-574) nel *Triunfo do Inverno*, si veda VICENTE, *As Obras*, cit., vol. II, pp. 89-92. Riguardo alla lingua delle *comadres* gilvicentine, vd. PAUL TEYSSIER, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2005, pp. 215-234.

²¹ Si veda JULIO CARO BAROJA, *Il Carnevale*, Genova, Il Melangolo 1989, pp. 123-138. Riguardo

III) Il testamento di Maria Parda ha più di un punto in comune con quelli associati al rito della segatura delle vecchia di Mezza Quaresima, trasmessici dalla *literatura de cordel*. A questo proposito è di particolare interesse richiamare l'attenzione su di un testo in versi, databile al diciassettesimo secolo e conservato in forma manoscritta all'interno di un vecchio codice della Biblioteca Nazionale di Lisbona, che, tanto sotto il profilo cronologico quanto sotto quello tematico, sembra collocarsi a metà strada tra il *Pranto* e i *folhetos* stampati nel Settecento. Il componimento, che ha per titolo *Testamento da mui nobre Isabel Colassa*, presenta infatti numerose affinità tanto con il testo di Gil Vicente, quanto con i testamenti burleschi della tradizione successiva. I lasciti a favore di fanciulle che, prive di dote, faticherebbero a concludere un matrimonio accomunano così il pianto cinquecentesco (vv. 306-314) e l'anonimo *Testamento* («Deixo os meus pardieiros / que estão em val de Cavalinhos / para casar seis donzelas / da rua dos cavaleiros»), al «manto velho» (v. 299) e bucherellato che Maria Parda lascia in eredità a un frate teutonico corrisponde una simile disposizione testamentaria di Isabel Colassa («Deixo a minha mantilha / desfiada pelas bordas / à Maria das pernas gordas / pela ter em lugar de filha») e nei versi secenteschi riverbera ancora l'allegria complicità carnevalesca tra compagni di bisboccia a più riprese evocata dal personaggio di Vicente («Mando que os meus feitores / dêem mil reis, ou três cruzados / em dinheiro, bem contados / para todos os bebedores»).²²

Tutte queste considerazioni parrebbero insomma autorizzare l'identificazione di Maria Parda con una rappresentazione allegorica del periodo quaresimale, mettendo in luce il legame tra il personaggio di Gil Vicente e la figura delle vecchia di Mezza Quaresima, così come l'affinità tra il suo testamento e quelli riconducibili al rito della *Serração da Velha*. Ed è proprio alla luce di questa rete di rapporti che, a nostro parere, è possibile provare a

all'opera dell'autore salamantino, l'opposizione tra Carnevale e Quaresima è comune alle egloghe V e VI: vd. JUAN DEL ENCINA, *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra 1991, pp. 139-149 e pp. 151-160. Alimenti magri e grassi hanno un affine valore iconografico in una *Guerra di Carnevale e Quaresima* comparsa a stampa in Italia nel 1554, come si evince dalle minacce rivolte da Quaresima a «Carnasciale» («e, per un aglio, io lo farò dolente»; v. 142) e da una delle risposte con cui quest'ultimo ribatte alla propria avversaria («deh, fatti un poco in là, non m'appuzzare / di costei agli, ingrata e dispettosa»; vv. 395-396); EMILIO FACCIOLO (a c. di), *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*, tomo primo, Torino, Einaudi 1975, pp. 271-290. Riguardo all'iconografia quaresimale del *Pranto*, cfr. PALLA, *Análise...*, cit.

²² Il *Testamento da mui nobre Isabel Colassa* è segnalato da Fernando Castelo Branco (*A Serração...*, p. 6), che lo mette in rapporto con i testamenti associati alla *Serração da Velha*. Il manoscritto, conservato alla Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod-589-15), è consultabile, oggi, anche in formato digitalizzato: <http://purl.pt/31129>.

gettare, prima di concludere, una nuova luce sul nome scelto da Gil Vicente per il proprio personaggio.

4. Prendendo dunque in considerazione, anzitutto, la componente iniziale del nome, ovvero l'antroponimo Maria, è interessante riscontrare che alla vecchia che nel rito della *Serração* rappresentava la Quaresima veniva frequentemente attribuito il nome di «Maria Quaresma». È questo, infatti, il nome datole, ad esempio, in due libretti (*folhetos*) pubblicati entrambi nel 1752: «Testamento / Que Fez Maria Quaresma» e «Nova Relaçam / Do / Tragico Sucesso / Morte, e Funeral da Velha / Maria / Quaresma». E del resto già nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende figura una *cantiga* di Bernardim Ribeiro indirizzata «à senhora Maria Quaresma», in cui il poeta, giocando con il nome dell'amata, contrappone la perdizione che ha trovato nell'amore per una donna che porta il cognome «Quaresma» e la salvezza che i buoni cristiani cercano di procacciarsi, col digiuno e l'astinenza, nel periodo quaresimale.²³

A questo proposito è pertinente ricordare che, come osservato da Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Maria* e *João* sono i nomi abitualmente attribuiti in portoghese, nel solco di una consuetudine comune alla Penisola Iberica, alle figure femminili o maschili sorte, in seno alla tradizione popolare, come personificazioni di entità naturali o astratte, se non come modello paradigmatico di vizi o virtù. È il caso di «Maria das pernas compridas» o «Maria-molha» (la pioggia), «Maria-da-manta» e «Maria-da-grade» (spauracchi evocati per intimorire i più piccoli), «Maria-da-Fonte» (donna d'animo virile, virago), «Maria-da-Borba» (donna pigra), ecc. ed è questo pure, naturalmente, il caso di «Maria Quaresma».²⁴

Se quindi Gil Vicente adombra nella sua Maria Parda una figura allegorica del periodo della Quaresima, appare del tutto logico, alla luce di quanto osservato, che le conferisca il nome di Maria. D'altra parte, in questa stessa prospettiva, non mancano nemmeno elementi che giustificano il ricorso all'aggettivo «Parda», dato che il colore scuro era quello che meglio si addiceva a un momento di contrizione e penitenza come quello della Quaresima e, di conseguenza, anche alla sua personificazione allegorica, come parrebbero dimostrare un paio di versi di un *Contrasto tra Carnevale e Quaresima*

²³ Vd. «Cantiga sua à senhora Maria Quaresma»; DIAS, *Cancioneiro...*, cit., vol. IV, 1993, pp. 224-225. Riguardo ai *folhetos* cfr. CASTELO BRANCO, *A Serração...*, cit.

²⁴ Vd. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *O Judeu errante em Portugal*, «Revista Lusitana» I (1887-1889), pp. 34-44, in particolare p. 35. Si veda inoltre JOSÉ MARIA ADRIÃO, *Retalhos de um adagiário*, «Revista Lusitana», XXXII (1934), pp. 5-55, in particolare pp. 49-51.

appartenente alla letteratura drammatica dell'Italia quattrocentesca: «Era Madonna *scura* nell'aspetto, / pallida, magra et tutta accidiosa». ²⁵

Come se non bastasse, l'indicazione cromatica contenuta nell'aggettivo «Parda» ha un rilievo ancora maggiore in rapporto al rito della segatura della vecchia di Mezza Quaresima. A tal riguardo si noti che Buonarroti il Giovane, nella sua *Cicalata*, mostra come i segatori, prima di sottoporre al supplizio la vecchia, le sfregassero il viso con una spugna intinta di inchiostro, ricordando anche che quanti andavano ad assistere alla segatura erano soliti coprirsì il viso di cenere. E un'analogia indicazione ci viene, per quanto riguarda l'ambito portoghese, da alcuni dei *folhetos de cordel* associati allo stesso tipo di rappresentazione. La sopraccitata «Nova Relaçam» del 1752 fa così riferimento al «negro vestido» indossato dalla vecchia, mentre in altri testi dello stesso genere il luogo deputato alla *Serração* viene chiamato «Cais do carvão» e, cosa forse ancora più interessante, si allude all'usanza di partecipare alla cerimonia con la faccia annerita di sporcizia e fuliggine, in consonanza con quanto riferito anche dal Buonarroti. ²⁶

Potremmo allora concludere dicendo che l'identificazione tra Maria Parda e una figura allegorica del periodo quaresimale, che, come si è visto, può essere sostenuta a partire da una gamma piuttosto ampia e diversificata di dati oggettivi, parrebbe trovare un'ulteriore conferma proprio nel nome scelto per la protagonista del componimento, dimostrando l'interesse e la pertinenza di una lettura in chiave onomastica del *Pranto* di Gil Vicente.

Biodata: Matteo Rei è ricercatore di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Oltre a vari contributi in volumi e riviste, è autore di un volume sulla narrativa di Raul Brandão (2011), di uno studio sulla letteratura portoghese di fine Ottocento (2012) e di un'edizione del poema drammatico *Belkiss* di Eugénio de Castro (2016). Ha presentato comunicazioni nell'ambito di convegni internazionali in Italia e all'estero. Fa parte del comitato di redazione della *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*.

matteo.rei@unito.it

²⁵ Citato in PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi 1955, p. 156. Al principio del XVIII secolo, Frei António do Rosário nella sua opera *Frutas do Brasil* (1702), a riguardo del colore «pardo» indica che questo «significa a penitência»; *Corpus do Português*, cit.

²⁶ Vd. CASTELO BRANCO, *A Serração...*, cit., p. 9. E inoltre CESARINY, *Horta...*, p. 212. Nel *folheto* che ha per titolo *Serração da Velha* si prescrive che quanti assistono alla rappresentazione lo facciano insudiciandosi il viso («Seja logo na cara enfarruscado»; «Os seus rostos lhe sejam busculhados / Com vassouras em varas espetadas, / Da imundícia das ruas encharcadas»); Ivi, p. 187. Analogamente la *Cicalata* riferisce che gli spettatori della segatura «fregate le loro berrette al camino o alla padella, si tingono l'un l'altro la faccia», prima di convergere verso il luogo deputato alla messa in scena («che forse per questa cagione è chiamato Piazza Padella»); BUONARROTTI, *Opere Varie*, cit., pp. 556-557.

ROBERTA DE FELICI

DI FIORE IN FIORE... DI GENERE IN GENERE...
LE TRASFORMAZIONI ONOMASTICHE DELLA
SIGNORA DELLE CAMELIE

Abstract: The hugely successful *La Dame aux camélias* (1848) by Alexandre Dumas fils has undergone important transformations both in terms of the language code (French / Italian) and the textual genre (novel vs opera). In this paper we analyze the floral names of the main female character (Margueritte, «signora dalle camelie», Violetta) with the aim of showing that any given type of text (verbal or musical) imposes specific onomastic choices on authors.

Keywords: Marguerite, *La Dame aux Camélias*, Violetta

La violette exhale une âme aimable et pure
(Balzac, *Illusions perdues*)

Romanzo di successo, pubblicato nel 1848, *La Dame aux Camélias*, di Alexandre Dumas figlio, è stato oggetto di non poche trasformazioni apportate sia sul codice linguistico (francese, italiano) sia su quello del genere testuale (romanzo, dramma, libretto per musica). Infatti, nel 1852, Dumas decide di trarne una *pièce* teatrale che diventerà il testo «matrice» del libretto d'opera di Francesco Maria Piave per il quale, a sua volta, Giuseppe Verdi comporrà, nel 1853, lo spartito musicale della *Traviata*. A pochi mesi dal debutto parigino del dramma di Dumas, appare la prima traduzione italiana con il titolo *La signora dalle camelie* di Luigi Enrico Tettoni.¹ In Francia, nel 1865, Edouard Duprez pubblica la traduzione francese del libretto di Piave dal titolo *Violetta (La Traviata)*.

Le complesse operazioni interlinguistiche e intersemiotiche che intervengono negli adattamenti determinano trasformazioni importanti dei testi ori-

¹ Cfr. SIMONA BRUNETTI, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Padova, Esedra editrice 2004, pp. 113-121; EAD., *La signora dalle camelie sulla scena italiana: sistema dei ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a c. di U. Artioli, Padova, Esedra editrice 2000, pp. 125-166; EAD. (a c. di), *La signora dalle camelie. Adattamenti per la scena italiana dell'Ottocento*, Padova, CLEUP 2008. Si noti che, nel tradurre il titolo, Tettoni predilige la preposizione 'dalle' anziché 'delle' camelie.

ginali (romanzo, dramma) non soltanto sul piano tematico, ma soprattutto formale. Anche la nominazione dei personaggi subisce alcune modifiche sostanziali. Pertanto, l'instabilità onomastica² che ne scaturisce è strettamente correlata alle distinte tipologie testuali, ciascuna delle quali ricopre finalità e funzionalità proprie. Naturalmente, per questo studio mi soffermerò soltanto su alcuni antroponomi della *Signora delle Camelie*, in particolare quelli floreali (Margherita, Violetta, Camelia) della protagonista, con l'intento di mostrare come ogni genere (verbale o musicale) imponga agli autori scelte onomastiche precipe.

Ambientato nella Parigi della prima metà dell'Ottocento, il romanzo prefigura il realismo di Flaubert.³ Del resto, si sa che la signora delle camelie era esistita realmente, si chiamava Marie Duplessis,⁴ famosa cortigiana morta giovanissima di tubercolosi con cui lo scrittore ebbe una relazione sentimentale. Nel romanzo, come nelle prefazioni alle diverse edizioni,⁵ Dumas insiste molto sulla veridicità della storia narrata, pervasa da un «romanticismo realistico»⁶ innovativo per l'epoca. L'adesione a un'estetica del verosimile si riflette anche nella strategia onomastica ch'egli adottò, ricorrendo a varie modalità di designazione dei suoi personaggi. Tra questi, citerò dapprima quelli secondari, i quali, o per rango sociale o per ruolo svolto nel romanzo o nel dramma, vengono designati con il solo prenome, come Annette, la cameriera, o Nichette, la modista onesta, amica di Marguerite. In questo caso, si parlerà di onomastica parziale, mentre si parlerà di onomastica parcellare e, in particolare, di troncatura allorché il nome del personaggio viene amputato di un numero variabile dei suoi elementi costitutivi.⁷ Spinto all'estremo, il procedimento porta alla riduzione del patronimico a una semplice iniziale: come nel romanzo del Settecento, anche in quello dumasiano abbondano le etichette «M^{me} la duchesse de F...», «M^{lle} A...». Nel romanzo a regime realista, questa strategia denominativa tende a rendere fortemente credibile il contenuto narrativo, suggerendo che il personaggio è, di fatto, una persona di cui si vuole mantenere la riservatezza. Invece, nel dramma, alcune troncature quali «Gaston R...»,

² YVES BAUELLE, *Avant-propos*, in *Onomastique romanesque*, a c. di Y. Baudelle, «Narratologie», IX (2008), p. 13.

³ Cfr. HENRI BÉHAR, *Introduction*, in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La dame aux camélias*, Paris, Pocket 1994, p. 14. Vd. anche BERNARD RAFFALLI, *La dame aux camélias dans l'œuvre de Dumas*, in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La dame aux camélias*, Paris, Gallimard (Folio classique) 2018, pp. 342-347.

⁴ Nome anagrafico: Alphonsine Plessis (1824-1847).

⁵ 1848, 1852, 1875.

⁶ BÉHAR, *Introduction*, cit., p. 18.

⁷ Cfr. FRANK WAGNER, *Perturbations onomastiques: l'onomastique romanesque contre la mimésis*, in *Onomastique romanesque*, cit., pp. 23, 25-26.

«Conte de G...», cedono il posto alla nomina estesa: Gaston Rieux, Conte de Giray. Questa estensione del nome è dettata da una necessità intrinseca al testo teatrale, destinato a divenire parola proferita sulla scena. L'onomastica integrale riguarda la maggior parte dei personaggi principali, tutti dotati di un nome e di un cognome: Marguerite Gautier, Armand e Georges Duval, Prudence Duvernoy, Arthur de Varville. Questa tendenza è ancora più manifesta nell'opera lirica, genere in cui «i cognomi familiari entrano abbastanza tardi». ⁸ Nella *Traviata*, i personaggi principali sono dotati dei loro rispettivi cognomi: ⁹ Violetta Valery, ¹⁰ Alfredo e Giorgio Germont, Flora Bervoix. Da notare che la tipologia cognominale del libretto si avvale dello schema tradizionale del nome italianizzato seguito dal cognome straniero: ¹¹ i nomi di famiglia francesi avrebbero la funzione di ricordare al lettore/spettatore che *La Traviata* è ambientata nella Parigi contemporanea. ¹²

Di fiore in fiore...

Fin dalla scelta del titolo, *La Dame aux camélias*, Dumas impernia il romanzo sull'intersecarsi di due immagini centrali: la donna e il fiore. La signora delle camelie (soprannome di pura invenzione ¹³ attribuitole, nel romanzo, dalla fioraia di fiducia) è in realtà una cortigiana, ¹⁴ ovvero una prostituta di lusso, che aveva l'abitudine di assistere alle rappresentazioni degli spettacoli teatrali portando con sé tre cose, l'occhialino, un sacchetto di caramelle e un mazzetto di camelie:

⁸ MARCO BEGHELLI, «Il mio nome non sai!». *L'onomastica operistica*, «il Nome nel testo», XVI (2014), p. 21.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Valery* (forma provenzale arcaica, oggi più frequente *Valéry*), patronimico derivato da nomi latini cristiani, di santi o mistici: *Valerius*, martire del III secolo. Cfr. ALBERT DAUZAT, *Traité d'anthroponymie française: les noms de famille de France*, Paris, Librairie Guénégaud 1977, 3^{me} éd. revue et complétée par M. T. Morlet, pp. 88, 108, 280.

¹¹ Cfr. FRANCESCO SESTITO, *Note sull'uso dei cognomi nei libretti d'opera italiani*, «il Nome nel testo», XVI (2014), p. 83.

¹² Per timore della censura, La Fenice impose il Settecento.

¹³ Cfr. ALEXANDRE DUMAS, *À propos de La dame aux camélias* (1867), in ID., *La dame aux camélias*, 1994, cit., pp. 367-373.

¹⁴ Vd. JOSEPH-MARC BAILBÉ, *Autour de La dame aux camélias: présence et signification du thème de la courtisane dans le roman Français (1830-1850)*, in *Aimer en France 1760-1860*, a c. di P. Viallaneix - J. Ehrard, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, vol. I, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II 1980, pp. 227-237.

Per venticinque giorni del mese le camelie erano bianche, e per cinque erano rosse; non si è mai conosciuta la ragione di questo cambiamento di colore, che io racconto senza saperlo spiegare [...].¹⁵

Con apparente ingenuità, il narratore allude all'uso della camelia rossa associata al periodo mestruale¹⁶ e, quindi, segno dell'indisponibilità della cortigiana. Tuttavia, il fiore svolge anche un'altra funzione, non più sensuale, ma strettamente legata alla malattia di cui è affetta, la tubercolosi, una patologia che la rende sensibile agli odori, da qui la sua predilezione per un fiore privo di profumo come la camelia.¹⁷ Simbolo di raffinatezza e di perfezione, il fiore «senza ambrosia»¹⁸ fa pensare a qualcosa di artificiale, di falso proprio come l'amore tra la cortigiana e i suoi amanti: all'assenza di profumo corrisponderebbe «l'impossibilità ad amare».¹⁹ Di fatto, Dumas racconta la storia di un amore impossibile, non consentito dalle convenzioni sociali e impedito dalla morte dell'eroina. Ritroviamo così il grande binomio tematico della letteratura occidentale che sottende il romanzo come anche il dramma e il libretto d'opera: *Eros e Thanatos*. Del resto, *Amore e morte* era il titolo originario della *Traviata* proposto da Verdi all'impresario del teatro La Fenice, ma che fu censurato.

Nel romanzo e negli adattamenti, le tematiche della caducità e della fragilità sono corroborate dall'immagine del fiore, simbolo per eccellenza di tutto ciò che è fugace (bellezza, freschezza) e, al contempo, corruttibile (avvizzimento, appassimento). Molto spesso l'eroina si paragona a un «fiore effimero» e poco prima di morire non può fare a meno di constatare: «I fiori vivono una sola mattina, ho vissuto come loro e come loro muoio!».²⁰ Una peculiarità della camelia consiste nel fatto che, una volta appassita, i petali e il calice cadono insieme; questa caratteristica ha fatto sì che, in Giappone, la camelia prendesse il significato di «vita spezzata», immagine che, del resto, si addice alla protagonista della *Signora delle camelie*, la cui storia è un esempio di vita stroncata dalla tisi, ma anche dal dolore di non poter

¹⁵ ALEXANDRE DUMAS, *La signora delle camelie*, a c. di C. Bigliosi, Milano, Feltrinelli 2017, II, p. 17.

¹⁶ Un riferimento esplicito al tema si ha nel romanzo *Chérie* (1884) di EDMOND DE GONCOURT.

¹⁷ Il nome *Camelia* fu attribuito al fiore da Linneo in onore del padre gesuita e botanico Georg Joseph Kamel (*Camellus*, in latino), che fu il primo a portare tale pianta in Europa dal Giappone.

¹⁸ «Monstre de la culture, // Rose sans ambroisie» si legge nel terzo sonetto intitolato *Le Camélia* composto da Lucien de Rubempré nel romanzo *Illusions perdues* (1837-'43) di BALZAC. Il primo sonetto s'intitola *La Pâquerette*, il secondo, *La Marguerite*.

¹⁹ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT 2008, p. 70.

²⁰ Dal testo originale del libretto francese, *Violetta (La Traviata)*, opéra en 4 actes, musique de G. Verdi, trad. fr. d'Édouard Duprez, riprodotto in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La Dame aux camélias*, a c. di H.-J. Neuschäfer, G. Sigaux, Paris, Flammarion 1981, p. 472. La traduzione è mia.

vivere amando. All'appellativo «la signora delle camelie», assegnato all'eroina, l'autore sembra attribuire una funzione profetica per la sua capacità di annunciarne il tragico destino.²¹

Non mi è dato sapere se Dumas si sia espresso sulle motivazioni che lo avrebbero indotto a designare i personaggi del suo romanzo così come li conosciamo. Potrei tuttavia azzardare qualche ipotesi, basandomi su alcune indicazioni formulate dallo scrittore circa la genealogia testuale del romanzo. Al momento della stesura della *Signora delle camelie*, il tema della cortigiana amorosa non era affatto nuovo, come ricorda Dumas stesso, il quale svela alcuni antecedenti, primi fra tutti il romanzo dell'abate Prévost, *Manon Lescaut* (1731).²² Nel terzo capitolo della *Signora delle camelie*, il narratore si riferisce a tre opere letterarie a lui prossime che trattano del tema della cortigiana redenta: il dramma *Marion Delorme* di Hugo (1831), la novella *Frédéric et Bernerette* (1838) di Musset (da cui avrebbe ripreso l'idea del padre che chiede all'amante del figlio di rinunciare al suo amore); infine, il romanzo *Fernande* (1844) di Dumas padre. Per lo più, questi intertesti operano soprattutto sul piano tematico e diegetico, mentre non sembrano avere influenzato la scelta onomastica dei personaggi dumasiani. Tuttavia, possiamo arrischiare qualche congettura. Per quanto riguarda i nomi maschili, quello del protagonista, Armand Duval, porta le stesse iniziali del nome dell'autore «A. D.», il che fa pensare a una sorta di identificazione del romanziere con il personaggio, motivata dall'esperienza autobiografica di Dumas, amante della celebre cortigiana Marie Duplessis, la quale ebbe relazioni amorose con rinomati artisti e letterati dell'epoca, come Liszt e Musset. Di quest'ultimo, si sa, il prenome è Alfred, ovvero Alfredo²³ in italiano, nome che si trova nel libretto di Piave per designare il protagonista che, da Armand Duval, diventa, appunto, Alfredo Germont. Quanto a Violetta, il librettista e il compositore potrebbero avere tratto ispirazione dal già citato romanzo di Dumas padre, in cui si legge: «Le parfum de violettes si doux qui

²¹ «Il nome è un ritratto. È un'immagine dell'individuo designato. Qualsiasi aspetto – fisico, psicologico, morale – del personaggio può essere fotografato dal nome, dipinto dalle lettere che lo compongono», vd. LUIGI SASSO, *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 95.

²² Sulla *Signora delle camelie* come riscrittura del romanzo di Prévost, cfr. ELIANE LECARME-TABONE, *Manon, Marguerite, Sapho et les autres*, «Romantisme», LXXVI (1992), pp. 23-41.

²³ «Alfredo, pressoché sconosciuto fino al 1825 compreso, conosce una certa diffusione fra il 1830 e il 1850 (2, 1, 0, 5 e 12 occ. nelle successive rilevazioni), e in quel periodo si configura come nome emergente indipendentemente da possibili influssi della *Traviata*; anzi, non è affatto da escludere, stando così le cose, che il librettista Piave si sia ispirato a una moda incipiente nel dare il nome al protagonista», vd. FRANCESCO SESTITO, *I nomi di battesimo a Firenze (1450-1900): dai registri di Santa Maria del Fiore un contributo allo studio dell'antroponimia storica italiana*, «Quaderni Italiani di RION», VI (2013), p. 327.

accompagnait toujours Fernande flottait encore dans l'air». ²⁴ È indubbio che il nome Marguerite circolava in Francia dal Medioevo e che fu portato da donne importanti; ²⁵ basti pensare, per rimanere in ambito letterario, alla principessa Marguerite de Navarre autrice della raccolta di novelle *L'Hep-taméron* (1492-1549). Nella letteratura europea, non si può non menzionare la giovane e innocente Margherita sedotta da Faust nel celebre poema di W. Goethe (1808). Come la maggior parte dei nomi propri, Margherita ha perso il suo valore semantico ed è soprattutto cifra fonica con funzione identificativa. ²⁶ Ciò nonostante, per la maggior parte dei parlanti, il nome resta associato all'immagine del fiore che, col suo sbocciare, preannuncia la primavera e, per questo, è anche chiamato «primaverina» o «pratolina». In francese, la pratolina è detta *pâquerette*, nome che appare in due testi letterari contemporanei all'opera di Dumas: l'adattamento teatrale di *Manon Lescaut* ²⁷ in cui, prima di morire, Manon ricorda i versi della sua canzone preferita che parla della mietitura e della conseguente morte della pratolina falciata insieme al timo; ²⁸ la poesia *Camélia et Pâquerette (Emaux et camées)*, 1852) in cui Théophile Gautier paragona la camelia, fiore di serra, a dei gioielli che, come le cortigiane, si vendono cari, mentre esalta la naturalezza e la profumata freschezza della pratolina. Diciamo *en passant*, Gautier è il cognome di Marguerite, patronimico abbastanza diffuso in Francia, ²⁹ che Dumas potrebbe aver scelto per rendere omaggio al grande scrittore romantico, teorico dell'*art pour l'art*.

La motivazione onomastica, nel romanzo a vocazione realista di Dumas, sembra essere caratterizzata da «una tensione tra due tendenze contraddit-

²⁴ ALEXANDRE DUMAS PÈRE, *Fernande*, Paris, Michel Lévy Frères 1853, p. 134.

²⁵ Nome agiografico, rinvia alla martire cristiana Margherita d'Antiochia (275-290). Nell'Ottocento, il nome appare in alcuni titoli: *Marguerite Aimond* (1822), romanzo di M^{me} [MARIE AGLAË DESPANS] DE CUBIÈRES (1794-1857); *Le Troubadour ou Guillaume et Marguerite* (1824) del Baron DE LADOUCKETTE (1772-1848).

²⁶ Per EMIDIO DE FELICE, *I nomi degli italiani: informazioni onomastiche e linguistiche, socioculturali e religiose: rilevamenti quantitativi dei nomi personali dagli elenchi telefonici*, Venezia, Marsilio Editori 1982, p. 130: «I nomi individuali sono etichette o simboli privi di significato linguistico», tuttavia «un residuo di questo significato può ancora sussistere in alcuni di essi» come Margherita, Viola, nomi che lo studioso classifica tra quelli augurali e affettivi (cfr. anche ID., *Nomi e cultura: riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Pomezia, Sarin / Venezia, Marsilio Editori 1987, p. 188).

²⁷ Dramma in 5 atti, rappresentato a Parigi, Théâtre du Gymnase, il 12 marzo 1851.

²⁸ «Car la petite pâquerette// Est morte... avec le serpolet...». Per il tema della camelia come *topos* letterario, vd. SALA, *Il valzer delle camelie...*, cit., pp. 70-71.

²⁹ Al rango 49, Gautier è presente principalmente nella Francia occidentale e sud-orientale; nome d'origine germanica *waldbar*, composto dalle radici **walda*- ('comandare', 'potente') e **barja*- ('esercito'), può essere interpretato come 'signore della guerra', 'comandante dell'esercito'. Vd. ALBERT DAUZAT, *Traité d'anthroponymie française*, cit., pp. 66, 86, 172, 217, 298.

torie: da una parte, l'aspirazione alla verosimiglianza, sinonimo di nomina-
zione arbitraria (come nel mondo reale) e, dall'altra, il principio di coesio-
ne sistematica, che implica la ridondanza tra significante e significato del
personaggio». ³⁰ Se il nome letterario, dunque, appare come sistema di signi-
ficati simbolici, si presta a un'operazione di decifrazione che permetterebbe
di gettare luce sul significato generale del testo che lo accoglie. Con questo
intento, riprendiamo l'analisi del nome proprio Margherita il quale, asso-
ciato al fiore che annuncia e simboleggia la primavera, ³¹ si carica di valenze
positive, quali candore, innocenza, grazia, bontà. Nella pittura (Ghirlan-
daio, Botticelli, Gentile da Fabriano, ecc.), spesso il fiore della margherita
rappresenta la primavera della redenzione. ³² Inteso in chiave laica, il tema
della redenzione investe il significato profondo della *Signora delle Camelie*,
in cui la protagonista è raffigurata come la cortigiana redenta dall'amore.
A questo proposito, è bene ricordare che in origine, passando dal persiano
al greco, 'margherita' significava 'perla', ovvero la gemma preziosa simbolo
della purezza e dell'innocenza. Nel romanzo, Dumas insiste nel presentare
la protagonista come un'eccezione, perché incarna la figura della cortigiana
di buon cuore che il vizio non è riuscito a corrompere:

Vi era in quella donna qualcosa di simile al *candore*.

Si vedeva come fosse ancora *vergine* al vizio.

Insomma, si riconosceva, in quella ragazza, la *vergine* che un nonnulla aveva fatto
diventare cortigiana, e la *cortigiana* che un nonnulla avrebbe fatto diventare la ver-
gine più *amorosa* e più *pura*. ³³

Nella *Signora delle Camelie*, l'autore riprende e sviluppa il motivo (caro
ai romantici) della «purezza nella prostituzione», ³⁴ mettendo l'accento sulla
possibilità, per la donna caduta, di una rigenerazione spirituale grazie all'a-
more per un uomo che sappia discernere, in lei, la virtù dal vizio. Tuttavia,
affinché la redenzione sia totale, occorre sacrificare la felicità in nome dell'a-
more che l'ha generata.

³⁰ BAUELLE, *Avant-propos*, cit., p. 12. La traduzione è mia.

³¹ È con questo significato che la cantò Giovanni Pascoli nella poesia *Bellis Perennis* («Chi vede
mai le pratelline in boccia?») della raccolta *Nuovi poemetti* (1909-1911).

³² Cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori
2017, p. 597.

³³ ALEXANDRE DUMAS FILS, *La signora delle camelie*, cit., p. 66. Il corsivo è mio.

³⁴ BRUNETTI, *Il palcoscenico...*, cit., p. 37.

Di genere in genere...

La trasposizione da un genere all'altro richiede inevitabilmente alcune modifiche del testo di partenza. Dal romanzo al dramma, come dal dramma al libretto d'opera, alcune operazioni (riduzione, condensazione, aggiunta, amplificazione, variazione) si rendono necessarie al fine di rispondere alle esigenze proprie a ogni tipologia testuale. Nel dramma dumasiano, una delle modifiche più importanti rispetto al romanzo riguarda la scena finale. Se, nel testo matrice, Margherita muore in solitudine, accudita dalla fedele domestica, nella *pièce*, invece, espira tra le braccia di Armand Duval, tornato da Parigi giusto in tempo. Prima di morire, gli offre il suo ritratto³⁵ come ricordo della donna che, dal cielo, veglierà su di lui e la sua futura sposa. L'introduzione del nuovo dettaglio non è di lieve effetto per la ricezione del messaggio della storia: dal romanzo al dramma, la protagonista subisce una profonda trasformazione, perché passa dallo stato di cortigiana alla condizione di cortigiana amorosa e, infine, di nume tutelare.³⁶

Nel libretto di Piave, la trasformazione della protagonista è ancora più marcata: all'inizio del romanzo e del dramma, Marguerite è molto più ironica e capricciosa rispetto a Violetta, la quale, invece, è semplice e schietta.³⁷ Il librettista non si limita a ridurre il numero dei personaggi o a modificarne il nome, ma sottopone specialmente i personaggi principali a un radicale processo d'umanizzazione. Basti pensare al padre del protagonista: nel dramma, Georges Duval è molto più duro e meschino del Giorgio Germont del libretto. Nell'opera lirica, è presente al capezzale di Violetta per stringerla a sé come una figlia, segno evidente dell'ulteriore trasformazione della cortigiana «senza famiglia»³⁸ a giovane donna con famiglia. Divorato dal rimorso, Germont riconosce di averle procurato tanto dolore:

Cara, sublime vittima
D'un generoso amore,
Perdonami lo strazio
Recato al tuo bel core.³⁹

³⁵ Per Antonio Prete, la «sovranità dell'immagine» è una delle figure ricorrenti del discorso amoroso romantico, vd. Id., *Introduzione. Passione d'amore e melodramma*, in *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, a c. di A. Landolfi e G. Mochi, Roma, Artemide 2013, p. 16.

³⁶ SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere 2006, p. 109.

³⁷ Ivi, p. 105. Vd. *La Traviata*, atto I, sc. III: «Ah, se ciò è ver, fuggitemi [...]. Io sono franca, ingenua; altra cercar dovete».

³⁸ Sulla solitudine di Violetta cfr. CHIAPPINI, *Folli...*, cit., pp. 106, 114-118.

³⁹ *La Traviata*, scena ultima.

Parole che rivelano le qualità intrinseche (generosità, affettività sincera) dell'eroina tanto da fare dimenticare il suo stato di donna galante: Violetta muore nobilitata, non più cortigiana, ma «sublime vittima». Al di là della lingua⁴⁰ aulica ed enfatica tipica del melodramma ottocentesco, mi preme porre l'attenzione sul motivo della vittima sacrificale. Del resto, se il tema del sacrificio⁴¹ sottende *La Signora delle camelie*, esso è preponderante nella *Traviata*, tanto da riecheggiare nel nome stesso di Violetta.

Effettivamente, il fitonimo violetta è una variante di viola, nome derivante dal greco *Ion*. Nella mitologia antica, la viola rinvia alla storia di Io, ninfa fluviale sedotta da Zeus che la trasforma in una bianca giovenca, fornendole, come cibo, la viola mammola. Più attinente al tema dumasiano e verdiano dell'immolazione per un amore impossibile mi sembra il mito di Attis, in cui si narra che il giovane, impazzito per opera della divinità ermafrodita *Agdistis*, la quale non voleva che si sposasse con la principessa Atta, si evirò sotto un pino e morì. Dal suo sangue crebbero viole dai petali rosseggianti. Disperata per la sua morte, anche Atta si uccise e dal suo sangue nacquero altre viole.⁴² Il colore viola è dato da un misto di blu (simbolo celestiale) e di rosso (simbolo del sangue e della passione): trasponendo la simbologia floreale al personaggio lirico, ne risulterebbe che Violetta incarna la cortigiana angelicata, mentre il sangue potrebbe alludere alla tubercolosi, di cui è affetta e di cui muore, anche se, nel libretto d'opera più che nel dramma, Piave tende a stemperare questo dato patologico per dare risalto all'idea della morte per amore.

Come risulta dall'abbozzo del primo atto della *Traviata*,⁴³ la protagonista vi era ancora designata come Margherita, segno che il librettista non aveva ritenuto di modificarne il nome.⁴⁴ È al momento della stesura della partitura che il cambiamento si è reso necessario.⁴⁵ Del resto, è cosa risaputa che Verdi partecipasse attivamente alla scrittura del libretto, intervenendo sulle parti che non si adattavano alla musica.⁴⁶ Del linguaggio librettistico, un

⁴⁰ Vd. ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli 2010; ID., *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino 2017.

⁴¹ Sacrificio che Roland Barthes definisce esistenziale più che morale, cfr. ID., *La dame aux camélias*, in *Mythologies*, Paris, Seuil 1957, p. 197.

⁴² CATTABIANI, *Florario...*, cit., p. 171.

⁴³ *La Traviata* [di] Giuseppe Verdi: schizzi e abbozzi autobiografici, a c. di F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 2000, pp. 105-109.

⁴⁴ Cfr. MARIA AGOSTINELLI, *Petrobelli: Verdi e la sua Traviata* (<http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma-puntate/petrobelli-verdi-e-la-sua-traviata/1342/default.aspx>). Margherita Barezzi (1814-1840) era anche il nome della prima moglie di Verdi.

⁴⁵ LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli 1997, p. 184: «Nella pratica dell'opera scegliere un soggetto significa ricrearlo, anzi inventarlo».

⁴⁶ Secondo Pierluigi Petrobelli, «nel XIX secolo, i compositori entrano di prepotenza nell'officina

aspetto non trascurabile è «il suono della parola. Soprattutto il suono che si viene a creare nel rapporto tra le vocali e le consonanti». ⁴⁷ Ne consegue che, nel libretto operistico, la ridefinizione onomastica sia stata dettata da esigenze di eufonia e di musicalità: Violetta è semplicemente più cantabile di Margherita. ⁴⁸ Molto probabilmente, i nomi originali Marguerite e Armand sono stati modificati in Violetta e Alfredo per soddisfare alcune ragioni tecniche: i cantanti lirici non pronunciano i suoni gutturali come /ge/ o la «r francese» /R/, perché risultano scomodi da cantare, a differenza della maggiore fluidità dei suoni delle consonanti velari e liquide di cui è composto il nome Violetta. ⁴⁹ Estremamente attento a questi particolari, ⁵⁰ il compositore potrebbe avere imposto il cambiamento onomastico al librettista, il quale, nel farlo, ha mantenuto lo stile floreale, anzi, diciamo *en passant*, lo ha persino esteso, sostituendo il nome (più eloquente e ironico) di Prudence ⁵¹ con quello di Flora. ⁵² Invece, nel passaggio da Marguerite a Violetta, oltre alla tematica floreale, è stata mantenuta la continuità semantica: entrambi gli onomastici veicolano l'idea di purezza e di redenzione, ovvero di trasformazione verso l'angelica perfezione. ⁵³

del librettista. [Nel caso della *Traviata*], la volontà del compositore determina completamente la struttura drammatica del primo atto, ed alla sua volontà – meglio alla sua concezione globale – si dovrà adattare il lavoro di stesura e di versificazione del librettista», Id., *Il libretto: a cosa serve?*, in *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, a c. di M. Tatti, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni Editore 2005, pp. 22-26. Sul «potere dittatoriale» di Verdi, vd. anche CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, trad. e nota bibliografica di L. Bianconi, Torino, EDT 2005, p. 45.

⁴⁷ PETROBELLI, *Il libretto: a cosa serve?*, cit., p. 27.

⁴⁸ Nel classificare i nomi affettivi e augurali, Emidio De Felice (*Nomi e cultura...*, cit., p. 189) precisa che alcuni non sono stati rilevati – tra questi *Margherita* – «perché una loro certa lunghezza o pesantezza contraddice o non risponde pienamente a quel fondamentale criterio [...] di armoniosità e levità fonica».

⁴⁹ GINEVRA GROSSI, *Quand un roman devient un livret d'opéra: la traduction de «La Dame aux Camélias» en livret de «La Traviata»*, «Plaisance. Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea», XXXVIII (2016), p. 110.

⁵⁰ AGOSTINELLI, *Petrobelli...*, cit.

⁵¹ Cfr. BRUNETTI, *Il palcoscenico...*, cit., pp. 77-80.

⁵² Flora potrebbe incarnare al tempo stesso Prudence e Olympe. Vd. CHRISTIANE ISSARTEL, *Les Dames aux camélias: de l'histoire à la légende*, Paris, Chêne Hachette 1981, p. 101. Flora è il nome classico della divinità romana della Primavera in uso dal Rinascimento, vd. DAVIDE DE CAMILLI, *Cesare Pavese e i nomi dei personaggi*, «Italianistica», XXII (1999), p. 222. Carlo Linneo (1707-1778) lo usò per indicare il complesso delle piante, vd. CATTABIANI, *Florario...*, cit., p. 11.

⁵³ Vd. JEAN CHEVALIER - ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont 1989, p. 742.

Per concludere

Nell'adattamento dal dramma teatrale al libretto lirico, la designazione del personaggio è determinata da esigenze strettamente legate alla particolarità dell'opera lirica, genere 'ibrido' caratterizzato anzitutto dalla perfetta combinazione del testo verbale e del testo musicale. Essendo l'onomastica operistica soggetta all'esigenza del canto, il librettista – più del drammaturgo – deve mostrarsi sensibile alla sonorità del nome. Nei generi testuali con finalità estetica, i nomi non sono soltanto «significanti [ma] una dinamica associazione di idee. È cultura incarnata in sillabe individuanti».⁵⁴ Nel sistema linguistico della *Signora delle camelie* (romanzo, dramma) come anche della *Traviata* (libretto), la scelta onomastica floreale riservata alla protagonista non è gratuita o neutrale, ma carica di significato.⁵⁵ Come ho cercato di mostrare, sia Margherita e Violetta sia il soprannome «signora delle camelie» veicolano connotazioni che entrano in risonanza con le altre componenti del sistema assiologico dei diversi generi fenzionali.

Il tema floreale assegna al nome della protagonista una funzione soprattutto simbolica: oltre a segnalare, nel caso della camelia, una condizione sociale (la prostituzione) e patologica (la tisi), i fiori della margherita e della violetta veicolano, nei testi, non soltanto il motivo della fugacità del tempo e del *Carpe diem*,⁵⁶ ma anche l'idea della purezza e della redenzione. Più specificamente, carico di valenza simbolica, il nome floreale diventa il vettore dell'ideologia degli autori: tanto Dumas che Piave e Verdi, sebbene rispettosi della morale e delle convenzioni borghesi, non esitano a denunciare le ipocrisie e le contraddizioni della società a loro contemporanea.⁵⁷

Biodata: Roberta De Felici è Professore Associato di Lingua e Traduzione Francese presso l'Università della Calabria. Specialista del romanzo e del teatro naturalista (Ed. Duranty, Ed. e J. de Goncourt, J.-H. Rosny Aîné, E. Zola), attualmente si interessa alla letteratura d'espressione francese moderna (B. Fondane, P. Istrati) e dell'estremo contemporaneo (F. Mihali, A. Nothomb, R. Millet, L. Mauvignier). Tra le sue pubblicazioni: le monografie *Le roman préhistorique de J.-H. Rosny Aîné*

⁵⁴ EDOARDO SANGUINETI, *L'omonimia culturale*, in DE FELICE, *Nomi e cultura...*, cit., p. X.

⁵⁵ Cfr. WAGNER, *Perturbations onomastiques...*, cit., p. 18.

⁵⁶ Vd. CHRISTINE RESCHE, *Le temps réécrit dans les livrets de Giuseppe Verdi. Éléments, temps et musique dans La Traviata, Rigoletto et Don Carlos*, «Cahiers d'études romanes», XXIV (2011), pp. 63-80.

⁵⁷ Sulla valenza ideologica del libretto cfr. BALDACCI, *La musica in italiano*, cit., p. 184 e sgg.

(Centro Librario dell'Università della Calabria, 2006), *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt* (Aracne, 2011) e le edizioni critiche J.-H. Rosny Aîné, *Nell'Horn de l'armée du salut* (Garnier, 2011); Ed. de Goncourt, *La Faustin* (Champion, 2018).

roberta.defelici@unical.it

ANNA PAOLA PIOGGIOSI

PERSONNE DE LINDA LÊ:
LE NOM GÉNÉRATEUR DE DIFFRACTION
ET DE COMPOSITION DANS LE PROCESSUS LITTÉRAIRE

Abstract: In this novel the main character *Personne* (Nobody) finds himself in a state of extraneity from normality. The absence of identity, inherent in his very name, allows him to live other lives, to meet or to create other «personnes» (persons), in a kaleidoscope that reflects parallel, overlapping stories. Who is *Personne*? What is his function? His name is the allegory of literary creativity, where reality and fiction no longer belong to separate worlds but meet each other. Therefore, writing is the result of a diffraction which recomposes itself in the novel's provisional conclusion.

Keywords: Person, identity, diffraction, composition

Le titre du roman de Linda Lê,¹ que le narrateur reprend dès la première ligne de l'ouvrage, se réfère à un anthroponyme qui nie de manière intrinsèque sa fonction même d'identification, puisqu'il désigne le protagoniste qui s'appelle *Personne*. Le lecteur est, de ce fait, immédiatement confronté à une situation de décalage intrigant. Avant même d'examiner la fonction du personnage principal dans l'économie du récit, le lecteur doit affronter l'ambiguïté inhérente au nom lui-même. En effet, il est désorienté car d'instinct il range le terme 'personne' dans la catégorie grammaticale des pronoms indéfinis. L'ambiguïté augmente quand il apprend qu'il s'agit, en fait, d'un anthroponyme qui sert à désigner l'éponyme.

Après une réorientation sur la fonction du terme, une autre énigme s'annonce au lecteur. Qui est *Personne*? Quelle identité peut bien avoir ce personnage? En a-t-il une, d'ailleurs, ou plusieurs? Son identité est difficile à cerner, la preuve en est que l'un des personnages définit le protagoniste comme un être qui n'est pas tout à fait réel et inachevé: «Animal hypothétique, solitaire et pas tout à fait formé» (p. 43).

Le récit ne donne pas de réponse univoque, car il se déroule comme une image qui éclate et le protagoniste se dédouble dans une myriade de per-

¹ *Personne*, Paris, Christian Bourgois éditeur 2003. Parmi les romans et autres écrits de l'auteure, tous publiés par Christian Bourgois, sauf indication différente, nous citerons: *Les évangiles du crime* (1992), *Calomnies* (1993), *Les dits d'un idiot* (1995), *Les trois Parques* (1997), *Voix* (1998), *Lettre morte* (1999), *Tu écriras sur le bonheur*, Paris, PUF (1999), *Les Aubes* (2000), *Par ailleurs (exils)* (2014).

sonnages, de même que la structure du roman reflète l'enchâssement des histoires et des personnes. Les titres des différents chapitres s'alternent en fonction du narrateur, comme si chaque récit suivait sa propre direction, son propre rail, s'entrecroisant parfois avec les autres, et dont *Personne* dirigerait l'aiguillage.

Le canevas narratif correspond au projet de *Personne* narrateur, lequel déclare vouloir produire un texte fictionnel qui présente une double situation incipitaire: l'une traditionnelle et l'autre qui désorienterait le lecteur. C'est ce qui se vérifie lorsqu'à côté de la narration homodiégétique apparaît une autre voix qui fait de lui non le personnage central et agissant, mais l'objet du roman élaboré par un narrateur hétérodiégétique qui prend la parole et lui fournit une «existence de papier» (p. 13), dans un jeu de renvois où il «tient tour à tour le rôle de l'Observé et de l'Observateur» (p. 11). L'enchevêtrement se complique sous la forme d'une mise en abyme, d'autant que ce nouveau narrateur reste sans nom. En effet, se succèdent: l'histoire de *Personne* narrateur homodiégétique, celle de *Personne* personnage créé par un narrateur; enfin, *Personne* narrateur extradiégétique, transcripteur et créateur de l'histoire de Tima. L'autonomie de chaque histoire est motivée par la multiplicité des rôles que revêt le personnage principal dont l'anthroponyme semblerait, toutefois, exclure une quelconque identité, donc une quelconque fonction agissante comme personnage ou comme narrateur. Mais, c'est justement grâce au nom qu'il porte, puisqu'il n'est personne, qu'il peut échapper à une quelconque détermination et incarner de multiples personnages. Le soin de relier les différents récits dans la tentative de fournir l'identité du protagoniste est finalement laissé au lecteur ou à un énième personnage, comme le laisse entendre la dernière phrase du roman: «Celui qui les trouvera [les notes] pourra y ajouter d'autres échos de vie» (p. 127).

Si le troisième chapitre semble constituer le début d'un nouveau récit, sur le modèle du roman traditionnel, dans lequel le narrateur raconte des événements survenus à un individu effectivement mort de manière violente dans des circonstances qui nous ont été précédemment révélées: «On l'avait violemment frappé à la tête avec l'ordinateur qu'il avait récupéré dans une décharge» (p. 15), pour *Personne* devenu personnage, il n'est pas question de poursuivre la narration selon ce modèle pas plus que de se laisser couler dans le moule d'un personnage d'une autre histoire déjà racontée, celle du héros homérique, dont il porte, pourtant, le nom. Il prétend avoir voix au chapitre d'autant plus qu'il avait projeté d'écrire, ce qui serait conforme à la personnalité complexe et fuyante désignée par son anthroponyme bizarre, «un livre où rien ne serait définitif, qui contiendrait plusieurs versions d'une même histoire, et pourquoi pas deux débuts» (p. 11). L'occasion se présente

quand il trouve un vieil ordinateur contenant les carnets de voyage d'une inconnue qu'il appelle Tima.

L'histoire de ce nouveau personnage pourrait, à son tour, donner naissance à un récit selon le schéma traditionnel, mais Personne, devenu transcripateur d'un récit qui suit les canevas laissés par Tima, ne veut pas se limiter à retranscrire les souvenirs de quelqu'un; il désire entrer dans la vie d'une autre personne pour remplir le vide de personnalité que son nom indique, et puisqu'il s'agit de reconstruire une histoire à partir de bribes et de notes, il décide de brouiller les pistes identitaires et de combler les vides narratifs. Il invente, donc, une nouvelle histoire qui fait revivre Tima comme s'il s'agissait d'un récit autobiographique. Le problème de la construction d'une identité devient alors le nœud du roman, à travers différents plans de narration dans lesquels chaque narrateur se transforme dans un personnage d'histoire inventée et racontée par d'autres. Il en résulte que ce jeu fictionnel est non seulement un dédoublement, une diffraction, mais un glissement entre les nombreux narrateurs et les personnages qui échangent leur rôle.

Le roman commence au moment où Personne est en phase de transformation, en train de laisser son ancien moi pour un nouveau. Or, cette mutation ne se passe pas sans douleur puisque, pour naître, le nouveau doit tuer l'ancien. En effet, elle va se passer à travers la mort de celui-ci, comme le lecteur l'apprend au chapitre 3 (p. 15). Une partie du récit se poursuit donc apparemment *post mortem*, créant un univers fictionnel théoriquement impossible.² Ce type de récit à la première personne constitue dans la narration classique une limite, ou mieux, un obstacle: le texte *post mortem* n'est pas seulement artificiel, mais il est le produit d'un acte physiquement impossible; malgré cela, il est accepté par le lecteur comme un moyen pour construire des mondes fictionnels. La convention rend ce monde acceptable, comme on peut le constater dans le roman de Linda Lê.³

La narration dans cet état de dédoublement se poursuit, mais le glissement se fait imparfaitement et ne donne pas au protagoniste une nouvelle identité, si bien que Personne reste un être inachevé, comme son anthroponyme le suggère. Toutefois, cet état de latence produit un nombre infini d'autres possibilités qui semblent être niées par le statut ambigu du personnage implicitement désigné dans sa forme onymique, pouvant désigner tant un pronom indéfini qu'un substantif qui renvoient à un être humain indéterminé: «Son ancien moi avait tant de jumeaux et chacun d'entre eux

² La narration dans un état de sortie de corps est récurrente dans les romans de Linda Lê, tels que *Lame de fond*, *Les Evangiles du Crime*.

³ Cf. LUBMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. de M. Botto, Milano, Bompiani 1999.

avait un double» (p. 32). Le fruit de cet éclatement peut engendrer d'autres actions et d'autres récits. Personne devient, en effet, différentes personnes, chacune ayant sa propre histoire, raison pour laquelle nous pouvons parler d'une diffraction dont l'émetteur et le destinataire sont la même personne, comme dans un miroir, jouant ainsi avec la déonymisation de l'anthroponyme. Cette possibilité de lecture se justifie dans le texte, car le narrateur joue sur le sens ambivalent du nom: «Récits pour personne et donc destinés à lui seul» (p. 16).

L'ambivalence inhérente au choix du nom se multiplie, comme dans les mille reflets d'un kaléidoscope, auquel nous pourrions ajouter un troisième niveau d'interprétation. Le fait que Personne puisse se transformer en plusieurs autres individus évoque aussi le terme latin *persona* qui indique le masque porté par l'acteur pour jouer le rôle d'un personnage de théâtre. Or, l'acteur doit se transformer dans les personnages qu'il représente. Nous pourrions dire qu'il perd son identité pour en assumer d'autres qui n'existent que le temps de la représentation théâtrale, dans une tautologie onomastique. Cette acception prend ici tout son sens, car Personne va jouer plusieurs rôles.

Personne a une vie apparemment normale, voire routinière; il a un domicile, des habitudes, indiqués de manière très vague, et un métier, qu'il va perdre dans des circonstances non élucidées.⁴ Mais, peu à peu, il dévoile au lecteur quelques détails de sa vie privée, ce qui aide apparemment à lui donner l'épaisseur d'un véritable personnage. L'on apprend notamment qu'il est suivi par un psychiatre à cause d'un possible dédoublement de personnalité que le récit a mis en place et que l'anthroponyme ambigu du personnage rend tout à fait plausible. Par ailleurs, le nom du psychiatre aussi sort, lui aussi, du répertoire onomastique conventionnel et annonce des caractéristiques qui pourraient difficilement s'adapter à un homme de science. En effet, le nom évocateur du psychiatre, Abracadabra, reproduit la formule incantatoire qui ouvre la porte d'un monde magique.⁵ Le psychiatre connaît la formule magique pour ouvrir la psyché de Personne. Pour ce faire, son patient doit collaborer, et la thérapie prévoit qu'il essaie de se souvenir de son passé, afin de retrouver l'élément déclencheur de son déséquilibre. Or,

⁴ Un incendie détruit l'hôtel où il travaille. On ne connaît pas l'auteur de ce geste. S'agit-il de Personne lui-même ou d'un inconnu qui signe ses lettres *Néron*? Notons, par ailleurs, que l'hôtel en question s'appelle le «Gaspard de la Nuit», ce qui renvoie à un recueil de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, publié en 1842 et repris par Maurice Ravel en 1908, dans lequel les personnages, vivants ou morts, saints ou diaboliques, sont le reflet des états d'âme du poète.

⁵ Formule provenant, selon certains, de l'araméen *Avrab KaDabra* (*Abhadda Kedhabbra*) ou de l'arabe *Abra Kadabra*, censée chasser les esprits du mal et les démons à l'origine des maladies et des fièvres.

Personne refuse de suivre les indications d'Abacadabra, car cela ne l'aiderait pas dans son passage à sa nouvelle identité mais, au contraire, le bloquerait dans un éternel ressassement. Notons ici aussi une situation aporétique: comment un personnage sans identité ou aux multiples identités, ou encore aux identités derrière lesquelles il se cache pourrait-il reconstruire son passé? D'un point de vue logique, le passé de Personne ne peut être que: rien.

Le passage à cette nouvelle identité qu'il désire est, toutefois, douloureux et périlleux. Non seulement *Personne* doit continuer à combattre contre son ancien moi, un autre Personne ou, si l'on veut jouer sur l'ambiguïté de l'anthroponyme, une autre personne qui le harcèle, mais il est confronté à d'autres ennemis; il se sent manipulé par les autres,⁶ par exemple les clients de l'hôtel où il est gardien de nuit qui se trompent sciemment quand ils lui indiquent leur numéro de chambre pour le confondre, ou la détective Katimini qu'il a embauchée pour savoir qui pénètre dans son appartement à son insu, et dont le nom n'appartient pas au registre onymique conventionnel, mais traduit la manière d'agir secrète, mystérieuse de ce personnage, qui opère effectivement en catimini. Pour Personne, ils font tous partie d'un complot organisé avec son double et contre lequel il aurait été investi d'une «mission salvatrice» (p. 9) par une entité mystérieuse. Le combat est périlleux car ces personnages ont un autre rôle à jouer; ils sont porteurs de noms et de messages secrets qu'il doit décrypter.

De la même manière que cela se passe dans la vie réelle des personnes qui ont des troubles dissociatifs d'identité, Personne alterne des moments de lucidité, où il «réussit presque à croire à sa normalité» (p. 9), à des moments d'amnésie. Il pourrait avoir tenté d'éliminer son double dans un combat ressenti comme réellement vécu; Personne continue à entendre le «macchab»⁷ au fond de lui-même. Ailleurs, la tentative d'autodestruction a lieu dans l'incendie de l'hôtel où il travaille.

Le dédoublement se poursuit et se «matérialise» dans les déclarations du narrateur dans un de ses «Apartés».⁸ Son personnage résiste et entre en conflit avec le protagoniste du récit qu'il est censé raconter. Le narrateur se plaint du fait que le rôle de créateur que Personne lui a attribué lui laisse peu de liberté d'action: «De quoi ai-je l'air, moi, créateur omniscient, tout-

⁶ Comme cela arrive à d'autres personnages des romans de Linda Lê tels que *Calomnies*, *Voix*, *Les dits d'un idiot*, *Les évangiles du crime*.

⁷ Abréviation du déonyme «macchabée», terme populaire signifiant «cadavre» qui indique ici aussi bien l'état dans lequel se trouve l'ancien moi de Personne que le dédain que ce dernier éprouve vis-à-vis de sa propre dépouille.

⁸ C'est précisément le titre des chapitres dans lesquels intervient le narrateur hétérodiégétique pour relater l'histoire de Personne.

puissant, qui a sorti Personne de son chapeau?» (p. 14)⁹ et qu'il ne peut raconter l'histoire de cet autre Personne, héros de l'Odyssée, ajoutant, par le truchement du nom, un référent littéraire célèbre qui vient à l'esprit du narrateur:¹⁰ «J'étais prêt à écrire la suite des aventures du guerrier de Troie aux prises avec Polyphème», mais «Personne ne veut en aucun cas être Ulysse réincarné» (*ibid.*).

L'identité passant en premier lieu par l'anthroponyme, dans ses autres romans l'auteure définit souvent ses personnages par de simples initiales, par leurs rapports familiaux ou par des surnoms; ici les personnages, outre Personne, ont des noms évocateurs, étrangers au répertoire onomastique commun. Nous l'avons vu à propos du psychiatre Abracadabra et de Katimini, la détective. Mais il en est d'autres aussi, comme Ebuja, qui est peut-être l'auteur des carnets de Tima ou le compagnon de Tima dans son voyage à Prague. Lui aussi pratique un métier lié à l'écriture et poursuit un projet au titre inquiétant: *Vies des fossoyeurs*. Son nom pourrait être lu comme une anagramme d'*Aube* et, en tant que tel, se révèle particulièrement intéressant. Linda Lê, quelques années auparavant, a écrit un roman intitulé *Les Aubes* dans lequel les deux protagonistes traversent mentalement les œuvres littéraires. Nous pourrions penser qu'alors que c'était Vega qui guidait l'aveugle Forever, à présent c'est Tima qui se laisse guider dans une ville où, telle une aveugle, elle ne voit aucun être vivant, mais voyage effectivement à travers la littérature.

L'anthroponyme Tima choisi par Personne pourrait, par ailleurs, dériver de Timandra, fille de Tyndare, roi de Sparte, et épouse du roi d'Arcadie, pays du bonheur calme et serein, à l'égal de Prague pour Tima, lieu d'«hallucination hypnagogique» (p. 64) où elle se promène et rencontre, sur son chemin, des personnages littéraires. Le renvoi implicite à ces deux personnages, Vega et Timandra, réunis en un seul anthroponyme indiquerait alors aussi bien le paisible voyage mental et littéraire de Tima que sa disponibilité à rencontrer «l'inattendu» (p. 23), la promesse d'un nouveau type de réel.

Les personnages cités sont décrits comme s'échappant d'une réalité, d'un lieu et d'une époque précise – celle où ils ont été créés – pour entrer dans le roman. Nous pourrions donc affirmer que, là aussi, nous assistons à leur déterritorialisation.

⁹ Ce renversement total des rôles ne manquera pas de rappeler, aux yeux du lecteur avisé, la situation des acteurs devenant les véritables metteurs en scènes d'eux-mêmes, tels qu'ils sont représentés dans le théâtre de Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*).

¹⁰ Il s'agit de Οὐρίς (*Nemo* en latin), choix anthroponymique astucieux qu'utilise Ulysse pour échapper à la fureur de Polyphème.

Dans ce roman, l'aspect dominant est la perte d'identité qui, toutefois, ne s'accompagne pas d'une déterritorialisation de la langue. Dans d'autres romans, Linda Lê, dont la langue de formation et d'adoption pour la création romanesque est le français, mêle souvent différents registres linguistiques.¹¹ Ici, en revanche, elle ne les croise que très rarement et les jeux de mots sont quasiment inexistantes, comme si l'écriture elle aussi était neutre, épurée, de manière à la rendre impersonnelle, à lui faire perdre la marque de l'identité expressive pour ne laisser d'identité linguistique qu'aux citations entendues par Tima quand elle parle des personnages qui hantent Prague et échangent des bribes de conversation. Il est à remarquer que les noms des personnages littéraires, historiques et légendaires, les hodonymes et les hydronymes, abondants et précis, provoquent un très fort contraste avec le parcours mental vague et fantomatique de Tima et avec l'inachèvement de *Personne*.

Le magma et le tourment sont intériorisés; le corps est un volcan où les pensées, les sensations et le nouveau moi forment une lave incandescente qui brûle tout sur son passage. Mais cette lave ne détruit pas, elle ne pétrifie qu'en apparence puisque les gisants que Tima surveille dans le musée, font naître de nouvelles personnes, de nouveaux personnages, une nouvelle identité, «en pleine crise d'insubordination» (p. 109). Nous retrouvons alors, Holopherne, libéré du tableau, comme un éclat diffracté, qui surgit à Prague pour tenter d'empêcher Tima de continuer son séjour et qui voudrait la faire retourner à son passé comme si elle aussi était le personnage d'un tableau, égaré dans un monde et un avenir inconnu, donc dangereux.

Le refus de Tima de se laisser happer par Holopherne suscite une autre réflexion. Ces deux personnages appartiennent à des entités différentes: l'un est une personne agissant réellement dans le roman (séjour à Prague), l'autre est un personnage appartenant à la mythologie biblique, et de surcroît, il ne relève que d'une représentation picturale.

Le roman aborde, ainsi, le second aspect de la création littéraire, sur lequel nous pourrions dire que l'auteure voulait conduire sa réflexion dès le début du roman. L'intérêt ne porte pas sur le résultat mais sur le processus narratif. En invitant dans un nouveau récit des personnages et des citations puisées dans les œuvres d'auteurs précédents, en les mêlant dans une nouvelle histoire, Linda Lê pose la question suivante: en dernier ressort, l'œuvre littéraire appartient-elle à son auteur?

¹¹ Cf. MARYSE FAUVEL, *Déterritorialisation de l'identité et de la langue des personnages de Linda Lê*, «Romance Notes», vol. 42, n. 3, 2002, pp. 329-339.

Si l'errance des personnages se traduit par le glissement d'une œuvre à une autre ou d'un auteur à un autre, le risque est alors de faire un plagiat.¹² La réponse est donnée dans le roman. Les personnages ne sont pas automatiquement adéquats à toutes les histoires; il doit se créer une alchimie qui leur permette de choisir leur nouvel auteur.¹³ Nous en avons un exemple lorsque Personne, ayant échappé aux auteurs précédents, s'insinue auprès d'un écrivain mondain, mais finit par se réfugier dans un silence total, empêchant l'écriture d'une nouvelle histoire.

Le voyage de Tima à Prague est fonctionnel à cette démonstration. De même qu'elle observe les visiteurs du musée dans lequel elle travaille comme si elle analysait les détails d'un tableau, à Prague, ce ne sont pas les vivants qu'elle écoute parler mais des personnages du passé historique et artistique, et si elle s'intéresse à son collègue Ebu, c'est pour l'attachement que ce dernier éprouve pour le personnage d'un tableau et non pour faire sa connaissance en tant qu'individu possédant une épaisseur psychologique, un passé, une identité. D'ailleurs, l'anonymat continue lors du voyage à Prague, puisque le nom de son compagnon n'est jamais prononcé.

Les nombreux personnages de romans tels que Don Quichotte, AQ,¹⁴ Karl Rossmann,¹⁵ Raskolnikov,¹⁶ Bouvard et Pécuchet,¹⁷ que côtoie ou cite Tima, semblent s'être échappés des œuvres dans lesquelles ils se trouvaient pour se rassembler à Prague, «pays hanté par des nostalgies» (p. 45) et «où l'on donne rendez-vous à l'illogique» (p. 80). A travers le pouvoir évocateur de leur nom ils provoquent de nouvelles entités fictionnelles. Les références onomastiques constituent, pour le lecteur, un indice évident d'intertextualité, tandis qu'une autre catégorie de noms propres et de noms communs sont investis d'un rôle différent dans le processus créatif, reconduisant le lecteur au début du récit et à l'épisode de l'incendie du «Gaspard de la nuit»; ils ont en commun la douleur, la torture, la mort par le feu, mais étant tous réunis dans un endroit propice, la ville de Prague, celle-ci permet au «sang de s'y transmuier en or, la mort en art de la fugue» (p. 25). Enfin, la promenade de Tima est peuplée de personnages fantastiques tels que Titania, prove-

¹² Voir, à ce propos JACK A. YEAGER, *Authorial identities in the word of Linda Lê*, «South East Asia Research», vol. 25, 2017, pp. 80-97.

¹³ Cfr. PIERRE BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Paris, Les Éditions de Minuit 2010. L'auteur reprend cette technique, de réattribution des œuvres à d'autres auteurs que le leur, afin de multiplier les potentialités de la narration.

¹⁴ Ah Q, héros de *La véritable histoire de Ah Q* de Lu Xun.

¹⁵ Personnage du roman *America* de F. Kafka.

¹⁶ Personnage du roman *Crime et châtiment* de F. Dostoïevski.

¹⁷ Protagonistes éponymes du roman de Flaubert.

nant des Titanides, symbole par excellence de «cette ville d'illusionniste» (p. 28).¹⁸

Non seulement les personnages s'appellent ou se glissent d'un roman à l'autre, d'un auteur à un autre, mais leurs rêves et leurs désirs peuvent à nouveau voir le jour. Notons, par exemple, que le séjour à Prague pourrait être la réalisation du désir de l'héroïne du roman *Les Aubes*: «Je rêve d'un livre rempli du murmure des fantômes» (p. 192).

La dimension fantastique apportée par ces «revenants» se matérialise à travers la création du personnage de Falmer. En effet, l'anthroponyme Falmer renvoie au personnage du monde fantastique des elfes Scroll; il rappelle aussi l'ami de Maldoror que ce dernier agresse dans un accès de fureur et auquel il arrache la chevelure,¹⁹ épisode qui renvoie au tableau représentant Judith tenant dans sa main la tête ensanglantée d'Holopherne, comme dans un tableau renversé qui reflète l'image à l'envers. A l'instar de Personne qui recueille les notes de Tima et achemine le courrier à leurs destinataires, au Service des réexpéditions où il est nouvellement employé, Falmer collecte des bouts de matériaux «qu'il voulait rassembler dans un joyeux désordre: chaque pièce à laquelle manquait une partie trouvait son complément incongru» (p. 44). Mais, à l'opposé de Personne qu'il qualifie d'«animal hypothétique, solitaire et pas tout à fait formé» (p. 43), il aspire à trouver «la moitié égarée» (*ibid.*) pour être complet. Or, le lecteur finira par apprendre que Falmer aussi, de même que Tima et tous les autres personnages, y compris le narrateur, ont été créés par cet être à l'identité inachevée qu'est Personne.

Dans les romans de Linda Lê, la quête identitaire, conçue comme une recomposition de l'individu, revient souvent, puisant ses racines dans le passé de l'auteure. Les personnages, immigrés volontaires ou forcés (exilés, réfugiés), sont à la recherche d'une nouvelle identité qui passe obligatoirement par un processus de destruction, d'automutilation et se reflète dans un discours déprimé dont le seul refuge est l'imaginaire.²⁰ Ils sont confrontés à la souffrance et sombrent souvent dans la folie, prisonniers du souvenir des épisodes d'arrachement à leur terre natale auquel se mêle un sentiment

¹⁸ Les Titanides, sœurs et compagnes des Titans, appartiennent à la mythologie grecque, citées dans l'*Odyssée* d'Homère et dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Shakespeare aussi les reprend dans *Le Songe d'une nuit d'été* pour qualifier la reine des fées.

¹⁹ ISIDORE DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Chant IV, in *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française 1963, pp. 257-261.

²⁰ Julia Kristeva en fait une analyse précise dans *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Seuil 1987, p. 72.

de culpabilité.²¹ Ne pas avoir de nom signifie avoir perdu son origine, «être condamné à l'ailleurs» topographique mais aussi psychologique.²²

Dans *Personne* cet aspect de la dépersonnalisation en tant que perte de repères des origines, comme cela se vérifie dans la plupart des autres romans déjà cités,²³ ne constitue pas le noyau de la narration, même si des traces surgissent là où on ne s'y attend pas, comme par exemple à Prague. Dans un jeu de correspondances, deux toponymes se fondent à travers deux événements qui se réfèrent au printemps – l'invasion soviétique faisant suite à la révolte de Prague, en 1968, et celle des communistes vietnamiens à Saïgon, en avril 1975 – comme si la douleur unissait et confondait les victimes de manière transversale à travers les lieux et les époques (pp. 91-93 et 120-122).

L'écriture de Linda Lê est toujours sur la ligne de crête entre le passé et l'avenir, dans l'entre-deux où se présente une multiplicité de possibilités, puisant son inspiration dans les œuvres des auteurs qui l'ont précédée. En revanche, elle «refuse de faire cause commune» dans sa condition d'exilée et de revendiquer un retour au passé.²⁴ Il est vrai que le roman contient des rappels autobiographiques: l'expérience traumatisante de la guerre, de la violence et de la destruction, le feu,²⁵ mais son voyage littéraire est plutôt une forme de nomadisme et le roman n'est qu'une halte provisoire d'où repartir pour des destinations inconnues. En effet, dans une ultime transformation, *Personne* désirerait devenir le livre lui-même; la réification serait alors une forme de fusion totale avec le récit et, en même temps, cette transformation annulerait la moindre trace de *Personne* en tant que personne, qu'il s'agisse du personnage ou du narrateur.

Lors d'un entretien avec Michel Crépu,²⁶ Linda Lê explique qu'au delà des œuvres des grands écrivains, elle est attirée par le processus créatif qui les sous-tend et que certains d'entre eux ont essayé d'expliquer, comme Roger Laporte quand il affirme que l'écriture est un exode sans fin et ressemble à une «thanatographie»,²⁷ ou Maurice Blanchot quand il déclare:

²¹ Dans *Calomnies* l'oncle devient fou. En ce qui concerne le sens de culpabilité voir *ivi*, pp. 43 et 70.

²² MARIE-FRANCE ETIENNE, *Linda Lê ou Les jeux de l'errance*, «Tangence», LXXI (2003), p. 84.

²³ Phénomène commun à plusieurs écrivain-es émigré-es, analysé dans IEME VAN DER POEL, *Linda Lê et Julia Kristeva: citoyennes de la langue française*, in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre (éds), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle 2004, pp. 243-263.

²⁴ Entretien avec Catherine Argand, «Lire», avril 1999, p. 30.

²⁵ Par exemple, l'incendie du «Gaspard de la Nuit» ou le souvenir des flammes qui dévorent les livres, à Saïgon (p. 92).

²⁶ *Écrire, écrire, pourquoi?*, «La Revue des Deux Mondes», 2010, pp. 3-12.

²⁷ ROGER LAPORTE, *Une Vie*, Paris, P.O.L 1986, p. 586. Linda Lê livre quelques réflexions sur cet auteur dans *Par ailleurs (exils)*, cit., pp. 138-140.

«Nous écrivons pour perdre notre nom».²⁸ L'écriture est ici l'espace neutre dans lequel le protagoniste erre entre le «je» et «personne».²⁹ De la même façon, le narrateur-protagoniste de ce roman occupe une position toujours précaire, incertaine sur sa fonction, menacé par la mort et par un nom qui semblerait l'annuler plutôt que le nommer:

Tu veux t'échapper de cette histoire, comme tu l'as fait par trois fois. Tu t'es introduit dans cette histoire sous le nom de Personne, sans identité, sans mémoire. Personne. Personnage. Personnes. Tu auras été tout cela à la fois. Et là, tu auras été Falmer, tu auras été Ebua, tu auras été Tima, tu auras été moi (pp. 119).

Le nom de Personne désigne le sujet de l'action, ne désigne personne, renvoie à un personnage (*persona*), à tous les personnages, et même au narrateur, en jouant sur une pluralité de fonctions créatrices de nouveaux récits, à l'infini.

Biodata: Insegna Lingua francese presso l'Università di Pavia. Le sue ricerche si concentrano su due settori principali : la traduzione in francese di testi economico-politici italiani del Sei-Settecento e la scrittura femminile francese e francofona, prediligendo autrici del sud-est asiatico.

annick.pioggiosi@gmail.com

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard 1973, p. 53.

²⁹ THIERRY DURAND, *L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie*, «Études françaises», XXXIII (3), 1997, pp. 121-129.

GIORGIO SALE

IL CATALOGO ONOMASTICO
DELL'*HISTOIRE COMIQUE DE FRANCION*
DI CHARLES SOREL

Abstract: The *Histoire comique de Francion*, the baroque, libertine, multiform novel by Charles Sorel (1623, 1626 and 1633) presents a rich, multi-faceted, onomastic repertoire, consistent with the complexity of styles, tones, and narrative levels of the environments described and the disparate stories of which the text is composed. The onomastic catalogue consists, on the one hand, of common names that sometimes involve an ultra-popular, (almost) phonetic transcription, producing a powerful realistic effect, and, on the other, of names invented by the author according to a series diversified procedures. Another onomastic procedure involves taking names from the literary tradition, but often in an antiphrastic function. This paper focuses on the naming mechanisms which converge in the creation of the composite onomastic catalogue of the text.

Keywords: Onomastic in 17th century French literature, onomastic in *l'Histoire comique de Francion* of Charles Sorel, Names in Charles Sorel's novel

Solo da pochi decenni, *l'Histoire comique de Francion*, il romanzo barocco e libertino di Charles Sorel (1623, 1626 e 1633), è entrato a pieno titolo nel novero dei classici della letteratura francese del Seicento e ha attirato l'attenzione di numerosi esegeti.¹ Le analisi che si sono concentrate su questo audace romanzo hanno fatto anche cenni sporadici ad alcuni aspetti onomastici puntuali del testo, spesso però relegati a margine di riflessioni di più ampia portata, in considerazioni accessorie o annotazioni cursorie. Solo tre brevi contributi si sono concentrati in modo specifico sugli antroponimi di alcune delle entità finzionali create da Sorel.²

¹ Dopo la tesi di dottorato di ÉMILE ROY, *La vie et les œuvres de Charles Sorel, Sieur de Souvigny* (1602-1674), Paris, Hachette 1891 (ristampa Genève, Slatkine 1970) e la sua edizione critica dell'*Histoire comique de Francion* in 4 volumi (Paris, Hachette 1924-1931), il testo di Sorel entra a pieno titolo come oggetto di ricerche universitarie negli anni Cinquanta del Novecento, quando Antoine Adam riedita *l'Histoire comique de Francion* insieme ad altri classici della letteratura francese del XVII secolo nella prestigiosa collana della «Bibliothèque de la Pléiade»: *Romanciers du XVII^e siècle*, Sorel, Scarron, Furetière, Madame de La Fayette, Paris, Gallimard 1958 (salvo diversa indicazione, i riferimenti al testo rinviano a questa edizione del romanzo).

² MICHAEL GRIFFITHS e WOLFGANG LEINER, *Some Thoughts on the Names of the Characters in Charles Sorel's "Histoire comique de Francion"*, «Romance Notes», Vol. 15, 3 (Spring, 1974), pp. 445-453;

Finora i commentatori si sono soffermati in particolare sui nomi dei personaggi principali: l'eroe eponimo, Francion, e altre figure che svolgono un ruolo importante nell'intreccio;³ ma hanno tralasciato il contesto onimico generale nel quale questi antroponimi si innestano, con effetti sorprendenti o, al contrario, di coerenza e verosimiglianza, secondo un principio di plausibilità onimica geolinguistica che deve sposarsi con l'ambientazione cronotopica delle vicende narrate, con l'estetica del genere nel quale l'opera si inserisce (*l'histoire comique*) e con la prospettiva ideologica libertina sottesa al progetto di scrittura perseguito dall'autore.

In questa fase iniziale della mia ricerca tenterò di tracciare un quadro preliminare della situazione dell'onomaturgia del romanzo nel suo complesso, mettendo in evidenza alcuni procedimenti adottati da Sorel, quelli di tipo onomasiologico, paraetimologico, spesso dagli inattesi risultati antifrastici e che convergono verso la creazione del composito catalogo onomastico del testo. Per ragioni di spazio, limito quasi esclusivamente il mio intervento all'analisi degli antroponimi di alcuni personaggi principali e di qualche comparsa, ma mi riprometto di verificare queste ipotesi in uno studio più ampio. Già nelle denominazioni di queste entità finzionali, tuttavia, mi pare si possa individuare lo sfondo della pratica onomaturgica dell'autore.

L'universo finzionale comporta la presenza di un ricco repertorio onimico dalle molteplici sfaccettature, coerente con la complessità di stili, di tonalità, di livelli narrativi, di ambienti descritti e di storie disperate di cui si compone il romanzo. L'onomaturgia è conforme alle finalità estetiche e ideologiche che persegue l'autore, adepto di un tipo di comunicazione dissimulata che fa parte di una strategia di autoprotezione messa in atto dagli scrittori libertini, e implica anche una ineludibile componente ludica. L'intento ricreativo svolge un ruolo fondamentale anche per l'interpretazione dell'onomastica.

Il catalogo antroponimico del romanzo presenta un'ampia varietà di riferimenti. Da un lato esso è costituito da nomi comuni, a volte anche molto marcati dal punto di vista diastratico, con un evidente intento realistico e comico; accanto a queste forme trovano spazio, però, nomi ripresi dal re-

ROBIN HOWELLS, *Ancients and Moderns: generation through naming in the Comic Novels of Charles Sorel*, «French Studies Bulletin», A Quarterly supplement 37, Winter 1990-1991, pp. 5-7; MARIANNE MULON, *L'onomatistique au XVII^e siècle: Charles Sorel*, in «Ces mots qui sont nos mots»: *Mélanges d'histoire de la Langue française, de Dialectologie et d'Onomastique offerts au Professeur Jacques Chaurand*, a c. di M. Tamine, «Parlure: Champagne-Ardenne», 1995, pp. 397-403.

³ Sul nome di Francion sono state proposte molte ipotesi, sulle quali tornerò altrove. Qui basti sintetizzare le principali, in base alle quali Francion, che riprende il nome del principe troiano Francus, mitico fondatore della Francia, rappresenta il prototipo idealizzato del francese, dotato di coraggio e franchezza, affrancato (*libertinus*) dalle opinioni comuni e quindi libertino, inteso sia in senso filosofico, ossia libero da ogni costrizione morale o religiosa, ma anche in senso comune, come persona sregolata e dissoluta, benché mai volgare né grossolana.

pertorio onomastico letterario convenzionale, opportunamente rielaborati, spesso in aperto contrasto con la tradizione dalla quale sono ripresi; altri nomi, infine, si rivelano costruzioni onomaturgiche di fantasia, inventate dall'autore su una base etimologica greco-latina, dietro le quali in certi casi è possibile ravvisare il riferimento a persone della realtà referenziale.

Queste tipologie di nominazione sono inoltre spesso attraversate da ulteriori strategie costruite su combinazioni onomaturgiche e caratteristiche dei personaggi che costituiscono un sibillino ammiccamento al lettore perspicace, per sollecitarne la connivenza, poiché i nomi sono portatori di connotazioni, frutto di giochi di parole o ancora richiamano personaggi della tradizione agiografica, mitologica o letteraria. In tutti questi casi la funzione del dato onimico non si esaurisce nella designazione del personaggio, ma comporta, da parte del lettore, una collaborazione interpretativa più attiva, volta a fare scaturire le informazioni semantiche nascoste per mezzo di quella che Barthes chiama la funzione cratiliiana del nome.⁴ Queste forme onomastiche costruiscono giochi isotopici, spesso finalizzati a creare una prospettiva antifrastica dall'effetto comico e dai risvolti irriverenti, quando non francamente blasfemi.

Vorrei articolare il mio intervento su questa tipologia onomastica tripartita, che traduce la poetica alla base della costruzione del testo. Tuttavia, è opportuno segnalare che l'intero catalogo degli antroponimi del romanzo non si compone di tipologie onomastiche circoscritte in compartimenti stagni come quelli che sono stati appena enunciati. L'onomaturgia scaturisce da procedimenti diversificati, con finalità differenti e comporta una ricca possibilità di letture multireferenziali, in parte determinate dal sottogenere narrativo al quale appartiene il romanzo.

Gli antroponimi comuni, alcuni dei quali anche diastraticamente segnati e introdotti nel testo con manifesto intento realistico, comportano, talora, persino una trascrizione (quasi) fonetica ultra-popolare. Si vedano, a titolo d'esempio, certe forme particolarmente marcate in questa direzione come «compère Piarre», con alterazione della prima sillaba, prodotta dalla sostituzione della vocale *e* con *a* davanti a *r*, tipica della pronuncia popolare; oppure «Jacquette», femminile dell'ipocoristico Jaquet, ottenuto per alterazione anch'essa popolare della forma comune Jacques che, con procedimento analogo a quello che si riscontra anche in «Perrette» e «Janeton», presenti nel romanzo, riprendono un fenomeno di trasformazione al femminile di alcuni nomi maschili molto diffusi e alterati con suffissazioni, addizioni di sil-

⁴ Cfr. ROLAND BARTHES, *Proust et les noms*, in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil 1972, pp. 121-134.

labe finali o aferesi.⁵ Si veda anche il caso di «Robaine», femminile di Robin, a sua volta alterazione ipocoristica di Robert, ma ottenuta con il sovvertimento della regola di formazione del femminile, che avrebbe dovuto dare esito alla forma Robine. La costruzione di «Robaine», invece, mantenendo il suono vocalico anche dopo la denasalizzazione, traduce la trascrizione fonetica di una pronuncia tipicamente contadina e ultra-popolare.⁶

Fra gli altri nomi popolari si segnala la formula completa di patronimico di una comparsa, «Michault Croupière», il cui primo elemento è un'antica forma vocalizzata di Michel, mentre il cognome insiste su una connotazione diastratica molto realistica e dai risvolti grossolani: la voce Croupière, infatti, presenta diversi significati, ma tutti evocano contesti negativi o scurrili. In senso proprio il termine indica un finimento non particolarmente nobile della sella, il sottocoda o, in senso traslato, anche la parte dell'animale che si trova immediatamente sotto e che metaforicamente, con un'ulteriore svilente sineddoche, in stile burlesco o satirico, designava la donna, con evidente riferimento triviale all'ambito sessuale.⁷ Il nome del personaggio non è dunque particolarmente valorizzante e lo situa in un contesto popolare e contadino, ma la sua scelta tende anche a creare un effetto comico.

Non tutti gli antroponimi ripresi dal repertorio onomastico comune, tuttavia, si caricano di così evidenti connotazioni diastratiche né dagli esiti triviali così espliciti. Alcune forme onomastiche veicolano un valore realistico senza che ciò comporti il perseguimento di esplicite finalità comiche. In questa categoria dei personaggi designati con antroponimi comuni si può inserire anche il nome di un deuteragonista molto colorito: si tratta di Agathe, dotata di una forma

⁵ L'uso del suffisso *-on* con valore femminile è singolare (Caton, Madelon, Margoton, Michon, Toïnon...). Cfr. ALBERT DAUZAT, *Les Noms de Personnes. Origine et évolution*, Paris, Delagrave 1925, pp. 62-63.

⁶ Il modello è quello della formazione di alcuni nomi femminili come Audaine dal maschile Audin. Esiste un ipocoristico di Robert che forma Robequain, con suffisso fiammingo, e il cui femminile potrebbe dar adito alla forma non attestata di *Robequaine. Cfr. Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Éd. revue et augmentée par M.-Th. Morlet, Paris, Larousse 1980 (1ª ed. Paris, Larousse 1951). Cfr., inoltre, proprio a proposito di Robaine, quanto afferma HERVÉ BÉCHADE, *Les Romans comiques de Charles Sorel. Fiction narrative, langue et langages*, Genève, Droz 1981, p. 252.

⁷ Il dizionario di Richelet comporta i seguenti significati: «Croupiere: s.f. Deux morceaux de cuir qui sont attachez derriere la selle, et qui avec le culeron embrassent la queue du cheval afin d'aider à tenir la selle droite sur le dos du cheval»; un secondo significato indica, invece: «Ce mot se dit des femmes dans le stile burlesque et satirique et signifie cu»; un significato ulteriore, ristretto a uno stile semplice, comico, burlesco o satirico e anche figurato, proprio delle opere comiche, infine, viene indicato in questi termini: «Croupieres. Ce mot au pluriel et au figuré signifie affaires chagrinantes et embarassantes. Embaras fâcheux et qui font de la peine». Forse per uno sviluppo di quest'ultimo significato, in un passo del testo, in cui si parla di un mendicante «qui avoit deslâché sa croupière» (pp. 247-248), il termine designa chiaramente gli escrementi.

onomastica comune che, però, nel romanzo, assume valenze antifrastiche evidenti e dai risvolti ideologici velati.⁸ L'etimologia del nome greco, Agathé, ha un valore augurale e tenderebbe a suggerire un personaggio di donna nobile, buona, gentile. La forma onimica, dunque, lascerebbe presagire una nascita illustre e qualità elevate, come l'ospitalità e l'accoglienza, e, in un certo senso, il personaggio del romanzo non tradisce tutte le attese racchiuse nel nome: Agathe, infatti, è una vecchia prostituta che, con il sopraggiungere dell'età, si è trasformata in sollecita ruffiana pronta ad accogliere qualsiasi uomo e qualsiasi richiesta. Durante tutta la sua vita, la donna ha offerto i suoi pregiati servizi a chiunque fosse disposto a pagarla. Nell'antroponimo, dunque, prevale il significato antifrastico, soprattutto se si considera che Agathe, oltre che alla prostituzione e alla pratica ruffianesca, è dedicata alla truffa e alla ricettazione.

Il nome attribuito al personaggio assume un'ulteriore forte valenza antifrastica, al limite della blasfemia, se messo in relazione con la sua origine devozionale, che identifica in sant'Agata l'emblema della verginità difesa strenuamente fino alla morte. La santa, infatti, dopo avere assunto il velo color fiamma (giallo, arancione o rosso) delle vergini, pur di mantenere la sua promessa di consacrarsi solo a Dio, resistette anche al supplizio cui la sottopose il proconsole di Catania, Quinziano. In virtù di uno degli elementi agiografici che concerne il suo martirio (la condanna al rogo, che non fu eseguita per il provvidenziale manifestarsi di un terremoto) si riteneva che sant'Agata potesse preservare dagli incendi. Così, il velo ritenuto ignifugo della santa, il *flammeum*, fu portato davanti al fuoco generato da un'eruzione dell'Etna, nel 252, a un anno dalla morte della martire, e salvò Catania, sua città natale, dall'incendio che la minacciava.⁹

In alcune tradizioni popolari, per uno sviluppo metaforico di questo patrocinio, si pensava che sant'Agata potesse guarire anche dai «fuochi» dell'amore. L'accostamento ironico alla figura della tradizione agiografica risulta ancora più stridente se si considera che Agathe, la decrepita prostituta, ruffiana, libertina, segnata dalla sifilide, ritratta nel momento del suo completo disfacimento fisico, invece, contribuisce alla propagazione di questa ardente passione e nella sua versione più terrena, prosaica e venale.

Queste forme onimiche, che riprendono il catalogo antroponimico comune, risultano a volte fortemente marcate in direzione diastratica e tendono

⁸ A questo personaggio, oltre che al protagonista, l'autore ha attribuito il ruolo di rimettere in discussione l'ordine sociale, politico e religioso e di esporre un audace progetto di liberazione dalle rigide costrizioni morali.

⁹ Per una ricostruzione dei dati concernenti la santa, che comportano anche numerose varianti circa l'etimologia del nome, sulle quali non mi soffermo, cfr. ANNA FERRARI, *I santi in Piemonte tra arte e leggenda. Repertorio enciclopedico da Abaco a Zita*, [Torino], Blu edizioni 2017, s.v. Agata.

a creare un vigoroso effetto realistico che costituisce una delle finalità estetiche del genere dell'*histoire comique*: la rappresentazione mimetica della realtà quotidiana e il rifiuto delle convenzioni narrative del romanzo eroico e sentimentale. In certi casi, le soluzioni onomaturgiche tendono a suscitare l'immediata risata grassa del pubblico, in altri, invece, il gioco con le conoscenze del lettore si fa più sottile.

A questa prima tipologia onimica che costituisce lo sfondo generale sul quale si stagliano le entità finzionali, si affianca quella dei nomi che, per le loro assonanze, evocano personaggi di altri universi immaginari della letteratura e svolgono, dunque, una funzione di intertestualità. Come per i casi precedenti, anche l'analisi onomastica di queste entità finzionali comporta allusioni a caratteristiche peculiari dei personaggi nominati, informazioni semantiche nascoste e risvolti faceti. Rientrano nella categoria così definita anche gli antroponomi di alcuni deuteragonisti, come Laurette, il cui nome è stato spesso interpretato come una forma degradata di Laura, la figura femminile che ha ispirato l'amore idealizzato delle appassionate liriche di Petrarca. Nel romanzo, invece, per un rovesciamento della funzione della forma onimica attribuito a una trasformazione ipocoristica, Laurette è la rappresentazione dell'amore fisico, sensuale, venale e trivializzato, poiché si tratta di una donna allevata e plasmata dalla navigata Agathe che la ha indotta alla prostituzione. Con lei, dunque, Francion non può certo vagheggiare un amore ideale ed eterno. Mi sembra possibile ipotizzare, tuttavia, che il collegamento con la donna cantata da Petrarca sia mediato da un ulteriore duplice riferimento intertestuale: l'allusione, costruita proprio sul dato onomastico, già presente nel *Decameron* e nelle *Piacevoli notti*.¹⁰ In entrambi i testi, la forma ipocoristica Lauretta designa una delle novellatrici, in posizione intermedia, dunque, tra l'idealizzazione massima della donna veicolata dal modello ieratico petrarchesco e il suo svilimento estremo, nella rappresentazione che ne fornisce il personaggio creato da Sorel.

A queste osservazioni si aggiunge, infine, un gioco onomastico denso di allusioni blasfeme e costruito sulle risonanze del nome. Francion conosce a Parigi la giovane e bella moglie fedifraga del vecchio impotente Valentin. In apertura del romanzo si narra che, per ottenere i favori della generosa Laurette, Francion decide di rendersi proprio nella casa del vecchio, in Borgogna. Qui, per meglio ingannare Valentin, il protagonista si traveste

¹⁰ Nel *Decameron*, Lauretta, una delle novellatrici dotate di «leggiadra onestà» (Introduzione I) è la regina dell'ottava giornata. Nelle *Piacevoli notti* di Straparola (1550-1553), Lauretta è la prima novellatrice a prendere la parola e viene descritta «vaga di aspetto ma s dignosetta alquanto». Altrove il narratore la designa come la «vezzosa Lauretta» (cfr. *Le Piacevoli notti*, Proemio).

e fa credere a tutti che rientra da un pellegrinaggio: «Je fis accroire à tout le monde que je venais du pèlerinage de Notre-Dame de Montferrat; mais j'étais un grand trompeur, car j'allais a celui de Laurette» (p. 97). In questo modo, per il tramite di un'omofonia irriverente tra Laurette, personaggio profano e peccatrice seriale, e Lorette, il luogo di culto della Vergine che da questa località marchigiana prende il nome, il narratore lascia planare una scabrosa associazione tra sacro e profano, suggerendo una sovrapposizione blasfema tra la Vergine venerata nel santuario di Loreto e l'assai poco casta prostituta oggetto degli appetiti di Francion. Questo gioco di combinazioni onomastiche irriverenti potrebbe nascondere, in realtà, una ben più pregnante portata ideologica, in quanto vi si potrebbe scorgere un riferimento alla polemica libertina contro lo sfruttamento della credulità e delle superstizioni del popolo.

Un incidente, però, impedisce a Francion di godere dei «plus chers contentements du monde» (p. 69) e un altro uomo si sostituisce a lui nel letto di Laurette per godere dei suoi lascivi favori. Nel prosieguo della vicenda, tuttavia, i due trovano un'occasione per soddisfare il loro reciproco piacere. Grazie alle trame ruffianesche di Agathe, infatti, Laurette ottiene il permesso dal marito di potersi recare in pellegrinaggio in un luogo di devozione non molto lontano, che non viene nominato, ma che ormai il lettore tende a identificare con quello, immaginario e sacrilego, il cui nome è stato evocato precedentemente da Francion: un santuario dell'eros. Con questo sotterfugio Laurette sfugge al controllo di Valentin e può partecipare alla vera e propria sfrenata cerimonia orgiastica che Raymond offre a Francion per ripagarlo di un'antica offesa e per ringraziarlo del racconto delle sue avventure.

Anche i nomi tratti dal repertorio onimico letterario subiscono, nel romanzo, procedimenti di alterazione e si caricano di significati ulteriori, ma dissimulati, ampliando le potenzialità espressive del testo verso una dimensione ideologica sovversiva. Queste intenzioni velate sono suggerite al lettore colto e perspicace che, pertanto, deve attivare la propria inferenza e accedere alla sua enciclopedia di conoscenze per una corretta interpretazione del discorso.

La tipologia dei nomi inventati dall'autore, infine, è spesso affidata a procedimenti onomasiologici dove la creatività onomastica poggia su costruzioni etimologiche, secondo una pratica diffusa nella produzione letteraria convenzionale. Dietro alcune di queste creazioni onimiche i commentatori hanno spesso individuato il richiamo a referenti reali, nascosti dietro le forme allusive dell'antroponimo. A questa categoria vanno certamente ascritti i nomi attribuiti a due personaggi introdotti nella versione del romanzo del

1626, entrambi riferiti a poeti. Si tratta di Musidore, «dono delle muse», e Mélibée, «voce di miele».¹¹

Il primo nome designa un poeta venale, privo di risorse e ridotto in stato di grande miseria che cerca di vendere i propri versi di circostanza. Dietro questo personaggio è possibile riconoscere un'allusione al poeta Porchères Laugier. Diverse disavventure riferite a Musidore sono attribuibili, però, anche ad altri poeti, Marc de Maillet e Racan, come il primo, contemporanei dell'autore; per cui non ci si può limitare a chiavi di lettura che vadano in un'unica direzione. Il riferimento generale è al *topos* letterario del «poète crotté», il poeta sporco e povero costretto a vendere la propria musa per sopravvivere miseramente, e di cui si trova traccia dalle *Satire* di Giovenale (Satira VII) in poi.

Il nome del personaggio è presente anche nel testo narrativo al quale Sorel lavorava nello stesso periodo, *Le Berger extravagant* (1626-1627 e 1633-1634), dove però funge da zoonimo, come se all'entità finzionale così nominata nell'*Histoire comique* fosse toccata in sorte una metamorfosi animale canina degradante! Nel romanzo parodico, il pastore Lysis fornisce, oltre al riferimento etimologico indicato sopra, una duplice ulteriore interpretazione del nome che attribuisce al cane: una funzione descrittiva costruita su una paraetimologia (muso d'oro) e un riferimento intertestuale al nome di un personaggio di un romanzo pastorale.¹²

Mélibée, invece, rivale in amore di Francion presso Diane, sarebbe una trasposizione finzionale della figura del poeta di corte che era diventato Boisrobert. Per quanto riguarda il nome, come quello di Musidore, è anch'esso ironico e suggerisce un personaggio mellifluido, ipocrita. Il poeta dell'universo finzionale vive delle gratificazioni del re e dei mecenati ai quali offre i suoi servigi. L'antroponimo evoca, certo, quello del poeta-pastore delle *Bucoliche* virgiliane, ma potrebbe rinviare anche a Melibea, la protagonista della tragicommedia di Fernando de Rojas, *La Celestina* (1502), dove designa una giovane che cede alla passione, perdendo il proprio onore e compromettendo quello della sua famiglia. Anche Boisrobert, agli occhi di Sorel, aveva perso il proprio onore dopo aver rinnegato Théophile de Viau, compromettendo la cerchia dei libertini, riunita intorno a questo poeta, alla quale aveva inizialmente aderito, per poi schierarsi, invece, con il potente ministro Richelieu, loro acerrimo oppositore.

Un ultimo esempio delle creazioni onomastiche di fantasia sul quale vorrei soffermarmi è rappresentato da Clérante, uno dei membri della compa-

¹¹ Ma si potrebbe anche pensare all'etimologia che trasforma quest'ultimo personaggio in un più prosaico pastore di buoi, «colui che ha cura dei buoi».

¹² *L'Arcadia* di Philip Sidney (1590).

gnia di vanagloriosi che si riunisce nel salotto di Luce. L'aristocratico offre asilo e protezione a Francion in cambio delle lezioni di conversazione che questi gli potrà offrire con la sua semplice frequentazione. Il suo nome, che significa 'fiore chiaro' o 'che fiorisce per la gloria', richiama quelli di varie entità letterarie dalla grafia molto simile.¹³ L'antroponimo potrebbe alludere a una rappresentazione generale della *fine Fleur de la Noblesse*, tanto più che un'ardita metafora costruita sui combattimenti tra cavalieri, introdotta da Clérante per sedurre la borghese Aimée, induce quest'ultima a sviluppare i termini della metafora e a sottolineare come Clérante, con le sue insistite e audaci avances, faccia un «pas de Clerc» (pp. 286-287).¹⁴ In questa risposta dell'arguta borghese si potrebbe vedere un gioco di parole con il nome dell'aristocratico. Clerc, infatti, secondo quanto riferisce il *Dictionnaire Universel* di Furetière, indicava «autrefois un jeune Gentilhomme qui apprenoit les exercices militaires, et qui étoit un Novice de Chevalerie», ciò che sembrerebbe prestarsi bene al doppio senso del discorso, applicabile all'ambito erotico e a quello sociale. Il *clerc*, in quanto novizio, potrebbe facilmente commettere errori. In particolare, fare un «pas de Clerc» significava, sempre secondo Furetière, commettere errori per ignoranza.¹⁵ Nel romanzo, Clérante è un alto aristocratico frequentatore del Louvre, non molto esperto, tuttavia, delle pratiche sociali né del linguaggio che si dovrebbero usare in questo ambiente raffinato ed elitario, ma frequentato, invece, da aristocratici «qui tiennent des propos sans ordre, sans jugement, et sans politesse» (p. 251). Clérante chiede a Francion di insegnargli un modo più ricercato di esprimersi e di rispettare le eleganti regole dell'etichetta di corte. Non stupisce, pertanto, che l'autore abbia voluto attribuire questo nome a un nobile che, per ignoranza, non sa comportarsi né esprimersi con eleganza e che non sarebbe dunque degno del suo rango. Sono noti i rimproveri del borghese Sorel all'aristocrazia che non adempie degnamente alle sue funzioni e contribuisce alla rovina del paese. Clérante consente dunque all'autore di fornire la rappresentazione di un'aristocrazia degradata.

¹³ Dal *Floris et Cléonthe* di Du Parc, al Clyante della *Polyxène* di Molière d'Essertine, fino al Clérarque, protagonista della IV novella della *Nouvelles françoise* del 1623, dello stesso Sorel.

¹⁴ Il testo sviluppa un gioco metaforico incentrato sulle armi che Clérante vorrebbe sfoderare per sfidare la bella Aimée nella lotta d'amore. Nella prima edizione del testo la donna viene definita solo con il riferimento alla sua condizione sociale «la Bourgeoise». Nell'edizione del 1626 Sorel le attribuisce il nome di Agnès («la Belle Agnès», p. 1306), e solo nel 1633 quello di Aimée (*ibid.*), che suggerisce la capacità della donna di farsi amare e insiste meno sulla sua purezza.

¹⁵ Nel *Dictionnaire Universel* si afferma che il *clerc* è colui che commette «une faute par ignorance: ce qui ne se dit pas seulement des Clercs, mais aussi de toutes autres personnes qui se mesprennent, et qui font des choses dont il se repentent». Si veda quanto afferma in merito BÉCHADE, *Les Romans comiques de Charles Sorel...*, cit., pp. 208-209 e n. 206.

Naturalmente resta un'altra possibilità di lettura del nome attribuito a Clérante, in linea con l'ideologia libertina sostenuta da Sorel, che esporrebbe dunque, in modo dissimulato, un ben più audace discorso anticlericale. Il termine *clerc*, infatti, designava generalmente il clero. Così, con il ricorso all'espressione «faire un pas de clerc», l'autore ha voluto forse alludere all'atteggiamento oscurantista della Chiesa, volta a mantenere l'ignoranza nel popolo e a diffondere credenze e superstizioni per proteggere le proprie prerogative temporali e il potere acquisito nei secoli. Sono note, infatti, le posizioni esposte, a questo proposito, da Vanini e dalla cerchia dei libertini che a lui si ispiravano.

Molti commentatori hanno individuato dietro il personaggio di Clérante le figure di numerosi aristocratici contemporanei di Sorel che potrebbero averlo ispirato: Cramail, Marcilly o Baradaz, un tempo vicini allo scrittore. Altri vedono dietro questa figura di aristocratico dissoluto un'allusione a Montmorency, noto protettore dei libertini. Anche in questi esempi, dunque, il dato onimico ha una portata che travalica la normale funzione di designazione e acquisisce un valore ideologico proiettato verso il mondo reale.

Come si diceva all'inizio di questo discorso, tutte le tipologie di nomina-zione di cui abbiamo parlato sono spesso attraversate da diverse strategie che combinano le soluzioni onomaturgiche con le peculiarità dei personaggi nominati. Per essere colte appieno in tutte le loro sfaccettature multireferenziali, le invenzioni onimiche del romanzo prevedono la ricezione di un pubblico colto e perspicace, costituito dagli *esprits forts*, privi di pregiudizi e, per questo motivo, dall'intelligenza più acuta che li guidi nel percorso di decrittazione del messaggio nascosto sotteso agli enunciati del narratore e dei personaggi.

L'adozione di un discorso dissimulato, caratteristica ricorrente negli scritti degli autori libertini, comporta l'ampliamento delle potenzialità espressive del testo, per garantire la trasmissione di un messaggio sovversivo soggiacente e concorrere, in tal modo, alla dimensione ideologica dell'opera al riparo da qualsiasi rischio censorio. Nel romanzo, Sorel dà libero sfogo a un gioco intellettuale volto a creare una maggiore complicità con il lettore, secondo una concezione libertina del pubblico, scisso in una duplice categoria: la massa incolta e gli *esprits forts*.

Una simile comunicazione criptata costituisce, per Sorel e per i libertini, una strategia autoprotettiva per evitare di incorrere nelle maglie della censura e viene utilizzata, inoltre, come segno di distinzione a uso degli iniziati. La dissimulazione diventa così, paradossalmente, un'ostentazione della propria differenza. Anche la pratica onomaturgica rientra nella strategia di copertura e tutti gli elementi costitutivi del nome, siano essi fonici, grafici, letterali,

significanti sono sollecitati per creare reti di significati ulteriori, rispetto alla semplice funzione di designazione, che solo un determinato tipo di lettore, però, è capace di decodificare. Anche attraverso la creazione onimica, dunque, il testo delimita il tipo di istanza ricettiva al quale si rivolge e lo individua essenzialmente nel pubblico capace di interpretare correttamente i procedimenti e i meccanismi di dissimulazione messi in atto all'interno di una cerchia ristretta di spiriti liberi, nella quale ogni lettore ambisce a sentirsi inserito.

Biodata: Giorgio Sale è ricercatore di 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

II

Il nome nel (con)testo non letterario

ELVIRA ASSENZA

TRASPOSIZIONI ONOMASTICHE NELLE PARODIE DISNEYANE

Abstract: The paper analyzes the processes of onomastic transposition in the Disney Parodies inspired by the ‘great classics’ of literature, where plots and original characters undergo radical changes and modifications, which inevitably also extend to the names. The analysis allows us to identify and describe a complex of onomaturgical strategies and to trace their diachronic development: from the first parodies, characterized by simple onomastic addition or substitution procedures, to the intervention of out-and-out transposing processes, aimed at obtaining the ludic-parodic effects requested by the editorial needs of the comic and, at the same time, maintaining the ‘transparency’ and literary recognition of the names. As will be seen in the course of the discussion, these conversion transitions, from the source-name to the meta-name, exploit a series of phonological and semantic equivalences based on rhetorical figures and puns, leading to the creation of autonomous name-based creations.

Keywords: Disney parodies, onomastic transposition, onomaturgical strategies, rhetorical figures, puns.

Le Grandi Parodie di Disney Italia sono libere riscritture ispirate a classici della letteratura, dove trame e personaggi subiscono rimaneggiamenti e modifiche anche radicali, distaccandosi – a volte totalmente – dalle opere originali, ma mantenendosi pur sempre ancorate ad esse tramite un complesso di strategie; prime fra tutte, quelle onomastiche. I nomi, infatti, pur sottoposti a una serie di procedure traspositivo-creative dettate dalle esigenze proprie del genere fumettistico, costituiscono i più efficaci dispositivi di riconoscimento dei modelli di partenza.

Il presente intervento si propone di rintracciare e descrivere questi dispositivi onomastici e di individuarne le eventuali linee di sviluppo diacronico: le *Parodie* disneyane hanno esordito, infatti, alla fine degli anni Quaranta e, da allora ai nostri giorni, si sono succedute numerose.¹

¹ Nel corso degli anni, alcune parodie disneyane sono state ispirate anche a classici della lirica, del cinema e della televisione. In questa sede ci si concentrerà esclusivamente sulle parodie letterarie (nel complesso, le più numerose). Per ragioni di spazio, la trattazione verterà su una ristretta selezione di storie appartenenti ad annate diverse, scelte in base alla loro significatività ai fini dell'analisi. Per approfondimenti sulle trame delle parodie analizzate, si rimanda alla seguente

La prima parodia di Disney Italia, sceneggiata da Guido Martina e pubblicata, in sei puntate, tra il 1949 e il 1950, è l'*Inferno di Topolino* (n° 7-12). Pur essendo una riscrittura in chiave comica della *Comedia* dantesca, la cantica disneyana ne segue fedelmente la struttura in canti e la verseggiatura.² Il collegamento intertestuale è affidato al sogno: Topolino e Pippo si addormentano leggendo il poema e, in sogno, rivivono il viaggio negli Inferi sostituendosi a Dante e a Virgilio e mantenendo la loro identità (anche onomastica).

Fatta eccezione per pochi personaggi (e luoghi) danteschi che conservano i loro nomi originali (Caronte, Cerbero, Acheronte, Malebolge, Cocito), i gironi topolinesi si ripopolano di figure disneyane che mantengono inalterati identità e nome anagrafico; tra esse figura *Pluto*, il cane di Pippo, che alla fine del *VI Canto* consente l'unica (fortuita) coincidenza onomastica con la *Comedia*: «e noi scendemmo verso il quarto cerchio/ dove trovammo Pluto, il gran nemico!»³ (nemico in verità poco temibile, giacché Pippo lo distrarrà facilmente lanciandogli un osso di seppia per canarini!). L'intento parodistico di Guido Martina si spinge al punto da inserire, con tanto di nome anagrafico, anche due colleghe di redazione, trasfigurate, nell'*VIII Canto*, in Furie volanti:

Ed ecco su di noi calar repente/ Due furie di terribile apparenza/ Con viso umano e coda di serpente./ In esse riconobbi Eulalia ed Enza/ Che dal naso soffiavano un ciclone/ Di fiamme, e fumo ed altra pestilenza.

Nelle parodie degli anni '50 gli sceneggiatori, pur continuando a sostituire i personaggi disneyani ai protagonisti delle opere letterarie, iniziano a intervenire sui loro nomi, operando processi di aggiunta o sostituzione onomastica che realizzano un più esplicito riferimento ai modelli di partenza: si ottengono, in questo modo, *Paperin di Tarascona*, *Paperino di Münchhausen*, *Paperin Meschino*,⁴ ecc.

sitografia: <https://it.wikipedia.org>; <https://it.paperpedia.wikia.com>; <https://www.fumettologica.it>; <https://inducks.org>; <https://topoinfo.altervista.org> (ultima consultazione il 19 gennaio 2019).

² Tutte le vignette recano una didascalia in terzine di endecasillabi a rima incatenata. Martina riesce a rendere in chiave umoristica colpe e punizioni dei 'dannati', mantenendo la dantesca legge del contrappasso.

³ Cfr. l'originale: *venimmo al punto dove si digrada:/ quivi trovammo Pluto, il gran nemico* (*Inferno*, VI, vv. 114-115).

⁴ Parodie sceneggiate da GUIDO MARTINA e rispettivamente tratte da: *Tartarin di Tarascona* di ALPHONSE DAUDET («Topolino», n° 156, 157); *Le avventure del barone di Münchhausen* di RUDOLF ERICH RASPE («Topolino», 1958, n° 180, 181); *Guerin Meschino* di ANDREA DA BARBERINO («Topolino», 1958, n° 197). In sinergia con più raffinate procedure, questa tipologia traspositiva è prevalentemente impiegata fino ai primi anni '70. Si vedano ad esempio: *La leggenda di Paperin Hood*, *Paperin Amleto principe di Danimarca*, *Paperino il Paladino* (*Orlando innamorato*) (1960); *Paperin Babà* (1961); *Paperino fornaretto di Venezia* (*Il fornaretto*), *Paperin Furioso* (1964); *Paperin*

Alla fine di questi anni e nel decennio successivo, tali processi vengono ulteriormente implementati: i personaggi disneyani, non più semplicemente sostituiti a quelli originali, cominciano ad assumerne l'identità; per diretto correlato, i personaggi-fonte, sottoposti a processi di zoomorfosi che li mutano in paperi o topi a seconda del loro *alter ego* fumettistico, vengono iscritti nel registro anagrafico disneyano. Le procedure onomaturgiche impiegate si collocano a metà tra la trasposizione fondata sulla 'corrispondenza uno a uno' tra nome-fonte e nome-meta, che agisce nelle traduzioni italiane dei nomi-Disney americani, e la denominazione creativa di personaggi *made in Italy* assenti nell'universo disneyano d'Oltreoceano.⁵ Si tratta, in pratica, di trasposizioni realizzate tramite il ricorso, spesse volte sinergico, di figure retoriche e giochi di parole.

Quanto alle prime, risultano particolarmente produttive le denominazioni metonimiche fondate sulle qualità fisiche, intellettuali o morali dei personaggi; mentre per i giochi di parole vengono perlopiù impiegate sostituzioni e aggiunte di due tipi: il primo – che Regis definisce processo di «“paperizzazione” o “topizzazione” dei nomi di partenza»⁶ e che qui si propone di denominare, più sinteticamente, 'sincretismo onomastico' – consiste nell'aggiunta o sostituzione della radice lessicale del nome disneyano a una parte del nome-fonte (si ottengono così nomi-macedonia del tipo *Paperiade*,⁷ *Paperodissea*⁸ o con doppia paperizzazione, *Paperin de Paperac*);⁹ il secondo tipo consiste, invece, in aggiunte o sostituzioni fonologiche che – in sinergia con figure retoriche quali la metonimia e l'allusione – mirano «a modificare il nome d'origine in direzione di una parola della lingua comune».¹⁰ Già nella parodia *Paperino Don Chisciotte* (1956),¹¹ ispirata a *Don Chisciotte della Manzia* di Miguel de Cervantes, Guido Martina opera una sostituzione sillabica iniziale trasformando l'appellativo detoponimico *de la Manzia* nel metonimico *de la Ciancia*, con riferimento alle gesta fatiche e inconcludenti del protagonista. In questo caso, tuttavia, la sostituzione è un apax, giacché le restanti occorrenze riportano la forma originaria. Aggiunte e sostituzioni fonologiche agiscono in modo sistematico nelle parodie degli anni succes-

Fracassa, Paperopoli liberata (1967); *Paperino e il tesoro di Papero Magno* (1972). Quest'ultima parodia fa parte, insieme alla più tarda *Paperino e Paperotta* (1996), del cosiddetto *Ciclo Paperingio*.

⁵ Per approfondimenti, si rimanda a RICCARDO REGIS, *A margine dell'onomastica disneyana*, «RION», XII (2006), 1, pp. 143-181.

⁶ Ivi, p. 166.

⁷ «Topolino», 1959, n° 202, 203 e 204. Parodia dell'*Iliade*, sceneggiata da GUIDO MARTINA.

⁸ «Topolino», 1961, n° 268, 269. Parodia dell'*Odissea*, sceneggiata da GUIDO MARTINA.

⁹ «Topolino», 1967, n° 600. Parodia di *Cyrano de Bergerac* di EDMOND ROSTAND, sceneggiata da GIAN GIACOMO DALMASSO.

¹⁰ REGIS, *A margine dell'onomastica...*, cit., p. 165.

¹¹ «Topolino», 1956, n° 137, 138, 139.

sivi. In *Paperiade*, cui l'*Iliade* non fa che da sfondo sbiadito, la terra d'Ilio viene rinominata *Terra d'Olio* (l'isola galleggia infatti su una grande macchia d'olio che le impedisce di inabissarsi); in *Paperino Girandola*¹² la sostituzione della sillaba iniziale del nome-fonte *Farandola* s'intreccia con la metafora, sfruttando uno dei significati connotativi del termine *girandola*, e cioè quello di 'un susseguirsi rapido e confuso di fatti, avvenimenti, azioni' che ben rende il carattere avventuroso del protagonista; interventi simili mutano il leggendario *Cid Campeador* nel *Kid Pampeador*:¹³ in questo caso, lo scambio consonantico /c/ → /k/ – che potrebbe rappresentare il primo, e per lungo tempo anche l'unico, inserimento alloglotto – conduce al sostantivo inglese *kid* 'piccolo, piccino', con rimando al 'mondo bambino' del fumetto,¹⁴ mentre la seconda sostituzione, /c/ → /p/, realizza l'attributo *Pampeador*, con indicazione metonimica sulla provenienza geografica del personaggio: infatti, per quanto la parodia non sia ambientata nella pampa argentina ma nella Cordigliera delle Ande, si è pur sempre in America latina.

I processi appena descritti intensificano la loro produttività nelle parodie degli anni '70 e '80. Numerose le denominazioni sincretiche – del tipo *Sandopaper*,¹⁵ *Papergulliver*,¹⁶ *Paperino Paperzukoff* (*alter ego* del tolstoliano Pierre Bezuchov)¹⁷ – che, in taluni casi, si estendono anche ai nomi dei protagonisti secondari della storia: ad esempio, nella parodia *Sandopaper e la perla di Labuan*, il nobile pirata *Sandokan* – la cui 'paperizzazione' trova rinforzo nella sostituzione semantica tra i morfemi lessicali *-can* e *-paper*, entrambi ricadenti nel dominio 'animali domestici' – ama Lady Paperanna (Lady Marianna), nipote di Lord Paperonk (Lord Guillonk) e combatte ingloriosamente contro i Bassothugs, seguaci della dea Kalì, che nel romanzo salgariano sono i Thug.

Quanto ad aggiunte e sostituzioni, accanto a processi di ordine fonologico cominciano ad agire anche processi di tipo semantico «che preved[ono] la sostituzione di interi nomi (o di parti di nome) sfruttando la contigui-

¹² *Le straordinarie avventure di Paperino Girandola*: «Topolino», 1959, n° 223, 224 e 225. Parodia di *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola* di ALBERT ROBIDA, sceneggiata da GUIDO MARTINA.

¹³ *El Kid Pampeador*: «Topolino», 1959, n° 219, 220. Parodia del poema *El cantar de mio Cid*, sceneggiata da GUIDO MARTINA.

¹⁴ Ma si potrebbe anche ipotizzare un accostamento a *Nembo Kid*, nome col quale, nel 1955, la casa editrice Mondadori lancia in Italia il fumetto di *Superman*.

¹⁵ *Sandopaper e la perla di Labuan*: «Topolino», 1976, n° 1096, 1097. Parodia di *Le tigri di Mompracem* di EMILIO SALGARI, sceneggiata da MICHELE GAZZARRI.

¹⁶ *I viaggi di Papergulliver*: «Topolino», 1984, n° 1491, 1492. Parodia di *I viaggi di Gulliver* di JONATHAN SWIFT, sceneggiata da OSVALDO PAVESE.

¹⁷ *Guerra e pace*: «Topolino», 1986, n° 1604. Parodia di *Guerra e pace* di LEV TOLSTOJ, sceneggiata da GIOVAN BATTISTA CARPI.

tà di significato tra il segno di partenza e quello di arrivo». ¹⁸ Procedendo ancora per esempi, nella parodia breve di Paolo e Francesca, ¹⁹ Guido Martina – che, forse per le tematiche scabrose della loro storia, esclude i due amanti dall'*Inferno* disneyano – rinomina Paolo Malatesta, impersonato da Paperino, Paolino Pocatesta, sfruttando, per il prenome, una coincidenza onomastica, ²⁰ e per il cognome, che presenta la struttura di un composto attributivo (A-N), la sostituzione semantica dell'elemento modificatore, da 'mala' a 'poca', con allusione metonimica alla scarsa intelligenza e alla goffaggine del personaggio disneyano.

Gli effetti migliori vengono però ottenuti con le due parodie *I promessi paperi* e *I promessi topi*, ²¹ rispettivamente scritte da Edoardo Segantini e da Bruno Sarda.

Entrambe le versioni realizzano una ripresa puntuale dei personaggi letterari, debitamente ribattezzati tramite l'azione concomitante di tutti i dispositivi onomastici disponibili: disneizzazione dei nomi-fonte, aggiunte e sostituzioni fonologiche e semantiche, metonimie e allusioni. ²² Tralasciando i sincretismi onomastici (Paperenzo, Topogolino, Paperella o Minnella, Cicciondio o Pippondio, ecc.), appaiono interessanti le creazioni ottenute tramite il ricorso a giochi di parole, spesso concomitanti con figure retoriche. Una sostituzione fonologica giocata sulla metonimia rinomina il Tramaglino del romanzo nello Strafalcino della parodia, la cui radice lessicale rimanda a 'strafalcione, svarione' (popolarmente detto 'papera'); sostituzioni di tipo

¹⁸ REGIS, *A margine dell'onomastica...*, cit., p. 166.

¹⁹ Paolino Pocatesta e la bella Franceschina: «Topolino», 1980, n° 1261. Parodia ispirata al *Canto* dell'*Inferno* (vv. 73-142). Le cosiddette parodie brevi, caratterizzate da trame elementari che si discostano sensibilmente da quelle letterarie, costituiscono un sotto-filone particolarmente produttivo fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80.

²⁰ Nel fumetto italiano, il nome completo di Donald Duck è Paolino Paperino.

²¹ Ispirate a *I promessi sposi* di ALESSANDRO MANZONI e pubblicate rispettivamente in «Topolino», 1976, n° 1086, 1087 e «Topolino», 1989, n° 1770, 1771. Cfr. anche l'articolo di MARIA CRISTINA ALBONICO, *Nomi e non nomi nella parodia dei fumetti: da Lucia Minnella all'Innominabile*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 141-150.

²² Corrispondenze nome-fonte ~ nome-meta nei *Promessi Paperi* e nei *Promessi Topi*: Renzo Tramaglino → Paperenzo Strafalcino (Paperino)/ Renzo Topogolino (Topolino); Lucia Mondella → Lucilla Paperella (Paperina)/ Lucia Minnella (Minni); Don Abbondio → Don Cicciondio (Ciccio)/ Don Pippondio (Pippo); Don Rodrigo → Don Paperigo (Paperone)/ Don Pietrigo (Gambadilegno); L'Innominato → Il Mainomato (Rockerduck)/ L'Innominabile Conte Macchia Nera (Macchia Nera); Gertrude, monaca di Monza → Gertruda, la scocciatrice di Monza (Brigitta)/ Genoveffa, la fattucchiera di Monza, detta Nocciola (Nocciola); Avvocato Azzecagarbugli → Mescolaintrugli (Archimede)/ Acchiappagarbugli (Basettoni). Compagno inoltre, nei *Promessi Paperi*: i Bravi → i Bravotti (Banda Bassotti) e Bortolo → Gastolo (Gastone); nei *Promessi Topi*: il Griso e il Nibbio → il Grigio e il Falco; Perpetua, governante di Don Abbondio → Clarabella, governante di Don Pippondio, che «da anni si prende perpetua cura di lui»; Fra Galdino → Sor Postino, che recapita la posta alla fattucchiera e da lei compra nocciole; Forno delle grucce → Forno delle stamperie.

semantico mutano l'Innominato in Innominabile (perché il suo cognome porta iella) e l'avvocato Azzecagarbugli nel notaio Acchiappagarbugli o nello scienziato Mescolaintrugli, esperto, quest'ultimo, nella confezione di pozioni ed elisir; altre sostituzioni 'per significato', rette da relazioni di co-ponimia e sinonimia, portano alle denominazioni di Grigio e Falco (Griso e Nibbio)²³ e Forno delle stampelle (Forno delle grucce); infine il ricorso alla crasi lessicale dà Mainomato (Innominato).

Interessante, per quanto esuli dall'onomastica *stricto sensu*, è il ricorso al tropo dell'antonomasia che, nei *Promessi Topi*, trasforma la peste di Milano nella viziata e dispotica nipote del governatore, la marchesina Esmeralda de Gomez, detta «la peste».²⁴

Le parodie letterarie del ventennio successivo non presentano elementi di novità; va anche precisato che, negli anni Novanta e nel primo decennio del Duemila, esse subiscono una battuta d'arresto, facendo spazio alla fumettizzazione di classici del cinema e di serie televisive. La letteratura ispira soltanto qualche parodia minore e un ciclo di brevi storie attinte a classici del giallo, caratterizzate da trame molto semplici e affatto distanti dall'originale. In esse i personaggi di partenza, non più sostituiti né impersonati da omologhi disneyani, fanno piuttosto da modello per la creazione di figure nuove, i cui nomi sono ottenuti, pressoché esclusivamente, sostituendo parte del nome-fonte con la radice lessicale del 'topo *detective*' per antonomasia.²⁵ Fanno così la loro comparsa Edgar Allan Top, un avo di Topolino con spiccate attitudini investigative;²⁶ Miss Torple, attempata topolina con occhiali

²³ In questo caso, la trasposizione onomastica mantiene la scelta manzoniana di appellare i due *Bravi* con soprannomi che, tramite rimandi metaforici trasparenti, alludono alle caratteristiche psico-fisiche dei personaggi. Tale trasparenza è qui ottenuta sostituendo a 'griso' – termine dialettale decisamente opaco ai non-toscani – il sinonimo italiano 'grigio', e a 'nibbio' – uccello rapace poco conosciuto – il co-iponimo 'falco', sicuramente meglio noto a un pubblico di giovani lettori.

²⁴ Nei *Promessi Paperi*, invece, a scoppiare non è la peste, ma «le Poste» di Milano.

²⁵ L'unica eccezione è data dalla parodia *Daisy Holmes e lo studio in rosso* («Topolino», 1995, n° 2068), dove la protagonista, una papera antropomorfa, ricorda il suo passato di giovane istituttrice di un nobile e pestifero bimetto di nome Artie, al quale ha inculcato la passione per lo studio e per l'indagine investigativa. Divenuto adulto, Artie scriverà un giallo ispirato a lei dal titolo *Sherlock Holmes e lo studio in rosso*; il suo nome intero, che è Arthur Conan Doyle, verrà svelato soltanto nel finale della storia. Per il nome della papera, la sceneggiatrice CLAUDIA SALVATORI attinge, con molta probabilità, all'onomastica disneyana statunitense (Daisy è il nome americano di Paperina).

²⁶ I racconti di *Edgar Allan Top*, sceneggiati da MARIO VOLTA, sono chiaramente ispirati ad alcuni gialli di EDGAR ALLAN POE: *La caduta della casa degli Usber* → *La casa del fantasma distratto* (1993, n° 1949); *La lettera rubata* → *La busta nascosta* (1994, n° 2013); *I misteri della Rue Morgue* → *I misteri della Rue Toporgue* (1994, n° 2033); *Lo scarabeo d'oro* → *Lo scarabeo d'oro* (1995, n° 2061). Già negli anni '80, i fumetti italiani di «Topolino» ospitano storie ispirate al personaggio di Sherlock Holmes (i protagonisti sono Ser Lock, un *bloodbound* antropomorfo, e il suo assistente Watson, impersonato da Topolino); non si tratta però di parodie nostrane, giacché i personaggi sono stati creati dagli statunitensi CARL FALLBERG e CALVIN HOWARD.

sul naso e scialle sulle spalle;²⁷ il commissario Topet e il suo assistente Pippotte, nome attenuato aggiungendo alla radice topolinese «Pipp-» il suffisso francese dell'ipocoristico femminile «-otte».²⁸

Le 'Grandi Parodie' letterarie tornano in scena soltanto dal 2008 con *La vera storia di Novecento* («Topolino», n° 27, 28), sceneggiata da Tito Faraci sul modello del monologo teatrale *Novecento* di Alessandro Baricco.²⁹

A partire da questo momento il genere si rinnova con scelte grafiche e testuali assai prossime a quelle del *graphic novel*: gli autori disneyani, pur mantenendo una chiave comico-caricaturale adeguata a lettori molto giovani, realizzano infatti sceneggiature assai fedeli alle trame letterarie e attente alla caratterizzazione di ambienti e personaggi originali. Asservite alle nuove esigenze autoriali, anche le procedure onomaturgiche si affinano attraverso strategie inedite e l'intervento pressoché 'sistematico' di elementi alloglotti, tesi a potenziare la 'mimesi letteraria' dei nomi-meta.

I migliori risultati si ottengono con la cosiddetta 'trilogia gotica' di Bruno Enna e Fabio Celoni, composta da *Dracula* di Bram Stoker,³⁰ *Lo strano caso*

²⁷ Miss Torple, omologo disneyano di Miss Marple, è protagonista di due storie, sceneggiate da GIORGIO PEZZIN e da CAROL e PATT MCGREAL: *Giallo sulla scogliera* (*Minni & company*, 1997, n° 49) e *Zio Paperone e i 10 piccoli miliardari* («Topolino», 2013, n° 2984), rispettivamente ispirate a *Corpi al sole* e *Dieci piccoli indiani* di AGATHA CHRISTIE.

²⁸ In questo caso, la nominazione non può basarsi su una 'corrispondenza 1 a 1' tra nome-fonte e nome-meta, giacché nelle storie di *Maigret* si alternano quattro assistenti (Lucas, Torrence, Janvier e Lapointe). Le storie di *Topet il commissario*, sceneggiate da AUGUSTO MACCHETTO, sono le seguenti: *Il caso della folla scomparsa* («Topolino», 2002, n° 2437); *Il caso del disegno di Stato* («Topolino», 2002, n° 2440); *Il caso delle foglie parlanti* («Topolino», 2002, n° 2452); *Il caso dei colori rivelatori* («Topolino», 2003, n° 2461); *Il caso dell'ora di Flora* («Topolino», 2003, n° 2470); *Il caso di villa Danar* («Topolino», 2003, n° 2485); *Lo strano caso del Signor Hiver* («Topolino», 2004, n° 2522); *Topet il commissario e il caso del mistero più vero del vero* («Topolino», 2004, n° 2527); *Topet il commissario e il caso della fontana di Phippenstein* («Topolino», 2004, n° 2546); *Il Commissario Topet e il caso del castello di Cloux* («Topolino», 2005, n° 2596); *Lo strano caso dell'ombrello Oldrain* («Topolino», 2007, n° 2711); *Il furto del campione* («Topolino», 2015, n° 3111).

²⁹ Corrispondenze nome-fonte ~ nome-meta: narratore (trombettista) → Topolino; Danny Boodman T.D. Lemon Novecento → Danny Boodman P. P. Pippo Novecento (Pippo); Jelly Roll Morton (pianista) → Jelly Blackspot (Macchia Nera). Nella parodia disneyana è presente anche Minni nel ruolo di cantante.

³⁰ «Topolino», 2012, n° 2945, 2946; parodia di *Dracula* di BRAM STOKER. Corrispondenze nome-fonte ~ nome-meta: «Vlad III Principe di Valacchia»/ *Dracula* → «Vlad III della Malacchia Nera»/ *Dracula* (Macchia Nera); Jonathan Harker → Jonathan Ratker (Topolino); Mina Murray → Minnina Murray (Minni); Abraham Van Helsing → Pippo Van Helsing (Pippo); John Seward → Buz Setton (Basettoni); Quincey P. Morris → Rocky P. Sassis (Rock Sassi); Arthur Holmwood → Horace SorchWood (Orazio Cavezza); Lucy Westenra → Clara-Lucilla Westenra (Clarabella); R. M. Renfield → Pietro Gambafield (Pietro Gambadilegno).

del dottor Ratkyll e di mister Hyde³¹ e *Duckenstein di Mary Shelduck*.³² In queste parodie agiscono nuove strategie, quali la nominazione tramite ideofono di Growl, il mostro (senza nome) di Frankenstein, e il ricorso alla tmesi su nome disneyano, con successivo adattamento fono-grafico in direzione dell'inglese, che realizza i nomi di Buz Setton (Basettoni), inspiegabilmente sostituito a John Seward (in *Dracula*),³³ e di Archie Medyon (Archimede), omologo di Astie Lanyon nell'originale di Stevenson.

Aggiunte sillabiche o sostituzioni consonantiche intervengono, invece, nella creazione di «Vlad III della Ma(la)cchia Nera» («Vlad III della Valacchia») e di Clara-Lucilla Westerna (Lucy Westenra), con metatesi *nr* → *rn* che riconduce il personaggio ai luoghi d'origine disneyani, dislocandolo nel vecchio West degli Stati Uniti d'America.

Quanto ai sincretismi onomastici (che costituiscono il processo più produttivo), sostituzioni o aggiunte di radici disneyane italiane portano a: Paperon de' Paperonew (Beawnes Carew); Pipperson (Utterson); Basetpoole (Poole); Newmanett (Newcomen); Minnina Murray (Mina Murray); Gambafield (Renfield); Horace Sorch Wood (Arthur Holmwood).³⁴ L'elemento di novità, che segna un'evoluzione all'interno di questa procedura, è la (ri) nominazione 'mimetica', che agisce sui nomi di partenza con sostituzioni o aggiunte, pressoché sistematiche, dei lessemi inglesi *rat*, per i personaggi 'topizzati' (Harker → Ratker; Jekyll → Ratkyll), e *duck*, per quelli 'papezzati' (Enfield → Duckfield; Frankenstein → Duckenstein).³⁵ Il processo giunge a investire anche i nomi degli scrittori Bram Stoker e Mary Shelley, rispettivamente disneyzzati in Bram Topker e Mary Shelduck. In *Dracula*, inoltre, processi analoghi agiscono anche sui nomi dei luoghi: Monatop (Monaco), Topitz (Bistritz), Rathby (Whitby), Torpazi (Carpazi), Ratsand

³¹ «Topolino», 2014, n° 3070, 3071; parodia di *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di ROBERT LOUIS STEVENSON. Corrispondenze nome-fonte ~ nome-meta: Henry Jekyll → Henry Ratkyll (Topolino); Edward Hyde → Donald Hyde (Paperino); Gabriel John Utterson → Gabriel John Pipperson (Pippo); Poole → Basetpoole (Basettoni); Richard Enfield → Richard Duckfield (Paperoga); Astie Lanyon → Archie Medyon (Archimede Pitagorico); Sir Beawnes Carew → Sir Paperon de' Paperonew (Paperon de' Paperoni); Newcomen → Newmanett (Manetta).

³² «Topolino», 2016, n° 3179, 3180; parodia di *Frankenstein di Mary Shelley*. Corrispondenze nome-fonte ~ nome-meta: Victor Frankenstein → Victor von Duckenstein (Paperino); mostro di Frankenstein (senza nome) → Growl.

³³ Nel romanzo di Stoker, John Seward, che insieme a Quincey P. Morris e a Sir Arthur Holmwood corteggia Lucy Westenra, è il direttore di un manicomio; nella parodia disneyana, il suo omologo dirige il «Centro per allegri marinai privi di bussola».

³⁴ In quest'ultimo caso, viene recuperato il prenome americano del personaggio di arrivo (Orazio), che è *Horace*, mentre per il cognome, oltre al ricorso sinonimico del radicale 'sorcio', interviene l'inserimento grafico di <*b*>.

³⁵ Su Edward Hyde, la sostituzione avviene, più semplicemente, recuperando il prenome americano di Paperino, che è *Donald*.

Street (Chicksand Street), Jamairat Lane (Giamaica Lane), Sorchmondsey (Bermondsey), Toppadilly (Piccadilly). Sostituzioni o aggiunte fonologiche conducono ai calemboureschi Passo Torvo (Passo Borgo) e Cartadafax (Carfax). Decisamente più fantasiosa è la trasformazione della Transilvania in Transilbarbabetolania, ottenuta tramite il ricorso al cosiddetto ‘effetto barbabetola’, col quale gli autori Disney sostituiscono il succo dell’ortaggio al sangue: *escamotage* che consente di soddisfare la sete di Duckenstein, ricreando l’atmosfera *dark* del romanzo in chiave «rigorosamente Disney».³⁶

La carrellata storica delle parodie disneyane si conclude con un ritorno ‘in grande stile’ al *noir*: tre *spy-story* sceneggiate da Francesco Artibani e pubblicate tra il 2013 e il 2017. Le parodie in questione si intitolano *La promessa del gatto*, *Lo zio d’America* e *La giara di Cariddi*;³⁷ il protagonista è il commissario Savio Topalbano, che svolge le sue indagini investigative tra il paesino di Vigatta e il commissariato di Montillusa.

Quanto agli interventi onomastici, a parte la ‘topizzazione’ del commissario Salvo Montalbano (che diventa anche ‘savio’), intervengono: sostituzioni semantiche che sfruttano l’ipponimia (Augello → Cardillo), la contiguità di significato (Pasquale → Natale) e l’onomatopea (Catarella → Quaquarella); sostituzioni e scambi fonologici basati sull’allitterazione (Livia → Lidia, Mimì → Ninì, Adelina → Evelina); sostituzioni o aggiunte fonologiche, perlopiù fondate sull’allusione: Fazio, con le sue interminabili e minuziose note sugli indagati, è un vero Strazio, mentre il boss mafioso Balduccio Sinagra rende trasparente l’origine siculo-americana della sua ‘associazione’ assumendo un nome tipicamente siciliano (Totò) e un cognome che strizza l’occhio al mondo della canzone italo-americana (Sinatra).

Sostituzioni e aggiunte fonologiche intervengono ancora a trasformare i toponimi Montelusa in Montillusa, con allusione allo status meramente immaginario della cittadina, e Vigata (anch’esso invenzione letteraria) in Vigatta, dove l’aggiunta di una /t/ basta a ricollocare il paese del Commissario tra gli zoopoleonimi disneyani.

Senza nulla togliere alla bravura di Artibani, la riuscita delle parodie di Topalbano deve indubbiamente molto alla collaborazione dello stesso Camilleri. L’impronta dell’autore traspare, oltre che dal *pastiche* linguistico ottenuto con la frequente inserzione di parole e frasi dialettali, dai nomi dei personaggi secondari, creati *ad hoc* per le parodie disneyane.³⁸

³⁶ FABIO CELONI, *Da Topolino a PK. I magnifici racconti di uno straordinario viaggiatore del segno*, Milano, The Walt Disney Company Italia 2014, p. 440.

³⁷ «Topolino», 2013, n° 2994; 2014, n° 3067; 2017, n° 3223. Le storie sono ispirate alla serie di gialli del Commissario Montalbano di ANDREA CAMILLERI.

³⁸ Per ragioni di spazio, si rinuncia a una disamina dei personaggi secondari delle storie di

Nella prima delle tre parodie, *La promessa del gatto*, lo scrittore si concede persino un cameo, interpretando il proprietario della pensione dove prende alloggio Topolino, giunto a Vigatta per indagare sulla scomparsa di Minni: il suo nome è Patò, con divertito richiamo intertestuale al personaggio camilleriano che, precipitato attraverso una botola del palcoscenico, scompare senza che nessuno ne sappia più niente.³⁹

Conclusioni

Le parodie disneyane sono frutto di rielaborazioni complesse, articolate su più fasi. In primo luogo, gli autori intervengono sulla trama rielaborandola in chiave comica e ne assegnano le 'parti' ai personaggi disneyani;⁴⁰ successivamente, procedono alla caratterizzazione grafica e testuale dei protagonisti di arrivo, sulla base del ruolo che essi 'interpretano' nella storia e alla luce di una serie di equivalenze istituite con il loro omologo di partenza (peculiarità fisiche, abbigliamento, comportamenti tipici, idioletismi, ecc.); infine, intervengono sui nomi (e sui titoli) di arrivo – che rappresentano il principale *trait d'union* con il modello letterario – attraverso (ri)nominazioni creative in grado di assicurare relazioni biunivoche e trasparenti tra nome-fonte e nome-meta. Come emerso dall'analisi, le strategie impiegate per quest'ultima fase mostrano, nel tempo, un progressivo affinamento che segna, lungo un arco di settant'anni, il graduale evolversi del genere. Le parodie disneyane 'più mature' sfruttano, il più delle volte sinergicamente, figure retoriche e giochi di parole: metonimie, allusioni, metafore, sostituzioni o aggiunte fonologiche, sincretismi onomastici, sostituzioni semantiche, effetti fonosimbolici, crasi, tmesi, *calembour*.

I nomi-meta così ottenuti risultano segni linguistici doppiamente motivati: a livello del *significante*, in quanto fondati su associazioni o rassomiglianze di suono con il nome-fonte, e a livello di *significato*, in quanto portatori di una valenza informativa che li rende in tutto simili ai nomi 'parlanti' creati dagli scrittori «per trasmettere informazioni utili al progetto narrativo, oppure significati supplementari o chiavi interpretative».⁴¹ Va da sé che,

Topalbano. Giusto per portare un esempio, leggendo *La giara di Cariddi* ci si imbatte nella «cava di Gerlando Girgenti, la diga dove s'ammuccia ['si nasconde'] Sasà Dragunara», pericoloso malvivente che, guarda caso, ha lo stesso nome col quale i Siciliani appellano una rovinosa tromba marina.

³⁹ ANDREA CAMILLERI, *La scomparsa di Patò*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 2000.

⁴⁰ In taluni casi, la sceneggiatura fumettistica comporta l'inserimento di personaggi assenti nell'originale (come nel caso di Minni in *La vera storia di Novecento*) o la creazione *ad hoc* di nuove figure (per portare qualche esempio, Edgar Allan Top o Savio Topalbano).

⁴¹ GIULIANA GARZONE, *I nomi dei personaggi nei cartoni animati di Walt Disney nella prospettiva*

mentre l'autore dell'opera letteraria «dispone di un potere onomaturgico assoluto»,⁴² lo sceneggiatore del classico parodiato possiede un potere relativo, condizionato dalle scelte onomastiche dello scrittore e dalle esigenze editoriali e fruitive del fumetto, alle quali deve necessariamente rapportarsi istituendo una doppia serie di corrispondenze 'isotopiche':⁴³ tra i segmenti di *significante* del nome-fonte e quelli del nome meta, e tra i tratti semantici peculiari dei personaggi di partenza e quelli dei personaggi disneyani di arrivo. L'azione sinergica di tali condizionamenti è alla base del complesso insieme di procedure onomaturgiche sin qui descritte, i cui risultati finali costituiscono, sempre e comunque, creazioni autonome.

Biodata: Elvira Assenza è Professore associato di Linguistica italiana presso il Dipartimento di Civiltà antiche e moderne dell'Università di Messina. È membro del Comitato Scientifico del «Centro di Studi filologici e linguistici siciliani» e del Comitato Scientifico dell'«Atlante Linguistico della Sicilia». Le sue ricerche si concentrano, principalmente, sulla variabilità sociolinguistica dell'italiano e sui dinamismi diacronici e sincronici dei dialetti siciliani e meridionali estremi.

eassenza@unime.it

traduttologica, in EAD., *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*. Milano, LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2015, pp. 171-186, qui p. 172.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Per approfondimenti sulla nozione di 'isotopia' testuale, v. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli 1968 (ed. or. 1966) e UGO VOLLI, *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza 2004.

RICHARD BRÜTTING

NOMI E SOPRANNOMI DI GIUSEPPE GARIBALDI
NELLE BIOGRAFIE DI
GIUSEPPE GUERZONI (1882) E DI PIERRE MILZA (2014)

Abstract: Names and surnames are of eminent effectiveness in political competition, and hence they are crucial in narratives dedicated to politicians. This paper examines two biographies of Giuseppe Garibaldi, the first published by Giuseppe Guerzoni in the year of Garibaldi's death (1882), the second, instead, published more than 130 years later, by the French author, Pierre Milza. Besides his Christian name *Joseph Marie*, the Italian national hero was given many surnames, such as *Peppino* and *Bardo*. In the course of his adventurous life, he himself used several pseudonyms (*Cleombroto*, *Borel*, etc). Milza's designations of Garibaldi are mostly antonomasias, particularly *le héros* and *le Niçois*, but also *le condottiere*, *le guérillero*, *le corsaire*, *le Général*, *le chef*. Moreover, Milza evaluates idolizing epithets taken from nineteenth-century writings, like *Cincinnato*, and invectives against Garibaldi. Whereas Guerzoni emphasizes the 'poetic' aspects of Garibaldi's struggle for a united Italy, naming him «*apostolo armato*», and creating in this way a constitutive myth aimed at consolidating the newborn, thus still fragile nation, Milza shows the origin, development and repercussions of the legends that arose round the figure of Garibaldi.

Keywords: names and surnames in political topics; heroic designations of Garibaldi; antonomasias in biographical narratives; myth-creating function of names

Ancora oggi Giuseppe Garibaldi è certamente il più noto di tutti gli Italiani. Già nel 1882 Carducci affermava: «Tale quale fu, Giuseppe Garibaldi è il più popolarmente glorioso degli Italiani moderni; forse perché riunì in sé le qualità molteplici della nostra gente, senza i difetti e i vizi che quelle rasentano o esagerano o méntono».¹ Nel 1864, mezzo milione di Londinesi fece ala quando Garibaldi visitò la capitale britannica, e, secondo un'inchiesta del 2007, il 46,4% degli Italiani intervistati lo considerava sempre la figura nazionale più rappresentativa, la cui fama supera largamente quella di Mussolini (15,5%) e di Berlusconi (5,4%).² Non vanno poi dimenticate le *Brigate d'assalto Garibaldi*, create nel novembre

¹ [GIOSUÈ CARDUCCI], *Antologia Carducciana. Poesie e prose*. Scelte e commentate da G. Mazzoni e S. Piccolo [1907], Bologna, Zanichelli 1912³, p. 401.

² Vd. GIANFRANCO CRESCIANI, *Giuseppe Garibaldi between myth and reality*, «Italian Historical Society Journal», XVI (2008), 1, www.coasit.com.au/JHS/journals/Individual%20Journal%20Extracts/Garibaldi%20from%20JHS%20June%202008.pdf [3.5.2018].

del 1943 dal Partito Comunista Italiano con l'incarico di operare in tutte le zone occupate dai Tedeschi. Nunzia Augeri così chiarisce il significato di tale denominazione:

Vengono chiamate 'Garibaldi' perché la loro azione si iscrive nelle tradizioni popolari e nazionali italiane, dai garibaldini del Risorgimento alla Brigata Garibaldi che pochi anni prima aveva combattuto in Spagna in difesa della Repubblica.³

La presente indagine si basa principalmente sulla biografia di Garibaldi in lingua francese pubblicata nel 2014 da Pierre Milza,⁴ biografo, tra l'altro, di Verdi, Voltaire, Mussolini e Napoleone III. Ho scelto quest'opera compendiosa poiché contiene una ricchissima gamma di denominazioni che definiscono Garibaldi, confrontandola costantemente con quella monumentale di Giuseppe Guerzoni, pubblicata in seconda edizione nel 1882, cioè nell'anno della morte dell'*Eremita di Caprera*.⁵ In ambedue queste opere emerge il ruolo determinante svolto nell'immaginario politico e sociale dai nomi e dagli epiteti attribuiti a Garibaldi. Con 'Nomi' intendo, nel presente saggio, tutti i sostantivi e le locuzioni che sostituiscono il nome proprio di Joseph Marie Garibaldi (nome anagrafico di Giuseppe Garibaldi), o che *raffigurano* il medesimo,⁶ vale a dire il cui referente è Garibaldi.

Premetto che i testi biografici presi in esame pretendono di descrivere la vita di Garibaldi. Dico 'pretendono', poiché certi passi di tali biografie offrono al lettore immagini romanzate della sua vita, talora addirittura arricchite con episodi di mera invenzione. Parlando di «una delle più belle pagine militari della nostra indipendenza» – la difesa della Repubblica

³ [NUNZIA AUGERI], *Brigate Garibaldi*, <http://www.1944-repubblichepartigiane.info/brigate-garibaldi> [1.6.2018].

⁴ PIERRE MILZA, *Garibaldi*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel 2014 [sigla M]. – Nato il 16 aprile 1932 a Parigi, morto il 28 febbraio 2018 a Saint-Malo, Pierre Milza consacrò le sue ricerche al fascismo francese e italiano, ai rapporti internazionali e all'immigrazione italiana in Francia. Professore emerito dell'Istituto di Scienze politiche di Parigi, insegnò anche a Firenze, Parma e Ginevra. Cfr. *L'historien Pierre Milza est mort*, «Le Monde» 28/02/2018, http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018.02.28/l-historien-pierre-milza-est-mort_5263833_3382.html [16.5.2018].

⁵ Mi limito al primo volume (XXXIV+513 pp.); GIUSEPPE GUERZONI, *Garibaldi*, vol. I (1807-1859), con documenti editi e inediti, piante topografiche ed un facsimile, Firenze, G. Barbèra 1882²; ristampa: Palala Press, s.a. [sigla G]. – Vd. anche RICHARD BRÜTTING, *Die Namen 'unseres Helden'. Giuseppe Garibaldi in den Biographien von Giuseppe Guerzoni (1882) und Pierre Milza (2014)*, in ID. *Interkulturelles Mosaik Europa. Essays zu Deutschland, Frankreich und Italien*, Berlin, Frank & Timme 2019, pp. 223-241.

⁶ «guerrillero en chemise rouge» (M, 207); «il vincitore del 30 aprile» (G, 396).

Romana contro i primi attacchi dell'esercito francese (30 aprile 1849) –, Guerzoni così valuta le biografie precedenti:⁷

Qui è il punto, dove quasi tutti gli storici e biografi del nostro eroe si dilettono a descrivere con gran copia di particolari il campo di Garibaldi; quasi facessero un concorso di pittura sul medesimo tèma. (G, 273)⁸

Nella sua biografia garibaldina, pubblicata in seconda edizione nel 1860, Ludwig von Alvensleben asserisce di avere compilato una «unparteiische Schilderung nach den besten Quellen»,⁹ e tuttavia in questo racconto 'imparziale' si compiace di descrivere ardite prodezze amorose di cui, in altri documenti, non si trova la minima traccia. Riporto qui di seguito due esempi di tali finzioni biografiche. Nel primo caso, secondo Alvensleben, il giovane Garibaldi, condannato a morte dopo i falliti moti insurrezionali del febbraio 1834, sarebbe finito precettore e divenuto presto amante di Margharete, figlia unica del conte di Ramsberg, vedovo residente in un remoto castello ubicato nelle fantasiose 'montagne nere'.¹⁰ Scacciato dal padre, che aveva scoperto la relazione tra i due, Garibaldi avrebbe rapito la fanciulla durante un incendio del castello per sposarla clandestinamente. Finale del melodramma: Margharete, divenuta madre, con il permesso dello sposo (che per lei compone poesie), si riconcilierà col padre per morire poco tempo dopo. Più tardi a Garibaldi, divenuto capitano ai servizi di un *Dey* tunisino, sarebbe accaduto di intravedere Leila, l'avvenente favorita di quest'ultimo, con la quale si sarebbe poi incontrato in un giardino proibito, raggiunto di nascosto per mezzo di una scala di corda.¹¹

Preciso a questo punto che in tale tipo di biografie¹² ci si trova di fronte a un genere paraletterario che cerca di riunire veridicità storica,

⁷ Guerzoni critica con asprezza le *Mémoires* di ALEXANDRE DUMAS, che definisce «il più bell'affresco ad effetto che mai freschista del Seicento abbia immaginato» (G, 273).

⁸ «Notre héros se trouvait alors [1866] à Caprera. On peut l'imaginer tel que les iconographes l'ont cent fois représenté: assis sur un rocher, face à la mer, le regard tendu vers le continent, dans l'attente de l'heure où l'on se souviendra qu'il existe. Inlassable sentinelle d'une patrie qu'il a contribué à faire naître»; M, 557 sg.; vd. anche M, 377.

⁹ «[...] descrizione imparziale secondo le migliori fonti»; LUDWIG VON ALVENSLEBEN, *Garibaldi, seine Jugend, sein Leben, seine Abenteuer und seine Kriegsthaten. Eine unparteiische Schilderung nach den besten Quellen* [1859], Weimar, B. F. Voigt 1860²; cfr. anche pp. 5 sg.

¹⁰ «Diese Gegend ist dem übrigen Europa unbekannter, wie Indien und die Wüsten der neuen Welt»; ALVENSLEBEN, *Garibaldi*, cit., p. 18.

¹¹ Alvensleben si è forse ricordato dei nomi goethiani *Margarete* (*Faust I*) e *Leila* (*West-östlicher Diwan*).

¹² *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, a c. di W. Hemecker, unter Mitarbeit von W. Kreutzer, Berlin/New York, De Gruyter 2009.

coinvolgimento dei lettori e bella scrittura.¹³ C'è tuttavia una notevole distanza tra 'biografia (scientifica)' e 'romanzo biografico'. Cito a tale proposito due passi dell'opera di Guerzoni relativi alla difesa dell'assediate Repubblica Romana, dove, commentando la 'giornata di Velletri' (fallita spedizione dell'esercito romano contro i Borbonici, 19 maggio 1849), scrive:

La storia della battaglia di Velletri non è più da oltre trent'anni che un processo male istruito, in cui Garibaldi ha la parte dell'accusato, [...] che noi, sulla fede di due nuovi testimoni, veniamo a riaprire, sperando che i posteri vorranno scrivere sulla tomba dell'accusato più giusta sentenza. [...]

Ecco pertanto i fatti [...]. (G, 284 sg.)

Si può constatare l'insistenza, da parte del biografo, sulla necessità di garantire la 'verità' dei fatti. Altresì notevole è la vena letteraria del Guerzoni quando descrive la sanguinosa difesa di Villa Corsini, caduta nelle mani dei Francesi:

Non conosciamo, nella storia delle guerre, giornata, in cui il valore individuale abbia fatto tanta copia di sé come nel 3 giugno [1849]. [...] Di quella pagina d'eroico poema, Francesco Domenico Guerrazzi tentò un abbozzo; ma nemmeno a lui, signore della prosa terribile, riuscì ritrarne la immortale bellezza. Omero solo, forse, non tremerebbe all'assunto. Noi, pedestri cronisti, possiamo per debito di reverenza e d'amore ricordare; un grande poeta soltanto potrebbe glorificare. (G, 305 sg.)

Sempre in contrasto con gli scritti dei suoi precursori, Guerzoni riassume le sue intenzioni come segue:

Eppure in tutti questi volumi c'è del bello e del buono, ma il Garibaldi vero, il Garibaldi della storia, non del romanzo; della patria, non della parte; dell'amore, non dell'idolatria, è molto, ma molto lontano di qui. (G, X)

¹³ «Als Genre positioniert sich die Biographie zwischen Wissenschaft, Literatur und populärem Unterhaltungsmedium. Zugleich entzieht sie sich weitgehend eindeutiger Kategorisierungsbemühungen und Zuordnungen zu akademischen Disziplinen respektive Fächern». TORSTEN MERGEN, *Theoretische Grundlagen der Biographie. Ein von Bernhard Fetz herausgegebener Sammelband stellt Diskussionsfelder vor* [rec. *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, a c. di B. Fetz, Berlin, De Gruyter 2009], «Literaturkritik.de – rezensionsforum», <https://literaturkritik.de/id/14030> [11.6.2018].

1. *Una statistica*

L'esteso *onomasticon* garibaldino di Milza contiene, complessivamente, pressappoco 1100 nomi garibaldini. Colpisce soprattutto il fatto che il biografo parigino abbia costantemente ripreso due epiteti: *le héros* 'l'eroe' e *le Niçois* 'il Nizzardo' utilizzando 210 volte il termine *héros*; alcune volte, inoltre, l'aggettivo *héroïque* 'eroico'. Tali denominazioni sono generalmente di tre tipi: *le héros* (126 occorrenze; senza complementi particolari); *le héros des Deux-Mondes* 'l'eroe dei Due Mondi' (34) e *notre héros* 'il nostro eroe' (50). – Più di 200 volte Milza ripropone l'appellativo *le Niçois* 'il Nizzardo' (205 occ.),¹⁴ aggiungendo, come ciò non bastasse, al frequente soprannome *condottiere* (66 occ.), 10 volte l'aggettivo *niçois*. Si trovano inoltre espressioni come *patriote niçois*, *ancien mousse niçois*, *ancien marin niçois*, *baroudeur niçois*, *proscrit niçois*, *disciple niçois de Giuseppe Mazzini*, *fil de pêcheur niçois*. Garibaldi è chiamato in più *Niçois de naissance et de cœur*, *enfant de Nice*, *député de Nice*, *Garibaldi le Niçois*. Di alta frequenza sono anche gli appellativi *le corsaire* (32) e *le guérillero* (31).

La denominazione *le Général* 'il Generale', utilizzata spesso tanto da Guerzoni quanto da Milza, merita un chiarimento particolare. Questo vocabolo, che designa un grado militare («enfin promu général par le gouvernement provisoire milanais»; M, 223), è divenuto un importante soprannome garibaldino. Giuseppe Guerzoni, conoscitore della retorica classica, dichiara, accennando al secondo esilio di Garibaldi (settembre 1849):

[...] una vasta legione di giovani soldati da lui istruita, e per lui sempre pronta a morire, non conosceva altri generali che lui; lo nominava «il Generale» senz'altro, il generale per antonomasia, l'unico generale vero per essa, come i discepoli di Palestina chiamavano «Maestro» senza più il figliuolo del fabbro nazzareno [...]. (G, 390)

Milza utilizza 88 volte l'antonomasia *le Général*; 3 volte Garibaldi è chiamato *Général en/à la chemise rouge*, e 3 volte *Général au poncho (blanc)*.¹⁵

¹⁴ Garibaldi è nato a Nizza il 4 luglio 1807. Sorprende la scarsa presenza dell'antonomasia *l'Italian l'Italiano*. – Guerzoni, invece, usa raramente il soprannome *Il Nizzardo* (vd. G, 30, 77, 78, 87, 93, 153) e l'agg. *nizzardo*.

¹⁵ Secondo Milza, la camicia rossa, il *poncho*, ecc. erano una 'mascherata' (*accoutrement*), con cui Garibaldi marcava simbolicamente il volontariato italiano e il proprio disprezzo della morte, presentandosi come icona della rivoluzione (vd. M, 671).

2. Tipologia dei nomi garibaldini

Siccome i nomi garibaldini, nella biografia di Milza, sono spesso costituiti da espressioni composte da più elementi (ad es. *chef de guerre // ancien chef des chemises rouges*), non è facile determinare il numero esatto delle varie denominazioni riferite a Garibaldi.¹⁶ Considerando solamente le forme onomastiche meno complesse, si possono trovare ca. 160 differenti denominazioni. Eccone i principali tipi:

2.1. Nomi ufficiali

Secondo l'atto di nascita, Garibaldi porta il nome anagrafico di *Joseph Marie*.¹⁷ C'è da notare che *Joseph* e *Marie* sono nomi francesi, dato che Nizza, dal 1793 al 1814, era annessa alla Francia; il giovane Garibaldi, dunque, era cittadino francese. *Joseph* e *Marie* sono i nomi della beata Vergine *Maria* e del suo sposo *Giuseppe*, il padre putativo del Redentore Gesù Cristo. C'è da ipotizzare che questi nomi cristiani provengano dalla profonda religiosità della 'pia' madre di Garibaldi.¹⁸

– Dopo il 1814, in documenti ufficiali, ad es. nel testo della condanna a morte, è usato il doppio nome di *Giuseppe Maria* (G, 2; vd. anche G, 27 e 40, n. 1).

– *il Generale* firmò i propri documenti, decreti e appelli come *Giuseppe Garibaldi* ovvero *G. Garibaldi*.¹⁹

2.2. Vezzeggiativi

– *Peppino*: diminutivo di Giuseppe; vezzeggiativo del prediletto figlio minore della madre, Rosa Raimondi. Accennando a ciò, Milza usa spesso

¹⁶ Un esempio notevole sono le molteplici aggiunte alla parola *chef* 'capo' (vd. cap. 2.4.1).

¹⁷ Vd. M, 7 sg. – Il registro dei battesimi della chiesa Saint-Martin di Nizza conferma: «[le 19 juillet 1807] a été baptisé [...] Joseph Marie né le quatre du courant fils du Sr Jean Dominique Garibaldi.» *Giuseppe Garibaldi*, https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Garibaldi, nota 6 [5.5.2018].

¹⁸ Milza insiste parecchie volte sulla profonda religiosità della madre di Garibaldi.

¹⁹ Vd. i numerosi documenti riprodotti in Guerzoni. – Alla base del cognome *Garibaldi*, diffuso dalla Liguria e dal Piemonte alla Lombardia, è il nome germanico *Garibaldo* (e *Garibòldo*). «Il personale, certamente longobardico per l'antichità, per la normale mancanza di metafonia e per la compresenza di forme in *-p-* per la 2ª rotazione consonantica, è composta da **gaira-*, da **gaiza-* 'lancia', [...], e da **baltha-*, 'audace, caraggioso' [...], e avrebbe quindi il sign. originario 'audace con la lancia'». EMIDIO DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani* [1978], Milano, Arnoldo Mondadori 1982², p. 132, s.v. *Garibaldi*; vd. anche G, 5 sg. e *Origini della Famiglia Garibaldi*, http://www.garibaldi.it/Origini_della_Famiglia_Garibaldi.htm [25.5.2018].

il pronome possessivo francese *son* 'il suo': «C'est donc décidé, son Peppino sera prêtre» (M, 12); «[...] la pieuse Rosa, elle qui avait si ardemment souhaité pour son Peppino une carrière ecclésiastique» (M, 65; vd. anche M, 682). Il pronome possessivo connota non solo il legame affettivo tra madre e figlio, ma anche l'intento della madre di influire sul figlio. Garibaldi era chiamato *Peppino* anche da Anita, sua prima sposa lusofona (vd. M, 301 e 309), persino quando partecipò, novella amazzone, a eventi militari (vd. M, 298). Parlando di Garibaldi, il re Francesco II di Napoli usò la formula reverenziale *Don Peppino* (vd. M, 458).

– (*Monsù*) *Peppin*: vezzeggiativo in dialetto piemontese usato dai conoscenti nizzardi di Garibaldi (vd. G, 10 e 18).

– *Bardo* < Garibaldi: vezzeggiativo napoletano dato al dittatore temporaneo dopo la conquista di Napoli nel 1860 (vd. M, 491).

– *José*: nome nella forma spagnola / portoghese dato a Garibaldi da Anita quando stava per morire. Ecco le sue ultime parole: «José, los niños» (M, 309).

2.3. *Pseudonimi*

– *Cleombroto*. Sebbene fosse «iscritto alla Matricola dei Capitani» (G, 27) già dal 27 febbraio 1832, Garibaldi, nel dicembre 1833, si arruolò con questo nome di guerra nella regia marina savoiarda come semplice marinaio di terza classe, certamente con lo scopo di divulgare tra i navigatori le sovversive idee patriottiche di Mazzini e per preparare l'illusoria insurrezione del 4 febbraio 1834. Funesto nome, poiché, nel 371 a.C., Cleombroto I, re di Sparta, dopo successi passeggeri contro Tebe, perse la battaglia decisiva di Leuttra, che terminò l'egemonia della polis. I Tebani, vincitori con la nuova tattica dell'*ordine obliquo*, uccisero Cleombroto sul campo di battaglia.²⁰

– *Borel*: pseudonimo scelto da Garibaldi dopo le fatali vicende del febbraio 1834. Joseph Borrel (scritto *Borel* da Garibaldi) era il cognome di una delle due vittime della fallita insurrezione, escogitata da Mazzini, del 2 febbraio 1834 in Savoia (vd. M, 46 e 56). Subito dopo la sua fuga in Brasile, Garibaldi scelse di nuovo lo pseudonimo di *Borel* (M, 74).

– *Joseph Pane* / *Capitano Anzini*. Fuggitivo in Francia dopo la condanna a morte, Garibaldi s'iscrisse nel luglio del 1834 nel registro del porto di Marsiglia come *Joseph Pane*, marinaio inglese nato a Napoli. Con lo

²⁰ Milza scrive invece: «Cleombrotos, le nom d'un ancien roi de Sparte victorieux de Thèbes [...]» (M, 44).

pseudonimo di *Joseph Pane*, originario di Livorno, Garibaldi partì il 6 settembre 1835 per Rio de Janeiro, navigando sul bastimento francese *Nautier*. Durante il suo secondo esilio, dopo aver lavorato in una fabbrica di candele a Staten Island, Garibaldi s'imbarcò nell'aprile 1851 sul San Giorgio con il nome *Capitano Anzini*; poi, di nuovo, si fece chiamare *Pane* (vd. M, 334).

– *Cipriano Alves*. Nel febbraio 1837 il carbonaro e fuoruscito dall'Italia Tito Livio Zambecari, allora segretario del presidente della provincia separatista di Rio Grande del Sud, convinse Garibaldi, commerciante di generi alimentari, a combattere contro il governo imperiale del Brasile. Accettando la missione, Garibaldi prese il nome di *Cipriano Alves* (vd. M, 85).²¹

2.4. *Antonomasie*

Le antonomasie costituiscono la parte maggiore delle denominazioni garibaldine, spesso facendo, tuttavia, riferimento a eventi che si richiamano a episodi trascorsi o a glorie future. Troviamo ad es.: *le futur condottiere* (M, 20 e 69), *le futur héros des Deux-Mondes* (M, 22 e 173) // *l'ancien guérillero/ex-guérillero* (21 occorrenze), *l'ancien corsaire* (11 occ.).²² Attraverso tali rievocazioni atemporalmente Milza cerca di sottolineare la persistenza delle caratteristiche attribuite a Garibaldi, e anche di rafforzare la coesione del testo.

L'aggettivo *vieux* 'vecchio', invece, indica piuttosto la reale vecchiezza di Garibaldi, chiamato due volte semplicemente *le vieux* (M, 567 e 631). Negli ultimi capitoli del libro, *vieux* viene associato con nostalgia a quelli che erano i tratti salienti del suo carattere: *le vieux lion* (9 occ.), *le vieux baroudeur* (6), *le vieux condottiere* (4), *le vieux chef*, *le vieux guerrier* (1). La locuzione *le vieux lion*, completata dall'agg. *désarmé* 'disarmato' (M, 601), marca l'esclusione di Garibaldi – nel 1849 ardito difensore della Repubblica Romana – dal trasferimento nel 1870 della capitale italiana a Roma.

²¹ Secondo Guerzoni, l'insurrezione riograndese rappresentava per Garibaldi «la riscossa del debole contro il forte, dell'oppresso contro l'oppressore, della libertà contro il dispotismo [...]» (G, 61)

²² L'aggettivo *ancien* precede inoltre *guerrier*, *condamné à mort*, *conspirateur*, *défenseur de Montevideo*, *chef de la Légion Italienne*, *chef des chemises rouges*, *commandant de la flotte uruguayenne*, *commandant des volontaires des Alpes*, *patron di Mazzini*, *banni*, *proscrit*, *marin/mousse (niçois)*, *libérateur de la cité*, *dictateur* (in totale: 30 occ.).

2.4.1. Oltre alle antonomasie sopraccennate (*héros, Niçois, condottiere, guérillero, corsaire, Général*), troviamo, tra gli appellativi più frequenti, *le chef* ‘il capo’, in genere accompagnato da un attributo.

Le occorrenze si distribuiscono nei seguenti gruppi:

a) capo militare

– capo di formazioni militari (72 occ.). Milza insiste soprattutto su *chef des chemises rouges* (60 occ.) ‘capo delle camicie rosse’; inoltre su espressioni quali *chef de la Légion (italienne)* (8), *chef des «Mille»* (3), *chef des garibaldiens* (1), *chef de troupes irrégulières* (1)

– capo di operazioni militari (10 occ.): *chef de l'expédition (des «Mille»)* (6), *chef de l'expédition/l'opération* (4), *chef à cette «guerre du peuple»* [ideata da Mazzini] (M, 543)

b) guerriero professionale (9): *chef de guerre (talenteux/indocile mais valeureux/vaincu et soumis/indomptable)*²³

c) *chef* inteso in senso generale (12); *chef charismatique* (1)

d) capitano marittimo: *chef de bord* (2); il sinonimo è *commandant*

e) leader ideologico: *chef de file des mazziniens de Montevideo* (M, 154), *chef de file de l'organisation mazzinienne* (M, 157), *chef de file du ralliement à la monarchie de Savoie* (M, 500), *chef de file du courant irrédentiste* (M, 656), *chef potentiel pour la cause de la révolution* (M, 670), *chef de file de la «génération des exilés»* (M, 678).

2.4.2. Di particolare interesse sono le denominazioni relative alle situazioni precarie in cui Garibaldi versò: *aventurier (héroïque impertinent)*, *bandito di primo catalogo, conspirateur, exilé, fugitif (éternel)*, *héros désargenté, homme (malade et psychologiquement abattu /profondément meurtri)*, *hors-la-loi, lutteur (éternel)*, *proscrit (ancien/niçois)*, *réfugié, vaincu, vieux lion (désarmé)*.

2.4.3. Milza cita anche un diverso tipo di antonomasie, che spesso ricorrono negli scritti dell'Ottocento e che consistono nell'attribuzione a Garibaldi di caratteristiche proprie di personaggi celebri o di epiteti che esaltano il suo ruolo di salvatore della patria. Tra questi *Léonidas aux Thermopyles / Ferruccio du château de la Gavissana* (M, 283; vd. G, 328),²⁴

²³ Milza assegna a Garibaldi la divisa marziale: «la guerra es la verdadera vida del hombre» (M, 105).

²⁴ Guerzoni aveva preso la citazione da Augusto Vecchi (vd. G, 328). *Correzioni*: *Ferruccio (recte: Ferrucci); *Gavissana (recte: Gavinana); Francesco Ferrucci fu ucciso nell'eroica battaglia di Gavinana.

Libérateur de l'Italie (M, 498), *Washington italien* (M, 507). Secondo Milza, Garibaldi era considerato *messie politique* (M, 195), *nouveau Messie* (M, 451), *personnage messianique* (M, 474), *homme de la Providence* (M, 236; vd. G, 503), *homme providentiel* (M, 326, 672), *sauveur* (M, 475). Persino la sua corporatura colpiva i coetanei: «Le bas du visage [...] rappelait les bustes des héros antiques, ou le type idéal que l'on avait donné à l'image du Christ» (M, 215).²⁵

Per le sue gesta Garibaldi – «investi d'une mission divine et doté de pouvoirs miraculeux» (M, 453) – viene considerato come una «sorte de demi-dieu à la fois invincible et magnanime» (M, 469; vd. anche G, 457), una specie di Redentore mandato da Dio. Frequenti sono anche i paralleli con personaggi dell'antichità quali *Marco Furio Camillo* e *Quinto Fabio Massimo 'Cunctator'*, detto *Il Temporeggiatore*; *Lucio Quinzio Cincinnato* viene menzionato da Milza ben 6 volte (vd. M, 486, 544, 550, 566, 581, 676). Nel 1865 Garibaldi stesso aveva citato *Cincinnato* per spiegare la sua concezione di 'dittatore onesto': il politico, eletto dai suoi concittadini per un determinato periodo, dopo la fine del mandato era tornato a fare il contadino (vd. M, 544).

2.4.4. Il termine *chef* viene usato anche in denominazioni di tipo spreghativo, che lo stesso Milza cita. Fra queste *chef de bande (de mercenaires/de pillards/de soudards)* (10 occ.), *chef d'une tribu indienne* (1), *chef d'une bande de sauvages* (1), *fauteur de troubles* (M, 336), *cet étranger* (M, 101), *diable rouge* (M, 471), *mercenaire étranger* (M, 131), *capitano di ventura* (M, 237). Garibaldi fu violentemente offeso in Francia quando partecipò con i suoi volontari alla guerra del 1870/71 contro i Prussiani: «Monarchistes et catholiques voient en lui l'incarnation des massacreurs de Septembre et des prêtres réfractaires» (M, 607). Venne inoltre definito *Antéchrist* e «“officier d'opérette”, de surcroît “étranger”, et pis encore “italien”» (M, 607).

Le poco frequenti denominazioni metaforiche, invece, hanno una connotazione burlona. Fra queste ad es. *jeune coq* (M, 21) 'giovane gallo; spaccone',²⁶ *jeune paon* (M, 18) 'giovane pavone; vanaglorioso', *écumeur des mers* (M, 115) 'corsaro; pirata'.

²⁵ Affermazione di BARTOLOMEO MITRE, in *Garibaldi in America*, Buenos Aires, Badini 1888.

²⁶ *coq* significa anche 'cuoco di bordo'.

Conclusione

L'immagine celebrativa di Garibaldi proposta da Guerzoni può essere riassunta nell'espressione «apostolo armato» (G, 512). Fin dalle prime pagine della sua biografia prevale la glorificazione di Garibaldi, presentato come colui che ha saputo dare il contributo decisivo per arrivare all'Unità nazionale, liberando l'Italia dallo straniero:

Dominato dall'idea fissa di fare l'Italia, unica luce del suo cervello, unica fiamma del suo cuore, egli non conobbe mai preferenza d'uomini o predilezioni di parti [...]; avrebbe combattuto, diceva un giorno, «col demonio» [...] (G, 200; vd. anche 258 e M, 692).

La sfida per il biografo ottocentesco consisteva nel redigere una sorta di testo poetico, per la semplice ragione che la vita stessa di Garibaldi era considerata un 'poema',²⁷ ivi compresa la famosa ritirata dopo la fine della Repubblica Romana. Scrive infatti: «La leggenda cominciava già a sbocciare intorno alle sue gesta: e la Storia medesima non sapeva scriverne senza chiedere a prestito alla Poesia le sue immagini e i suoi colori» (G, 391). E questo fu fatto soprattutto per mezzo di antonomasie, rafforzate dall'uso dei pronomi possessivi (*il nostro eroe, il nostro condottiero*, ecc.).

Milza è più sobrio nei suoi giudizi, analogamente a Gianfranco Cresciani che così termina il suo saggio: «Giuseppe Garibaldi was and remains a complex, charismatic, contradictory, controversial and bewildering personality in contemporary Italian history».²⁸ Per Milza, Garibaldi è degno d'ammirazione sia per il suo pragmatismo patriottico (si è unito con Cavour e la casa Savoia malgrado le sue convinzioni repubblicane, trasformando così un clima insurrezionale in un movimento federativo; vd. M, 694) sia per la sua moderazione (è stato un 'dittatore onesto', al pari di Cincinnato, che ergeva a proprio modello). Garibaldi ha inoltre dimostrato, sempre secondo Milza, grandi qualità di combattente (tanto elogiate da Guerzoni),²⁹ senza creare per sé, in concomitanza con la conquista del Regno delle Due Sicilie, una stabile base politica che poggiasse sulle masse

²⁷ «Qui comincia la vera vita eroica di Garibaldi. Finora di questa epopea noi non abbiamo veduto, a dir così, che il proemio, ora viene il poema, ora s'apre quel volume di prodezze favolose [...]» (G, 79).

²⁸ CRESCIANI, *Giuseppe Garibaldi between myth and reality*, cit. [s. p.].

²⁹ Vd. M, 672-676. Rifiutando la capitolazione a San Marino, Garibaldi scrisse nell'ordine del giorno del 31 luglio 1849: «meglio è morire che vivere schiavi dello straniero» (G, 351) – infatti, però, non morì lui, ma la sua diletta Anita incinta, spossata per la faticosa ritirata da Roma (4 agosto 1849).

popolari³⁰ – e questo nonostante il suo proverbiale carisma e la sua capacità di comunicare direttamente con la gente.³¹ In tale ottica le frequenti antonomasie *chef des chemises rouges / condottiere / corsaire / Général / guérillero / héros*, ecc. assumono una sfumatura ambigua.³²

Milza non rivela quasi mai direttamente le proprie opinioni su Garibaldi, mentre di solito cita i giudizi degli autori ottocenteschi; indirettamente, invece, lo fa riportando diversissimi epiteti garibaldini. Mi sembra che Milza critichi soprattutto gli autostereotipi di Garibaldi, che si presentava, ad es., come un moderno *Robin des bois* ‘Robin Hood’ (vd. M, 89, 351, 675). Commentando le riflessioni di Garibaldi intorno a «*Le matrero est le type même de l’homme indépendant*» (M, 180), Milza osserva:

Portrait-robot d’une sorte de Robin des bois latino-américain, tantôt éleveur et chasseur, tantôt bandit [...]. Garibaldi s’applique visiblement ici à faire coller l’image du *matrero* – l’équivalent du *gaucho* de la *pampa* argentine ou rio-grandaise – avec son propre idéal de chevalier errant et de combattant libétraire engagé aux côtés des victimes de la tyrannie, aujourd’hui en Amérique du Sud, demain peut-être en Italie. Dans cette vision idéalisée entrent des sentiments et des préoccupations avec lesquels les *matreros* ont peu à voir: qu’il s’agisse de l’anticléricalisme ou de l’admiration infinie que notre héros déploie à l’égard de l’autre sexe. (M, 180 sg.).

Ciò nonostante, lo scopo di Milza, storico che scriveva dopo due guerre mondiali, non era quello di criticare o glorificare Garibaldi: il suo intento era quello di spiegare le ragioni – le origini, lo sviluppo e le ripercussioni – delle leggende sorte intorno all’*Eroe dei due mondi*.³³ Le esagerazioni ‘poetiche’ di Guerzoni e dei suoi successori nascono, probabilmente, dal fatto che nel primo Risorgimento mancavano eroi nazionali.³⁴ In quest’ottica Garibaldi e le sue gesta, prima in America Latina e poi in Italia, si prestavano ottimamente alla creazione di un mito costitutivo, cioè di un fondamento simbolico adatto al formarsi e al consolidarsi del nuovo Stato.

³⁰ Milza riassume l’orientamento politico di Garibaldi così: «Une république réformiste [...], gouvernée par un monarque dont “la gloire inestimable” sera d’être “entourée d’institutions républicaines” [...]» (M, 679).

³¹ Modello per D’Annunzio e Mussolini (vd. M, 524).

³² «[...] le mythe garibaldien se nourrit abondamment de considérations belliqueuses, difficilement conciliables avec les principes humanistes qui sont censés habiter le héros depuis ses rencontres de jeunesse avec les passagers saint-simoniens de la *Clorinda*» (M, 675).

³³ Vd. cap. *Garibaldi entre histoire et mémoire*; M, pp. 667-694.

³⁴ Vd. CHRISTOPH SÖDING, *Helden für Italien. Die Literatur des frühen Risorgimento*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann 2017, p. 14; vd. anche la recensione di RICHARD SCHWADERER, «Italienisch», XL (2018), 79, p. 126.

Biodata: Studi universitari assolti presso le Università di Erlangen-Nürnberg, Paris-Nanterre e Saarbrücken. Dottorato di ricerca all'Università di Saarbrücken sulle teorie del poststrutturalismo francese. Assistente all'Università di Siegen. Professore liceale di ruolo a Giessen. Curatore del volume enciclopedico *Italien-Lexikon* (1995/1997); cocuratore della 2a edizione attualizzata e ampliata (Berlin, Erich Schmidt Verlag 2016). Codirettore di sei Seminari Internazionali Germania-Italia-Russia (1992-2001). Coeditore degli atti congressuali in quattro volumi (1997, 1999, 2001, 2005). Dal 2000 collaboratore della rivista <http://www.terra-italia.net>. Ha pubblicato nell'ambito dell'Onomastica letteraria vari saggi, anche nel «Nome nel testo», e il volume *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne* (Hamburg, Baar 2013). Pubblicazione recente: *Interkulturelles Mosaik Europa. Essays zu Deutschland, Frankreich und Italien* (Berlin, Frank & Timme 2019).

richard.br@t-online.de

MARINA CASTIGLIONE

I NOMI DIETRO I NUMERI:
MICHELE SALVEMINI AKA CAPAREZZA

Abstract: The paper focuses on the onomastic interest shown by a singer belonging to the new generation of Italian rappers, Michele Salvemini, aka Caparezza. The pattern of his CDs, what he himself calls a sort of «phononovel», modernises the structure of the concept-album of the '70s on the basis of constant references to contemporary Italian news events and characters, and of his figure as an artist. In particular, his latest CD (*Prisoner 709*) represents an autobiographical translation of an onomastic equivalence in a numerical correspondence which is always unexpected and where the real name contrasts with the pseudonym.

Keywords: Caparezza, pseudonyms, music, rap, numerical correspondence

1. *Da Mikimix a Caparezza*

Ho il nome di Santoro, il cognome di Gaetano
e sono meridionale come la questione
Troppo politico (M)

Michele Salvemini, rapper molfettese dalla voce nasale e dall'indubbio talento eclettico, autoironico e teatrale,¹ ha al suo attivo due CD editi² con

¹ Per i primi riscontri sulla dimensione musicale e linguistica di Caparezza, si cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, il Mulino 2010, pp. 70-71, 163, 239; MASSIMO ARCANGELI, *Vera poesia per le nostre orecchie. Altro che canzonette*, «L'Id' O Lingua italiana d'oggi» V (2008), pp. 13-21; LORENZO COVERI, *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, a c. di E. Benucci e R. Setti, Firenze, Le Lettere 2011, pp. 69-126, in part. pp. 118-119. La qualità originale della costruzione lessicale è data dal continuo mesciamento tra lessico alto e basso, anglicismi e giovanilismi, marchionimi e nomi di personaggi del cinema e della TV, fumetto e videogames. Tale permeabilità «al plurilinguismo e alla pluralità dei registri dei testi di Caparezza può spingersi sino a creare voluti doppi sensi che richiedono un passaggio ermeneutico non ovvio» (MARINA CASTIGLIONE, *Un giullare contemporaneo: Caparezza tra fonoromanzi e locuzioni rivisitate e (s)corrette*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei (1915-2014): analisi, interpretazione, traduzione*, Atti del XIII Congresso SILFI, Palermo 21-25 settembre 2014, a c. di G. Ruffino e M. Castiglione, su CD). Un necessario riferimento bibliografico, in questo ambito, è ACCADEMIA DEGLI SCRÀUSI, *Versi rock. La lingua nella canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli 1995.

² Il primo uscì nel 1996, *Tengo duro* [Td]; il secondo nel 1997, *La mia buona stella* [Bs]. Nel 1998 chiuse la stagione con un singolo, *Vorrei che questo fosse il paradiso*. Durante questa prima

lo pseudonimo di Mikimix e sette CD editi³ con lo pseudonimo più noto di Caparezza:

Folgorante cantore dei nostri tempi, ironico, autoreferenziale, debordante, sa abbinare ritmi trascinatori a testi di grande interesse, ricchissimi di citazioni e riferimenti all'attualità e alla cultura pop. (ANNA PARODI in COVERI, *Le canzoni...*, cit., p. 118)

Il primo pseudonimo rispecchia in un nome macedonia una fase legata ad un posizionamento nel mondo dell'editoria musicale di stampo melodico:⁴ la testa del composto non è che l'ipocoristico del nome proprio dell'artista, Michele,⁵ e la seconda parte denuncia una proclamata dimensione di mescolazione tra testi minimali e ritmi rap. La proposta musicale di Mikimix non venne apprezzata dalla critica che ignorò queste prime prove e venne causticamente abiurata dallo stesso autore.

Le ragioni del disgusto vengono dichiarate in modo esplicito in una prova non musicale del Nostro. Infatti, nel 2008 la casa editrice Rizzoli pubblica un libro dall'impaginazione grafica funambolica (uso di stampatello maiuscolo, corsivi, font differenti, alternati a disegni, fotografie, fumetti, cornicette infantili, ecc.)⁶ in quattro 'Tomi', che seguono cronologicamente la discografia ufficiale apparsa sino a quel momento.⁷ I testi di ciascuna sezione 'accompagnano' i brani del CD corrispondente. Nella retrocopertina lo stesso Caparezza si autorecensisce scrivendo:

Caparezza visse tutto il tempo con la frustrazione di non poter diventare il musicista più noto della sua città perché Molfetta aveva dato i natali al maestro Riccardo

fase partecipò per due volte a Sanremo Giovani (1995 e 1996). Nel 1997 fu ammesso tra le 'Nuove proposte' del Festival di Sanremo. Indichiamo tra parentesi quadre le sigle con cui si farà riferimento ai CD.

³ Nel 1998 uscì la prima demo *Ricomincio da Capa* [RC], il primo CD nel 2000 ?! [?!], a seguire nel 2003 *Verità supposte* [Vs], nel 2006 *Habemus Capa* [HC], nel 2008 *Le dimensioni del mio caos* [Dc], nel 2011 *Sogno eretico* [Se], nel 2015 *Museica* [M], nel 2017 *Prisoner 709* [709].

⁴ In questi anni Mikimix condusse su Videomusic un programma musicale, *Segnali di fumo*, e partecipò ad alcune serate nei locali di Milano, dove aveva cominciato a frequentare l'Accademia di Comunicazione.

⁵ In considerazione dell'imposizione onomastica dei nomi dei neonati e della consuetudine devozionale radicata soprattutto nel meridione d'Italia, può essere utile fare riferimento alla presenza al culto di san Michele Arcangelo, molto radicato nella Puglia settentrionale, tanto che a un centinaio di chilometri da Molfetta ne è presente il noto santuario a Monte Sant'Angelo, in provincia di Foggia, di cui si riparlerà a breve.

⁶ CAPAREZZA, *Sagbe mentali. Viaggio allucinante in una testa di Capa*, Milano, Rizzoli 2008.

⁷ Il libro è così diviso: I Tomo ?! aka *Caro diario stracciapalle*; II Tomo *Verità supposte* aka *Fiabe senza fronzoli*; III Tomo *Habemus Capa* aka *L'opera tronfia*; IV Tomo *Le dimensioni del mio caos* aka *il fonoromanzo*.

Muti. Altresì non poté sperare di divenire il «Salvemini» più popolare poiché di Molfetta era anche lo storico Gaetano Salvemini. [...] La vita artistica di Michele Salvemini si divide in due tronconi: «quando aveva i capelli corti» e «quando aveva i capelli lunghi».

«Quando aveva i capelli corti» le sue opere erano acerbe, svuotate di senso critico e per nulla scomposte.

«Quando aveva i capelli lunghi» invece, la sua poetica divenne ficcante, urticante ed altri aggettivi ancora, permettendogli di pubblicare ben 4 dischi e chissà quanti altri ancora.

Nel passaggio da «quando aveva i capelli corti» a «quando aveva i capelli lunghi» si consuma una ridefinizione onomastica sostanziale che ha i suoi prodromi nel rientro a Molfetta dopo gli anni milanesi.⁸ Da un nomignolo un po' fumettistico, a cui manca fortunatamente il successo («Se fossi andato bene sarebbe stato difficile scrollarmi di dosso quella storia»)⁹ ad un soprannome dialettale motivato non tanto dalla lunghezza dei capelli, quanto dalla chioma riccia:¹⁰ *Caparezza*.

La prima demo apparsa dopo la metamorfosi fisica e onomastica gioca su una locuzione fraseologica fondata proprio a partire dal nuovo identikit: *Ricomincio da Capa*. L'immagine della demo riproduce lo pseudonimo come sintagma ancora non univerbato:

Sin dai primi brani appare la centralità della nuova immagine e del nome, una sorta di rigenerazione che viene ribadita, sillabata, con anafore ed esplicite dichiarazioni di abiura della precedente vita artistica, condizionata dal mercato discografico, un 'nome in codice' con cui emendare le proprie colpe:

*Caparezza*¹¹ on the microphone/ Nel futuro proiettato come Tron (bon)/ Nuovo per il ninety-nine (so fine!)/ La C-A, la P-A (si sa che...)/ La C-A, la P-A/ La C-A, la P-A/ Si sa che... [...] Spero che abbiate perdonato ciò che sono stato nel passato/

⁸ Esiste però qualche ulteriore traccia di altri due pseudonimi, uno precedente a Mikimix e l'altro successivo, ma anteriore a Caparezza, di cui non c'è conferma in discografia. Infatti, in una intervista sul «Corriere della Sera» (9 luglio 2018, rilasciata a VITTORIO ZINCONE), Caparezza dichiara: «All'inizio mi chiamavo Mix, poi Mikimix, poi Passolungo...». https://www.corriere.it/sette/18_luglio_05/caparezza-quanto-paga-coerenza-musica-zero-5d19286c-7ea5-11e8-9a5a-8ee160d32254_amp.html La dichiarazione ha generato un topic sul suo sito ufficiale che ha lasciato, però, senza risposte i fans: *Michele, Mikimiz, Caparezza. Tutto qui?*

⁹ Sulla intervista del «Corriere della Sera» citata.

¹⁰ Lo stesso composto, in italiano, *capo riccio* sta alla base della parola 'capriccio', nel doppio senso di 'ribrezzo, brivido di paura, raccapriccio' e 'desiderio, idea, progetto bizzarro' (DELI). Nell'intervista sopra citata afferma che questo era il nomignolo familiare con cui veniva chiamato da bambino.

¹¹ I corsivi delle forme onomastiche all'interno delle canzoni sono della sottoscritta.



Un fantoccio spacciato impegnato più nel risultato che nella partita. (*Tutta Flava e famiglia* [RC])

Signor giudice, *Caparezza è il mio nome in codice!* Ma voglio piangere me stesso come un salice/ Benedico il nome di chi vorrà bere nel mio calice/ E irrimediabilmente sarà complice (*Mea culpa* [RC])

L'affezione a questa nuova immagine si rafforza attraverso richiami auto-referenziali che scandiscono, da questo momento, un autoracconto onomastico replicato attraverso scomposizioni e sigle (MC, nell'ultima citazione, sigla per Michele e Capa):

vorrei accendere la radio e sintonizzarmi su Jannacci che ammette che è astemio/ vorrei stare al Music Awards vincere un premio/ Michael Jackson dice «*Capa* sei un genio». (*Tutto ciò che c'è* [?!])

Aspetta a giudicare se non mi vuoi su questo sample,/ la mia *capa é rezza* più di Shirley Temple. (*La gente originale* [?!])

Come un tiranno tra le mura non ho paura/ *C A P A*, no fregatura, monnezza pura,/ senti che attrezzatura é la mistura che infuria/ nella fitta sassaiola dell'ingiuria./ Mi piace che mi grandini sul viso/ la fitta sassaiola dell'ingiuria l'agguanto solo per sentirmi vivo/ al guscio della mia capigliatura. (*La fitta sassaiola dell'ingiuria* [?!])¹²

¹² Il testo riprende in maniera esplicita una canzone di ANGELO BRANDUARDI (altra 'capa riccia')

Non rappresento che me stesso perché questo sono/ se sbaglio mi perdono/ prima di essere MC sii uomo mi ripeto/ fa 1000 passi indietro e il risultato/ è che non mi sento per niente arrivato. (*Cammina solo* [?!])

Il CD è una prova immediatamente riuscita di un nuovo stile musicale e di una testualità attenta ai giochi di parole, ai calembour, ma anche alla dimensione onomastica che si esprime dichiarando la propria ritrovata normalità, al punto che potrebbe chiamarsi *Tizio* o *Caio*, in un contesto autentico e senza artificiose esteriorità:

Non fumo, non mi canno, non mi drogo, non bevo,/ a volte penso di essere il vero alternativo,/ più contorto di un ulivo sono quando penso,/ scanso lo scarso col piercing e tatoo sul dorso:/ sono, non appaio, mordo, non abbaio,/ coi soldi che c'ho più che una coca piglio due Pejo, *chiamami Caio o Tizio*,/ dammi un giudizio tanto schizzo come spumante a poco prezzo./ Altro che grezzo, sono un bravo ragazzo, educato, posato,/ creato per essere maritato e trascurato,/ come potrei fare il fighetta di Montecarlo se ti *parlo da Molfetta*. (*La gente originale* [?!])

Con *Verità supposte*, nel 2003, lo pseudonimo che appare in copertina è univerbato, ma mantiene l'autonomia dei costituenti evidenziando una maiuscola in corpo di parola:

Nel CD la capigliatura riccia non è soltanto un fatto biologico, ma è soprattutto una caratteristica legata alla alterità etica, comportamentale, all'estraneità rispetto ad un contesto ipocrita, reazionario, disumano:

chi è fuori dal branco conosce con fermezza/ l'ebbrezza di *una capa quando è rezza* (*Nessuna razza* [Vs])

Il 'capo riccio' è identificativo di una dissonanza sociale che esplicitamente il cantante riconduce ai nonni, più che ai genitori.¹³ Caparezza si colloca onomasticamente dentro un'identità dialettale che è anche una dialettalità antropologica, in cui l'arcaicità è resistenza, la periferia un valore:

della canzone pop italiana), *Le confessioni di un malandrino*, apparsa nel 1975 nell'album *La luna*. L'assetto citazionale è un'altra componente caratteristica della testualità del rapper. Cfr. nota 14.

¹³ In una intervista esclude che la sua famiglia sia causa delle continue depressioni: «Le mie sorelle sono diverse da me. Ho vissuto in una famiglia tranquilla e tutto sta nella sensibilità della persona» (intervista a VALERIO MILLEFOGLIE, *Si faccio musica. Col fischio*, «il venerdì di Repubblica», 3 novembre 2017, n. 1546, pp. 106-109, a p. 109). Nei quasi due anni trascorsi a combattere l'acufene, sarà proprio la famiglia il porto sicuro: «Tutti mi chiedono di avere polso ma non sono Serena Williams/ Da questa finestra ho la valle innevata è una meraviglia/ È un mondo reale ma qui di reale c'è solo la mia famiglia.» (*Sogno di potere* [709]).



Io mi faccio con dosi di insolazione/ Sniffo ossigeno liberato da foglie buone/
Calo le pillole di saggezza che/ i nonni di Caparezza spacciano senza timore/
Sto su nel sud che è su di me eh (*Giuda me* [Vs])

Io non faccio spettacolo, io do spettacolo come/ mio nonno ubriaco nel giorno
della mia comunione./ Talmente fuori di melone/ che ho parenti per niente contenti
di portare il mio stesso cognome/ [...] L'unica certezza è che finisco male/ muore
Caparezza, tutti al funerale./ È paradossale/ ma io non vengo, non ci tengo./ Mam-
ma quanti dischi venderanno se mi spengo! (*Jodellavitanonhobocapitouncazzo* [Vs])

Proprio da quest'ultimo verso, alla maniera delle *coblas capfnidas*, ripren-
de il terzo CD dell'artista, il *concept album* con cui ancora una volta ostenta
il suo nome: *Habemus Capa*. La sequenza dei brani comincia con *Annun-
ciatemi al pubblico*, un funerale in cui i presenti, anziché compiangere il
morto, ne immaginano una vita destinata alla calvizie. La salma (parlante e
giudicante) continua a vedere le ciocche ricce come segno distintivo della
propria inconciliabilità con la massa:

«Ecco l'ipocrita che giudica senza toga,/ quello fuori dal tunnelelel della droga¹⁴
AH AH,/ l'alieno di moda tipo ciribiribì Kodak,/ poga poi va in pagoda e fa yoga./
Cesare Ragazzi gli ha fatto la chioma,/ a quest'ora *avrebbe la capa da Kojak*,/ si fa
piste di coca come piste di go-kart,/ si goda il grande sonno alla Bogart.*/ Folla di
tricofobici mai doma,/ prendi le forbici e tagliami i riccioli con voga,/ folla idiota
con le mie palle giochi a pelota,/ ma svuotala quella testa ed innesta un filtro da
moka./ Come Ricky Martin io vivo una «vida loca»,/ piantala con i pianti da soap
opera con Andrea del Boca,/ sono freddi mi viene la pelle d'oca tu tocca,/ Tommaso
tocca ed attaccati a questa ciocca. (*Annunciatemi al pubblico* [HC])

¹⁴ In questo caso Caparezza si autocita, facendo riferimento ad un brano dell'album precedente che ebbe molto successo commerciale, *Sono fuori dal tunnel*.

L'ultimo brano dell'album è un definitivo addio al Mikimix, che ancora però gli resta appiccicato addosso, come una vita da cui non riesce a liberarsi del tutto:

E tutti intingono il loro pane nel mio piatto/ Ma porco Giuda! Avete i vostri,/ un minimo di rispetto!/ «Sei tu Mikimix?»,/ «Tu lo hai detto»/ Recito un ruolo che mi sta stretto, vuoi capirmi?/ [...] Setaccio termini e non termino/ Se vado a braccio, ma sono io/ o colui per cui mi spaccio? (*Habemus Capa* [HC])

È interessante riportare un commento che lo stesso Caparezza posta sul suo sito ufficiale il 29 settembre 2006, giorno della celebrazione della festività di san Michele:

Oggi è il mio onomastico.

Casualmente mi ritrovo ad avere lo stesso nome di un santo che non solo non è mai stato frequentato da nessuno (trattasi infatti di un arcangelo) ma è anche piuttosto contraddittorio, in quanto tiene con orgoglio una spada e schiaccia col piede e con altrettanto orgoglio (celato in modo pessimo dal volto serafico) le tempie di un povero diavolo..che pena mi fa..ma quando a letto lui ti chiederà di più.. ecc.. Sono sempre stato affascinato da questa figura e ciò mi ha portato a volerne sapere di più.

La mia bisnonna aveva un San Michele in gesso chiuso dentro una campana di vetro, come fosse un batacchio. [...]

Un angelo armato, un angelo intemperante, un angelo a cui girano le palle.

San Pietro per difendere Gesù estrasse la spada e tagliò l'orecchio di un centurione, ma fu subito rimproverato dal Maestro. San Michele invece può andare in giro a sezionare chiunque, indisturbato, mena a destra e a manca senza problemi di sorta.

Non è un caso che sia diventato il santo patrono della polizia di stato. Per saperne di più sono andato a Monte S. Angelo (Foggia) nel santuario dove San Michele apparve intorno al 490. Ho chiesto di lui ma nessuno lo aveva più visto dall'epoca. Peccato, perché io so dove ha militato dagli anni '70 in avanti: nei Led Zeppelin. San Michele per me era Robert Plant, con quei boccoli biondi, quelle movenze leggiadre, quella potenza vocale... dai, non poteva che essere lui. E poi uno dei simboli del gruppo di Plant è proprio un uomo con le ali. E vogliamo parlare di «Stairway To Heaven»? [...] Perché scrivo tutto questo? Perché non c'è nulla da festeggiare. Non ho nessun merito nel portare questo nome e i genitori, da queste parti, non hanno molta fantasia. Se un nome non è nel calendario praticamente non esiste. Vallo a spiegare che se chiami tuo figlio «Flamenco Indigesto» può diventare santo comunque, come tutti gli altri, e un giorno il calendario potrebbe prevedere una data in cui si festeggia San Flamenco Indigesto, e potranno erigere chiese dedicate a San Flamenco Indigesto, e santini, portachiavi, quadretti e accendini con su la scritta «San Flamenco Indigesto proteggimi». [...] Ok, lo ammetto, tutto è partito da una riflessione: se mi fossi chiamato Flamenco Indigesto non avrei avuto l'onomastico in concomitanza col compleanno di Silvio Berlusconi e col raduno della destra europea a Viterbo. [...]



Appaiono alcune considerazioni che esplicitamente rimandano alle scelte agio-onomastiche familiari, alla figura angelica ma pur combattiva del Santo di cui condivide il nome, alla presenza del santuario pugliese (cfr. nota 5), ad una evocazione analogica con la musica rock, alla opacità delle etichette onomastiche («Flamenco Indigesto»), al fastidio che l'onomastico coincida con il compleanno di un personaggio politicamente agli antipodi dal suo pensiero. Caparezza si è affermato, ma Michele continua a far capolino...

Nel 2008, in *Le dimensioni del mio caos*, Caparezza diventa protagonista, insieme ad altri personaggi, dell'intera vicenda: l'album è un 'fonoromanzo' da affiancare al libro *Saghe mentali. Viaggio allucinante in una testa di capa*¹⁵ e tutte le canzoni sono legate da recitativi con la consueta voce nasale che ne ricostruiscono la fabula.

L'allucinazione consiste in una doppia apertura spazio-temporale: la prima porterà una giovane hippy di nome Ilaria nell'Italia contemporanea, in cui incontrerà Caparezza. Lui, che non fuma spinelli e ama la musica rock, che tenta di tradurre l'arte in vita e non si lascia corrompere dal potere, ne resterà affascinato, tanto quanto lei sarà sedotta dal consumismo e dal potere espresso da un rappresentante politico del 'Fronte dell'uomo qualunque', il quale, vinte le elezioni con il 100% dei consensi, inizierà un'inutile infrastruttura in Puglia. Caparezza vi si opporrà, ma verrà arrestato e man-

¹⁵ Cfr. CASTIGLIONE, *Un giullare...*, cit.

dato ai lavori forzati nello spazio. Nel frattempo un operaio precario, Luigi delle Bicocche, vero eroe dell'Italia che lavora e stenta, riuscirà ad aprire un nuovo varco temporale che trasformerà l'umanità in scimmie bonobo, le quali presentano uno stadio evolutivo più avanzato dell'uomo e si dedicano unicamente al sesso.

Con *Sogno eretico*, del 2011, comincia ad affiorare il vero nome dell'artista. Smessi i panni di Mikimix e affermatosi ormai come Caparezza, sembra che possa permettersi di uscire fuori dal mascheramento e dichiarare il proprio nome senza schermi:

Ci sono cose che non capisco/ E a cui nessuno dà la minima importanza/ E quando faccio una domanda mi rispondono con frasi di circostanza, tipo:/ «Tu ti fai troppi problemi, Michele»/ «Tu ti fai troppi problemi, Michele»/ «Tu ti fai troppi problemi, Michele»/ «Tu ti fai troppi problemi, non te ne fare più». (*Ci sono cose che non capisco* [Se])

Sebbene la nuova prova musicale, *Museica* del 2014, prenda spunto da opere d'arte e si contrassegni come una passeggiata all'interno di un museo, in realtà l'autobiografismo è sempre presente, perché Caparezza non ha e non vuole avere la funzione del critico, quanto di colui che osserva dalla sua particolare prospettiva e con l'intento di attualizzare l'opera.¹⁶ Da qui, una certa ipertrofia autocitazionale:

Capasound/ Con la rabbia che c'è nell'aria tipo/ «Ei io ho la maglia di Che Guevara e vado a CasaPound». Grugni da cinghiale/ Mi prendono a pugni e cinghiate/ Mi schiacciano come il pane carasau/ Sono pazzo pazzo. (*Avrai ragione tu – ritratto* [M])¹⁷

Mi interessa l'arte,/ ma le emozioni zero,/ mi ha detto: *Capa* io canto le mie canzoni fiero!/ Sì, mi ricordano un'opera di Manzoni, credo,/ e non parlo di Alessandro, ma Manzoni Piero. (*Comunque dada* [M])¹⁸

Caparezza non mi piace perché Troppo politico/ perché vivo in un talk show dove se parlo troppo poi litigo,/ perché sono più vecchio di Yoda, perché seguo la moda del Paleolitico./ Sono politico, l'ennesimo, prevedi il flop come l'exit poll./ Il mio lessico poco compreso, chi mi critica lo fa per partito preso. [...] Sono politico, che

¹⁶ L'album è «l'audioguidera delle mie visioni messe in mostra», come dice nell'intervista http://www.laprovinciadiavarese.it/stories/cultura-e-spettacoli/caparezza-si-racconta-ecco-il-nuovo-singolo_1055413_11/. I quadri e le opere che lo hanno ispirato sono contenute in <http://www.soundblog.it/post/269117/caparezza-museica-viaggio-nei-quadri-che-hanno-ispinato-il-disco>.

¹⁷ Il brano si ispira al graffito *My God, Help Me to Survive This Deadly Love* di Dmitri Vrubel.

¹⁸ Il brano prende lo spunto dal ready-made *L.H.O.O.Q.* di Marcel Duchamp, in cui viene rappresentata una Gioconda con i baffi.

c'è di strano?/ *Ho il nome di Santoro, il cognome di Gaetano/* e sono meridionale come la questione./ migliaia di persone, poche per il questore./ [...] Capa, capa, capa, capa, capa, capa, capa, / caparezza non mi piace perché capa, capa, capa, capa, capa, capa, capa, / caparezza non mi piace perché è troppo politico. (*Troppo politico*. [M])¹⁹

It's getting late but the game ain't over/ *Caparezza pass the mic over/* so I can take the world off my shoulders/ put it in a song and call it rock and roll/ My voice is my weapon, it's my choice to use it/ lacing up the track a Franti exclusive/ rockin' in the jungle out here in Bali/ but you can feel the bass at my home in Cali. (È tardi [M])²⁰

Pietrifico i vostri visi in gita da primo liceo./ sono medusa di Merisi mi manda Perseo./ per dare un taglio a ciò che sento./ poca musica/ e poca musa./ *anagramma di capamuseo/* seguitemi, vi mando in crisi per i corridoi. (*Canzone all'uscita* [M])

Il 'capamuseo' si chiude dopo 19 brani straordinari per musica, immaginario e qualità delle liriche, tra cui una delle canzoni più intense della sua intera produzione, *China town*, in cui il rapporto con la scrittura è il protagonista non di un album, ma di una vita. Nello stesso anno un suo decennale collaboratore dà alle stampe una pseudo biografia che sempre preannuncia una ulteriore svolta: *Capa chi?*²¹

E, d'altra parte, nel primo brano del CD, lo stesso artista sembra prendere le distanze dal nome che gli ha dato il successo:

Non mi chiamare più Capa, chiamami Pala eolica sulla statale/ Se per le rime che scrivo (schivo)/ provi un trasporto eccezionale/ Se invece sta roba ti provoca dissenteria tu dillo di pancia/ Sono abituato ai piedi in faccia/ Sono della bilancia/ Non parlo di ghetto perché io vengo./ dalla terra di Banfi/ Se parlassi di ghetto tu capiresti./ l'animaletto coi baffi/ Se mi stai ascoltando e pensi/ «*Capa, ma che pezzo originale*»./ Sei più banale dell'allusione sessuale sulle banane. (*Canzone all'entrata* [M])

2. Il caso di *Prisoner 709: if you call my name I don't recognize it*

Sepolto Mikimix, affermatosi l'artista Caparezza che ormai ha conquistato un suo spazio sulla scena della canzone pop italiana, riappare l'uomo che deve fare i conti con la quotidianità del vivere. La causa scatenante di questa riemersione è, in realtà, uno sprofondamento in un disturbo uditivo

¹⁹ Il brano è ispirato dal celebre dipinto di Giuseppe Pellizza da Volpedo *Il quarto stato*.

²⁰ È ispirato al dipinto *La persistenza della memoria* di Salvador Dalí.

²¹ MICHELE MONINA, *Capa chi? Una fenomenologia possibile di Caparezza*, Genova, Chinaski editore 2014.

consistente in fischi e tintinnii nell'orecchio, l'acufene, che lo colpisce nel 2015 alla fine del tour di *Museica*. Il CD del 2017 *Prisoner 709* descrive le traversie mediche affrontate a partire da quell'anno («*ho visto più medici in un anno che Firenze nel Rinascimento*», nel brano *Larsen*), le conseguenze fisiche («il suono del silenzio a me manca più che a Simon e Garfunkel», *ibid.*) e le conseguenze psicologiche («Non potevo ascoltare la musica come l'ascoltavo prima/ Io Lagostina, una pressione continua/ La depressione poi l'ira», *ibid.*). Caparezza si trova ingabbiato dentro uno spazio sonoro fastidioso e ineludibile; per liberarsi da questa gabbia ha tracciato 16 momenti delle 'sue prigioni', dal reato all'ora d'aria, dal colloquio alla tortura fino all'evasione e alla latitanza, una sorta di diario del detenuto.

Chi vive il dramma dell'acufene? L'artista o l'uomo? In realtà entrambi, privato il primo della musica e il secondo della normalità. Per questo motivo il prigioniero ha un numero che lo contraddistingue: il numero 7 rappresenta il suo nome Michele, composto da sette lettere, mentre il numero 9 lo pseudonimo Caparezza, composto da nove. Il numero 0, invece, rappresenta la continua scelta fra il 7 e il 9.

Lo stesso numero dei brani (16) nasce dalla somma del 7 e del 9 ed è interessante che l'album, almeno nella versione CD, termini con una ghost track che consiste una serie di bip e rumori. In realtà si tratta di suoni della *Tinnitus Retraining Therapy*, terapia mirata a contrastare il fastidio proprio dell'acufene. Il primo e l'ultimo brano indicano una circolarità non soltanto nel titolo, ma soprattutto nell'insistenza replicata di non riuscire a riconoscere (in questo caso magari di riconoscersi) volti abbinandoli ai nomi.

And if you call my name
I don't recognise it
If I look at my face
I don't recognise it!

Anche l'esplosiva cromia dell'opera precedente si neutralizza e la copertina si presenta in un introspeffivo bianco e nero: agli spazi aperti si sostituisce un reticolo circoscritto e asfissiante, alla natura vitale una gabbia d'acciaio. Al centro di entrambi gli spazi iconici una chioma: quella verde di un albero in *Museica* e quella nera ispida dello stesso Caparezza in *Prisoner 709*.

Non basta: ogni canzone è descritta da un subideonimo che costituisce una delle fasi del percorso di 'detenzione' e da due parole di sette e nove lettere, che indicano le due possibili soluzioni al problema. Si crea così una sorta di numerologia interna, accuratamente studiata con opposizioni semantiche rivelatrici di un dissidio profondo. Una catena di ideonimi che in



qualche modo tracciano in maniera connotativa (il titolo vero e proprio) e denotativa (i sottotitoli) il percorso di ricezione di cui il pubblico deve essere consapevole su più livelli:

1. *Prosopagnosia* (Il reato - Michele o Caparezza)
2. *Prisoner 709* (La pena - Compact o streaming)
3. *La caduta di Atlante* (Il peso - Sopruso o giustizia)
4. *Forever Jung* (Lo psicologo - Guarire o ammalarsi)
5. *Confusianesimo* (Il conforto - Ragione o religione)
6. *Il testo che avrei voluto scrivere* (La lettera - Romanzo o biografia)
7. *Una chiave* (Il colloquio - Aprirsi o chiudersi)
8. *Ti fa stare bene* (L'ora d'aria - Frivolo o impegnato)
9. *Migliora la tua memoria con un click* (Il flashback - Ricorda o dimentica)
10. *Larsen* (La tortura - Perdono o punizione)
11. *Sogno di potere* (La rivolta - Servire o comandare)
12. *L'uomo che premette* (La guardia - Innocuo o criminale)
13. *Minimoog* (L'infermeria - Graffio o cicatrice)
14. *L'infinto* (La finestra - Persone o programmi)
15. *Autoipnotica* (L'evasione - Fuggire o ritornare)
16. *Prosopagno sia!* (La latitanza - Libertà o prigionia)

Spingendoci forse in un azzardo, potremmo valutare che tutti i sottotitoli di 7 lettere incarnino atteggiamenti, emozioni e stati d'animo dell'uomo mentre quelli di 9 lettere siano la traduzione del mondo dell'artista. In alcuni casi potrebbe essere una lettura possibile (ad esempio per le tracce 14 e 16), ma in altri casi questo parallelismo non sembra funzionare (ad esempio per 6 e 15).

La vita si dà all'arte con tutta la sua concretezza e il suo malessere reale. Il primo effetto di questo stordimento è la perdita di sé, il mancato riconoscimento del proprio nome, del proprio volto e del proprio lavoro. Questo, forse, il reato: voler essere ciò che non si è.

And if you call my name/ I don't recognize it/ If i look at my face/ I don't recognize it/ [...]. *Non mi riconosco più*, prosopagnosia/ Sto cantando ma il mio volto non è divertito/ Quasi non capisco più quale brano sia/ Ogni volta mi riascolto e sono risentito/ Un video di chirurgia ricorda a me stesso/ Che può essere sgradevole guardarsi dentro/ Fino a diventare oggetto del proprio disprezzo/ E dire: «Sono io sputato quello nello specchio!» (*Prosopagnosia* [709])

L'opposizione tra *compact* e *streaming* della canzone che dà il titolo all'album diventa, grazie al consueto gioco di parole, una sorta di correlativo-oggettivo: «Cerco me stesso quindi un supporto che ormai nessuno può darmi». La pena è, quindi, quella di trasformarsi anch'egli in un'opera da contemplare, una voce inscatolata, un nome da copertina, una star priva di una vita vera:

Scordati qui, sullo scaffale di un porta CD,/ che delusione La casa di reclusione,/ pressati fino alla nausea, alla repulsione/ *Chiamami «Opera»* che mi danno la prigione,/ niente premio Nobel, segui la mia traccia/ feromone, 709 *Io sono il disco, non chi lo canta.* (*Prisoner 709* [709])

Le canzoni che, in questo percorso, focalizzano le due dimensioni onomastico-esistenziali, sono, ovviamente, la traccia 7 e la traccia 9. La prima, *Una chiave*, è un viaggio a ritroso nel Michele adolescente che non trova alcuna sicurezza nel suo modo di essere. Il Michele adulto lo rassicura:

Ti riconosco dai capelli, crespi come cipressi/ Da come cammini, come ti vesti/ Dagli occhi spalancati come i libri di fumetti che leggi/ Da come pensi che hai più difetti che pregi/ Dall'invisibile che indossi tutte le mattine/ Dagli incisivi con cui mordi tutte le matite/ Le spalle curve per il peso delle aspettative/ Come le portassi nelle buste della spesa all'Iper/ E dalla timidezza che non ti nasconde/ Perché hai il velo corto da come diventi rosso/ E ti ripari dall'imbarazzo che sta piovendo addosso/ Con un sorriso che allarghi come un ombrello rotto/ Potessi abbattere lo schermo degli anni/ Ti donerei l'inconsistenza dello scherno degli altri/ So che siamo tanto presenti quanto distanti/ So bene come ti senti e so quanto ti sbagli, credimi/ No! Non è vero! Che non sei capace, che non c'è una chiave. (*Una chiave* [709])

Ancora una volta ritorna la marginalità geografica e antropologica del ragazzo che vive i suoi anni della maturazione in un piccolo centro pugliese, lontano dalle mode e dalle innovazioni: «Sei nato nel mezzogiorno però purtroppo vedi/ Solo neve e freddo tutto intorno come un uomo yeti». Il testo, però, ad un certo punto si capovolge e il Michele adolescente è costretto a confortare il Michele maturo, giunto in una fase della sua vita in cui sembra non esserci più nessuna delle certezze faticosamente costruite:

Siamo la stessa cosa, mica siamo imparentati/ Ci separano solo i calendari, vai!/ Tallone sinistro verso l'interno/ Caronte diritto verso l'inferno/ Lunghe corse, unghie morse, lune storte/ Qualche notte svanita in un sonno incerto/ Poi l'incendio/ Potessi apparirti come uno spettro lo farei adesso/ Ma ti spaventerei perché sarei lo spettro di me stesso/ E mi diresti «guarda, tutto a posto/ Da quel che vedo invece, tu l'opposto»/ Sono sopravvissuto al bosco ed ho battuto l'orco/ Lasciami stare, fa' uno sforzo, e prenditi il cosmo/ E non aver paura che/ No! Non è vero!/ Che non sei capace, che non c'è una chiave (*ibid.*)

La necessaria pausa dovuta all'acufene consente di riequilibrare le proprie forze e aspettative:

Non vivo la crisi di mezza età dove «dimezza» va tutto attaccato/ Voglio essere superato, come una Bianchina dalla super auto/ Come la cantina dal tuo superattico, come la mia rima quando fugge l'attimo/ Sono tutti in gara e rallento, fino a stare fuori dal tempo/ Superare il concetto stesso di superamento mi fa stare bene. (*Ti fa stare bene* [709])

Nella traccia 9 si valuta la possibilità che questa dimenticanza di sé possa estendersi temporalmente, e la si possa surrogare grazie ad un hard disk che funga da deposito memoriale. L'accettazione del doppio e delle sue finzioni è nel brano *Infinto*, in cui, da Leopardi a Caparezza, la siepe e l'ermo colle diventano un computer, una realtà robotica, distopica, in cui appare anche Ungaretti («*si sta come d'autunno sugli alberi le foglie fatte di pixel*»). Per ritrovare l'umanità bisogna accettare che tutto sia finto, fingersi nel proprio pensiero. Così il prigioniero accetta la sua crisi, il suo bipolarismo, il suo disagio:

In questo futuro che è simulato/ Ogni computer è un simulacro/ Vecchi altarini spariscono dall'isolato/ Un po' come il tuo Si rubato/ Siamo dei sistemi operativi/ Figli performanti più dei padri/ Parti dai disegni primitivi/ E non distingui più le foto dai quadri/ Siamo fantocci, sicuro, siamo gli androidi di Hiroshi Ishiguro/ Crediamo nel vero amore finché non ne arriva uno nuovo/ Che lo manderà a fare in cu.../ E ti scandalizzi se ti rivelo che siamo finti?/ Proprio non realizzi che per gli alieni tu manco esisti/ *Michele finto!* (*Infinto* [709])

Ed ecco riapparire il nome! Non più Caparezza, Capa Rezza o semplicemente Capa, che d'altra parte nei testi del CD è assolutamente scomparso, ma il nome anagrafico, Michele. Perché il percorso somatico ha dissolto il personaggio e ha lasciato l'uomo nella sua sofferenza. Proprio la sofferenza senza posa e forse senza più recupero stanno alla base della seconda (e ultima) occorrenza del nome, stavolta in forma ipocoristica, attraverso un'assonanza che lo collega al nome di un altro artista: *Io, Miki Munch* (*Minimoog* [709]).

Il detenuto ha compreso che questo viaggio gli impone di scucire e ricucire le premesse della sua vita prima che della sua arte; nel gioco dei nomi non c'è più Michele aka²² Caparezza, ma soltanto Michele, che nel suo nuovo percorso dovrà mettere la faccia e non quella dell'alias.

Una cosa è certa: durante l'ultimo tour, il pubblico ha pagato un biglietto per ascoltare Caparezza, ma ha invitato a salire sul palco Michele.

Biodata: Marina Castiglione è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Palermo e Coordinatrice del Dottorato in Studi umanistici. È responsabile del comitato scientifico dell'*Atlante Linguistico della Sicilia* (ALS), direttrice del *Dizionario-Atlante dei Soprannomi Etnici in Sicilia* (DASES) e curatrice della collana Piccola Biblioteca per la scuola del Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Nella sua ricerca si occupa di lessici settoriali, sociolinguistica, didattica, linguistica testuale, in particolare, della scrittura di Silvana Grasso. Fra le sue più recenti pubblicazioni: *Parole e strumenti dei gessai in Sicilia. Lessico di un mestiere scomparso*, in «Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia», vol. 32 (Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2012); *Leggere la Lettera. Il maestro don Lorenzo Milani cinquant'anni dopo*, in «Piccola biblioteca per la scuola», vol. 3 (con L. Amenta; Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2017); *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, in «Piccola biblioteca per la scuola», vol. 4 (Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018).

marina.castiglione@unipa.it

²² La sigla sta per *also known as*, 'anche conosciuto come', ed è usata per descrivere pseudonimi e nickname.

SILVIA CORINO ROVANO

IL PÒVR ÒM! GELINDO

Abstract: The character of Gelindo is enormously popular in Piedmont and the play of the same name was still being staged well into the twentieth century. Indeed, Umberto Eco himself mentioned his participation, as a child, in a performance of this dialect work. Gelindo, in the nativity play, is the shepherd with rough hat and short trousers (*braje mutte*, as M.P. iccat reminds us) holding a lamb on his shoulders and indicating where Mary and Joseph can rest during the night. The play is bilingual and Gelindo speaks Piedmontese. The contrast between the formal Italian of Maria and Joseph and the expressive, realistic dialect has the effect of helping to make the character of Gelindo extremely lively and appealing. Gelindo is deeply rooted in popular culture and has his own independent onomastic story in the Piedmont region. He can be linked directly to texts such as *A Ven Gilind*, which evokes the return of Christmas or *Gilind returns*, which recounts the indecision of Gelindo who, about to leave for the Holy Land, continues to turn back under various pretexts (thus giving proof of a vacillating character). The name eventually became a nickname for a rough simpleton and, in a process of semantic degradation, for a violent husband.

Keywords: anthroponim, theater

*Pòvr òm! Am despias 'd vogvi andé pr'icc temp csi cativ, massimament ch'o sèj za am pòch avansà ant l'età.*¹

Tutti hanno presente il pastore del presepe che porta un agnello sulle spalle. Ma pochi ne conoscono il nome; in Piemonte si chiama Gelindo.

La prima menzione di pastori che portano doni a Gesù neonato è nel Vangelo di Luca. Tuttavia, questi non hanno nome. Dal punto di vista onomastico quindi la nascita di Gelindo è tema di immediato interesse.

Il Gelindo, a fronte di edizioni a stampa che non precedono il XIX secolo, si è da tempo riconosciuto come seicentesco, frutto di una tradizione orale che successivamente è stata fissata sulla pagina. Inoltre, non se ne conosce

¹ RODOLFO RENIER (a c. di), *Il «Gelindo», dramma sacro piemontese della natività di Cristo*, cit. in GIANRENZO CLIVIO, *Profilo di storia della letteratura piemontese*, Torino, Centro Studi Piemontesi-Cadè Studi Piemontèis 2002, p. 143 (la traduzione dello stesso Clivio è: «Pover uomo! Mi dispiace di vedervi andare con questo tempo così cattivo, specialmente perché siete già un po' avanzato d'età»).

l'autore² e gli studiosi sono concordi nel ritenere che una tradizione popolare cresciuta nel contesto delle sacre rappresentazioni si sia evoluta in seguito con elementi in cui il tema religioso viene elaborato e riproposto tra memoria trasmessa e spettacolo.

Il dramma si articola in cinque atti (Gelindo e sua moglie Alinda compaiono nella seconda scena del primo atto) e l'intreccio è semplice e noto (almeno ai piemontesi): Gelindo deve rispondere al censimento e parte lasciando a malincuore sua moglie ma soprattutto la sua casa e i suoi beni. Lungo la strada incontra Maria e Giuseppe ed ha la folgorazione; cerca un riparo per la Madonna e, una volta nato il bambinello, insieme ad altri pastori gli porta dei doni. Segue l'incontro con i magi e la strage degli innocenti.³

Caratteristico dell'opera è il contrasto linguistico tra i pastori che parlano in piemontese mentre i personaggi storici (Giuseppe, Maria, Ottaviano, Mecenate, Marco Agrippa, i re magi, Tolomeo, Erode con sua moglie e i suoi due figli Antipatro e Aristobolo) e la figlia di Gelindo, Aurelia, si esprimono in toscano letterario.⁴

Per la considerazione di cui ha goduto e gode prenderemo come punto di riferimento l'edizione a cura di Renier,⁵ nata dal confronto fra diversi manoscritti con la scelta definitiva per quello più lungo di area monferrina; è altresì corredata da un commento critico e da un attento esame della lingua (analisi fonetica, morfologica, sintattica e un glossarietto delle espressioni dialettali). A questa versione non sono seguite altre edizioni critiche.⁶

D'altronde abbondano pubblicazioni ottocentesche del dramma del Gelindo e non solo piemontesi: vi sono versioni pubblicate a Milano e una genovese. In alcune di queste non sempre il personaggio principale si chiama Gelindo.⁷ In un certo senso queste versioni ricordano un po' i libretti

² «In nessuna delle pur numerose edizioni del Gelindo compare il nome del suo autore e questo nome non si propone neppure nelle altre fonti documentarie che finora conosciamo» (ROBERTO LEYDI, *Gelindo ritorna. Il Natale in Piemonte*, Alessandria, Omega Edizioni 2001, p. 17).

³ Per alcuni autori il Gelindo vero e proprio si limita ai primi due atti poi «il personaggio di Gelindo è intruso e non ha più parte nell'azione» (ANTONIO MASSARA, *Tipi e costumi della campagna novarese*, Novara, Miglio 1902, p. 135).

⁴ Nigra precisa che originariamente le parti di Alinda erano in monferrino (cfr. COSTANTINO NIGRA in DELFINO ORSI, *Il Natale in Canavese*, Torino, Omega Edizioni 2005 [1894], p. 13).

⁵ Negli anni Sessanta Davico Bonino lamentava la mancanza di studi sul Gelindo che in seguito si sono moltiplicati (cfr. GUIDO DAVICO BONINO, *Tra i pastori del «Gelindo»*, «Quaderni del Teatro Stabile», VII (1966), p. 120).

⁶ Affiancheremo talvolta nell'analisi una pubblicazione più recente proposta nel 1994 da Tavio Burat in un convegno ad Alba «*Èl Gelindo*» *avelà da lë Spirit Sant*, significativo in questo contesto poiché amplia l'estensione linguistica del Gelindo al Biellese allontanandolo dalla tradizione squisitamente monferrina.

⁷ Per esempio nell'opera genovese di Pier Luigi Persoglio *I pastôi â-o presepio*, rifacimento non

d'opera dove alla tradizione testuale letteraria «diversa e parallela ad essa» si affianca la «tradizione della rappresentazione: quest'ultima, più instabile e mutevole, è per certi versi assimilabile a quella dei testi popolareggianti, come i cantari, che variano da un testimone all'altro»⁸ con l'avvertenza che si tratta di messe in scena popolari che venivano proposte anche in piccoli teatri di provincia.

Gli studi scientifici sul tema si sono mossi in due direzioni: l'aspetto letterario-linguistico e quello teatrale. Dal punto di vista letterario Clivio senza esitazioni concorda con Renier e colloca il dramma sacro nel Seicento⁹ ma non si sbilancia su una eventuale retrodatazione, mentre Orsi trova dei riscontri tematici in alcune strofe dell'Allione della «farsa de Zohan Zavatinò et de Biatrix soa mogliera et del prete ascoso sotto el grometto»¹⁰ spostando quindi i temi del Gelindo indietro di un secolo.

Dal punto di vista teatrale alcuni critici ritengono che il Gelindo derivi da un preesistente dramma sacro, anzi «costituisca una vera sinossi dei tentativi di regolarizzare la folta materia del dramma sacro sullo schema della tragedia letteraria».¹¹ Del resto i Pastori e la Natività erano i drammi liturgici che si usava rappresentare in occasione del Natale.¹² A ciò si aggiunga il fatto che si tratta di una rappresentazione popolare dove

la storia sacra assunta a nodo dell'azione (la nascita di Gesù, Roma e la Palestina in quel tempo) finisce per diventare lo scenario, mentre in primo piano vengono a stagliarsi tutta una serie di vicende “profane”, almeno in prima istanza marginali: la grama esistenza dei pastori, le loro occupazioni quotidiane e la loro partecipazione al divino evento.¹³

dichiarato in versi, non compare il nome *Gelindo* ma *Giaxo* con moglie *Beddin* ma la cui figlia è *Gilindinna* (citato in LEYDI, *Gelindo ritorna...*, cit., p. 137).

⁸ ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino 2017, p. 32.

⁹ «La composizione originale del dramma è ascrivibile al Seicento, secolo in cui nella drammatica sacra il motivo della nascita di Cristo fu tanto coltivato, e – a sorreggere tale datazione – il Renier fece osservare che le scene italiane tradiscono spesso toni e figure tutte secentistiche. Non si può tuttavia dubitare che esso abbia subito più volte ampliamenti e modifiche, ed è quasi certo che le parti piemontesi si siano venute di volta in volta colorando secondo le peculiarità locali» (CLIVIO, *Profilo...*, cit., p. 141).

¹⁰ In particolare nelle strofe in cui si danno consigli alle fanciulle da marito (cfr. DELFINO ORSI, *Il teatro in dialetto piemontese. Studio critico*, Milano, Civelli 1890, p. 39).

¹¹ LUDOVICO ZORZI, *Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI*, «Quaderni del Teatro Stabile», VII (1966), p. 106.

¹² Si tratta di forme miste rituali e drammatiche, recitate solitamente da chierici, dove si alternava il canto all'azione all'interno di una rappresentazione simbolica e storica: l'espressione dramma liturgico vale a «distinguerlo insieme dal vero e proprio cerimoniale della Chiesa, e dallo spettacolo sempre più teatrale dei tempi successivi» (ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, vol. I, Torino, Loescher 1891, p. 33).

¹³ DAVICO BONINO, *Tra i pastori...*, cit., p. 121.

Inoltre il Gelindo, scrive Clivio, «rappresenta l'inserirsi del comico nel contesto del sacro, ed è forse proprio a tale commistione che deve la sua fortuna».¹⁴ Diventando emblematico rappresentante di una comunità si è assicurato imperitura (o quasi) fortuna. L'elemento linguistico, in effetti, è centrale. Nel dramma, pur parlando lingue diverse, la Madonna e Giuseppe comunicano con i pastori senza fraintendimenti. Le parti in italiano, tuttavia, non dovevano essere di immediata comprensione per il pubblico popolare tanto che spesso nei manoscritti ottocenteschi vi erano degli appunti a mano con indicazioni sulla recitazione sia per il Gelindo che per analoghe rappresentazioni in occasione del Natale,¹⁵ secondo la tradizione medievale delle sacre rappresentazioni.¹⁶

In questo quadro ricco e molto variegato anche il nome offre una storia interessante; infatti, proprio intorno all'antroponimo si è verificato un fenomeno deonimico-culturale.

I personaggi dei pastori (Alinda, la figlia Aurelia, il servo Maffeo, Medoro, Tirsi e Amarilli), come avviene in altre rappresentazioni del Natale, provengono per via dotta dal mondo romano (Aurelio) o cristiano (Maffeo),¹⁷ dalla tradizione poetica di impianto cinque e seicentesco (pensiamo naturalmente all'Amarilli, Tirsi e Medoro dell'*Orlando Furioso* o al Tirsi dell'*Aminta* del Tasso, ecc.) o più in generale dalla poesia arcadica «che in Piemonte fu sempre un'affettazione di pochi accademici e che doveva riuscire poco piacevole in un componimento destinato al popolo».¹⁸ In altre tradizioni il numero dei pastori è limitato a tre, forse per analogia con i Magi. La contestualizzazione onomastica non è così facilmente tracciabile nel dettaglio.

¹⁴ CLIVIO, *Profilo...*, cit., p. 142. La tipicità linguistica monferrina aggiunge una nota comica: «la versione magistralmente allestita dal Renier, in piemontese di impronta monferrina, è interamente comprensibile in ogni parte della Regione, ma va aggiunto che la variante monferrina è percepita a Torino e in genere nel Piemonte occidentale, come motivo di ilarità, soprattutto per la pronuncia /i/ in luogo di /ü/, della *r* che si confonde con l'*l*, per qualche elemento lessicale caratterizzante (l'avverbio *qui* invece di *si*), e per l'intonazione» (CLIVIO, *Profilo...*, cit., p. 142).

¹⁵ Ricorda Nigra: «nella chiesa era mirabile l'attenzione con cui gli spettatori seguivano le parole, benché non sempre intese, degli attori. [...] E l'enfasi si faceva appunto maggiore quando si doveva pronunciare una parola o una frase mal compresa» (NIGRA in ORSI, *Il Natale...*, cit., p. 18).

¹⁶ «Tutti i moti ed i gesti venivano accuratamente predisposti e rigidamente regolati, come si conveniva alla gravità di una festa religiosa, non lasciando agli attori maggiore libertà nel loro gioco semiteatrale, sì quello che si lasciasse al sacerdote nel suo ufficio rituale. [...] La Maddalena, avvicinandosi ai discepoli, dopo aver trovato vuoto il sepolcro, parli ad essi *quasi tristis*: l'Angelo che sta sul monumento, dicendo alle Marie l'evangelico: *Quem quaeritis*, lo proferisca *humili voce*: [...]» (D'ANCONA, *Origini...*, cit., vol. I, p. 38).

¹⁷ Come variante di Matteo (cfr. CARLO TAGLIAVINI, *Origine e storia dei nomi di persona*, vol. I, Bologna, Pàtron 1978, p. 319).

¹⁸ NIGRA in ORSI, *Il Natale...*, cit., p. 112.

Gelindo fa eccezione. Infatti, se Renier ipotizzava che il nome Gelindo fosse di ispirazione arcadica, gli studiosi di onomastica lo accostano al nome femminile germanico *Gelindis* già presente nell'VIII secolo sul territorio: dal gotico *Geilindis* femminile (elemento di per sé significativo) composto dagli elementi **agila-* 'spavento' o **gaila-* 'lieto' e **linthjō-* 'dolce, sottomessa'.¹⁹ Anche sua moglie Alinda ha nome germanico.²⁰ Gelindo fa parte dei nomi adèspoti ed era primo nome diffuso in Piemonte anche se manca una documentazione antica.²¹ È possibile quindi che l'opera teatrale abbia fatto da catalizzatore e diffusore di un nome già presente o comunque non estraneo al territorio. Costituirebbe quindi una diffusione onomastica influenzata da un'opera teatrale non diversamente dai nomi dell'epopea cavalleresca pervenuti attraverso i trovatori con la significativa differenza che Gelindo non era opera di corte ma popolare di impianto religioso.

Oggi il cognome Gelindo è attestato in un comune ligure in provincia di Genova.²²

L'antroponimo sviluppa anche una funzione deonimica o, più in generale, acquista una dimensione culturale attraverso delle metafore ad ampio spettro che evocano in vari modi la vicenda del personaggio.

La storia, in effetti, data la sua diffusione a livello popolare (in particolare nelle generazioni passate) ha trasformato nel tempo il personaggio del pastore in una figura emblematica che diventa tipicamente piemontese e l'antroponimo, rappresentando sinteticamente elementi della narrazione, diventa una figura per antonomasia. Da qui i commentatori, a più voci e in più riprese, hanno individuato in almeno quattro²³ i significati traslati legati alla figura del pastore:

1) *Gilind*²⁴ *ritorna* vale per sottolineare l'indecisione nell'andarsene o la ripetizione reiterata di un evento;

¹⁹ Cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, s.v. *Gelindo*; si vedano anche TAGLIAVINI, *Origine...*, cit., vol. II, p. 305 e ERNST FÖRSTEMANN, *Altdeutsches Namenbuch*, Nordhausen, Verlag von Ferd. Förstemann 1856, p. 459).

²⁰ Dalla stessa base **linthjō-* 'dolce, sottomessa' (cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona in Italia...*, cit., ss.vv. *Alinda*, *Linda* e FÖRSTEMANN, *Altdeutsches...*, cit., p. 845).

²¹ Cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona in Italia...*, cit., s.v. *Gelindo* e TAGLIAVINI, *Origine...*, cit., vol. II, p. 305.

²² Cfr. <http://www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi-e-tradizioni-italia?cognome=Gelindo&x=32&y=13#.W5d0MxSlh-U>. La forma Gilindo non è attestata (cfr. <http://www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi-e-tradizioni-italia?t=cognomi&cognome=gilindo&x=30&y=12#.W5d1HBSlh-U>).

²³ Cfr. RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 190. I quattro aspetti sono confermati anche in RIZZI, *Note...*, cit., p. 108 e i primi tre anche da LEYDI, *Gelindo ritorna...*, cit., p. 11). Sul dibattito Eco ha impostato l'*incipit* della sua Nota ironizzando sui significati del Gelindo come fossero scuole filosofiche (cfr. LEYDI, *Gelindo ritorna...*, cit., p. 7).

²⁴ Per il passaggio *e>i* protonica (come *istá* 'estate') cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi 1966-1969, §130.

2) *a vén Gilind* si riferisce all'approssimarsi del Natale;

3) *t'sés cóm Gilind* si dice di una persona indecisa che ritorna sempre allo stesso punto;

4) *la pastorale di Gelindo* evoca la musica popolare che si suona durante la Messa di Natale.

In Canavese, infine, usava ancora di recente dire a un bimbo *non fare il Gelindo* per raccomandargli di non essere monello e trasandato.

Non dimentichiamo che Gelindo è anche figura del presepe ed ha quindi una sua iconografia. Alcuni studiosi osservano che, tra i pastori, il Gelindo era quello con il capo rivolto all'indietro,²⁵ perfetto interprete del senso di *Gelindo ritorna*. La questione si intreccia con il costume tradizionale e il travestimento teatrale.

Il lemma 'gelindo' tuttavia non trova spazio sui principali dizionari dialettali.²⁶ Lo menziona soltanto il Gribaudo-Seglie, un dizionario moderno:

Gelindo figura tipica del pastore del Monferrato e delle Langhe (anche Gilindo).

Mdd: *Gelindo ritorna*, dicesi di chi saluta troppe volte senza mai andarsene: *A-i ven Gelindo*, Natale si avvicina.²⁷

Si tratta quindi di una figura che resta letteraria, personaggio locale e non deonimo diffuso. Per chiarire l'interpretazione onomastica occorre rivolgersi all'intreccio del dramma sacro e investigarne la figura. Gelindo è un personaggio contraddittorio, un pastore con dei tratti da contadino. Infatti, la sua indecisione dipende dal fatto che deve fare ciò che per un contadino (non certo un pastore) è fuori da ogni regola: allontanarsi da casa. Si tratta di un elemento quasi beffardo. Il pastore, infatti, accompagna le sue greggi in montagna e le riporta nella stalla in inverno, quindi trascorre molto tempo fuori casa. Le metafore si intrecciano e incontrano quella più vicina alla nostra sensibilità contemporanea del piemontese *bugia nen*. Da questo gioco di contraddizioni si sviluppa la recita semiseria del Natale e il personaggio ambivalente comico/grottesco del Gelindo.

²⁵ LEYDI, *Gelindo ritorna...*, cit., p. 72.

²⁶ Cfr. MICHELE VOPISCO, *Promptuarium*, Mondovì, Torrentino 1564 (ristampa anastatica a c. di G. Gasca Queirazza, Torino, Bottega d'Erasmo 1972); MAURIZIO PIPINO, *Vocabolario piemontese*, Torino, Stamperia Reale 1758; VITTORIO DI SANT'ALBINO, *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, Torino, L'Unione Tipografico-Editrice 1859; CASIMIRO ZALLI, *Dizionario piemontese, italiano, latino e francese*, Carmagnola, Tipografia di Pietro Barbié 1830 [1815]; GIUSEPPE FERRARO, *Glossario Monferrino*, Torino, Loescher 1889; GIUSEPPE GAVUZZI, *Vocabolario piemontese-italiano*, Torino-Roma, L. Roux 1891; ATTILIO LEVI, *Dizionario etimologico piemontese*, Torino, Paravia 1927; REP. *Repertorio Etimologico Piemontese*, dir. A. Cornagliotti, Torino, Centro Studi Piemontesi 2015.

²⁷ GIANFRANCO GRIBAUDDO, PININ e SERGIO SEGIE, *Dissionari piemontèis*, Torino, Ij Brandé 1972-1975, s.v. *Gelindo*.

Gelindo è un *pòvr òm* un pover'uomo; l'affermazione ricorre e alterna con *mi pòvr òm* che sta per 'povero me!'. Le due espressioni si ripetono quasi ossessivamente nell'opera.

In un caso sembrano intrecciarsi con un gioco di rimandi tra piemontese e italiano. Infatti, la quinta scena dell'atto quarto vede Gelindo che si auto-commiserà nel finale con *mi pòvr òm* e la scena sesta si apre con il re Erode che esclama «me misero ed infelice»²⁸ con un chiaro intento comico di accostamento tra Gelindo ed Erode.

Osserviamo che in piemontese l'espressione *pòvr òm* caratterizza non tanto una persona priva di mezzi ma, per seguire il Di Sant'Albino, piuttosto un «poveretto, meschinello, tapinello, sventurato»,²⁹ una persona sulla quale si abbatte la sventura: «*Quand el pòvròm veul cheuse el forn a dròca* 'chi è nato disgraziato gli tempesta il pan nel forno; alla nave rotta ogni vento è contrario'». ³⁰ Naturalmente il piemontese presenta anche la versione femminile (*povra dona*).

Il *pòvr òm* Gelindo è campione di autocommiserazione ma occorre chiedersi se abbia reale motivo di dolersi tanto, per non menzionare il fatto che ha l'occasione di aiutare la Madonna e portare per primo i doni al redentore. Non è un povero sventurato ma, nei fatti, il più fortunato degli uomini. Gelindo, attraverso la metafora del *pòvr òm*, rappresenta la difficoltà di vivere degli umili con un'ironia riservata ai piemontesi.

Inoltre Gelindo non è povero: è un padrone con dei servitori e, da tipico personaggio di condizione contadina, è molto attaccato alla sua 'roba' ed è diffidente: la moglie vorrebbe accompagnarlo nel viaggio per il censimento ma non può perché: «*Bsògna ché t' sapi ch' i sèrvitòr, quand in s' ji mènna après ant quèic leu, titt l'austarii ch' i treuvò i veurò pacciassè, e i sòffrirèisò d' mangè viv èl pòvèr patròn*». ³¹ Ecco che il padrone è un *pòvr òm*.

Gelindo non vuole lasciare la sua casa per motivi sostanzialmente legati alla sorveglianza dei beni che possiede³² e teme i banditi che tutto infestano. Alinda dovrà chiudere molto bene l'uscio di casa di notte perché ovunque vi sono canaglie pronte ad approfittare della sua assenza. Dice alla moglie:

²⁸ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 80.

²⁹ DI SANT'ALBINO, *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, cit., s.v., *Povròm*. Notiamo che nel dizionario si presenta univertato.

³⁰ *Ibid.*

³¹ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 20. Trad.: 'Bisogna che tu sappia che i servitori, quando li si porta appresso in qualche luogo, tutte le osterie che trovano vogliono immergersi e si offrirebbero di mangiare vivo il povero padrone'. Si sono mantenute le convenzioni tipografiche di Renier: -é- e -g- per le affricate palatali, -ŋ- per *n* faucale; «ë = e chiuso, evanescente come nel piem. *Tërdes*, [...], *ü* = *u* lombardo o francese. *i* = suono di passaggio tra *ü* e *i* [...]» (RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., pp. 3-4).

³² In verità Gelindo ritorna tre volte sui suoi passi. La prima per raccomandare alla moglie la virtù della figlia e le altre per ammonire di non far baldoria e scialacquare i beni.

«E sóvrautit a t'arcmand, sibit ch' ô sia neuccé, ch' t' sari bän i ïss e 'l fnèstri, perchè pr èl mónnd ô i è almá d' la canaja, massimamènt s' vénò savèj ch' mi ñ sua nènt a ca».³³

Il tema del padrone depredato dai villani non era nuovo ma tipico della letteratura popolare del XVI secolo, rappresentato nelle *Malitie delle Arti*³⁴ e altre opere medievali quali i *fabliaux*³⁵ o la satira contro il villano che troviamo anche in Boccaccio.

Il concetto, più volte ribadito, è senza ambiguità o appello: i ladri/banditi sono scaltri e pronti all'omicidio: si possono nascondere in casa, farsi chiudere dentro e uccidere gli abitanti:

*Alla sèira prima d'andè dôrmi, a t' tòm a dí ch' t' aussèrvi e ch' t' bächbi s' tiéc i ïss e 'l fnèstri sòn stangá. E pia ô tò lim, bäica bän ant tiéc i cantòn e tanòt d' la ca, che cächihñ s' en fis ascós e s' fis fá sarè drènt pr assassinäni.*³⁶

I riferimenti ai banditi sono numerosi e riguardano anche l'edizione di Burat che amplia il senso di insicurezza e insiste sui ladri: «i lader, oi lader, oi lader, oi lader».³⁷

Gelindo, osservano i commentatori, è un pastore con tratti contadini e non è del tutto positivo: «buon contadino, d'intendimento corto, ma che vuol appunto apparir molto furbo, e che prende gusto da sé alla sua immaginaria malizia».³⁸ La moglie stessa lo definisce da subito (atto I, scena II): «A l'è peu in vègg pin d' cattiv malizii».³⁹ E ribadisce poco oltre: «Ô n'èi anmä dël malizii cattivi».⁴⁰ Gelindo è diffidente e pieno di cattiva malizia.

Naturalmente è avaro e non vuole pagare la tassa da sempre maledizione dei poveretti. Ma che ci si può fare? Bisogna ubbidire per amore o per forza:

³³ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 20. Trad.: 'E soprattutto ti raccomando, appena sia notte, che tu chiuda bene l'uscio e le finestre, perché per il mondo non vi è ormai che della canaglia, e ancor più se vengono a sapere che io non sono in casa'.

³⁴ Cfr. DOMENICO MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino, Loescher 1894, p. 44.

³⁵ Come *De Barat et de Haimet ou de trois larrons* (MERLINI, *Satira...*, cit., p. 78).

³⁶ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 21. Trad.: 'Alla sera prima di andare a dormire, torno a dire che osservi e guardi se tutti gli usci e le finestre siano sprangate. E prendi il lume, e guarda bene in tutti gli angoli e anfratti [tanot significa 'piccola tana'] della casa, qualora qualcuno si fosse nascosto e si faccia chiudere dentro per assassinarci'.

³⁷ TAVIO BURAT, «Èl Gelindo» arvelà da lè Spirit Sant, in *Atti del VIII Rëscontr Antèrnassional dè Studi an sla Lenga e la Literatura Piemontèisa*, Alba, Famija Albèisa 1994, p. 126.

³⁸ ORSI, *Il teatro...*, cit., p. 22.

³⁹ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 21. Trad.: 'poi un vecchio pieno di cattive malizie'. Traduzione del passo in CLIVIO, *Profilo...*, cit., p. 144.

⁴⁰ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 21. Trad.: 'Ne avete di malizie cattive' (Traduzione in CLIVIO, *Profilo...*, cit., p. 145).

«Còsa veut fèji? A sòmma sîdit, e 'r bsògna aubdí ò pr amôr ò pèr fòrza. Còl ch'a m'déspias a l'è avèi da paghè ant l'istés tèmp in tribìt».⁴¹ E chiosa naturalmente con: *Mi pòvr òm!*⁴²

Il povero Gelindo è circondato di insidie e, in effetti, viene derubato. Mentre sta vendendo del formaggio (i tipici formaggi freschi piemontesi *seirass*⁴³ e *mascärpin*⁴⁴) alcuni scolari ne approfittano e con destrezza rubano i formaggi. Gelindo è furioso. Non si era accorto a tutta prima che quei ragazzi non volevano comprare ma il loro sghignazzare lo ha insospettito.⁴⁵ Tuttavia, ha ormai incontrato il Bambino e da uomo nuovo può perdonare i ladri.⁴⁶

In questo senso l'opera caratterizza il personaggio da un lato come tipico pastore/contadino visto in cattiva luce, dall'altro come espediente letterario di redenzione di fronte alla Madonna e al Bambino. Infatti, al cospetto della Vergine avviene l'illuminazione e il riscatto; forse è questo l'elemento che trasforma e trasfigura in positivo Gelindo e consente di guardare con bonarietà un essere meschino e malizioso. La vista di Maria lo turba nel profondo: «èl mè cheur a m'dis grañ còsi d'ista vòstra spòsa. Quand a i vard adòss ô m'zèrfôja titt ô saņg ant èr vèñni».⁴⁷ Gelindo si sente uomo d'esperienza, ne ha passate di cotte e di crude, ma la vista della Vergine le supera tutte: *E pür a v'dig ch'a i eu vist dèl bèli e dèl bóñni, [...], eppira a n'eu mai sènti ant èl mè cheur a bòimi ô saņg, a divla fòr di dāñc*.⁴⁸

Gelindo non si snatura e nota, tra sé e sé, che Giuseppe rispetto alla giovane sposa è piuttosto attempato, un vecchio: «Dè am poc da mènt, ch'ista bèla zòvna l'è môjë d'ist vègg!».⁴⁹

⁴¹ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 19. Trad.: 'Cosa vuoi farci? Siamo così, bisogna obbedire per amore o per forza. Ciò che mi dispiace è dover pagare nello stesso tempo una tassa'.

⁴² *Ibid.*

⁴³ 'Ricotta'. Dal lat. mediev. *seracium* [...] peggiorativo di lat. *serum* (LEVI, *Dizionario...*, cit., s.v. *seirás*).

⁴⁴ 'Sacchettino di ricotta', dal lombardo *mascarpa* [...] forse deverbale di *maschignè*, *mastrugnè* e sim. incrociato col germ. *skerpa* 'borsa, saccoccia' (LEVI, *Dizionario...*, cit., s.v. *mascherpín*). Si tratta di formaggi già diffusi in epoca medievale: «Il *seirass* è l'antico *seracium* ossia «formaggio fresco, dal gusto delizioso, preparato con il primo latte della mucca dopo il parto, cioè con il colostro.» (ANNA MARIA NADA PATRONE, *Il cibo del ricco ed il cibo del povero*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1981, p. 363).

⁴⁵ Cfr. RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 90

⁴⁶ «Ma in grazia dèl bambiņ ch'i eu adorá Mi veui pèrdonè a tiicc còi ch'm'haņ ròbá» (RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 90). Trad.: 'Ma grazie al bambino che ho adorato voglio perdonare tutti coloro che mi hanno derubato'.

⁴⁷ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 31. Trad.: 'Il cuore mi dice gran cose di questa vostra sposa. Quando la guardo mi si rimescola tutto il sangue nelle vene'.

⁴⁸ *Ibid.* Trad.: 'Eppure vi dico che ho visto del bello e del buono, [...], eppure non ho mai sentito nel mio cuore ribollire il sangue a dirvela fuori dai denti'.

⁴⁹ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 27. Trad.: 'Guarda guarda [lett. Fai attenzione], che questa bella giovane è moglie di questo vecchio!'.

L'avidità e l'attaccamento ai beni sono emendati dalla vista del Bambino e spontaneo nasce nel pastore il bisogno di portare i doni. Si tratta degli omaggi tipici dell'ambiente contadino: *in primis* una dozzina di uova, un paio di capponi e un agnello.⁵⁰

Nel dramma sacro Gelindo non è l'unico personaggio per antonomasia ma, almeno nell'alto Monferrato, anche a Maffeo si attribuisce un significato deterioro: «per indicare un ignorante, un materialone, un *gripìon*, insomma, si dice “l'è in maffè”». ⁵¹ Questo tendenziale degrado semantico ha coinvolto anche l'antroponimo Gelindo: in Canavese *l'èser 'n po' gilindo* sta per 'essere un po' scemo'. Probabilmente si deve a questo il drastico ridimensionamento della diffusione di Gelindo in epoca contemporanea come primo nome certamente in Piemonte.⁵²

In conclusione, una figura che nel Vangelo non aveva nemmeno un nome viene resa persona e caratterizzata nell'ambiente contadino. Nella tradizione di personaggio negativo il pastore violento, il contadino ignorante, non povero di mezzi ma povero di spirito, viene illuminato dal miracolo del Natale e ne esce trasformato. Ma l'opera è buffa e Gelindo è migliorato senza diventare un santo; il suo sistema di valori si riadatta alla nuova situazione. La strage degli innocenti ha risparmiato il bambino? Tanto basti.⁵³ E può uscire di scena ed aspirare ad eterna memoria.

La notorietà contemporanea del Gelindo potrebbe partire da qui. In verità, se molto noto era nell'Ottocento e nel Novecento⁵⁴ e anche nei piccoli teatri delle più remote province veniva messo in scena, oggi non fa parte degli spettacoli più in voga fra il grande pubblico. Illustri intellettuali hanno testimoniato di aver assistito al dramma del Gelindo: citiamo, tra gli altri, Gramsci⁵⁵ e Eco⁵⁶.

⁵⁰ «Pia ô tò cavagnì cón ina dónzenna d'eu. [...] Pia in para d'capò, e sèrn l'agnè pi bèl e pi grév e pùli pr mi» (RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 43). Trad.: 'Prendi il tuo cestino con una dozzina d'uova. [...] Prendi un paio di capponi e cerca l'agnello più bello e più grasso e prendilo per me'.

⁵¹ RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 190.

⁵² ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona in Italia...*, cit., s.v. *Gelindo*. Risulta del tutto assente nel XXI sec. (cfr. <https://www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/contenuti-interattivi/contonomi>).

⁵³ «S'i èssò magara mazzá tütta la gènt, Pìr ch'ò sia salv còl bambin m'ampòrta nènt» (RENIER, *Il «Gelindo»*, cit., p. 114). Trad.: 'Se avessero anche ammazzato tutta la gente, purché sia salvo quel bambino non mi importa nulla'.

⁵⁴ Ricordiamo le rappresentazioni del Teatro Stabile di Torino negli anni Sessanta.

⁵⁵ Dalle colonne del «Grido del Popolo»: «Nel dramma sacro Gelindo è lo spirito popolare che si è impadronito del mistero della nascita del Redentore e lo ha umanizzato. La divinità non è più tale è il dramma della maternità dolente, molto vicino in quanto tale alla vita umile del pastore e della sua famiglia, non un fatto eccezionale che dovrà cambiare faccia al mondo» (ANTONIO GRAMSCI, *La rievocazione di Gelindo*, in *Scritti giovanili*, Torino, Einaudi 1975 [1958], p. 13).

⁵⁶ «Io ho recitato nel Gelindo dei Cappuccini di Alessandria. [...] le memorie del Gelindo si legano indissolubilmente alle memorie dell'infanzia, dal giorno in cui mio padre mi portò a vederlo

Infine, Gelindo è in rete: gli è anche dedicata una pagina di Wikipedia in piemontese.⁵⁷

Biodata: Silvia Corino Rovano, Dottore di Ricerca in Lessico e Onomastica, è incaricata dell'insegnamento di Storia della Lingua italiana e di Grammatica italiana presso l'Università di Torino. Tra le sue ultime pubblicazioni *Antroponimi femminili trecenteschi in una valle francoprovenzale piemontese: la Valle di Lanzo*, in *Onomastyka – Neohumanistyka – Nauki Społeczne*, Atti del XX Congresso Międzynarodowa i Ogólnopolska Konferencja Onomastyczna (Cracovia 21-23 settembre 2016), Cracovia, Instytut Języka Polskiego 2018, pp. 81-95; *Le «Auree norme» del GDLI. Quando le norme redazionali diventano grammaticali*, «Italica Wratislaviensia», IX (2018), 1, pp. 51-69.

silviamargherita.corinorovano@unito.it

per la prima volta, e per l'affollamento della sala potei seguirlo solo stando a cavalcioni sulle spalle paterne» (U. Eco, *Nota* in LEYDI, *Gelindo ritorna...*, cit., p. 8).

⁵⁷ <https://pms.wikipedia.org/wiki/Gelindo>.

ANTONIETTA DETTORI

STRUTTURE ONOMASTICHE NEL FUMETTO CAGLIARITANO
FISIETTO & C. LA SAGA DEI PISTIS

Abstract: This paper focuses on a comic strip, hugely successful at a local level and, published in Cagliari from 1999 to 2015. Set in the Sardinian capital, it presents, ironically and at times, grotesquely, a whole set of characters, situations and places, all in a working-class context. In its draughtsmanship, the comic is firmly set in a long-established local tradition. In its comic verve, leaning towards satire and lampoon, it well represents its home town of Cagliari. The onomastic interest of the text derives from the realistic names given to the characters, emblematic of the transformation undergone, in the second half of the twentieth century, by the entire onomastic corpus of Sardinia, particularly in working-class urban areas.

Keywords: comic, Cagliari dialect, onomastic realism

Introduzione

Il testo preso in esame è un fumetto del sottogenere comico, che, destinato a una circolazione interna al capoluogo isolano e al suo immediato entroterra, ha avuto invece un grande successo a livello regionale. È stato pubblicato dal 1999 al 2015,¹ pur se con lunghi periodi di interruzione fra le quattro serie in cui la pubblicazione si è andata articolando, ed è ambientato a Cagliari, in un contesto sociale popolare.

I fascicoli hanno una veste grafica accurata e trame accattivanti e ispirate all'attualità, capaci di coinvolgere il lettore, ribadendo in modo ironico e caricaturale i tratti e gli stereotipi – comportamentali e linguistici – che vengono attribuiti all'ambiente di sottoproletariato urbano rappresentato.

Sardegna e narrativa popolare per immagini

Prima di addentrarmi nell'analisi del fumetto, ricostruisco l'itinerario percorso per capire la sua comparsa nel panorama (para)letterario della città e il successo che ne ha accompagnato la pubblicazione, successo dimostrato

¹ Realizzato da Artmedia di Sinnai (CA), è pubblicato dalle Grafiche Ghiani di Monastir (CA).

dalla crescita esponenziale delle vendite, dalle recensioni ricorrenti nella stampa non solo locale e persino da adattamenti teatrali.²

Ho scoperto così che la Sardegna e Cagliari in particolare hanno avuto un'importante tradizione nel campo della narrativa per immagini. Fin dai primi decenni del secolo scorso, molti disegnatori e sceneggiatori sardi si sono affermati in campo nazionale. La stessa Grazia Deledda accettò di collaborare al «Corriere dei piccoli», coinvolta, con altri grandi scrittori del periodo, nel rinnovamento della stampa periodica per l'infanzia, che la testata aveva promosso.

Col «Corrierino» ebbe una lunga collaborazione, fra gli anni Trenta e Cinquanta, anche il disegnatore e sceneggiatore cagliaritano Giovanni Manca, creatore dello stralunato scienziato Pier Cloruro de' Lambicchi inventore dell'arcivernice, capace di richiamare in vita i personaggi di dipinti e illustrazioni sui quali veniva spalmata.

Fra gli autori sardi più importanti del settore nel secondo dopoguerra, va ricordato il disegnatore Aurelio Galleppini³ che, col paroliere Gian Luigi Bonelli, creò nel 1948 il fumetto western *Tex Willer*. In quel periodo, non era inconsueto vedere nei fascicoli della serie ricostruzioni dell'ovest americano ricalcate su paesaggi sardi, con identificabili profili montuosi, greggi di pecore al pascolo e olivastri piegati dal vento.⁴

L'eco della Sardegna emerge, nei primi anni Ottanta, nelle tavole del grande Igor, il cagliaritano Igor Tuveri, che attinge a piene mani a lingua e realtà sarde nel suo *Goodbye Baobab*, pubblicato dapprima come racconto lungo e quindi sviluppato a puntate nella rivista «Alter Alter». Il Parador, l'immaginario staterello sud-americano che fa da scenario alla narrazione, è – per ammissione dello stesso autore⁵ – una trasposizione fantasiosa dell'isola, realizzata attingendo alle sue leggende popolari e alle sue modalità di vita. Basti pensare che la capitale del piccolo stato si chiama *Pappassinas*, nome di un dolce sardo collegato alla celebrazione dei defunti dei primi di novembre.

² *Fisietto al Teatro dell'Arco* fu il titolo dello spettacolo tratto dal fumetto e messo in scena nel 2003 dall'importante compagnia cittadina 'Il Crogiuolo'.

³ Conosciuto nell'ambiente artistico e professionale come Galep, era nato in Toscana da genitori sardi, ma era cresciuto a Cagliari. Nella città ritornò a vivere anche nel dopoguerra, aprendo un proprio studio e partecipando attivamente alla sua vita culturale.

⁴ BEPPI VIGNA, *Parole in nuvole. Da Pier Lambicchi a Tex e Nathan Never storia del fumetto in Sardegna*, Cagliari, Demos 2003, p. 47.

⁵ Che ebbe ad affermare, nel corso di un'intervista, «[il Parador] È la trasposizione dell'isola nella quale sono nato e cresciuto sino alla mia adolescenza, la Sardegna. Con le sue leggende, i suoi modi di fare subtropicali, i suoi venti e le difficoltà del vivere che bussano alla porta di primo mattino. Prima era qualcosa di indistinto, un'idea pallida appunto, che poi prese man mano a farsi strada nelle immagini dei fumetti che disegnavo prima dei miei vent'anni», cfr. <https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2010/06/23/igort-intervista-parte-1/>.

A Cagliari sono nati, in tempi diversi, studi e scuole dedicati all'insegnamento del disegno o alla realizzazione di fumetti. Una prima scuola di disegno fu fondata nel 1945 dallo stesso Galleppini. Nei primi anni Settanta fu invece Graziano Origa – il grande Origa che favorì l'innovazione del genere negli anni Settanta del secolo scorso – a realizzare nella città lo *Studio Grafico 3*, vero banco di prova dello *Studio Origa*, fondato a Milano successivamente. Uno studio quest'ultimo che fu una vera fucina di talenti e aprì il fumetto italiano alla contestazione culturale e all'impegno politico.

Negli anni Ottanta nacque in città un'associazione il cui nome – *La Bande Dessinée*⁶ – rivelava la predilezione per i fumetti d'oltralpe. Il gruppo, costituito da giovani autori di valore, si affermò anche a livello nazionale. Per l'importanza del contributo innovatore dato al genere, ricordiamo, fra gli sceneggiatori del gruppo, Bepi Vigna, Antonio Serra e Michele Medda, che crearono per la Sergio Bonelli la serie di *Nathan Never*, introducendo la fantascienza di buon livello nel fumetto italiano.

Nei primi anni Novanta, per iniziativa di Bepi Vigna, venne fondata a Cagliari la *Scuola Sarda di fumetto*, che, oltre a formare nuovi artisti, favorirà la diffusione della cultura del genere narrativo nell'isola. Nel 2000, l'esperienza della *Scuola* sfocerà nella costituzione del *Centro Internazionale del Fumetto*, finalizzato alla didattica e alla documentazione, ma anche al confronto con le tradizioni fumettistiche di altri paesi. Tale apertura culturale trova manifestazione anche nel festival internazionale *Nues* ['nuvole' in sardo]. *Fumetti e cartoni del Mediterraneo*, che il *Centro* organizza periodicamente.

Antecedenti dell'approccio umoristico della narrazione

Per quanto riguarda il taglio umoristico del nostro fumetto, le radici più lontane convergono nell'apertura alla satira che caratterizza anche la produzione letteraria alta d'area cagliaritano e che trova emblematica rappresentazione nella poesia in dialetto di Cagliari di Efsio Pintor Sirigu, considerato il primo poeta satirico isolano.⁷ Si tratta di un autore in cui la satira si stempera in un'ironia giocosa e bonaria, e che si serve di una lingua ricercata e di

⁶ La polirematica, che designa i fumetti in francese, è diventata la denominazione della produzione a strisce realizzata in Francia e in Belgio.

⁷ Avvocato illustre e di raffinata cultura, Efsio Pintor Sirigu (1765-1814) avviò con i suoi versi il genere satirico, destinato ad avere una grande fioritura nella poesia in lingua sarda, in particolare nelle principali aree urbane. La sua produzione si stacca nettamente dalla poesia locale della seconda metà del Settecento, ancora ispirata al classicismo arcadico e aperta a echi della poesia barocca. Per i componimenti dell'autore si rimanda a MANLIO BRIGAGLIA, *Il meglio della grande poesia in lingua sarda*, Cagliari, Edizioni della Torre 1975, pp. 145-170.

schemi metrici elaborati per rappresentare, attraverso il richiamo allegorico agli animali, gli aspetti ridicoli e caricaturali della realtà osservata.

Antecedenti meno lontani dell'umorismo di *Fisietto* possono essere trovati anche nella tradizione di riviste satiriche, ricche di caricature e di vignette umoristiche, di ampia diffusione a Cagliari fin dal primo Novecento. Alcuni dei fumettisti sardi più importanti dell'epoca maturarono in queste pubblicazioni il loro percorso di formazione.

Ma non mancano anche fonti più vicine di ispirazione. Un riferimento d'obbligo è il richiamo ad un personaggio televisivo dei primi anni Novanta, chiamato proprio Efsio e presentato, nella trasmissione di Serena Dandini *Avanzi*, dal comico cagliaritano Pier Francesco Loche. L'attore, nella costruzione del suo personaggio, aveva tratto ispirazione da figure, comportamenti e usi linguistici della Cagliari popolare, riprendendo temi cari a comici e cabarettisti locali.

In relazione alla lingua del nostro fumetto, l'attenzione alle varietà urbane di basso registro era stata risvegliata in quegli anni da un fantasioso glossario dell'italiano regionale dei semicolti della città, intitolato *Phraseologia Karalitana* e attribuito a Malvio de' Cupin, pseudonimo che celava i nomi di tre giovani laureati in scienze giuridiche – Massimo Cugusi, Massimo Deiana, Silvio Pinna – che, con spirito goliardico e senza eccessivo scrupolo nell'elicitazione dei materiali linguistici, avevano ampliato i dati ricorrendo anche all'inventiva personale e all'apporto del linguaggio giovanile. Il grande successo dell'opera favorì la diffusione in città di forme pseudo-regionali e di stereotipi linguistici non sempre rispondenti a reali usi comunitari.

Presentazione del Fumetto

Gli autori

Delineato il contesto storico e culturale in cui nasce e trova radici il nostro testo, siamo in grado di capirne meglio motivazioni e successo. La ricostruzione mostra l'inadeguatezza di interpretazioni che spiegano la sua fortuna come manifestazione dell'identificazione dei lettori nel mondo sbracato e talvolta crudamente grottesco del clan Pistis, in nome dei valori d'identità sarda che i suoi personaggi rappresenterebbero.⁸

Sarebbe come dire che il successo dei film di Totò è dovuto all'identificazione degli spettatori nei personaggi interpretati dal comico e che l'essenza

⁸ Cfr. ALBERTO SOBRERO, *La riscossa di Fisietto*, in «Italiano & Oltre», V (2002), pp. 306-307.

dell'italianità può essere individuata nella loro caratterizzazione umoristica e sopra le righe.

Così come è azzardato ipotizzare che l'uso del cagliaritano e della relativa varietà regionale possa essere stato interpretato e condiviso dai lettori campidanesi come espressione di reazione allo strapotere linguistico del logudorese, contribuendo al successo della testata.⁹ Umorismo e satira hanno avuto nei centri urbani isolani – Cagliari e Sassari in primo luogo – le aree privilegiate di affermazione e l'adeguamento agli usi linguistici dei contesti di ambientazione non può che essere una scelta obbligata. Del resto non è certo sui bassi registri linguistici prevalenti nel nostro testo, che possa essere condotta una qualsiasi rivendicazione.

Consapevoli di muoverci all'interno di un consolidata tradizione locale, sia a livello grafico che a livello di taglio umoristico dei contenuti narrativi, possiamo affrontare l'analisi del nostro testo.

Il fumetto esordisce nel dicembre del 1999 e il successo che lo accoglie fin dal primo fascicolo determina l'incremento delle tirature che, raggiungeranno vertici di 12 mila - 15 mila copie, vendute nelle edicole cittadine, ma anche di molti altri centri dell'isola, non solo nel Campidano.

Sull'onda di tale successo il protagonista Fisietto diventa uomo immagine di una campagna promozionale del più diffuso quotidiano dell'isola, «L'Unione sarda», e compare nelle pagine del fumetto in inserzioni pubblicitarie a pagamento, a favore di imprese e attività artigianali della città e del suo entroterra.

Gli autori del fumetto sono i fratelli Tremulo – Bruno disegnatore e Paolo progettista – di consolidata professionalità nell'ambito del genere paraletterario in esame.¹⁰ Ad essi si unirono in seguito dei collaboratori, sia per i testi che per la grafica. Collaborarono anche nostri allievi: accadeva infatti che argomenti affrontati a lezione diventassero temi della narrazione nei fascicoli della testata.

Nel 2008,¹¹ trattando dell'etimologia popolare, fra gli esempi parlai ampiamente di donna Bisodia, la donna evocata a livello popolare, non solo nella

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Bruno in particolare era un disegnatore che si era fatto apprezzare a livello nazionale negli anni Settanta, collaborando anche con lo *Studio Origa* a Milano, città dove si era trasferito per gli studi (cfr. VIGNA, *Parole in nuvole...*, cit., p. 61).

¹¹ Il ricordo della data della lezione è legato alla pubblicazione in quell'anno di un mio saggio di deonomastica, in cui avevo affrontato le attestazioni di *donna Bisodia* nel sardo (cfr. ANTONIETTA DETTORI, *Da donna Bisodia a Sinagoga. Miti, ideologie, pregiudizi popolari riflessi in nomi sardi*, in *Lessicografia e onomastica* 2, a c. di E. Caffarelli, P. D'Achille, Roma, Società Editrice Romana 2008, pp. 211-225) e alla piacevole sorpresa provata successivamente, nel trovare in edicola il fascicolo ad essa dedicato.

tradizione italiana, a seguito della risegmentazione della sequenza «(panem nostrum quotidianum) da nobis hodie» del Pater noster e della rimotivazione semantica che ne deriva. Nell'isola il personaggio ha connotazione positiva, assume infatti il significato di 'donna pia, rispettosa dei precetti religiosi', come ricorda anche Gramsci in una delle sue lettere alla sorella Teresina del 1931. Ebbene, dopo alcuni mesi, nel 2009, venne pubblicato un fascicolo dedicato alla fantasiosa personificazione: «Il Frikkettone 1 – Donna Bisodia».

I contenuti del fumetto richiamano vicende e figure della vita della città, ma introducono anche notizie ed eventi d'attualità, non solo nazionale, adattandoli al taglio ironico e dissacratorio del racconto. Grande evidenza viene data al calcio e ai suoi protagonisti, a cominciare dai calciatori della squadra del Cagliari Gigi Riva e Gianfranco Zola, fino a giungere al discusso dirigente della Juventus Luciano Moggi e al famigerato arbitro ecuadoriano Moreno, considerato responsabile dell'eliminazione della squadra nazionale ai mondiali del 2002.

Gli autori dedicano particolare attenzione alla lingua, caratterizzando i personaggi anche attraverso i loro usi linguistici. Ne deriva un ampio repertorio di varietà: il dialetto urbano di basso registro si intreccia al gergo della malavita locale; il diffuso italiano dei semicolti convive con registri regionali più controllati e con attestazioni di varietà formali e sottocodici tecnici. Non mancano anche aperture a dialetti di altre aree sarde e a lingue straniere. Parole ed espressioni dialettali o regionali tipiche o desuete vengono tradotte a piè' di pagina o raccolte in un glossario finale.

Il successo introduce nel fumetto anche una serie di rubriche: la corrispondenza con i lettori, intitolata «Saluti & Baci. La posta di Roberta», un oroscopo umoristico attribuito a «Bettina sa Bruscia» 'Bettina la strega', la recensione di libri nella sezione «Il libro».

Ambientazione

Cagliari è il teatro delle vicende narrate, ma non mancano anche altre ambientazioni isolane, evocate a seguito di spostamenti dei personaggi. Dopo il primo fascicolo del fumetto – intitolato *Sardina Party*¹² –, che apre con una lunga didascalia, volta a ironizzare per antifrasi su comportamenti e destino dei sardi, il racconto trova sempre avvio in una breve didascalia d'esordio

¹² Incentrato sul disturbo e lo scompiglio arrecato ad un *party*, tenuto nell'attico di un palazzo borghese vicino, dagli effluvi e gli schiamazzi di una grigliata di sardine e altri cibi popolari, organizzata da *Fisietto* nel suo cortile.

che ha la valenza di un vero *incipit* e funzione deittico-spaziale: «Cagliari, antica e nobile città, ricca di storia e di cultura...». Le didascalie di ricordo delle vignette successive proseguono l'enunciato lasciato in sospenso e introducono ironicamente il tema del racconto.

Personaggi

I protagonisti del fumetto sono Fisietto e la sua famiglia allargata. Fisietto è un quarantenne, privo di un lavoro regolare, che vive ai margini della legalità, cercando di sbarcare il lunario. Possiede un motofurgone Piaggio che utilizza per trasporti più o meno leciti, e per la raccolta di cartoni, ferrovecchio, stracci. Convive, oltre che con la moglie e i sei figli, con la famiglia della sorella, con la nonna e con uno zio. Ha attorno un'ampia rete di amici e conoscenti o di antagonisti di varia estrazione sociale. Impulsivo e sbruffone, affronta la vita con irruenza e affida la soluzione dei problemi alle maniere forti o alle risorse di una spregiudicatezza senza limiti.

L'abitazione della famiglia sorge in un quartiere residenziale, ma è una costruzione modesta, circondata da un ampio terreno edificabile che suscita gli appetiti di costruttori e immobilariisti, e viene strenuamente difeso dalla vecchia nonna Saturnina, per rispetto della memoria del marito defunto, che ne aveva acquisito la proprietà per usucapione. La nonna riesce sempre a evitarne la vendita, in virtù del prestigio che le deriva dal costituire, con la sua pensione di invalidità, l'unica fonte sicura di reddito della famiglia. Il terreno è dedicato alla coltivazione di ortaggi e alberi da frutta e all'allevamento di animali da cortile, ma anche a spazio di lavoro di Fisietto.

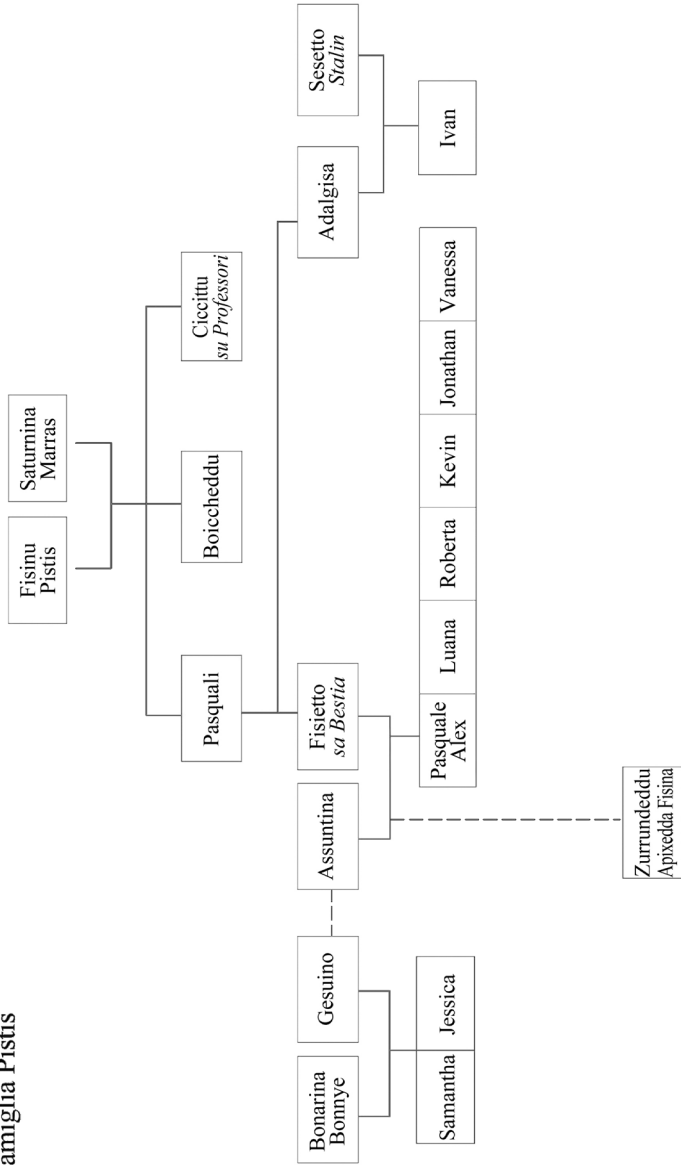
Abitazione e terreno sono letteralmente sovrastati dagli alti palazzi borghesi circostanti, in una proiezione, anche ambientale e visiva, della contrapposizione fra agiatezza e povertà, che inserisce il nostro racconto per immagini nella tradizione umoristica della narrativa e del teatro popolare.

Gli antroponimi

Ho tracciato nella Tavola annessa la genealogia della famiglia Pistis, in modo da evidenziare la struttura del sistema antroponimico attestato al suo interno e consentire la lettura generazionale dei fenomeni di conservazione e innovazione che lo caratterizzano.

Il primo nodo dell'albero fa riferimento ai nonni del protagonista del nostro testo: *Fisinu* Pistis e Saturnina Marras. I nomi personali sono tipici della tradizione onomastica cagliaritano, oltre ad essere diffusi in tutta l'isola. Il

Famiglia Pistis



nome Saturnino¹³ ha avuto in Sardegna l'area di maggiore diffusione nazionale, in virtù del culto locale dell'omonimo santo, martirizzato a Cagliari durante le persecuzioni di Diocleziano. La particolare concentrazione del nome nell'onomastica tradizionale del capoluogo è sostenuta dall'essere il martire patrono della città.¹⁴ Tra conservazione e innovazione gli appellativi di parentela rivolti a Saturnina, che ha ampiamente superato i novant'anni: il tradizionale *mamai* 'mamma', di formazione infantile, nelle allocuzioni del figlio *Ciccittu*, ma l'innovativo *nonna* in bocca ai nipoti, forma che a Cagliari ha da tempo soppiantato il tradizionale *iaia* (<AVA) del campidanese.

Fisinu è forma aferetica e alterata di *Efsiu* 'Efsio'. È un nome peculiare dell'isola, di particolare diffusione a Cagliari e nel Campidano. È usato nell'onomastica locale anche nella forma *Èfis*, attestata in letteratura a denominazione del «servo» delle dame Pintor, protagonista del romanzo *Canne al vento* della Deledda. Il nome rimanda al culto locale di S. Efsio, guerriero romano martirizzato anch'esso sotto Diocleziano e morto a Nora, in prossimità di Cagliari.¹⁵ L'antroponimo occorre solo in bocca a nonna Saturnina, che ricorda il marito nei discorsi e nelle preghiere.

Tipicamente sardi anche i cognomi dei due capostipiti. Pistis potrebbe essere la pluralizzazione di *pisti*, interiezione che equivale a 'che caldo, che bruciore!';¹⁶ Marras rimanderebbe a *marra* 'zappa', anche con possibile estensione semantica a designazione di incisivi grandi e distanziati, che il lessema può avere.

Dei figli della coppia sono rilevabili nel testo tre nomi, senza alcun riferimento alla sequenza della loro nascita; li riporto in successione casuale.

¹³ Il nome continua il *cognomen* romano *Saturninus*, che rimanda a *Saturnus*, il nome dell'antico dio italico identificato in seguito con il greco Crono (EMIDIO DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 1986, cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, Utet 2005, di seguito citato come NPI).

¹⁴ La vita del santo, conosciuto nell'isola anche come Saturno o *Sadurru* nel sardo, è narrata nella *Passio sancti Saturni* attribuita al XII secolo, ma giunta a noi in una copia quattrocentesca. Redatta dai Vittorini di Marsiglia – ordine monastico che aveva ricevuto in dono nel 1089, dal giudice cagliaritano Costantino Salusio II, la basilica paleocristiana dedicata al santo e già edificata nel VI secolo –, la narrazione parla di un giovane *cives* locale, martirizzato nel 304 per essersi rifiutato di sacrificare agli dei. Sulla devozione per il santo e sulle antiche attestazioni delle due forme onomastiche con le quali è conosciuto e venerato nell'isola, si veda ROSSANA MARTORELLI, *Martiri e devozione nella Sardegna altomedievale e medievale*, Cagliari, Pontificia Facoltà Teologica 2012, pp. 69-75.

¹⁵ L'epoca tarda di comparsa – posteriore al Medioevo – del nome e del culto suggerisce l'ipotesi della loro derivazione da un santo di tradizione bizantina. Il nome – *Ephésios* o *Ephísios*, in lat. *Ephésius* – deriva dall'etnico di Éphesos (DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, cit.).

¹⁶ Attestata come cognome anche la forma *pistidda* che l'interiezione assume, fatto che potrebbe rafforzare la derivazione proposta; avanzata anche la possibilità di un collegamento al bizantino *pistis* 'fede' (cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, Utet 2008).

Si tratta di forme pienamente inserite nella tradizione onomastica locale. Il primo *Boicheddu* è diminutivo di *Boicu*, ipocoristico di *Sarbadoricu*, forma sarda di Salvatore. Appartiene a un membro della famiglia disperso in Russia, durante la seconda guerra mondiale. Il suo nome ricorre nelle preghiere e nel ricordo della madre Saturnina, che ne attende ancora il ritorno. Il secondo *Pasquali* è un altro nome ben attestato nell'isola,¹⁷ attribuito al padre del protagonista del fumetto; ne veniamo a conoscenza indirettamente, attraverso il nome di battesimo del primo figlio di Fisietto, che riprende – ci dice il testo – quello del nonno paterno, ormai defunto. *Ciccittu* infine è uno degli ipocoristici di *Franciscu* 'Francesco', forma di ampia diffusione nella tradizione isolana. Il personaggio che denomina – chiamato zio *Ciccitto* da nipoti e pronipoti – è una figura prestigiosa agli occhi non solo di Fisietto, in virtù di esperienze maturate e rapporti intrecciati in una vita vissuta ai margini della legge, fra imbrogli, furti, soggiorni in prigione. Il soprannome *su Professori* 'il professore' ne sottolinea esperienze e competenze acquisite o orecchiate, anche in ambito giuridico, e ruolo di guida nella ricerca di soluzioni o spregiudicate vie di fuga da ogni problema.

Due i figli di *Pasquali*, il nostro Fisietto, che prende il nome dal nonno, e la sorella Adalgisa. Un nome germanico quest'ultimo che si è affermato in Italia a metà dell'Ottocento, anche in virtù del successo della *Norma* di Bellini; opera nella quale denomina la sacerdotessa gallica rivale di Norma nell'amore per il proconsole romano Pollione. Un nome datato, presente anche a Cagliari, seppur con frequenza non rilevante. Non va dimenticato del resto l'amore per l'opera diffuso in città, anche a livello popolare. Anche nonna Saturnina, che si esprime solo in sardo, è un'appassionata melomane; nel passato, accompagnata dal figlio *Ciccittu*, seguiva dal loggione gli spettacoli d'opera rappresentati nel teatro cittadino.

In riferimento al nostro eroe, accanto al diminutivo italianizzato Fisietto, occorre la forma *Afisinu*, in bocca ad un pastore del contado, e, nell'ultimo fascicolo del fumetto – ambientato nell'antica Roma – anche le pseudo latinizzazioni *Fisius* e *Fisiettus*. Ha sposato Assuntina, una donna saggia e disincantata che rintuzza, con ironia e sarcasmo, le intemperanze del marito, arginandone arroganza e superficialità. Il suo nome è un alterato di Assunta, diffuso a Cagliari e in tutta l'isola in virtù della devozione per la Vergine Assunta in cielo, rappresentata dormiente nell'iconografia locale.

Il marito di Adalgisa si chiama Ssetto, italianizzazione di un ipocoristico di *Efisiu*; ma non si può escludere la sua derivazione anche da altri nomi, ad

¹⁷ L'antroponimo continua il nome personale latino-cristiano *Paschalis*, nel valore originario di 'nato di Pasqua', ma nell'onomastica italiana può rispecchiare il culto di vari santi (NPI, cfr. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, cit.).

es. *Luisu*, forma campidanese di Luigi. Il femminile dell'elemento nominale può risalire, oltre che a Efisia e Luisa, anche a Teresa. Ne deduco dunque che, nel campidanese, l'ipocoristico è riconducibile a nomi che presentano al loro interno una sillaba con sibilante.

I due cognati, Fisetto e Ssetto, sono dotati di soprannome; siamo infatti all'interno di una fascia generazionale – dai quaranta ai cinquantacinque anni – e di strati sociali popolari nei quali l'elemento nominale è ancora vitale. *Sa Bestia* evidenzia la spregiudicatezza e l'abituale ricorso alle maniere forti di Fisetto; Stalin rimanda alle idee politiche di ispirazione comunista, ma anche ai tratti somatici – baffoni, folta capigliatura, corporatura massiccia – che Ssetto condivide col dittatore sovietico.

Per omogeneità generazionale e per legame di parentela, pur non chiaramente delineato, inseriamo in questo strato onomastico dello schema anche un cugino di Fisetto, Gesuino, e la moglie Bonarina, una coppia che vive sopra l'abitazione della famiglia Pistis. I loro nomi sono pressoché esclusivi della tradizione locale: Gesuino è un alterato di Gesù, dotato di piena autonomia onomastica; il nome femminile, alterato di Bonaria e di particolare concentrazione nel passato a Cagliari, rispecchia la devozione per la Madonna di Bonaria, venerata nel santuario edificato nel XIV secolo dai catalani sul colle omonimo della città. La donna, moderna e spregiudicata – ha persino una tresca amorosa con Fisetto –, si fa chiamare però *Bonnye*,¹⁸ probabile retaggio del suo passato burrascoso; la sua scelta costituisce la prima apertura alla moda dell'onomastica straniera, che interesserà la generazione successiva del clan familiare.

Nella fascia generazionale di Bonarina, l'aspirazione alla modernità si realizza col ricorso a ipocoristici inglesizzanti, che mascherano i nomi di tradizione sarda di base. La tendenza interessa anche, ad es., una coppia di amici abbienti di Fisetto. La donna, Doloretta,¹⁹ si fa chiamare *Dolly*, e, nei momenti di felice sintonia col marito – invero molto rari – riconduce a *Porfy* il suo sardissimo nome Porfirio;²⁰ l'uomo è soprannominato da Fisetto e dal suo sguaiato *entourage Gorbagliu* 'ombrina' o 'pavone di mare', ovvero 'stupido'.

I nomi dei figli di Fisetto rappresentano in sintesi la parabola che ha interessato l'onomastica locale, passando dalle tendenze conservative della tra-

¹⁸ Ipocoristico inglese di vari nomi, il termine è dotato tuttavia di significato pieno ed equivale a 'bella, graziosa' (cfr. NPI).

¹⁹ Alterato di Dolores, nome di retaggio iberico nell'isola. L'alterato ha in Sardegna il suo centro di diffusione, con particolare frequenza a Cagliari e nel meridione isolano.

²⁰ Nome che ha avuto in Sardegna una delle aree di peculiare attestazione, rimandando al culto di santi d'origine orientale; latinizzato in *Porphyrius*, deriva da *porphyra*, nome greco della porpora (DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, cit., NPI).

dizione all'innovazione, anche particolarmente spinta, dato il ceto popolare urbano in cui si impianta e la sua sensibilità ai modelli alieni di riferimento, veicolati da serie televisive e stampa popolare.

Il figlio maggiore – un giovane poco più che ventenne, sbandato e incolto – si chiama Pasquale, come il nonno defunto; un nome tradizionale a lui non gradito e che decide di cambiare. Sceglie il moderno Alex, liberandosi dall'incasellamento nella linea di trasmissione onomastica familiare. L'ipocoristico di coloritura esotica rende ancora più appetibile ai suoi occhi il nome di moda scelto.

Con gli altri figli del nostro eroe, penetrano nell'onomastica familiare le innovazioni di moda, con stratificazioni diverse in diacronia, a dimostrazione della rapidità con cui si susseguono gli influssi esterni nella nominazione, una volta che i mezzi di comunicazione di massa ne diffondono la conoscenza.

Le due ragazze – Luana e Roberta – di diciannove e diciassette anni, hanno nomi di moda, ma pur sempre interni alla tradizione onomastica italiana. Il nome Luana, affermatosi nella prima metà del Novecento attraverso il cinematografo²¹ e diffuso anche grazie alla stampa popolare, raggiunse il picco della sua fortuna onomastica proprio negli ultimi decenni del secolo, periodo di avvio della pubblicazione del fumetto. Il nome esotico ben si attaglia alla bellezza e al sentimentalismo svampito del personaggio. Roberta è anch'esso un nome di moda del periodo, che penetra ampiamente nell'isola;²² in famiglia e nel gruppo amicale del personaggio – costituito da un'equilibrata e studiosa liceale – viene usato anche nelle forma alterata Robertina e ipocoristica *Roby*.

È in riferimento ai componenti minori – con un'età che va dai 12 ai 5 anni – che nella famiglia Pistis penetrano alcuni dei nomi stranieri diffusi, nel nostro paese, da film e serie televisive americane e dalla cassa di risonanza dei periodici popolari: Kevin, Jonathan, Vanessa.

Si tratta di scelte onomastiche di ceti popolari e di quartieri periferici cagliaritari che hanno avuto anche riscontri letterari. Cito in proposito uno dei capolavori di Sergio Atzeni, il racconto lungo *Bellas mariposas* 'belle farfalle', pubblicato postumo dalla Sellerio nel 1998. Lo scrittore dedica particolare attenzione all'onomastica straniante dei giovani cagliaritari che vivono nelle periferie povere e degradate della città.

²¹ Fondamentale fu il film di Vidor *Bird of Paradise* (1933), tradotto in italiano come *Luana la vergine sacra*, dal nome di probabile origine polinesiana della protagonista (DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, cit.). Non si esclude tuttavia anche un possibile riferimento colto a *Lua*, divinità italica collegata a Saturno dai Romani (cfr. NPI).

²² Il nome, d'origine germanica, ha avuto un rilancio a livello nazionale nella seconda metà del secolo scorso, assumendo rilievo anche nell'isola, con una diffusione non connotata socialmente.

Nel mondo dei Pistis la moda onomastica di tradizione straniera era stata anticipata di qualche anno da Gesuino e Bonarina, con l'imposizione dei nomi Samantha e Jessica alle due figlie, sfaccendate e superficiali, che hanno diciassette e diciotto anni.

Scelta ideologica, ma pur sempre in sintonia con usi nazionali del periodo, il nome Ivan del figlio universitario di Adalgisa e Sesetto. Coerente con usi nazionali contemporanei è anche il nome dell'amico di Ivan e delle ragazze Pistis, Luca, studente universitario appartenente a una famiglia borghese dei palazzi lussuosi, contigui all'abitazione di Fisiotto.

Ho inserito ai margini dello schema altri due nomi di rilievo nella vita dei Pistis, pur non riferiti ad esseri umani: *Zurrundeddu* e *apixedda Fisina* o *Fisinedda*. Il primo designa il bruttissimo cane di nonna Saturnina col ricorso emblematico al nome del pipistrello, attestato nel capoluogo e nel suo retroterra orientale.²³ Un cane sindacalizzato e bilingue che pensa in sardo nella quotidianità, ma usa l'italiano per arringare gli animali da cortile, al fine di organizzarne la protesta e spingerli alla rivolta.

Il secondo fa riferimento al più importante strumento di lavoro di *Fisietto*, il motofurgone Piaggio, denominato *apixedda* 'piccola ape' nel dialetto e nell'italiano popolare della città. Il nome proprio che lo personalizza è un'attribuzione del suo padrone, che interloquisce abitualmente con l'amatissimo mezzo di trasporto, compagno fedele di avventure e misfatti.

I nomi del clan dei Pistis rappresentano efficacemente la parabola che ha caratterizzato l'onomastica personale sarda nella seconda metà del Novecento. Già negli anni Sessanta la trasmissione dei primi nomi all'interno della famiglia aveva avviato il suo declino, portando con sé il progressivo abbandono dei nomi di santi e devozioni della tradizione religiosa locale.

Si apre una fase in cui il gradimento di un nome, anche religioso, riflette tendenze di moda d'ambito nazionale. Il fenomeno interessa prioritariamente ceti sociali elevati e aree urbane, estendendosi nei decenni successivi anche a livello popolare e coinvolgendo le diverse aree isolate.

A fine secolo, cinematografo, televisione e stampa popolare diffondono la conoscenza dell'onomastica straniera, in particolare di tradizione anglo-americana, determinando ricadute immediate sulle scelte di nominazione dei ceti popolari, a partire dalle città. Il fenomeno, che non risale nella stratigrafia sociale, oggi va raggiungendo anche i ceti popolari delle aree rurali dell'isola.

²³ Oltre che in parte rilevante del Campidano centrale, cfr. B. Terracini, T. Franceschi (a c. di), *Saggio di un Atlante linguistico della Sardegna* (SALS), vol. 1 Carte, vol. 2 Testo, Torino, Ratterro 1964, carta 1.

Biodata: Antonietta Dettori, già professore ordinario di Glottologia e Linguistica presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Cagliari, direttore del Master di II livello «Lingua e cultura sarde nel contesto mediterraneo» e della Scuola di Specializzazione in Studi Sardi, ha dedicato parte rilevante della propria attività scientifica ai problemi relativi alla ricerca linguistica sul campo, svolgendo inchieste di dialettologia e sociolinguistica in area rurale e urbana. Ha svolto studi di lessicologia ed etnolinguistica, con particolare attenzione alla documentazione di lessici settoriali e all'individuazione dei rapporti tra lingua e cultura. I suoi principali ambiti di ricerca odierni riguardano gerghi e varietà paragergali, italiano regionale letterario, lessico e onomastica, storia linguistica del sardo.

antoniettadettori@tiscali.it

ANTONIO IURILLI

L'INQUIETANTE *PRIMUM ITALIANO*
DEL MACROTOPONIMO *AMERICA*

Abstract: The macrotoponym 'America' is found in the very first European copies of a codex containing the Esposizione del Pater noster by Antonio De Ferrariis Galateo (1448-1517), a foremost figure among sixteenth-century humanists. The Esposizione is written in a Southern version of the vernacular and presents, behind an apparently religious title, a compelling depiction of not just the crisis afflicting Naples under Aragon rule, but all of early sixteenth-century Italy as well.

Keywords: macrotoponym America, first European copies, Antonio De Ferrariis

È singolare che l'autorevole silloge delle fonti italiane per la storia della scoperta dell'America, allestita da Guglielmo Berchet a fine Ottocento all'interno delle iniziative della Commissione Colombiana, non registri (almeno con l'òbelo del sospetto) un precocissimo documento (forse il primo) della fortuna italiana (direi, anzi, europea) del macrotoponimo *America*.¹ Inspiegabile, questo silenzio, ma in parte giustificabile, perché quel precocissimo documento, per quanto edito, non solo non appartiene alla cultura geografica nazionale, ma è frutto dell'attività letteraria di uno scrittore (dunque, non di un geografo *stricto sensu*) solo di recente rivalutato e sottoposto a un doveroso esercizio filologico: un silenzio giustificabile anche per l'incombere su quel documento di inquietanti ombre di inautenticità.

L'autore cui mi riferisco è il salentino Antonio De Ferrariis detto il Galateo, interprete fra i più complessi e vigorosi di un Umanesimo meridionale eccentricamente antiflorentino e fortemente ellenofilo, e per questo visceralmente ostile all'incipiente imperialismo spagnolo sul Mezzogiorno d'Italia: ostile non solo per essere stato affezionato suddito della dinastia aragonese di Napoli, ma anche in quanto quell'imperialismo, ai suoi occhi, proprio sulla sua terra (il Salento), custode della tradizione greco-bizantina in Italia, si accingeva, ai primi del Cinquecento, a far incombere l'egemonia di una cultura (quella spagnola) allontanatasi, a suo giudizio, dall'antica matrice

¹ Cfr. GUGLIELMO BERCHET, *Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo*, in *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana pel quarto centenario della scoperta dell'America*, Roma, 1892-1896, II, 1893.

greco-latina anche in ragione di quella politica imperialistica della quale appunto il *descubrimiento* americano era il frutto più maturo.²

E dunque non sorprende che il Galateo, in veste anche di geografo di stampo ancora rigorosamente tolemaico, manifesti interesse per quell'evento epocale, dedicandogli una intensa *fictio* epistolare, inquieta e perplessa, con l'ultimo sovrano aragonese di Napoli (Federico), centrata proprio sul tema dell'impatto del *descubrimiento* con la civiltà dell'Europa greco-romano-cristiana.³

Ma non è questa scrittura, peraltro non diversa da tante altre coeve intrinse di umori affini, che suscita gli interessi onomastici adombrati nel titolo del mio contributo. La scrittura omessa (o più verosimilmente ignorata) dal Berchet, cui facevo riferimento, è un commento all'*Oratio Dominica*, cioè al *Pater noster*, che il Galateo compose certamente nella malinconica quiete del castello aragonese di Bari, ospite della «triste reina» Isabella d'Aragona (cui è dedicato), vittima della perfidia dei cugini castigliani pronti a detronizzarla in quanto sfortunata vedova di Giangaleazzo Sforza, per quanto madre di quella Bona Sforza destinata a impalmare il re di Polonia: un commento al *Pater noster* scritto dal Galateo entro un arco cronologico fondatamente certo (fra il 1507 e il 1509), e pubblicato, malamente, solo a fine Ottocento.⁴

Insisto sulla data di composizione dell'opera (come ho detto, collocabile fra il 1507 e il 1509), perché essa coincide con la data di nascita del macrotoponimo *America* nella cultura geografica europea ad opera del cosmografo olandese Martin Waldseemüller in un modesto trattato di cosmografia uscito a Saint Dié di Lorena proprio nell'aprile del 1507.⁵ Ora, è proprio questa

² Un profilo biografico del Galateo, con appendice bibliografica, è in ANTONIO IURILLI, *De Ferrariis Antonio (dit Galateo)*, in *Centuriae Latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, réunies par C. Nativel, Genève, Droz 2006, pp. 265-272.

³ Cfr. ANTONIO GALATEO, *De situ elementorum*, in *Antonii... Liber de Situ Iapygiae*, Basileae, Per Petrum Pernam 1558, pp. 9-63; poi in *Collana di opere scelte edite e inedite di scrittori di Terra d'Otranto*, a c. di S. Grande, Lecce, Tip. Garibaldi di Flascassovitti e Simone [poi Editrice salentina] 1867-1875, III, pp. 1-49; cfr. anche ID., *De mari et aquis*, ivi, pp. 53-74, 108-114, e ID., *De situ terrarum*, in GALATEO, *Epistole*, a c. di A. Altamura, Lecce, Centro Studi Salentini 1959, pp. 23-31. Immaginando un dialogo svoltosi fra lui, Federico d'Aragona, Belisario Acquaviva e Antonio Guevara, il Galateo, dopo aver inneggiato all'audacia dei naviganti che vanno scoprendo le nuove terre, elenca minuziosamente i vantaggi e gli svantaggi che la civiltà dei conquistatori potrebbe apportare alle popolazioni nuovamente scoperte, interrompendosi solo davanti alle perplessità espresse dall'Acquaviva sulle possibili deviazioni eterodosse della disputa.

⁴ GALATEO, *Esposizione sopra l'Orazione Dominicale*, in *Collana di opere scelte edite e inedite di scrittori di Terra d'Otranto*, cit., III (1875), pp. 145-238, IV (1875), pp. 5-104.

⁵ MARTIN WALDSEEMULLER (Hylacomylus), *Cosmographiae introductio... Americi Vesputii navigationes*, Vrbs Deodate, Vautrin & Nicolas Lud, finitum vij. kalendas Maij [25 IV] 1507. Sulla data di composizione dell'opera cfr. IURILLI, *Coordinate cronologiche dell'Esposizione del 'Pater noster' di Antonio Galateo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIX (1982), fasc. 508, pp. 536-550.

perfetta coincidenza fra data di composizione dell'opera e data di nascita del macrotoponimo *America* a generare il problema che intendo affrontare, che è problema di ordine filologico e onomastico insieme.

L'America nasce dunque, onomasticamente, nella primavera del 1507 in una piccola città di confine fra mondo neolatino e mondo germanico. Ora, il dato che vorrei sottolineare in ragione di quel che dirò è proprio l'immediata fortuna di quel nome, sebbene suonasse come provocazione all'orgoglio identitario della Corona spagnola, cui si erano ispirate le prime *performances* locutorie del tipo *Nova Hispania*, *Nova Castiglia*, *Hispaniola*, apparse sulle prime rappresentazioni cartografiche delle nuove terre: una fortuna (quella del toponimo *America*) destinata, nei decenni successivi al suo conio lorenese, a cedere proprio al revanscismo spagnolo fino alla sua definitiva affermazione, che si colloca tuttavia non prima della metà del secolo XVI.⁶

Che cos'è, invece, quell'*Esposizione del Pater noster* che il Galateo prende a scrivere in quello stesso 1507, ispirandosi (ma solo formalmente) allo sterminato filone esegetico dell'*Oratio Dominica*? Quella scrittura nasce in realtà dalla delusa consapevolezza che il Galateo avvertiva della fine di una dinastia (quella aragonese), e che coinvolgeva profondamente la sua coscienza di intellettuale ad essa devoto, e si nutre di sentimenti nostalgici, risentiti, utopici: sentimenti che egli traduce, in deroga all'impianto dottrinale tipico dei commenti al *Pater noster*, in un drammatico affresco degli ultimi anni del Mezzogiorno aragonese, affidando quei sentimenti alla *verve* sanguigna di un volgare orgogliosamente antitoscano, e agli stilemi del genere omiletico e dell'invettiva.⁷

⁶ Sulla storia e sulla fortuna del geonimo *America* ancora utili sono gli studi di GEORGE C. HURLBUTH, *The origin of the name America*, «Bulletin of the American Geographic Society», IV (1886); FILIPPO PORENA, *Sulla questione intorno al nome di America*, «Annuario dell'Istituto Cartografico Italiano», III (1889); ma soprattutto i due fondamentali contributi di LUIGI HUGUES, *Sul nome «America»*, Torino 1886 (successivamente riproposto in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 1888, e in ID., *Di Amerigo Vespucci e del nome America*, Casale Monferrato, Tipografia C. Cassone 1894), e di PIER LIBERALE RAMBALDI, *Per la storia del nome «America»*, «Rivista Geografica Italiana», VIII (1901). Cfr. anche DILETTO NOCENTINI, *Amerigo Vespucci e il nome 'America'*, «L'Universo», maggio-giugno 1954, suppl. al n. 3. Sono ovviamente importanti anche le sillogi cartografiche di VITTORE BELLIO, *Notizia delle più antiche carte geografiche che si trovano in Italia riguardanti l'America*, in *Raccolta di documenti*, cit., IV, II, Roma, Tip. Del Senato 1892, pp. 101 sgg., e quella documentaria di PAOLO REVELLI, *Terre d'America e archivi d'Italia*, Milano, Treves 1926. Doviziose informazioni bibliografiche offrono la *Biblioteca Americana vetustissima* di HENRY HARRISSE, New York, Geo P. Philes, poi Paris, Tross 1866-1872 con le addizioni di C. Sanz, *Biblioteca americana vetustissima. Comentario crítico e índice general cronológico de los seis volúmenes que componen la Obra*, Madrid, Suarez, 1960, e gli *Studi biografici e bibliografici sulla storia della Geografia in Italia*, a c. di G. Uzielli e P. Amat di S. Filippo, Roma, Società Geografica Italiana 1882.

⁷ Sull'opera cfr. essenzialmente IURILLI, *Problemi lessicali nell'Esposizione del 'Pater noster' di Antonio Galateo*, «Lingua e Storia in Puglia», IX (1980), pp. 45-58; ID., *L'Esposizione del Pater*

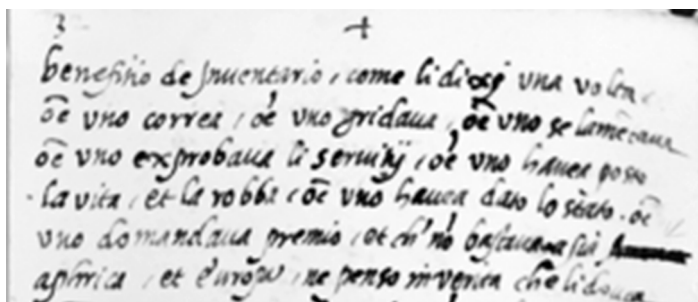
Ora, proprio dalla memoria nostalgica e appassionata degli ultimi giorni dell'ultimo re aragonese Federico (dunque, del 'suo' re), affiora, inquietante e seducente, la questione onomastica di cui intendo parlare. Questo il passo:

Lo male adventurato re Federico donò ciò che havea, né con questo possette soddisfare ad una poco parte de la cupidità de li servitori de lo avo, patre, frate et nepote et soi. Tanti creditori li veniano adosso, che li saria stato meglio che haveasse pigliato lo Regno con beneficio de inventario, come li dixi una volta. Omne uno correa, omne uno gridava, omne uno se lamentava, omne uno exprobava li servizi, omne uno havea posto la vita e la robba, omne uno havea dato lo stato, omne uno domandava premio et che non bastava Asia, America, Aphrica et Europa.⁸

Con un'iperbole che esprime i suoi densi umori anticortigiani, il Galateo rievoca, dunque, uno degli aspetti eticamente più ripugnanti degli ultimi giorni del suo amato e sfortunato re Federico: la cinica avidità con la quale i cortigiani accampavano diritti nei suoi confronti, al punto che al re non sarebbe bastato possedere tutti i continenti per soddisfarli. Continenti che sono ormai quattro e che il Galateo enumera puntualmente. Nessuna riserva, ovviamente, sul loro numero. Riserve, invece (e non poche) su quel nome «America» che affiora, precoce e procace, da una scrittura maturata, come ho detto, in strettissima contiguità cronologica con il *primum* edi-

noster di Antonio Galateo: note per un'edizione critica, «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale», 1, Napoli, presso l'Istituto, 1984, pp. 51-73; ID., *Latino e volgare nell'Esposizione del 'Pater noster' di Antonio de Ferrariis Galateo*, in *Acta Conventus Neo-latini Hafniensis: Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies*, Copenhagen 12 August to 17 August 1991, Rhoda Schnur ed., Binghamton, New York, Medieval & Renaissance texts & studies, 1994, pp. 507-516; ID., *Antonio De Ferrariis Galateo, Esposizione del 'Pater noster'*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a c. di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia 2011, pp. 163-171; ID., *Potenti e faziosi in una metafora 'teatrale' di Antonio Galateo*, in *Il principe e le scene. Metafore del potere tra antico e moderno*, a c. di G. Distaso, Bari, Stilo Editrice 2014, pp. 171-182.

⁸ La citazione è tratta dal cod. 72 della Biblioteca Provinciale di Avellino, che presenta il seguente *incipit*: *Esposizione sopra l'Oratione Dominicale cioè il Pater Noster fatta da Antonio Galateo alla Regina di Bari 1504*, pp. 331-332. Il cod., di mm. 198x151, privo di rilegatura e di piatti, è composto da 2 ff. non numerati + 374 pp. + 4 ff. non numerati, dei quali il secondo risulta tagliato, gli ultimi due lacerati. Filigrane: 1. ancora in cerchio sormontata da raggiera a cinque punte, del tipo *Briquet* nn. 484-496 (1505-1583); 2. bilance con piatti triangolari in cerchio sormontate da raggiera a cinque punte, del tipo *Briquet* nn. 2456-2500 (1500-1510); 3. cappello cardinalizio sormontato da croce, del tipo *Briquet* 3413-3417, filigrana che, insieme alla variante 'cappella' sormontato da stella a sei punte, è tipicamente italiana, diffusasi agli inizi del sec. XVI; scrittura a piena pagina con specchio di scrittura sostanzialmente costante. Una più ampia descrizione del cod. in ANTONIO IURILLI, *L'opera di Antonio Galateo nella tradizione manoscritta. Catalogo*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, Napoli, 1990, [poi:] Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 83-87; cfr. anche ID., *L'Esposizione del Pater noster di A. Galateo. Note per un'edizione critica*, cit., pp. 53-62.



toriale di quel toponimo (il 1507) e, al contrario, a una distanza abissale (dalla Lorena a Bari) per la geografia editoriale e per la circolazione libraria del tempo: condizioni, entrambe, che rendono difficile accreditare quella lezione senza cedere al dubbio di accreditare un falso. È evidente che, se queste riserve fossero invece superate, il passo citato custodirebbe il *primum* assoluto della fortuna del toponimo *America* in Italia, e una delle prime attestazioni della sua primordiale, controversa fortuna europea. Tutto questo non in un documento cartografico, ma letterario. Prima che onomastica, la questione è allora filologica.

Il toponimo *America* è presente nella già ricordata, unica edizione a stampa, tardo ottocentesca, dell'opera.⁹ Ed è presente anche nella tradizione manoscritta, lachmanianamente monogenetica, con un archetipo conservato (un codice primocinquecentesco custodito nella Biblioteca Provinciale di Avellino) che governa, con l'autorità del *codex optimus*, uno *stemma codicum* pullulante di soli *codices descripti*.¹⁰

Il manoscritto avellinese è un cartaceo, verosimilmente esemplato in uno *scriptorium* leccese in anni immediatamente successivi alla morte dell'autore (1517), forse attingendo dall'autografo: insomma, un *codex optimus*, fondamentale per la restituzione critica del testo. Per quanto occultata da un frego (del quale dirò), la parola «America» vi è trascritta alla fine della quinta linea della pagina 332, eccedendo leggermente dal normale specchio di scrittura non diversamente da numerose altre situazioni in cui il copista, piuttosto che dividere la parola, preferisce contrarre leggermente il *ductus* per contenerla in una sola linea. Contrariamente alle iniziali degli altri tre toponimi citati (Asia, Africa, Europa), *America* è scritta con l'iniziale maiuscola; ma

⁹ Cfr. la nota 4.

¹⁰ Cfr. IURILLI, *L'Esposizione del Pater noster di Antonio Galateo: note per un'edizione critica*, cit., pp. 51-73.

si tratta di oscillazione maiuscola/minuscola consueta nell'*usus scribendi* del copista.

Queste valutazioni codicologiche, confermate dalla consueta strumentazione ottica, mi hanno persuaso che a vergare su quel codice il toponimo *America* non può che essere stato il copista. Ove, invece, si voglia considerare quella lezione come interpolazione seriore, bisognerebbe giustificare uno spazio scrittorio largo circa 15 mm., che il copista, derogando inspiegabilmente dal suo costume scrittorio, avrebbe lasciato in bianco; spazio, peraltro, nel quale la parola immediatamente successiva, «Aphrica», lunga quanto «America», sarebbe stata agevolmente contenuta. Tutto questo senza considerare la stravagante apposizione intermedia e non finale di un nuovo elemento nella sequenza enumerativa, ancor più ingiustificabile nella possibile gerarchia logica e cronologica di quella specifica sequenza. E infine, ove si inclini per un'interpolazione seriore, bisognerebbe chiedersi perché il toponimo *America* risulta così graficamente ben integrato nel sistema scrittorio del codice, persino nel colore dell'inchiostro, la cui base tannica sembra aver subito la stessa alterazione di tutto il codice in presenza di umidità, mentre tutte le altre interpolazioni, vistosamente stratificatesi nel tempo in un inalterato nero su numerosi altri luoghi del codice, sono o sovrascritte o interlineari o marginali.¹¹

E proprio da questo inalterato inchiostro nero che corre, disinvolto e impertinente, a interpolare numerosi luoghi del manoscritto, è prodotta la cassatura che, attraverso alcuni fregghi orizzontali e paralleli, tenta di fare giustizia del toponimo *America*, alimentando così la già corposa ipotesi che esso sia frutto di un falso già rilevato da un lettore/trascrittore più o meno antico dell'opera.

In realtà quella cassatura è frutto di un intervento relativamente recente sul codice. Tutti gli apografi tratti da quel codice tramandano, infatti, a varie altezze cronologiche, la lezione *America*. La tramanda anche l'esemplare di stampa primottocentesco portato in tipografia per l'unica edizione dell'opera che, come ho detto, accoglie la lezione *America*. L'identità di quella cassatura è dunque irrilevante ai fini del problema ecdotico che quella lezione solleva.

In realtà, si conserva nella biblioteca di Michele Arditi (1745-1838) in Presicce un altro manoscritto primottocentesco dell'*Esposizione galateana*

¹¹ Cfr. ID., *L'opera di Antonio Galateo nella tradizione manoscritta*, cit., pp. 83-87. Ho avanzato queste ipotesi anche in ID., *La prima attestazione italiana del geonimo «America»*, in *Genova, Colombo, il mare e l'emigrazione italiana nelle Americhe. Atti del XXVI congresso geografico italiano* (Genova, 4-9 maggio 1992), a c. di C. Cerreti, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1996, II, pp. 727-733; ID., *Addenda filologica alla storia di un geonimo nell'opera volgare di Antonio Galateo*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, 3 voll., Padova, Antenore 1997, II, pp. 1123-1143.

che, per quanto *recentior*, per quanto linguisticamente irrispettoso della raffinata *koiné* volgare meridionale dell'autore, e per quanto moralisticamente mutilato dei passi più icasticamente antiecclesiastici (e quindi inattendibile ai fini della *restitutio textus*), si offre come testimone di un altro ramo della tradizione nel quale il toponimo *America* è assente.¹² L'Arditi, tuttavia, indomito collettore di scritture letterarie in vista di una storia del Rinascimento meridionale cui aveva posto mano, disponeva certamente di un altro esemplare dell'opera, non ritrovato nella sua biblioteca, ma recuperabile, in forma di tradizione indiretta, attraverso un opuscolo scritto e fatto stampare dallo stesso Arditi a commento del conio, mai realizzato, di una moneta commemorativa della *clementia* elargita da Ferdinando IV di Borbone agli oppositori dopo il Congresso di Vienna.¹³ In quell'opuscolo a stampa, del quale ho potuto consultare, grazie alla disponibilità dell'attuale possessore, Beniamino Russo, che ringrazio pubblicamente, anche l'autografo, la ragione encomiastica dell'iniziativa numismatica (che prevedeva sul *verso* della moneta la personificazione della clemenza regale in una figura muliebre appoggiata ad una colonna con un ramo di ulivo in mano: i simboli, appunto, della clemenza e della fermezza) viene corroborata da alcuni ampi *excerpta* dell'*Esposizione galateana*, tematicamente funzionali alla rievocazione esemplare del difficile esercizio della regalità, *excerpta* che l'Arditi innesta nella trattazione numismatica trascrivendoli, appunto, di suo pugno. Fra essi il racconto degli ultimi, drammatici giorni del regno di Federico: il passo, cioè, da cui ha preso le mosse il mio discorso.

Questi esigui lacerti dell'opera trascritti dall'Arditi non consentono una precisa collocazione stemmatica dell'autografo da cui sono tratti, ma offrono, comunque, lezioni sufficienti per qualificarlo come testimone di un ramo della tradizione più corretto e più rispettoso del presumibile impasto linguistico galateo, fino a farlo congetturare autorevole e stemmaticamente alto almeno quanto il manoscritto avellinese. Questo stesso ramo è, peraltro, attestato anche da un esiguo lacerto manoscritto dell'opera da me rinvenuto fra le carte dell'erudito salentino Baldassar Papadia, oggi fra le mani di eredi residenti in Galatina.¹⁴ Non a caso l'intuito filologico dell'Arditi gli fa preferire questo codice all'altro in suo possesso, in quella rapsodica e selettiva *mise en page* d'indole numismatica. Ora, è quanto mai significativo che l'Arditi, nel mettere a stampa quel passo, pur avvertendo che «in altro codice manca la parola di America» (e nell'autografo, a riprova del rilievo

¹² Cfr. ID., *L'opera di Antonio Galateo nella tradizione manoscritta*, cit., pp. 94-96.

¹³ *Moneta da battersi a perpetuo monumento della regale amnesia pubblicata dal nostro augustissimo sovrano Ferdinando IV*, Napoli, Tip. Chianese 1815, pp. 18-24.

¹⁴ Cfr. IURILLI, *L'Opera...*, cit., pp. 112-113.

da lui dato a questa variante testuale, si legge «manca la voce di America»), decida di accogliere la lezione, accordando credito al ramo della tradizione che la attesta e giudicandola congrua con le coordinate cronologiche e culturali dell'autore. E non meno significativo mi sembra il fatto che quella controversa lezione attraversi indenne, sessant'anni dopo, il vaglio di un altro importante esponente della cultura salentina, al quale dobbiamo l'imponente iniziativa della prima messa a stampa degli *Scrittori di Terra d'Otranto*: quel Salvatore Grande, la cui non dirò competenza filologica, ma saggezza culturale di editore/traduttore del *corpus galateano* accredita la lezione.¹⁵

Attribuirei, dunque, la rimozione della lezione «America» dall'unica *scripta* dissonante (quella del codice arditiano conservato) ad un pregiudiziale, istintivo, tardo ipercorrettismo, lo stesso che condiziona nel loro complesso le scelte linguistiche e persino ideologiche manifestate da quel codice. Attribuirei, insomma, quella rimozione ad un copista colto, incline a una dialettica preconcepita con l'antigrafo anche in nome di imprecise conoscenze sulla vita dell'autore, alla luce delle quali la nozione del nuovo continente può essergli apparsa un'aporia. E, immaginando un possibile, ma non documentabile caso di contaminazione fra i due rami della tradizione, non escluderei di congetturare la stessa mano che cassa la lezione sul codice avellinese. Quella mano potrebbe avere persino un nome e una identità professionale che corroborerebbero la mia congettura: tale «Notaio Vallo», la cui sottoscrizione campeggia come nota di possesso nell'*incipit* del codice in questione.

La legittimazione della lezione *America* presente nel codice avellinese non esaurisce naturalmente la questione. Il problema è infatti un altro. Siamo, attribuendo quella lezione all'autore, al cospetto del prezioso, precocissimo *primum* italiano (e forse europeo) della fortuna di un nome dai grandi destini? O siamo, attribuendo quella lezione al copista, al cospetto di un'attestazione comunque 'alta' (anni venti/trenta del Cinquecento) di quella fortuna? Mi sembra evidente la natura indiziaria del processo ecdotico che mi accingo a compiere. E la ricerca di indizi non può che riguardare *in primis* l'identità dei due possibili artefici della lezione *America*: appunto il copista e l'autore.

Chi, insomma, ha inserito in una scrittura letteraria in volgare di primissimo Cinquecento, in ogni caso con suggestiva, inquietante precocità, il toponimo *America*? Un saccente, impertinente copista salentino, per così dire, 'creativo' (ma egli stesso, in un'altra trascrizione di un'opera del Galateo, si

¹⁵ Erudito salentino, inserì quasi tutto il *corpus galateano* nella imponente (per quanto filologicamente imprecisa) *Collana di opere scelte edite e inedite di scrittori di Terra d'Otranto*, pubblicata a Lecce fra il 1867 e il 1875.

dichiara modesto «discipulus» dello *scriptorium*),¹⁶ un copista che intorno agli anni venti/trenta del secolo 'traduce', forse dall'autografo, con un nome ormai *à la page* (*America*, appunto), una delle denominazioni perifrastiche del nuovo continente che l'autore potrebbe aver attinto dalla cartografia a lui coeva, del tipo *Novus Orbis*, *Mundus Novus*, *India nova* o *Nova Hispania*? È un'ipotesi che escluderei subito, per ragioni di ordine stilistico-retorico. Non riesco, infatti, a immaginare nell'agile dinamica nomenclativa dei continenti (una sequenza che suona come una concitata *climax* stilisticamente coerente con la *ratio* polemica del passo grazie anche alla coerenza ritmica degli elementi che la compongono) la presenza nell'originale di un impacciato toponimo perifrastico. Altrettanto improponibile sarebbe, *e contrario*, accreditare a un copista il merito di aver rimosso l'eventuale perifrasi usata dall'autore restituendo al testo, grazie al nuovo nome attribuito al continente, un pregio formale negatogli dall'autore.

Più plausibile, e ovviamente più rassicurante, sarebbe l'ipotesi che il copista abbia introdotto di suo, in una sequenza che non lo conteneva, il nome del quarto continente da poco scoperto. Ma perché il Galateo, cui certo non era ignoto il quarto continente, avrebbe rinunciato lui ad aggiungerlo a una sequenza che gioca il suo effetto iperbolico proprio sulla quantità? E perché il copista lo avrebbe introdotto in seconda sede, e non in coda alla sequenza? E ancora: per un copista suddito della Spagna era compatibile quella scelta onomastica con la cultura viceregnale, ostile proprio in quegli anni, come ho detto, a quel toponimo troppo filoitaliano?

E se invece a scrivere *America* in piena, affascinante, per quanto filologicamente audace sincronia con la nascita editoriale del toponimo fosse stato l'autore, ovvero quel Galateo medico sì, ma anche, come ho detto, geografo e persino cartografo, apprezzato in quella corte aragonese che aveva ospitato geografi del calibro di Marco Beneventano e di Bernardo Silvano, curatori dei primi *Tolomei* messi a stampa con la rappresentazione delle nuove terre? Quel Galateo autore di trattatelli geografici d'impianto tolemaico, impietosamente costretto a ripensarli alla luce degli sconvolgimenti dottrinali prodotti dal *descubrimiento*, e che per questo aveva non poche ragioni per seguire la produzione geografica coeva, specialmente quando toccava la cartografia tolemaica, con la quale egli si era direttamente cimentato impegnandosi in un'attività cartografica oggi perduta (le sue carte, secondo una

¹⁶ In calce al Reginense Latino 1370 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente una trascrizione del *De situ Iapygiae* del Galateo, si legge: «Tredecim has paginas Parisius Maccius lupiensis scripsit sub Domini Antonii disciplina commorantis neque miremini nisi recte scripsi discipulus enim eram et non praeceptor». È assai verosimile che lo stesso copista abbia trascritto il cod. avellinese contenente l'*Esposizione del Pater noster*.

vulgata biografica, andarono perdute durante un viaggio adriatico funestato dai pirati)?¹⁷

Ora, proprio in quella *Cosmographiae introductio* del Waldseemuller, che aveva proposto all'Europa di chiamare «America» il nuovo continente, si era consumato un importante episodio eversivo della cartografia tolemaica. Non è allora inverosimile ipotizzare che un geo-cartografo come il Galateo, ancora ortodossamente tolemaico, ma non certo insensibile ai libri che diffondevano le novità introdotte dalle scoperte geografiche, abbia voluto presto *avide pervolvere* quel libretto lorenese: un Galateo, peraltro, allora residente in Bari, a un passo da quel porto che, grazie ai solidi collegamenti con Venezia, era la porta d'ingresso dei flussi commerciali dell'editoria centroeuropea per tutto il Mezzogiorno. Un'ipotesi che, pur nell'incertezza del commercio librario del tempo, sembra corroborata dal probabile, anch'esso precoce, possesso da parte del Galateo di un'altra anonima cosmografia, uscita a Strasburgo nel 1509, che può avergli dettato non solo l'ordine dei nomi dei continenti nella sequenza, ma la ragione, per così dire, ideale di quell'ordine.¹⁸ In quella cosmografia strasburghese viene, infatti, per la prima volta stabilita una corrispondenza simmetrica fra i quattro vertici del corpo umano e le parti (ormai quattro) della Terra, secondo una sequenza enumerativa che è identica a quella del testo galateano:

*Caput ipsum est Oriens sive Asya. Pedes Occidens et ipsa America noviter reperta quarta Orbis pars. Africa est Brachium dextrum, et Europa terra nostra sinistrum figurat brachium.*¹⁹

Dunque, il toponimo *America* figura in questa sequenza, come in quella galateana, in seconda sede. Oserei, allora, immaginare che questa vistosa e cronologicamente plausibile concordanza strutturale fra le due sequenze (quella dell'anonimo cosmografo e quella galateana), si sia generata nella scrittura galateana proprio in forza di quella comparazione anatomo-geografica presente nella cosmografia strasburghese che assimila per la prima volta il corpo umano ai quattro continenti, e che proprio la corrispondenza dei quattro continenti con i quattro estremi del corpo umano proposta da quel cosmografo abbia indotto il Galateo a costruire su quella corrispondenza anatomo-geografica (i quattro continenti uguali ai quattro estremi del

¹⁷ Ho ricostruito gli interessi geografici del Galateo e la relativa bibliografia di studi sul tema in IURILLI, *De Ferrariis Antonio (dit Galateo)*, cit.

¹⁸ *Globus mundi...*, ex Argentina ultima Augusti anno post natum Salvatorem MDIX, Johannes Grüninger imprimebat, c. [7r].

¹⁹ Ivi, c. [7r].

corpo umano) un sottile gioco metaforico-figurale fra i quattro continenti e il corpo stesso del re Federico, dilaniato dall'avidità dei cortigiani. Ipotesi che avalora non solo la collocazione del toponimo *America* in seconda sede, ma l'autorialità stessa della lezione.

E a favore della paternità galateana del toponimo *America* vorrei mettere in campo un'ultima prova, direi, 'ideologica'. Qualche anno prima dell'*Esposizione del Pater noster* il Galateo aveva scritto in forma di epistola un trattatello sull'educazione facendovi confluire i suoi forti umori antispagnoli dei quali ho detto. Mi riferisco al *De educatione*.²⁰ Ai valori etico-civili nutriti dalla greicità della sua terra d'origine e confluiti nella civiltà latina egli vedeva opporsi, malinconico, la barbarie dei nuovi conquistatori del Regno, quegli spagnoli che egli audacemente, con feroce sarcasmo, estrometteva dall'orbe latino per essere stati contaminati dai mori e dai vandali, e ora dall'avidità con le ricchezze d'oltreoceano. Insomma, un'altra prova di antispagnolo della scrittura galateana, che indusse Benedetto Croce ad assumere quell'antispagnolo come cifra unificante di quella scrittura.²¹

Ora, non è inverosimile immaginare che se lo stesso Croce, leggendo l'*Esposizione del Pater noster*, avesse valutato il peso di quel precoce e procace (come l'ho definito) toponimo *America* nell'ideologia culturale dell'autore, ne avrebbe forse fiutato, da par suo, il segno inquietante di «un ver (per dirla con Dante) ch'ha faccia di menzogna», e avrebbe certamente giudicato quel toponimo un ulteriore segno di quell'antispagnolo che egli leggeva nelle pagine dell'umanista salentino come prova estrema della resistenza intellettuale di un regnicolo, orgoglioso di dirsi nato nella Magna Grecia, in nome di una civiltà destinata, come quelle d'oltreoceano, a soccombere alla barbarie dei *conquistadores* spagnoli.

Biodata: Antonio Iurilli è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Palermo. È studioso di cultura e di editoria umanistica e rinascimentale, delle quali ha particolarmente indagato autori e fenomeni attivi nel Mezzogiorno d'Italia.

²⁰ Il trattatello *De educatione* è stato pubblicato da Carlo Vecce, *Il De educatione di A. Galateo de Ferrarius*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXVI (1988), pp. 23-82; successivamente lo stesso autore ne ha procurato un'edizione con traduzione francese (*De educatione: 1505. Texte établi et introduit par C. Vecce; traduction française de P. Tordeur, préface de P. Jodogne, Bruxelles, Peeters 1993*), e un'altra recente (Lecce, Grifo 2016).

²¹ Cfr. BENEDETTO CROCE, *Il trattato «De educatione» di Antonio Galateo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIII (1894), pp. 394-406: 396; ID., *La protesta della cultura italiana contro la barbarica invasione spagnola*, in ID., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza 1968, V ed., pp. 112-125.

Ha ricostruito la fortuna editoriale in età moderna di alcuni classici, in particolare di Orazio, del quale ha prodotto gli annali delle edizioni a stampa (secc. XV-XVIII).

antonio.iurilli@unipa.it

ALDA ROSSEBASTIANO

MIRTILLA, EROINA DEI TUCHINI

Abstract: This article lays out the onomastic pattern of *Mirtilla*, the dramatic poem written by Nino Costa in 1936, set in the Canavese valleys towards the end of 14th Century, against the background of the Tuchini uprising. It was set to music by Luigi Perracchio and staged on 13th February 2000 at the Piccolo Regio Theatre in Turin. My onomastic analysis identifies a link between the name of the main character and title of this poem and the name of the main character and title of the novel by Mistral, *Nerto*, which is Occitan for «mirto». This latter name was retained in the title and text of the novel when it was first translated into Italian by Diego Valeri (1918), but was subsequently changed into *Mirtilla* (only in the title) in the new 1930 edition, in line with the linguistic purism of the Fascist era. Several other onomastic choices are linked to Provençal culture, while at the same time, through the celebration of an event in the history of Canavese, the author brings to the fore local traditions and dialects at a time when foreign terms and dialects were frowned upon.

Keywords: Nino Costa, *Mirtilla*, history of Canavese, Occitan language, Provençal culture, onomastic analysis

Le montagne della Valle Soana fanno da sfondo alla vicenda narrata in *Mirtilla*, il poemetto drammatico uscito dalla penna di Nino Costa, musicato da Luigi Perracchio. L'opera, il cui libretto risale al 1936 e la musica al 1937-40, è rimasta inedita fino al 1999 ed è stata rappresentata per la prima volta il 13 febbraio dell'anno successivo al 'Piccolo Regio' di Torino.¹

L'ambientazione nel Canavese ha motivazioni sentimentali, individuabili nelle origini dell'autore, torinese ma di famiglia proveniente da Ciriè, e nei suoi stretti contatti con Ronco, dove era solito trascorrere lunghi periodi di vacanza. Forse però nella scelta incide qualcosa di più: la convinzione, espressa in un articolo pubblicato su «La Stampa» del 1928,² che la provincia abbia saputo conservare più tenacemente la memoria del passato, in questo caso focalizzato sulla trecentesca rivolta popolare dei Tuchini.³

¹ Cfr. la recensione di Giorgio Pestelli su «La Stampa».

² L'articolo è apparso su «La Stampa» del 24 settembre (cfr. GIOVANNA VIGLONGO nella *Premessa* all'edizione di NINO COSTA, *Mirtilla. Poemetto drammatico nelle valli del Canavese durante la rivolta dei Tuchini*, Torino, Andrea Viglongo & C. Editori 1999, pp. 10-11).

³ Nino Costa così la descrive: «La rivolta dei Tuchini che, alla fine del Sec. XIV insanguinò, per

Nella narrazione del melodramma il Canavese sfilava di fronte ai nostri occhi vivo e puntuale, indicato con precisione dai luoghi menzionati: oltre a «Val Soana» che spesso ritorna e in particolare apre e chiude l'opera, compaiono località minori come il «pian dell'Azaria», «Campiglia», «San Besso», «Forzo», «Ronco»; scendendo nella pianura, troviamo «Pont», «Cuorgné», «Valperga», «Salassa». Nell'insieme una geografia precisa, inserita nel racconto, che mostra la perfetta conoscenza dei luoghi e della loro storia da parte dell'autore.

Se preciso è il luogo, preciso è anche il tempo: la fine del Trecento, segnata nelle cronache locali e nella memoria dei Canavesani come l'epoca del Tuchinaggio, la rivolta dei villani affamati contro l'oppressione dei feudatari.

Con questi due punti, il luogo e il tempo, Nino Costa documenta l'applicazione di quanto espresso nel citato articolo, nel quale egli si domandava se il teatro piemontese dovesse continuare ad esistere. In tempi di forte avversione ai dialetti rispondeva in senso positivo e con una coraggiosa presa di posizione contro i 'macigni' che ne ostacolavano la rinascita dopo il declino, riuscendo anche a evidenziare le ragioni per le quali questo teatro locale aveva diritto di sopravvivere:

concedo sia scomparso l'ambiente torinese, come scomparvero o van scomparendo gli ambienti pienamente milanesi, veneziani, fiorentini, romani, genovesi, palermitani. La vita nelle grandi città tende ad assumere un carattere uniforme, nazionale prima, in seguito continentale. Ma non è scomparso l'ambiente della provincia... Ma quand'anche la vita della provincia nostra fosse divenuta così piatta, così comune, così uguale alla vita delle altre provincie d'Italia, da non meritare più lo studio dell'artista e l'interesse del pubblico, non ci rimane forse l'ambiente storico piemontese, così ricco di gloria, di poesia e di martirio, così diverso dagli altri ambienti storici italiani, così ancora vicino a noi che lo sentiamo vivo e vibrante in ogni pietra dei nostri castelli e ad ogni svolta delle nostre vecchie strade?

Accanto a qualche eccesso retorico, emerge il punto focale: l'importanza della memoria del passato.

Le scelte onomastiche dell'autore rendono ragione dell'ambientazione nel tempo, nello spazio e nella società in funzione dei presupposti teorici esposti e concorrono a delineare il quadro della vicenda: una storia d'amore che si sviluppa sullo sfondo della storia locale.

oltre un trentennio, le terre del basso e dell'alto Canavese, non ebbe carattere politico, ma puramente economico e sociale, a somiglianza delle rivolte popolari che si svolsero verso la medesima epoca nelle finitime province francesi». Cito dall'edizione del 1999, p. 28.

Marta, madre della protagonista Mirtilla, è la strega bruciata sul rogo per ordine del conte di San Martino, forse perché a conoscenza dei molti misfatti da questi commessi, tra cui la misteriosa fine della moglie. Nella memoria dei Canavesani il particolare richiama immediatamente i processi alle *masche* di Rivara, avviati dai medesimi conti del Canavese, processi che nel Quattrocento sconvolsero i villaggi della pianura con numerosi arresti di donne scomode, vittime dell'ignoranza, colpevoli di non avere voluto chinare il capo di fronte all'oltraggio dei potenti e per questo condannate al rogo.⁴

L'avvenimento è locale, ma il nome Marta ('signora, padrona'), biblico,⁵ proprio della sorella di Lazzaro e di Maria di Betania, offre l'occasione per richiamare anche l'area occitana, nella quale qualche decennio prima avevano avuto luogo rivolte analoghe a quelle del Tuchinaggio.⁶

La diffusione medievale del nome Marta è infatti connessa alla Provenza attraverso la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine che narra il miracoloso approdo nella Camargue della nave senza vele, senza remi e senza nocchiero che dalla Terrasanta avrebbe portato in salvo le 'Marie', quelle che divennero le *Saintes Maries de la Mer*. Ed è poco lontano di lì, ad Aix, che *Marta* riesce a catturare la *Tarasque*, il drago metà mammifero e metà pesce, che nascosto sulle rive del Rodano faceva naufragare le imbarcazioni; al suo nome la tradizione vuole sia legato il toponimo Tarascona. È proprio in quella zona che Mistral dichiara di avere scritto la novella *Nerto*, che, come si dirà, è all'origine del titolo *Mirtilla*, scelto, non senza qualche dubbio,⁷ da Nino Costa:

⁴ Cfr. PIETRO VAYRA, *Le streghe del Canavese o due processi dell'inquisizione*, Torino, Bocca 1876; GIUSEPPE CESARE POLA-FALLETTI, *La Castellata di Rivara e il Canavese*, Casale Monferrato, tip. Miglietta, Milano e C. 1945. Intorno all'argomento cfr. anche la mia *Prefazione* allo studio di Pietro Vayra, pubblicata dal Lions Club dell'Alto Canavese nel 2004.

⁵ Per approfondimenti cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *Nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, s.v. (di seguito NPI).

⁶ Secondo alcuni studiosi in quell'area ha origine anche la denominazione del movimento, la cui interpretazione resta ancora incerta. L'autore così si esprime: «Il nome Tuchino deriva, secondo qualche storico, dal provenzale tocino = maiale squartato – coquinos (lat. volg. malvagio) oppure tuchia (boscaaglia, gente data alla macchia), secondo altri storici dal grido dei ribelli Tuic – in (tuttuno) quindi Tuchin = tuchini. L'autore si è tenuto, per motivi di poesia a questa seconda interpretazione» (cfr. la citata edizione, p. 28). A proposito dei *tuchins* provenzali così precisava FRÉDÉRIC MISTRAL, *Nerto Nouvello Prouvençalo*, Paris, Hachette 1884, pp. 72-73: «Les tuchins ou touchins (de l'espagnol tocino, cochon salé), nom qu'on donna à des bandes d'aventuriers qui infestèrent le Midi dans le XIV^e siècle. Les Provençaux appellent les valets de cartes tuchins, en haine de cette race de voleurs et de canailles (C. de Nostre-Dame)». Benché le proposte interpretative siano state molte, l'etimo permane incerto.

⁷ In una lettera di Luigi Perrachio così si legge: «Peraltro amo anche il teatro: ho composto un'opera su libretto di Nino Costa: *Mirtilla* (titolo che Egli voleva sostituito) cui nessuno ha accennato nei molti scritti celebrativi nel decennale della morte (eccettuato Giacomo Negri)» (cfr. VIGLONGO, *Premessa*, cit., p. 24).

Dins lou Camin dis Abeié,
 Au clar país de la Tarasco,
 A Mount-Majour, au Trau di Masco,
 L'ai acampado, a passa tems,
 E messo en rimo aquest printèms (p. 6 dell'edizione del 1884).

Se questo è il passato, il presente non resta estraneo alla scelta onomastica, in quanto la diffusione del nome Marta risulta in crescita all'inizio del Novecento, con un primo apice nel 1940.⁸

Il nome della protagonista, Mirtilla, inconsueto nel medioevo, è del tutto ignorato dalle carte locali a noi note,⁹ ma non estraneo al melodramma.

Almeno un'altra opera, infatti, scritta e rappresentata all'inizio del Novecento, lo utilizza: *Myrtille. Scène grecque* di Andrea D'Angeli, musicata da Nino Alberti, rappresentata a Cagliari nel 1906.¹⁰

Fu proprio questo melodramma a lanciare la moda del nome, imposto per la prima volta in Italia proprio nel 1906¹¹ e saltuariamente ripreso fino al 1990.

In quel caso, però, l'ambientazione era nell'antica Grecia, dove il nome trova giustificazione come alterato dotto di Mirta, collegato al mirto, pianta sacra a Venere e simbolo dell'amore.¹² Nel caso del melodramma di Nino Costa la situazione è differente, sia perché l'opera è ambientata nel medioevo, sia perché il personaggio appartiene al cetto popolare che poco ha da spartire con la cultura classica.

La scelta deve quindi avere diversa genesi.

Una motivazione si può trovare nella consuetudine medievale di attribuire alle donne nomi botanici (si pensi, ad esempio, all'enorme successo di Rosa, sostenuto dal *Roman de la rose*), che porta in primo piano il possibile richiamo diretto al *mirtillo*, abbondante nei boschi della Valle Soana, le cui bacche violacee possono elevarsi a segnale della tragica fine della fanciulla.

⁸ La curva di sviluppo dell'insistenza passa dalle 75 occorrenze del 1900 alle 841 del 1940 per toccare l'apice nel 1991 con 2393 (NPI, s.v.).

⁹ Il dato non è significativo, in quanto l'onomastica femminile è assai poco documentata all'epoca.

¹⁰ Non trovo riscontri relativamente ad un'altra *Mirtilla*, che sarebbe stata musicata da Davide delle Cese e rappresentata a Cagliari nel 1912, come indicato in VIGLONGO, *Premessa*, cit.

¹¹ Il nome conosce 43 attestazioni nel Novecento (epicentro nel Veneto); il M *Mirtillo* ne conta 7 (cfr. NPI, s.v.).

¹² Cfr. ancora Mistral, che così ricorda il mirto: «A la divo dis amour, Nerto, t'avien counsacrado» (*Lou Trésor dóu Félibrige ou Dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Aix-en-Provence, Remondet-Aubin et al. s.d. [1878-1886], s.v. *nerito*).

Oltre allo sfondo silvano più che adeguato, poteva sostenere la scelta il felice rapporto di Nino Costa con il movimento del *Félibrige*, che difendeva la lingua dei trovatori e la gloriosa letteratura provenzale, di cui fu una testimone Clemenza Isaura, vissuta proprio nel secolo XIV, alla quale è dovuta la fama dei *Jeux floraux*, che dovevano contribuire a diffondere la cultura del *Midi*. Non a caso i premi di questa manifestazione che si svolgeva il primo maggio portavano proprio nomi di fiori.

Se queste sono ragionevoli possibilità, fondamentale è invece il modello mistraliano, rappresentato da *Nerto*, la novella scritta da Mistral nel 1884, il cui titolo è, come nel caso di Mirtilla, un nome femminile che si collega alla denominazione del mirto: «Nerto, n. de f. Esther, nom de femme Israélite, usité en Provence... D'après les hébraïsants, *Esther* et *Hadasa* ont la même signification. Or, *Hadasa*, en hébreu, signifie myrte, comme *nerto* en provençal».¹³

Nella scelta di questo nome inconsueto Nino Costa ha dunque di fronte a sé un modello letterario, non immediatamente trasparente ma individuabile, tenendo conto del significato della voce occitana *nerto*, della sua corrispondenza nell'uso provenzale all'ebraico *Esther*, equivalente ad *Hadasa*: tutti nomi che rimandano al mirto.

Il *mirto* o *mortella* però nelle valli piemontesi non cresce, mentre abbonda il mirtillo, foneticamente richiamato nella base da *mirto* e nel suffisso dal sinonimo *mortella*. La connessione è ulteriormente sottolineata dalla somiglianza delle bacche dei due arbusti.

Della citata novella *Nerto*, che nel titolo riprende il nome della protagonista, si ebbe in Italia una prima parziale traduzione, dovuta alla marchesa Maria Licer, che ne pubblicò alcune parti nel 1900,¹⁴ seguita nel 1918 da una scelta di passi tradotti da Diego Valeri,¹⁵ che nella versione mantenne ancora *Nerto* sia nel titolo che nel testo. Alcuni anni più tardi però, nel 1930, quando, in occasione della celebrazione del centenario della nascita di Mistral, l'Italia volle rendere omaggio al poeta riproponendo la traduzione di *Mireio* e di altre opere, la novella *Nerto* cambiò titolo e diventò *Mirtilla*.

¹³ *Ibid.* Ringrazio Daniela Cacia per la collaborazione nelle ricerche.

¹⁴ Cfr. la rivista «L'Iride» di Casale, che non sono riuscite a reperire. Traggio le notizie da GIOVANNI BOINE, *Carteggio*, a c. di M. Marchione e S. Eugene Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1979, p. 15 (vol. IV, Giovanni Boine – Amici della 'Voce' – Vari 1904-1917).

¹⁵ Cfr. MISTRAL, *Piccola antologia*, versione italiana di Diego Valeri, Milano, Istituto editoriale italiano 1918, pp. 133-174. Nella nota introduttiva Diego Valeri così si esprimeva: «Raccolgo in questo breviario alcune mie versioni mistraliane apparse in vario tempo nelle Cronache Letterarie e nella Nuova Antologia, insieme con altre fino ad ora inedite».

La modifica è superficiale e non tocca il testo, che mantiene *Nerto*, ma è con questo nuovo titolo che l'opera circola in un momento di particolare interesse suscitato dalla ricorrenza, sostenuta, tra gli altri, da Giuseppe Bottai, allora ministro dell'Educazione Nazionale. Probabilmente è proprio lo stretto collegamento con l'élite fascista che ha suggerito la cancellazione nel titolo di una voce occitana, malvolentieri accolta dall'imperante purismo linguistico del momento, contrario ai forestierismi anche quando si trattava di offrire un omaggio «alla Provenza e al suo Poeta, in segno di quella fraternità di spiriti migliori, che, prima o poi, deve dare i migliori suoi frutti, nel nome della latinità e di Roma».¹⁶

Ecco dunque che la voce provenzale *Nerto*, nel lessico comune equivalente a 'mirto', nella traduzione italiana diventa 'Mirtilla', in ossequio alla purezza della lingua.

Ed è Mirtilla, e non solo Nerto, che Nino Costa incontra quando, pochi anni dopo, si accosta al poema epico di Mistral che ha per protagonista «una piccola, gentile, sventurata castellana» e narra «una romanzesca storia d'amore, che ha per isfondo la gloriosa Provenza della fine del trecento e del principio del quattrocento»¹⁷ per creare il suo dramma epico collocato nel Canavese del medesimo periodo e giocato su due figure femminili: una popolana eroica e una castellana perfida.

Il raro nome Mirtilla non è dunque uscito dalla fantasia di Nino Costa, ma da una fonte precisa che è la novella mistraliana secondo la versione italiana del 1930.

Non tutto però è riflesso proveniente dall'esterno.

Gli intrecci tra Mirtilla e Marta non sono infatti così terminati e mostrano una complessità che documenta l'originalità e la profondità del pensiero dell'autore, se, di fronte all'accostamento dei due nomi, si tiene conto del fatto che in diversi dialetti francesi le bacche del mirtillo vengono chiamate *catherinettes*.

Il collegamento non è trasparente e richiede pertanto una spiegazione.

Bianca, la bionda contessina di San Martino, antagonista di Mirtilla che cadrà sotto i colpi del suo pugnale, definisce Marta, la madre della nemica, con l'appellativo sprezzante «*ciatrina* di Campiglia». Ora *ciatrina* nel gergo della Valle Soana è nomignolo affettuoso e un poco ironico che vale genericamente 'ragazza, donna', ma nella pianura da cui Bianca proviene il

¹⁶ Cito dall'*Avvertenza* di Mario Chini, datata 21 Aprile 1930 – VIII, p. 11, con cui si apre l'edizione di MISTRAL, *Mirella*, Firenze, Bemporad & figlio 1930, che contiene anche le parti tradotte di *Mirtilla*.

¹⁷ Cfr. MISTRAL, *Mirella*, cit., p. 132.

sentito è quello spregiativo attribuito a ‘montanara’.¹⁸ Non a caso la voce è il risultato dello sviluppo francoprovenzale di Caterina, nome logorato semanticamente da eccesso d’uso nell’area montana, dove la santa di riferimento ricopriva particolare rilevanza, in quanto la sua festa indicava la data della discesa delle mandrie e delle greggi dagli alpeggi.

Madre e figlia sul piano onomastico sono dunque unite attraverso i valori traslati (*catherinettes* ‘bacche del mirtillo’ e *ciatrina* ‘montanara della Val Soana’) acquisiti dal nome proprio Caterina nel suo percorso di sviluppo deonomastico.

Gli altri nomi femminili appartengono a figure marginali, le popolane che recano omaggio a Bianca. Anch’essi in modo diverso illustrano la storia locale.

Due (Adelaide e Romilde) sono nomi di origine germanica,¹⁹ bene attestati nel medioevo, atti a evidenziare il collegamento del territorio con il mondo barbarico.

Adelaide è documentato infatti nelle carte piemontesi fin dal IX secolo, portato poi da personaggi importanti come Adelaide di Borgogna, venerata come santa, di origine burgunda e quindi legata alla lingua francoprovenzale, e Adelaide di Susa (morta a Canischio, in Canavese nel 1091); inevitabile la ricaduta locale nell’onomastica popolare, che utilizza il nome anche come matronimico.²⁰

Romilde, introdotto in Italia dai Longobardi, attestato almeno dal 1083,²¹ era, non casualmente, nome a buona circolazione negli anni Venti,²² quelli della giovinezza del poeta.

La terza figura femminile è chiamata Violante, nome latino questa volta, che nel Trecento trova, tra l’altro, attestazione nel *Liber franchisiarum et*

¹⁸ Cfr. ROSSEBASTIANO, *La ciatrina della valle Soana*, «RION. Rivista italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 643-648.

¹⁹ Cfr. NPI, s.v.

²⁰ Segnaliamo *Adelaida* e sue varianti dal 962 al 969 (3 occorrenze) ad Alessandria (FRANCA GUALFREDO, *Ricerche di antroponimia alessandrina nei secoli IX-X-XI-XII*, tesi di laurea inedita, Università di Torino, a.a. 1970/71, rel. G. Gasca Queirazza); *Adellaxia* (1053,1085) nel Novarese (ANGELA BOVIO, *Ricerche di antroponimia novarese nei secoli IX-X-XI*, tesi di laurea inedita, Università di Torino, a.a. 1966/67, rel. G. Gasca Queirazza); *Allaxia* (matronimico, 57 individui tra 1307 e 1518) nel Cuneese (DANIELA CACIA, *L'antroponimia cuneese dall'XI al XVI secolo: repertorio ed analisi del sistema*, tesi di dottorato inedita, Università di Torino, a.a. 2004/07, diretta da A. Rossebastiano, M.G. Arcamone); *Alaxia* (matronimico, 6 individui tra 1343 e 1359) nella Valle di Lanzo (SILVIA CORINO ROVANO, *Il nome aggiunto in un territorio rurale subalpino: i conti della Castellania di Lanzo nel XIV sec.*, tesi di dottorato inedita, Università di Torino, a.a. 2012/14, diretta da A. Rossebastiano, E. Papa). Il nome personale presenta apice di diffusione nel 1923 (NPI).

²¹ Cfr. GIULIO SAVIO, *Monumenta Onomastica Romana Medii Aevi (X-XII secc.)*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei 1999.

²² Apice di diffusione nel 1927, nella variante Romilda apice nel 1923 (NPI).

statutorum di Ciriè, la località dalla quale la famiglia Costa proveniva. A sostenere ulteriormente il nome nella scelta di Nino Costa contribuisce probabilmente il suo uso presso l'aristocrazia piemontese (quella richiamata nel citato articolo come custode del dialetto insieme al popolo)²³ e in particolare all'interno della dinastia dei Savoia, alla quale il poeta era legato.²⁴ Il nome presenta apice nel 1920.²⁵

A fronte di queste scelte onomastiche che tendono a mettere in luce la storia locale e il forte collegamento della cultura francoprovenzale con quella d'oltralpe (sostenuta continuativamente dall'emigrazione), si pone quella piuttosto banale relativa al nome della crudele contessina di San Martino, bionda, pallida immagine che diventa arrogante personaggio nel dialogo con Mirtilla e fosca figura quando stringe tra le mani il pugnale col quale colpirà la rivale.

I due nomi si incrociano nell'opposizione dei valori semantici e tradizionali, evidenziati dal colore: *Mirtilla*, segnata dal viola delle bacche dei frutti di bosco, presagio del suo triste destino, è la gentile fanciulla che nel cuore conserva amore e pietà, mentre con audacia e coraggio combatte la «buona guerra»²⁶ in difesa della sua terra; l'aristocratica Bianca, apparentemente illuminata dai capelli d'oro, è donna arrogante e crudele, incapace di sottrarsi alla volontà paterna quanto disposta a colpire a tradimento.

Sul versante maschile l'onomastica è meno accuratamente scelta e quindi non risulta così significativa. Non è però del tutto banale.

Il conte di San Martino resta innominato, il conte di Savoia è semplicemente «il conte Rosso»; l'unico signore indicato con un nome personale è il pusillanime Paolo di Masino, il promesso sposo che non osa raggiungere la rocca dei San Martino per timore dei Tuchini. È *paulus* 'il piccolino', diminutivo di *paucus*, che nel nome dichiara la sua pochezza.

L'applicazione a un aristocratico è coerente, in quanto la circolazione di *Paulus* nel medioevo piemontese è bene attestata (almeno dall'anno 830, ad Asti), ma resta a bassa diffusione, soprattutto nelle classi popolari. Durante il secolo scorso l'apice delle occorrenze viene toccato nel 1939.²⁷

²³ «Il nostro dialetto non sarà più del tutto la parlata della borghesia, ma è ancora il linguaggio del patriziato e del popolo».

²⁴ Jolanda, variante di Violante, è il nome di una delle figlie del re Vittorio Emanuele III, nata nel 1901.

²⁵ Cfr. NPI, s.v.

²⁶ «le mani dei Tuchini non si macchiano nel sangue d'una donna», «Evviva Mirtilla!», «Questa è buona guerra» (p. 38).

²⁷ NPI.

Analoga la situazione per Marco, nome del servo del conte di San Martino. Anche questo nome, portato spesso da ecclesiastici, riveste carattere aristocratico. In epoca medievale è sostenuto dalla figura di re Marco di Cornovaglia del *Roman de Tristan*. In Piemonte risulta presente almeno dal 919.²⁸

Nel solco della tradizione alta, a dispetto del suo significato ('agricoltore'), si deve collocare Giorgio, nome di un altro servo del conte di San Martino, basato sul latino *Georgius*, di origine greca.

La diffusione medievale è favorita ancora una volta dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, nella quale San Giorgio affronta, cattura e con la lancia uccide il drago che minaccia la figlia del re.

I personaggi schierati a favore del conte di San Martino hanno dunque tutti, servi compresi, nomi aristocratici, talora diffusi dalla letteratura, quasi a delineare il profilo del 'mondo di sopra', estraneo al territorio.

Sul fronte avverso troviamo Giacomo, il tuchino che festeggia la cattura di Bianca mescolando il vino nella grande «ciotola dei vecchi di Soana», simbolo di amicizia e fratellanza,²⁹ conservata fino ai giorni nostri dalla tradizione canavesana che vuole la si passi dall'uno all'altro convitato, il quale, bevendo sottoscrive un tacito giuramento di alleanza.

Ancora una volta entra in gioco la letteratura celtica, attraverso i cavalieri della tavola rotonda alla ricerca del santo Graal, la coppa nella quale si narra sia stato raccolto il sangue di Cristo. La Valle d'Aosta di parlata francoprovenzale la chiama *gròla*³⁰ e il Piemonte gallo-italico risponde con *grola*,³¹ oggi banalmente glossata con 'coppa dell'amicizia'.

Aver «bevuto nella stessa ciotola» crea un legame sacro, quello che Mirtilla in punto di morte ricorda a Gian Miniet.³²

A differenza dei nomi precedenti Giacomo è decisamente denominazione popolare, come bene si addice a un tuchino. La scelta non è casuale, in quanto in Francia è tipico del contadino, collegato alla ribellione dei villani avvenuta nel 1358, chiamata appunto *jacquerie*, in quanto capeggiata da Jacques Bonhomme, alla base del valore traslato dell'antroponimo che diventa pari a 'sciocco'.³³

²⁸ BOVIO, *Ricerche di antroponimia...*, cit.

²⁹ «Ed ora... che abbiam bevuto nella stessa ciotola siamo uniti per l'odio e la vittoria», «Tuicc-in! Tuicc-in!», «Compagni! Tutti in uno... ed uno in tutti» (p. 36).

³⁰ JEAN-BAPTISTE CERLOGNE, *Dictionnaire du patois valdôtain*, Aoste, Imprimerie catholique 1907, s.v. *gròla*: «Coupe faite au tour, où l'on boit le vin».

³¹ GIANFRANCO GRIBAUDO, *Ël neuv Gribàud* Dissionari piemontèis, Torino, Piazza 1996, s.v. *grola*: «Coppa di legno tipica della Valle d'Aosta», che ha dato luogo al modo di dire «aussé la grola» per 'alzare il gomito'.

³² «Ora sarai tu solo il capo dei Tuchini... Ascoltami... Abbiam bevuto nella stessa ciotola... Non lasciarli mai più...» (p. 59).

³³ BRUNO MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki 1968, p. 224.

Il nome si è diffuso attraverso il pellegrinaggio a Santiago de Compostela, assiduamente praticato dal 950. È ancora una volta Jacopo da Varagine a diffondere la leggenda del miracoloso approdo sulla costa della Galizia della nave senza vele, senza remi e senza nocchiero, che dalla Palestina avrebbe trasportato in occidente le spoglie del Santo.

L'insistenza di Giacomo era alta ancora nel secolo scorso.

Appartiene al ceto basso pure il nome del capo dei Tuchini, *Gian Miniet*, composto da un ipocoristico di Giovanni, l'antroponimo più diffuso in Piemonte nei secoli passati e secondo dopo Giuseppe nel Novecento,³⁴ unito a un ipocoristico di Domenico (*Dominicus* > *Dominus* > (*Do*)mine, in forma diminutivale con suffisso *-etto* divenuto *Miniet*), anch'esso un tempo ad altissima insistenza.

In conclusione mi pare di poter sostenere che in quest'opera sono individuabili alcuni tratti del pensiero di Nino Costa relativamente al teatro dialettale, difeso nel citato articolo del 1928: l'importanza della storia, della tradizione, della cultura e della lingua locale.

Per dimostrare la sua tesi, l'autore ha scelto l'ambiente più che marginale della provincia montana, documentandolo con precisione attraverso la toponomastica, un momento storico di grande rilievo nell'ambiente descritto, il mondo contadino come protagonista, riuscendo a creare un piccolo capolavoro, troppo a lungo dimenticato.

Non solo: pur scrivendo in italiano, ha voluto lasciare spazio, sia pure minimo ma degno di nota in considerazione dei tempi, alle parlate locali, introducendo una voce del gergo valsoanino di origine deonomastica (*ciatrina*), una locuzione piemontese (*tuicc-in*), insistente nel coro, che sancisce il patto di fratellanza stipulato dai Tuchini, il cui capo ha per nome un ipocoristico piemontese (*Miniet*).

Alle spalle di tutto questo si individua però l'attrazione di Costa per la cultura provenzale, spesso richiamata da leggende che a essa rimandano (*Legenda aurea*) e il suo collegamento ideologico con il movimento del *Félibrige*. È infatti proprio nel nome della protagonista di una novella di Mistral che si deve ricercare la fonte del titolo e in parte il modello che traccia la strada del racconto.

A completare il quadro complesso dell'intreccio culturale si affaccia pure il mondo francese che attraverso i lavoratori itineranti stagionali a cavallo della frontiera savoiarda spesso si riflette nella Valle Soana (*Tavola Rotonda*).

³⁴ Cfr. ROSSEBASTIANO, *Onomastica piemontese a Colonia Fidela (provincia di Santa Fe - Argentina)*, in EAD., (a c. di), *Il vecchio Piemonte nel Nuovo Mondo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2009, pp. 1-51, p. 45.

Su questi ultimi fronti l'attenzione dell'autore punta verso l'alto e scava nella produzione letteraria che ha portato la *douce France* all'apice della cultura europea in epoca medievale.

Biodata: Alda Rossebastiano, già professore ordinario di *Storia della Lingua italiana* nell'Università di Torino, ha insegnato *Filologia iberoromanza* dell'Università di Bari e *Linguistica romanza* nell'Università della Valle d'Aosta. Ha fondato e diretto per molti anni il Dottorato di ricerca in *Lessico e onomastica*, il corso di Perfezionamento in *Didattica dell'italiano per stranieri* (PERFIL2), organizzato, sviluppato e diretto due Master biennali nell'America latina (*Cultura e patrimonio storico-linguistico del Piemonte* presso l'Università di Cordoba, Argentina, e presso l'Università di Vitoria, Brasile). Si è occupata di vocabolari plurilingui, narrazioni medievali di viaggio in Terrasanta, onomastica, toponomastica, lessico, forestierismi, dialetto piemontese.

alda.rossebastiano@unito.it

FRANCESCO SESTITO

DA BALATRONE A GOLASECCA:
SONDAGGI SULLE MODALITÀ DI TRADUZIONE IN ITALIANO
DI ANTROPONIMI E TOPONIMI 'MINORI'
DEI FUMETTI DISNEY
DI REALIZZAZIONE STATUNITENSE (1945-1960)

Abstract: Research concerning onomastics in Disney comics in Italian has produced important results, but, while the names of main characters and places have been thoroughly dealt with, the onomastics of the minor realities of the Disney universe, which was created in the USA and reached Italy in translation, are not equally well known. In this paper I analyze several stories written in the years 1945-1960 and Italian versions from different periods. The translation techniques vary somewhat: some retain the original English forms, some Italianize the original names, some create new anthroponyms or toponyms in a fairly free way.

Keywords: Disney comics, minor characters, anthroponyms, toponyms, translations

Il mondo del fumetto Disney comprende una sterminata produzione di storie – stimabili a più di 35.000 – realizzate in diversi paesi dal 1930 a oggi, offrendo numerosissimi spunti sui nomi propri, dei personaggi e dei luoghi, rappresentati nelle storie stesse.¹ Gli studi sull'onomastica disneyana sono ormai numerosi benché tutti relativamente recenti:² basti

¹ Il sito *Inducks* (catalogo di opere e personaggi: <https://inducks.org>) censisce esattamente (novembre 2018) 35.081 storie ufficialmente pubblicate. A questo strumento in rete, ormai imprescindibile, così come all'enciclopedia in rete *Paperpedia* (<http://it.paperpedia.wikia.com>), si farà riferimento in altre occasioni.

² Il sensibile ritardo con cui ci si è occupati dell'aspetto testuale dei fumetti – con notevole sfasatura rispetto all'epoca di maggior successo e fama di questa forma di produzione artistica, situabile nel pieno Novecento – appare, purtroppo, in buona parte dovuto al «pregiudizio che colpisce più o meno invariabilmente tutti i tipi di produzione artistica o letteraria cosiddetta minore [...] per cui non vi si applica sistematicamente una ricerca di tipo scientifico considerandoli in un certo senso indegni, inferiori» (DANIELA PIETRINI, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Cesati 2007, p. 20). Per una controprova, basterà far presente il saggio, ancora ristampato negli anni '80, SERGIO SPINI, *Dalla fiaba al fumetto: problemi, generi, autori e pagine della letteratura per ragazzi*, Bologna, Marietti 1969, XI ristampa 1981. A dispetto del titolo, del fumetto ci si occupa in sole tre pagine del volume (pp. 63-66) in cui si può leggere quanto segue: «il fumetto – per la sua stessa natura – non potrà mai avere alcun valore estetico» (p. 65); «il fumetto favorisce la superficialità e la pigrizia mentale, l'aridità del cuore e l'insensibilità morale; è quasi sempre un invito alla fruizione del brutto e della violenza; è nemico della lettura autentica ed è spesso veicolo alle forme

citare i lavori di Riccardo Regis (2006), Giuliana Garzone e Daniela Pietrini (2007).³

Per sintetizzare le acquisizioni dovute agli studiosi succitati, si noti soprattutto che l'antroponimia disneyana non risulta mai casuale o immotivata.⁴ Per lo più valgono processi onomaturgici come la storpiatura di nomi di personaggi famosi del mondo reale, o la prassi 'nomen omen' per cui un antroponimo riflette comicamente un tratto fisico, caratteriale, sociale del personaggio; sembra più presente nelle storie italiane – originali o tradotte – la tendenza a evitare l'antroponimia realistica (in pratica, ogni nome usato sembra veicolare un contenuto allusivo o comico, o quantomeno essere noto ma non di uso troppo comune), laddove gli autori in lingua inglese impiegano spesso l'artificio di usare un cognome coincidente con la specie di appartenenza del personaggio e un nome di battesimo, relativamente realistico, con la stessa iniziale: sono i casi, notissimi, di Mickey Mouse e di Donald Duck, e di moltissimi altri personaggi più o meno noti.⁵

Particolarmente ben studiate sono le figure più importanti, anche se la Pietrini dedica uno spazio specifico ai «nomi ludici dei personaggi occasionali»;⁶ rimane invece poco esplorata l'onomastica relativa alle realtà minori presenti nei fumetti Disney prodotti negli Stati Uniti e giunti in Italia tramite traduzioni, generalmente numerose e prodotte in maniera indipendente a distanza di anni l'una dall'altra. Si cercherà in questa sede di affrontare questo argomento specifico, analizzando un campione di storie prodotte negli Stati Uniti nel periodo 1945-1960.⁷ Il periodo è

deteriori dell'avventura e della fantascienza» (*Ibid.*); e non manca la chiusa ottimistica «quando il problema del tempo libero del fanciullo è saggiamente risolto, quando egli vive in un ambiente sereno e operoso, il pericolo dei fumetti si riduce grandemente ed è comunque destinato ad essere positivamente superato» (p. 66).

³ RICCARDO REGIS, *A margine dell'onomastica disneyana*, «RION. Rivista italiana di Onomastica» XII (2006), 1, pp. 143-181 (sui nomi dei personaggi); GIULIANA GARZONE, *I nomi dei personaggi nei cartoni animati di Walt Disney nella prospettiva traduttologica*, «RION. Rivista italiana di Onomastica» XIII (2007), 1, pp. 151-166 (sui nomi dei personaggi di creazione non italiana); PIETRINI, *Parola di papero*, cit., alle pp. 250-266 (sui nomi di personaggi e di luoghi, solo di creazione italiana).

⁴ Appare perfettamente condivisibile la sensazione di Daniela Pietrini, secondo cui «il fumetto disneyano si inserisce così pienamente nella tradizione comica soprattutto teatrale che fin dalle origini ha saputo riconoscere e sfruttare le potenzialità umoristiche dell'antroponomastica» (PIETRINI, *Parola di papero...*, cit., p. 250).

⁵ Questa prassi non è solo disneyana, in quanto ben rappresentata anche in altri universi fantastici (di fumetti o cartoni animati) che mettono in scena animali antropomorfi: si pensi ai casi di Daffy Duck, Roger Rabbit o Peppa Pig.

⁶ PIETRINI, *Parola di papero...*, cit., pp. 253-261.

⁷ L'unica eccezione è *Paperino e l'oro del pirata* (peraltro creata nel 1942, ma inedita in Italia fino al 1947).

stato scelto perché si tratta probabilmente della fase di maggior successo dei fumetti Disney negli Stati Uniti, grazie all'apporto di autori fra i massimi del genere (Floyd Gottfredson per l'universo dei topi, Carl Barks per quello dei paperi); e perché la distanza ormai notevole che ci separa dagli anni '40 e '50 comporta la presenza di traduzioni italiane numerose, prodotte in periodi distinti e generalmente diverse fra loro: e nel caso di personaggi minori, utilizzati ciascuno in una sola storia (o eventualmente ripresi successivamente, ma non costantemente presenti al patrimonio di conoscenze del lettore) almeno in teoria ognuno dei singoli traduttori può esercitare liberamente la propria creatività onomastica e produrre risultati diversissimi.⁸

Seguono tabelle con i dati delle storie prese in considerazione, una minima descrizione dei personaggi minori apparsi utili, la specie di appartenenza di ognuno, il nome originale e quelli presenti nelle traduzioni esaminate:

Paperino e l'oro del pirata (Donald Duck Finds Pirate Gold; Harry Reeves – Homer Brightman – Bob Karp – Carl Barks – Jack Hannah, 1942)

marinaio	pappagallo antropomorfo	Yellow Beak	Bacicin Parodi (OM 1978, GD 2008); Becco Giallo (ZP 1988)
pirati (due) al servizio di Gambadilegno	topi antropomorfi	Red-Eye (1); [nessun nome] (2)	Birillo & Occhioroso (OM 1978); Oliver & Occhio Rosso (ZP 1988, GD 2008)

⁸ Nelle traduzioni dei fumetti Disney la differenza fra trattamento dei personaggi ricorrenti e di quelli occasionali è sostanziale: infatti, i personaggi ricorrenti subiscono una vera e propria cristallizzazione dell'antroponimo che impone una scelta obbligata a qualunque traduttore. Personaggi anche non di primissima importanza come Orazio o Clarabella sono presenti nell'universo dei fumetti ininterrottamente ormai da quasi novant'anni, e come tali identificati da generazioni diverse di lettori sempre con gli stessi nomi: in questi casi il traduttore, per non tradire le aspettative dei lettori, non può prendersi nessuna libertà nell'atto della traduzione e deve limitarsi a usare gli antroponimi esistenti.

Il Natale di Paperino sul Monte Orso (Christmas on Bear Mountain; Carl Barks, 1947)

maggiordomo di Paperone	cane antropomorfo	Edgerton	Firmino (OM 1978, CA 1979, GD 2008); Edgerton (ZP 1988)
autista di Paperone	cane antropomorfo	James	Giacomo (OM 1978, CA 1979, GD 2008); James (ZP 1988)

Eta Beta e la spia (The Atombrella and the Rhyming Man; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1948)

bambino scienziato atomico	cane antropomorfo	Everett Koppenhooper	Koppernooper (TO 1950, OM 1972); [nessun nome] (ME 1990); Koppenhooper (AO 2010)
spia (uomo) che parla in rima	cane antropomorfo	«Rhyming Man»	«Spia Poeta» (TO 1950, OM 1972, AO 2010); «Uomo in rima» (ME 1990); «Uomo che rima» (AO 2010)
spia (uomo) illusionista	cane antropomorfo	Tricks	Trucco (TO 1950, OM 1972, ME 1990, AO 2010)
spia (donna)	umano	Myrtle	Enza (TO 1950, OM 1972); Mirta (ME 1990); Mirtilla (AO 2010)

Paperino e la pedagogia (Spoil the Rod; Carl Barks, 1948)

pedagogo fautore del permissivismo	cane antropomorfo	Pulpheart Clabberhead	Bucaneve (TO 1950); Dolcino Cuordoro (PO 1979, GD 2008, TD 2016)
------------------------------------	-------------------	-----------------------	--

Paperino e il segreto del vecchio castello (The Old Castle's Secret; Carl Barks, 1948)

custode del castello scozzese di Paperone	cane antropomorfo	Scottie McTerrier	Piva (TO 1949, CA 1979, GD 2008); Scottie McTerrier (ZP 1988)
duca antenato di Paperone	papero antropomorfo	Quackly McDuck	Quaquarone De' Paperoni (TO 1949, CA 1979, GD 2008); Quackly De' Paperoni (ZP 1988)

Paperino sceriffo di Valmitraglia (Sheriff of Bullet Valley; Carl Barks, 1948)

ladro di bestiame	cane antropomorfo	Blacksnake McQuirt	Bomba Serpenero (CA 1978, GD 2008) Blacksnake McSquirt (ZP 1988)
-------------------	----------------------	-----------------------	---

Topolino e la banda della morte (The Syndicate of Crime; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1949-1950)

miliardario criminale	pecora antropomorfa	Lucius Lamb	Angelo Agnello (OM 1979); Lucio Agnello (ME 1990, AO 2010)
-----------------------	------------------------	-------------	--

Topolino fra le stelle (Dry Gulch Goofy; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1951)

cavalla attrice	cavallo	Myrtle Sue	Gelsomina (OM 1970); Esmeralda (CA 1980, AO 2010); Mirtilla (ME 1990)
nome d'arte di Pippo attore	–	Dry Gulch Goofy	Pippo Gola-secca (OM 1970); Pippo Golasecca (ME 1990, AO 2010); Pippo Raspagola (CA 1980)

agente cinematografico	cane antropomorfo	J. Fladder Welkin-Arciciocco ring	Katapult (OM 1970, AO 2010); Bill Perepè (CA 1980); Valkirio (ME 1990)
nome d'arte di Topolino regista	–	Michel de Mousse	Victor De Seekka (OM 1970); Topolin De' Topolinis (CA 1980); Michel de Mousse (ME 1990); Topolin De Topolinis (AO 2010)
produttore cinematografico	cane antropomorfo	Worthington NP	Carlomagno NP (OM 1970, AO 2010); Napoleone N.P. (CA 1980); Worthinton N.P. (ME 1990)
attrice bella e apparentemente giovane	umano	Hester O'Hither	Gyn Barbabrigid (OM 1970, AO 2010); Getty Grable (CA 1980); Hester O'Hither (ME 1990)
attrice bella e giovane	umano	Dolly Dream	Belle Bon-Bon (OM 1970); Sognidoro (CA 1980, AO 2010); Dolly Dream (ME 1990)
ipnotizzatore	cane antropomorfo	Happy Herman	Ippo Ippone (OM 1970); Ciccio Ciccia (CA 1980); Armando Felicetti (ME 1990); Indro Ipocondri (AO 2010)
vecchio zio di Pippo	cane antropomorfo	Timmy	Timmy (OM 1970, ME 1990, AO 2010); Pippetto (CA 1980)

Topolino e lo spettro fallito (The Ghost of Black Brian; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1951)

fantasma di pirata del XVIII secolo	umano	Black Brian	Barbanera (OM 1970, ME 1990); Gaspare Gasparone (CA 1980, AO 2010)
-------------------------------------	-------	-------------	--

Topolino e la macchina Toc Toc (Uncle Wombat's Tock Tock Time Machine; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1951-1952)

zio di Pippo, inventore	cane antropomorfo	Wombat	Bomba (ME 1990); Sfrizzo (AO 2010) ^a
crudelissimo imperatore romano	umano	Flabbus	Fabio (ME 1990); Ne- ronum (AO 2010)
fiore antropomorfo maschio	giacinto antropomorfo	Hyacinth	Giacinto (ME 1990, AO 2010)
fiore antropomorfo femmina (1)	petunia antropomorfa	Petunia	Petunia (ME 1990, AO 2010)
fiore antropomorfo femmina (2)	margherita antropomorfa	Daisy	Margherita (ME 1990, AO 2010)

^a *Paperpedia*, contrariamente alle edizioni qui considerate, designa il personaggio come Sfrizzo de Pippis.

Paperino e il cimiero vichingo (The Golden Helmet; Carl Barks, 1952)

discendente dei vichinghi, intenzionato a proclamarsi imperatore d'America	cane antropomorfo	Azure Blue	Glauco Azzurro (CA 1983); Azure Blue (GD 2008, UA 2017)
avvocato complice del personaggio precedente	cane antropomorfo	Sharky	Arruffapopoli (CA 1983); Sharky (GD 2008, UA 2017)

Topolino e il deserto del nulla (Hoosat from Another Planet; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1952-1953)

robot intelligente di indole buona	robot	Ohm-Eye	Magneto (ME 1990, AO 2010)
aliena bella e malvagia	umano	Hoosat	Hoosat (ME 1990); Dynamina (AO 2010)

Topolino contro Topolino (Mickey's Dangerous Double; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1953)

sosia malvagio di Topolino	topo antropomorfo	Miklos	Topolone (TO 1953); Miklos «Topo Grigio» (ME 1990, AO 2010)
----------------------------	-------------------	--------	---

Topolino e la scarpa magica (The Magic Shoe; Bill Walsh – Bill Wright – Dick Moores – Floyd Gottfredson, 1953)

re dei folletti irlandese	umano	Gilhooley	Gilhooley (ME 1990); Verdeverde (AO 2010)
primo ministro dei folletti	umano (temporaneamente trasformato in cane)	McNally	McNally (ME 1990, AO 2010)
ex re dei folletti	umano	Hogarty	Hogarty (ME 1990); Verdino (AO 2010)

Topolino e il gorilla Cirillo (Mickey Takes Umbrage; Bill Walsh – Bill Wright – Floyd Gottfredson, 1953-1954)

zio di Topolino, scienziato	topo antropomorfo	Maxwell Mouse	Maxwell (ME 1990); Bambarone De' Topolis (AO 2010)
gorilla intelligente (maschio)	gorilla	Umbrage	Cirillo (ME 1990, AO 2010)
gorilla (femmina)	gorilla	Magnolia	Magnolia (ME 1990, AO 2010)

Topolino e lo zio in ozio (Uncle Gudge; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1954)

sedicente zio eccentrico topo di Topolino	antropomorfo	Gudger	Balatrone (TO 1955, AO 2010); Gudger (RC 1984, ME 1990)
capra dello zio	capra	Evangeline	Evangelina (TO 1955, RC 1984, ME 1990, AO 2010)
aquila (maschio) dello zio	aquila	Swifty	Domingo (TO 1955, AO 2010); Swifty (RC 1984); Grinfia (ME 1990)
pellerossa amico dello zio	umano	Ge-Sund-Hite	Occhio di Falco (TO 1955, AO 2010); Ge-Sund-Hite (RC 1984); Suona-più-forte (ME 1990)

Topolino e Pippo cervello del secolo (Dr. X; Bill Walsh – Floyd Gottfredson, 1955)

nonna di Pippo	can antropomorfo	Grandma Goofy	Peppa (OM 1970, CA 1980, AO 2010); [nessun nome] (ME 1990)
cugino di Pippo, ornitologo	can antropomorfo	Clabberworth	Nuvolone (OM 1970, CA 1980); Zippo (ME 1990, AO 2010) ^b
cugino di Pippo, eremita	can antropomorfo	Hutch the Hermit	Ciucco (OM 1970, CA 1980); Zappo (ME 1990); Geppo / Zippo (AO 2010) ^c
mucca nana	mucca	Bernice	Berenice (OM 1970, CA 1980, ME 1990, AO 2010)
miliardario collezionista	can antropomorfo	Rimrock E. Rimrock	Dovizia McDovizia (OM 1970); Mc Dovizia (CA 1980); Rocciatosta (ME 1990); Emilio Miliardibus (AO 2010)

^b *Paperpedia*, contrariamente alle edizioni qui considerate, designa il personaggio come *Pioppo*.

^c Per un errore di traduzione, nella versione AO l'eremita è chiamato due volte Geppo (a p. 120 e a p. 121) e una volta Zippo (nome attribuito nella stessa edizione all'ornitologo), a p. 122.

Zio Paperone e il tesoro della regina (Back to Long Ago!; Carl Barks, 1956)

zio di Topolino, scienziato	topo antropomorfo	Maxwell Mouse	Maxwell (ME 1990); Bambarone De' Topo- lis (AO 2010)
ipnotizzatore	cane antropomorfo	Mesmer J. Spellcaster	Psyco Magibus (CA 1978, GD 2008, UA 2014); Mesmer J. Spell- caster (ZP 1988)
antenato di Paperone, corsaro vissuto nel XVI secolo	papero antropomorfo	Malcolm McDuck	De' Paperoni (CA 1978, GD 2008, UA 2014); Matey De' Paperoni (ZP 1988) ^d
antenato di Paperino, corsaro vissuto nel XVI secolo	papero antropomorfo	Pintail Duck	Paperinocchio (CA 1978, GD 2008, UA 2014); Pintail (ZP 1988) ^e

^d *Paperpedia*, contrariamente alle edizioni qui considerate, designa il personaggio come Malcolm de' Paperoni.

^e *Inducks* e *Paperpedia*, contrariamente alle edizioni qui considerate, designano il personaggio come *Paperinocchio Codacorta*.

Il clan di zio Paperone (Hound of the Whiskervilles; Carl Barks, 1960)

membro di un clan scozzese rivale dei De' Paperoni	cane antropomorfo	Angus Whiskerville	Angus Whiskerville (ZP 1988, GD 2008, UA 2015)
--	----------------------	--------------------	--

Nell'impossibilità di analizzare in dettaglio ognuna delle scelte antroponimiche studiate, valgano alcune considerazioni generali. Una prima modalità di trattamento degli antroponimi è la ripresa dell'elemento originale senza alcuna modifica: l'antroponimo scelto dagli autori in inglese rimane tale anche nella versione italiana, e fra lingua di partenza e lingua di arrivo non c'è differenza sostanziale. Questa prassi, però, è relativamente rara: prescindendo da casi – come *Petunia* o *Magnolia* – in cui il nome inglese si presta a essere usato tale e quale in italiano perché richiama un elemento lessicale coincidente nelle due lingue, si ha il mantenimento costante del nome di partenza quando nomi e cognomi dei personaggi ne richiamano altri noti, relativamente comprensibili anche per il pubblico italiano medio: così, viene mantenuto come

tale dai traduttori, tutt'al più con minime varianti (forse casuali), il cognome dello scienziato bambino Koppenhooper di *Eta Beta e la spia*, lugubre rivisitazione parodistica di quello del fisico inventore della bomba atomica Robert Oppenheimer. Un altro caso è Angus Whiskerville: il personaggio e la storia fanno il verso al celebre *Mastino di Baskerville* di Conan Doyle, e il cognome Whiskerville, formato in inglese con la sovrapposizione ludica dell'elemento *whisker* ('vibrissa', 'baffo', 'basetta', ma in gergo anche 'vecchietto'), permette ai lettori italiani di cogliere l'affinità con l'opera parodiata, e viene mantenuto anche il nome Angus, stereotipicamente scozzese.

Una prassi leggermente diversa prevede solo una minima modifica del nome originale per adattarlo all'italiano. Se il nome in lingua di partenza risulta casualmente molto vicino a una opzione analoga nella lingua di arrivo, questa prassi è applicata in maniera quasi automatica: così la mucca di *Topolino e Pippo cervello del secolo* passa regolarmente da Bernice a Berenice, e la capra dello zio in ozio da Evangeline a Evangelina. Nel caso dei fiori antropomorfi di *Topolino e la macchina Toc Toc*, denominati col nome della specie di appartenenza, il trasferimento dal termine inglese a quello italiano appare quasi automatico; e piuttosto banale è anche il passaggio da Tricks a Trucco per la spia illusionista di *Eta Beta e la spia*.

All'opposto troviamo casi in cui tutte le traduzioni esaminate comportano una trasformazione dell'antroponimo di partenza, per lo più con italianizzazione. Si tratta soprattutto dei casi in cui il nome inglese è particolarmente difficile da spendere in un testo italiano, o perché complesso dal punto di vista grafico e fonetico, o perché particolarmente lungo,⁹ o perché comporta giochi di parole già piuttosto raffinati in inglese e che in italiano risulterebbero completamente oscuri. Così il pedagogo di *Paperino e la pedagogia* si chiama in originale Pulpheart Clabberhead – in pratica 'cuore di polpa' con riferimento alla sua ostentata indulgenza – e in italiano si cerca di rendere lo stesso effetto '*nomen omen*' con Bucaneve o addirittura con Dolcino Cuordoro. I parenti di Pippo non mantengono mai i nomi originali:¹⁰ per questi personaggi sembra prevalere una tipologia antroponimica a metà strada fra ipocoristico, soprannome e invenzione dal nulla, caratterizzata foneticamente da due sillabe e una consonante doppia (Sfrizzo, Peppa, Ciucco, Zippo, Zappo, Geppo), in modo da richiamare non troppo da lontano lo stesso nome Pippo; nel caso dello zio inventore, abbiamo non solo Sfrizzo, ma anche Bomba, che ricorda vagamente il nome di origine Wombat (riferito alla specie animale nota in italiano

⁹ Si ricordi che nei fumetti ci sono precisi limiti di spazio imposti dalle dimensioni delle nuvolette.

¹⁰ Un'eccezione è lo zio Timmy di *Topolino fra le stelle*, solo in un caso italianizzato in Pipetto.

come *vombato*). Un nome regolarmente espunto dalle traduzioni italiane, e che compare per ben due volte in questa galleria di personaggi, è Myrtle (la spia donna di *Eta Beta e la spia*, e, con l'aggiunta del secondo nome Sue, la cavalla di *Topolino fra le stelle*); si tratta di un nome che conobbe una certa moda negli Stati Uniti a cavallo fra Otto e Novecento,¹¹ ma che dal punto di vista del lettore italiano sembra piuttosto ostico sia per l'aspetto grafico che per quello fonetico: quindi per la spia abbiamo di volta in volta Enza¹² e le vaghe italianizzazioni Mirta e Mirtilla; per la cavalla ancora Mirtilla, ma anche Gelsomina ed Esmeralda, con la prassi, ben nota, dello sfruttamento di forme onomastiche conosciute ma al tempo stesso non di uso comune.¹³ Il gorilla che sconvolge il quieto vivere di Topolino è sempre Cirillo – altra forma nota ma di fatto non comune – al posto dell'originale Umbrage, di comprensione relativamente difficile per gli italiani.¹⁴ Il miliardario criminale, presunto filantropo, di *Topolino e la banda della morte* è in originale Lucius Lamb, sul modello 'cognome che ricorda la specie di appartenenza – nome con la stessa iniziale del cognome': alcune traduzioni prevedono l'italianizzazione Lucio Agnello mentre in altre il nome di battesimo è Angelo (che da una parte riprende il modello della stessa iniziale del cognome, dall'altra può suggerire l'immagine pubblica manierata e ipocrita, quasi 'angelica', del personaggio); e lo «spettro fallito» può essere Barbanera¹⁵ o Gaspare Gasparone.

In vari casi, invece, il nome originale viene mantenuto solo in alcune delle traduzioni. I nomi originali degli alieni Ohm-Eye e Hoosat in *Topolino e il deserto del nulla* sono travestimenti di espressioni colloquiali inglesi, *oh my!* e *who is it?*, poco perspicue per la competenza del lettore italiano: se

¹¹ Myrtle risulta costantemente fra i primi 100 nomi femminili più attribuiti negli Stati Uniti fra il 1880 – il primo anno per cui sono a disposizione i dati – e il 1925, con un picco al r. 27 nel 1894: cfr. dal sito *Behindthename* <https://www.behindthename.com/name/myrtle/top>.

¹² Apparentemente, senza motivi evidenti. Tuttavia devo a Elvira Assenza la segnalazione dello stesso nome Enza per una delle due furie (l'altra è chiamata Eulalia) presenti nella parodia *L'inferno di Topolino* di Guido Martina e Angelo Bioletto (1949), verosimilmente con intenti scherzosi nei confronti di due redattrici del periodico «Topolino» di allora: non si può escludere che nelle prime traduzioni di *Eta Beta e la spia* abbia agito un impulso simile.

¹³ In questo senso, meno atteso è il passaggio da James a Giacomo nel caso di un autista di Pa-perone: infatti, l'impiego di nomi affermati nell'uso, e anche per questo non tali da veicolare effetti comici, è molto raro nelle versioni italiane del fumetto Disney (d'altronde, nella stessa storia un altro sottoposto del ricco papero – in originale Edgerton – è ribattezzato con l'inusuale Firmino).

¹⁴ Viene meno, tuttavia, il gioco di parole presente nel titolo originale *Mickey Takes Umbrage*, che sfrutta la locuzione *to take umbrage* 'offendersi, prendersela'.

¹⁵ Su questa scelta può aver influito il soprannome del pirata storicamente esistito Edward Teach, ma anche il film Disney non a cartoni animati *Il fantasma del pirata Barbanera*, uscito nelle sale anche in Italia nel 1968 (ammesso che lo spettro dei fumetti non si chiami così anche in traduzioni più antiche di questa data, che non sono risultate reperibili).

per il robot si è preferito in entrambi i casi qui noti Magneto, l'aliena bella e malvagia è in alcuni casi Dynamina con coniazione indipendente dall'originale, mentre il traduttore del 1990 ripropone Hoosat, forse meno felice come scelta in quanto poco plausibile come antroponimo femminile per un lettore italiano. In genere, le traduzioni degli anni '50 e '60 mirano quasi sempre all'italianizzazione, anche con relativa indipendenza dal modello della lingua di partenza. Il pappagallo marinaio di *Paperino e l'oro del pirata* è denominato Bacicin Parodi, con ovvio riferimento sia nel nome che nel cognome alla realtà genovese, e quindi italianizzazione non solo formale ma quasi contestuale. Lo zio impostore di *Topolino e lo zio in ozio* si chiama alle origini Balatrone, con raffinato e non molto trasparente rinvio al latino *balatro* 'buffone', e limitata affinità con l'originale Gudger, probabilmente da *gudgeon* 'sempliciotto'. Per il guardiano del castello scozzese di Paperone si è scelto in origine Piva, che è ben presente nel repertorio cognominale italiano e può richiamare, data la relativa sinonimia fra i vocaboli *piva* e *cornamusa*, l'origine scozzese del personaggio: nella stessa storia, l'avo di Paperone passa da Quackly a Quaquarone. Significative connessioni con il nome originale sono ravvisabili in coniazioni come Bomba Serpenero o Glauco Azzurro, mentre Bambarone De' Topolis – probabilmente forma risalente alle prime traduzioni, che nella fattispecie non sono risultate reperibili – non ha praticamente nulla a che fare con Maxwell Mouse. Nelle traduzioni di un periodo meno remoto, in particolare quelle di ME e quelle dei primi numeri di ZP,¹⁶ situabili fra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90, si tende invece per lo più a mantenere inalterata la forma originale, e anche ai lettori italiani sono proposti Edgerton, Gudger, Scottie McTerrier, Pintail Duck, fino a forme tutt'altro che semplici come Blacksnake McSquirt, o Gilhooley per il re dei folletti di *Topolino e la scarpa magica*; al pappagallo marinaio nel 1988 si è italianizzato il nome originale in Becco Giallo, ma sono scomparsi i riferimenti alla genovesità; e nei casi, infrequenti, in cui le traduzioni di ME italianizzano i nomi, non si tratta di norma di creazioni immotivate, ma di versioni debitorie dell'originale (con ripresa di elementi lessicali alla base dei nomi propri, in Rimrock > Rocciatosta e in Happy Herman > Armando Felicetti; presumibilmente per una vaga affinità fonetica in J. Fladder Welkinring > Valkirio).

Si dirà che gli anni '80 e '90, grazie alla crescente conoscenza dell'inglese e all'ancor più crescente fenomeno di colonizzazione linguistica su base an-

¹⁶ Nei numeri consultati di questo periodico la traduttrice delle storie, Rosalda Falchi, è accreditata; si tratta però di un'eccezione, dato che di norma i traduttori restano anonimi (né può aiutare la banca dati di *Inducks*).

glosassone in atto in Italia come in altri paesi, erano più propizi dei decenni precedenti al mantenimento dei nomi originali. Però, forse inaspettatamente, si assiste poi a un'inversione di tendenza, e nelle traduzioni del nostro secolo molto spesso ritornano forme italianizzate e probabilmente spesso riprese da versioni più antiche. Le edizioni, decisamente accurate e rivolte per lo più a collezionisti, di GD del 2008 e AO del 2010 usano, o probabilmente riprendono da fonti più antiche, nomi italianizzati come Verdeverde o Verdino per i re dei folletti irlandesi, ma anche Balatrone, Bambarone De' Topolis, Firmino, Piva, Quaquarone De' Paperoni, Sognidoro e altri.¹⁷ Come spiegare questo fenomeno di recente ritorno all'italianizzazione? Certo la conoscenza dell'inglese e l'esterofilia non sono regredite nel XXI secolo rispetto agli anni '80-'90, semmai il contrario. Una possibile spiegazione è di ordine per così dire filologico: se fino a tutto il Novecento l'universo dei fumetti Disney viveva essenzialmente sulla circolazione e sulla lettura delle storie in commercio, a partire dal Duemila, con la diffusione di Internet, gli appassionati del genere hanno moltissimi altri canali per conoscere e apprezzare l'universo Disney: esistono i siti enciclopedici, i siti di catalogazione di opere e personaggi, i forum virtuali su cui discutere, molte storie sono disponibili direttamente in rete, sono stati elaborati alberi genealogici, e via dicendo. Ormai è possibile, per chi ama il genere, formarsene una conoscenza che va al di là della lettura diretta delle storie. L'elaborazione delle edizioni e delle traduzioni, a quanto pare, non può più prescindere da questa realtà: e una traduzione non può più presentarsi come un atto isolato di trasferimento di un testo dalla lingua di partenza a quella di arrivo, ma deve tener conto di un retroterra conoscitivo che il futuro lettore può già possedere.

Di conseguenza, anche la scelta degli antroponimi di personaggi minori può finire per essere meno ingenua e in definitiva meno spontanea di quanto non avvenisse anni prima. Un caso interessante è *Topolino fra le stelle*, una parodia del mondo di Hollywood dei tempi d'oro di cui si sono potute consultare quattro traduzioni diverse e in cui l'aspetto antroponimico è molto vario: è evidente che il traduttore del 2010 non si è limitato a operare su un testo di partenza in inglese e a renderlo in italiano, ma ha confrontato varie

¹⁷ Più raro è il caso in cui la forma italianizzata sembra abbandonata nelle versioni più recenti: così in *Topolino contro Topolino* il sosia e avversario di Topolino mantiene il nome originale Miklos – che fu probabilmente scelto per assonanza con Mickey, benché etimologicamente sia la forma ungherese per Nicola; e non escluderei, in clima di guerra fredda, che un nome allora allusivo al blocco comunista fosse per ciò stesso preferito per il 'cattivo' – e non il più banale Topolone degli anni '50. Le forme originali sembrano aver prevalso anche per gli antagonisti di *Paperino e il cimiero vichingo*.

traduzioni preesistenti e nel caso dei molti (e non banali) personaggi minori ha scelto via via il nome che gli sembrava più opportuno o preferibile. Così, per l'attrice di cui si innamora Topolino può essere stato preferito Gyn Barbabrigid – che sembra formato mescolando i nomi Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot e forse la *y* di Marilyn Monroe – perché queste tre attrici del mondo reale sono notissime anche all'inizio del XXI secolo; invece Getty Grable, con differenza di una sola lettera rispetto al nome dell'attrice reale Betty Grable, poteva riuscire di minor effetto sul lettore italiano del 2010 a causa del relativo oblio della Grable stessa. Quel che è certo è che nell'edizione di AO un lavoro di raffronto e di contaminazione, che va al di là della lineare operazione di traduzione, c'è stato.

Venendo ai toponimi, la ricerca è parzialmente diversa per vari motivi. Innanzitutto, i nomi di luogo nelle storie Disney figurano in quantità relativamente limitata; molte avventure si svolgono nelle città di residenza di paperi e topi, i cui toponimi Paperopoli e Topolinia sono stati definiti e cristallizzati da tempo; e se non è raro che alcune storie si svolgano altrove, la mancata nomina non è eccezionale. Si ricordi anche la ripartizione proposta da Laura Salmon fra letteratura di verosimiglianza e letteratura relativa a un mondo immaginario:¹⁸ se è indubbio che il mondo Disney sia immaginario e non realistico – non a caso la Salmon fa proprio come esempio di traduzione toponimica Paperopoli – alcuni luoghi in cui si svolgono le trame possono essere reali (e in questo caso la traduzione è banale: il paese in cui si svolge *Topolino e la scarpa magica* non può che essere reso come Irlanda, a meno di alterare fortemente lo spirito della trama,¹⁹ così come la vicenda di *Topolino fra le stelle* non può situarsi se non nella Hollywood universalmente nota), oppure apparire radicati in un universo geografico e culturale non del tutto indefinito, in particolare, ovviamente, quello statunitense e anglosassone;²⁰ gli esempi utili sono quindi più limitati.

Un caso di luogo totalmente immaginario, irrealistico e sganciato da realtà geografiche e culturali esistenti è la capitale dell'impero dei fiori antropo-

¹⁸ LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fittizi*, «il Nome nel testo» VIII (2006), pp. 77-91 (in particolare alle pp. 87-88); cfr. sullo stesso argomento anche EAD., *Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia*, «RION. Rivista italiana di Onomastica» III (1997), 1, pp. 67-83.

¹⁹ L'isola è stata felicemente definita dagli appassionati «la vera protagonista di *Topolino e la scarpa magica*» (<http://it.paperpedia.wikia.com/wiki/Irlanda>).

²⁰ Oltretutto esiste una difficoltà pratica: ossia, se il sito *Inducks* cataloga moltissimi personaggi secondari e ne fornisce in maniera inequivocabile il nome originale, per quanto riguarda i nomi di luogo reperire quelli originali è spesso tutt'altro che semplice.

morfi che nel futuro distopico di *Topolino e la macchina Toc Toc* governano dispoticamente il mondo: il nome è Fertilia in entrambe le versioni italiane che si sono potute confrontare, scelta forse non troppo fantasiosa,²¹ ma che può rendere convincentemente l'idea di un dominio vegetale. Invece, tornando a *Topolino e la scarpa magica*, il luogo di ambientazione come detto è e non può essere se non l'Irlanda, però alcuni microtoponimi di fantasia relativi a questo paese sono presenti in versione anglosassone – verosimilmente quella originale – in ME 1990: i paesi di cui dà conto l'orario ferroviario esposto in stazione si chiamano Derry Dooley, Ballywhinnity, Finnegan's Dream, Sueve-na-mon e Kilkeely, mentre in AO 2010 si riprende il motivo dominante del verde già visto per i nomi dei personaggi della stessa storia, e le località diventano Colleverde, Verdemare, Pratoverde, Verdone e Verdello: anche in questo caso, come si è visto per vari antroponimi, il traduttore del 1990 sembra aver preferito non introdurre nessuna modifica, mentre quello del 2010 è con buona probabilità risalito a una versione anteriore.

L'esempio più interessante relativo alla traduzione toponimica, però, sembra relativo a una storia dei paperi non citata nelle tabelle precedenti: *Paperino e il terrore di Golasecca* (*The Terror of the River!!*, Carl Barks, 1946). Nella trama, Paperino e Qui, Quo, Qua comprano involontariamente una casa galleggiante, localizzata nella versione originale nell'Ohio, e partono per una vacanza fluviale. Ora, nella traduzione CA 1978 – verosimilmente ripresa da altre più antiche – il punto di partenza del viaggio è il paese italiano di Golasecca, in provincia di Varese sul fiume Ticino, e si immagina che i paperi vogliano navigare sul Ticino prima e sul Po poi per raggiungere alla fine Venezia, mentre la destinazione prescelta nella storia originale è New Orleans. Dato che l'itinerario vive solo nei progetti dei protagonisti, e nei disegni si vede in pratica solo un fiume (certo non New Orleans e tanto meno Venezia), i primi traduttori scelsero di spostare la vicenda in Italia per renderla familiare al pubblico del nostro paese, e di adattare tutti i toponimi relativi, con una forzatura forse eccessiva.²² Invece, tre versioni più recenti esaminate (ZP 1988, GD 2008, UA 2016) hanno ripristinato l'ambientazione in Ohio e la citazione di New Orleans, ma hanno lasciato Golasecca

²¹ Oltre che, naturalmente, in coincidenza con il toponimo del mondo reale, relativo alla frazione di Alghero.

²² E sempre nella traduzione CA 1978 non lascia indifferenti la quantità di toponimi norditaliani più o meno noti inseriti qua e là nelle battute (Genova, Pavia, Piacenza, Ostiglia, Chioggia, Quarescia, Sesto Calende, Colico, Lago di Como, Lecco, Adda, Mombello, Cicognola). Gioverà a questo proposito ricordare che storicamente le redazioni incaricate di produrre le versioni italiane del fumetto Disney hanno come sede Milano e si sono avvalse in prevalenza di autori e redattori settentrionali, il che non sarà stato influente anche nella determinazione di luoghi e geografie fittizie.

probabilmente perché presente anche nel titolo, inalterato in quasi tutte le versioni della storia.²³ Quindi paradossalmente il nome della località varesotta, forse a suo tempo scelta non solo perché su un fiume, ma anche per effetti comici legati all'idea della *gola secca*,²⁴ fa da più di settant'anni bella mostra di sé nel titolo e nella trama di una storia concepita in un contesto diversissimo.

In conclusione, le modalità di traduzione su cui è stato effettuato il presente sondaggio sono molto diverse e rivelano importanti differenze a seconda ovviamente delle personalità dei traduttori ma anche degli intenti e delle prassi più comuni in determinate epoche. In nessun caso, però, pare che si possano considerare prive di interesse e non meritevoli di spazio in contesti in cui si tratta di letteratura, e, in generale, di creatività artistica, malgrado il persistente pregiudizio che grava su questa forma espressiva bollandola come 'minore', 'inferiore', o, nel migliore dei casi, 'divertente'.

*Sigle di periodici ed edizioni di riferimento delle traduzioni italiane consultate*²⁵

AO = «Gli anni d'oro di Topolino», Walt Disney Italia, 2010; CA = «Cartonati Disney», Mondadori (*Noi, Qui Quo Qua*, 1978; *Io, Paperone*, 1979; *Io, Pippo*, 1980; *Io, Paperino*, 1983); GD = «La grande dinastia dei paperi», «Corriere della Sera», RCS, 2008; ME = inserti al quotidiano «Il Messaggero», 1989-1990; OM = «Oscar Mondadori» – «Oscar fumetto», Mondadori (*I pensieri di Pippo*, 1970; *Le follie di Eta Beta*, 1972; *Noi paperi*, 1978; *L'imprevedibile Eta Beta*, 1979); PO = «Paperino d'oro», Mondadori, 1979-1980; RC = «Revival Comics», Mondadori / Traverso, 1983-1987; TD = «Tesori Disney International», Panini Comics, 2016-; TO = «Topolino», Mondadori (poi Walt Disney Italia, poi Panini Comics), 1949-; UA = «Uack!», Panini Comics, 2014-; ZP = «Zio Paperone», Mondadori (poi Walt Disney Italia), 1987-2008.

²³ *Inducks* permette di notare una sola versione del titolo italiano in cui non compare Golasecca: si tratta di *Paperino e il terrore del fiume* (traduzione più o meno letterale del titolo originale), relativa però a una delle edizioni italiane più antiche (1954); la prima pubblicazione italiana, del 1947, è già intitolata *Paperino e il terrore di Golasecca*.

²⁴ E si ricordi che Golasecca, sia pure con coniazione probabilmente indipendente, è anche il nome d'arte attribuito a Pippo nella sua breve carriera cinematografica.

²⁵ Per datazioni e riferimenti bibliografici più precisi, si rinvia ai dati forniti dal sito *Inducks*. Può essere utile anche la consultazione di *Paperpedia*, che dispone (novembre 2018) di pagine sulla maggioranza delle storie qui citate, nonché su vari personaggi (Azure Blue, Bacicin Parodi, Bomba Serpenero, Lucio Agnello, Malcolm de' Paperoni, Miklos, Nonna Peppa, Paperinocchio Codacorta, Pioppo, Piva, Quaquarone de' Paperoni, Sfrizzo de Pippis, Spia Poeta).

Biodata: Francesco Sestito si è laureato in *Storia della Lingua Italiana* e poi addottorato in *Storia della Lingua e dei Volgari Italiani* presso l'Università «La Sapienza» di Roma. A partire dal 2002 collabora con il *Lessico Etimologico Italiano* presso l'Università di Saarbrücken. Si è occupato di onomastica personale con numerosi contributi per la «Rivista Italiana di Onomastica» e con la monografia *I nomi di battesimo a Firenze (1450-1900). Dai registri di Santa Maria del Fiore un contributo allo studio dell'antroponimia storica italiana*, Roma, Società Editrice Romana 2013.

francescosestito2010@libero.it

ROBERTO SOTTILE

NOMI D'ARTE E SOPRANNOMI
DI CANTAUTORI, RAPPER E BAND
DELLA SCENA MUSICALE SICILIANA

Abstract: Nowadays the names and bynames of pop-groups and musicians are more and more characterized by multiple, differentiated onomatopoeic solutions which allow us to explore and comprehend current linguistic and cultural trends as well as the metalinguistic awareness/competence of authors and «users» of the music industry. On the one hand, as far as the national and international scenario is concerned, many names are based on a sort of game of mirrors: from personal names to place names and street names, from sign names to brand names, a lot of linguistic material «rebounds» on the names of singers and bands. On the other hand, as far as the Sicilian dialect song context is concerned, most names derive and develop both from (inter)national models and, above all, from the geolinguistic and geocultural background of the musicians themselves. In the latter case, *place identity*, a typical feature of dialect songs in Sicily, reverberates meaningfully on the artistic names and nicknames chosen by the authors to represent themselves.

Keywords: Dialectal Songs, Musicians' and Bands' Names, Rappers' Nicknames

1. *La galassia dei nomi artistici tra dizionari del rock, biografie ufficiali, enciclopedie musicali, riviste di settore e bandnamemakers*

Risale ormai al 1998 un volume di Alessandro Bolli dal titolo *Dizionario dei nomi rock*,¹ per il quale un anonimo recensore di «Rockol» ammette quanto sia «difficile immaginare chi potrebbe spendere 42mila lire per la curiosità di sapere l'origine del nome di gruppi famosi o, come per la maggior parte, poco conosciuti». Eppure «il libro [...] è a modo suo un'importante fonte di consultazione e di approfondimento [e prosegue] l'opera di 'codificazione' del rock – enciclopedie, dizionari e altro – che l'editrice sembra aver avviato da qualche anno. Da segnalare un'ulteriore appendice che contiene 1500 nomi di band (minori) scelti tra i più curiosi e bizzarri in circolazione». In effetti, «spulciati i propri beniamini, per il resto non rimane che mettersi di buona lena e farsi una cultura».² Ma se un conto

¹ ALESSANDRO BOLLI, *Dizionario dei nomi rock*, Roma, Arcana 1998.

² «Rockol» 7 dicembre 1998: https://www.rockol.it/recensioni-musicali/libri/144/alessandro-bolli-dizionario-dei-nomi-rock?refresh_ce.

è scoprire quali sono i nomi dei gruppi rock e qual è la loro origine, altra questione è immaginare o costatare quanta attenzione vi sia nell'ambito dell'editoria e del giornalismo musicale al tema della coniazione del nome artistico. Si deve, per esempio, alla rivista «Focus» un articolo di appena tre anni fa, significativamente intitolato «*Da dove vengono i nomi delle band più famose della storia della musica?*».³ Sfogliandone rapidamente le pagine, si rilevano curiosi e interessanti esempi di onomaturgia che rivelano quanto le motivazioni (presunte o reali) di tali coniazioni possano essere importanti anche per risalire alla coscienza linguistica e metalinguistica non (sol)tanto dei rispettivi creatori, ma della galassia di fans. Quando, infatti, gli stessi artisti non dichiarano o non svelano la genesi dei propri nomi, subentrano gli appassionati, pronti a offrire le più fantasiose ipotesi sui meccanismi linguistici e culturali soggiacenti alla scelta di questo o di quel nome artistico. Così, dando uno sguardo sulla stampa di settore on line, si scopre – al netto dell'alone di leggendarietà che avvolge le narrazioni o a prescindere dal loro carattere aneddotico o dalla sciatteria linguistica che spesso caratterizza l'italiano della stampa sul web – quanto possano essere numerose le versioni riguardanti la genesi di alcuni nomi. Si prenda il caso degli U2:

[L]'origine del nome della band irlandese è controversa e ci sono varie interpretazioni. La più nota è sia ispirata all'aereo spia statunitense U2. La più misteriosa è il nome significhi 'You Too' (anche tu) per sottolineare il ruolo del pubblico nell'esperienza musicale del gruppo o 'You Two' (voi due). Un'altra ipotesi: sarebbe il nome di un modulo per l'iscrizione alle liste di collocamento in Irlanda o la sigla della linea 2 della metropolitana di Berlino che al tempo univa la zona orientale (comunista) con quella occidentale.⁴

Altri casi sembrerebbero meno controversi: il nome *The Beatles* si ricondurrebbe a quello di «una gang, i Beetles, nel film *Il selvaggio*. L'idea della "a" fu di John Lennon: «Scriviamolo Beatles. Dopotutto, siamo un gruppo beat».⁵ Ai riferimenti cinematografici si accostano, poi, quelli letterari se è vero che il nome della band inglese *Scritti Politti*, fondata nel 1978, è basata sul titolo *Scritti politici* di Antonio Gramsci.⁶ Altri esempi sembrano collocarsi al limite della casualità o del gioco linguistico: si consideri il caso (dei) *Depeche Mode*: «In un bar, tra le riviste i membri della band britanni-

³ «Focus» 28 marzo 2016: <https://www.focus.it/cultura/arte/da-dove-vengono-i-nomi-delle-band-piu-famose-della-storia-della-musica?gimg=74061#img74061>.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ «Rockol» 31 marzo 2011: <https://www.rockol.it/artista/scritti-politti/biografia>.

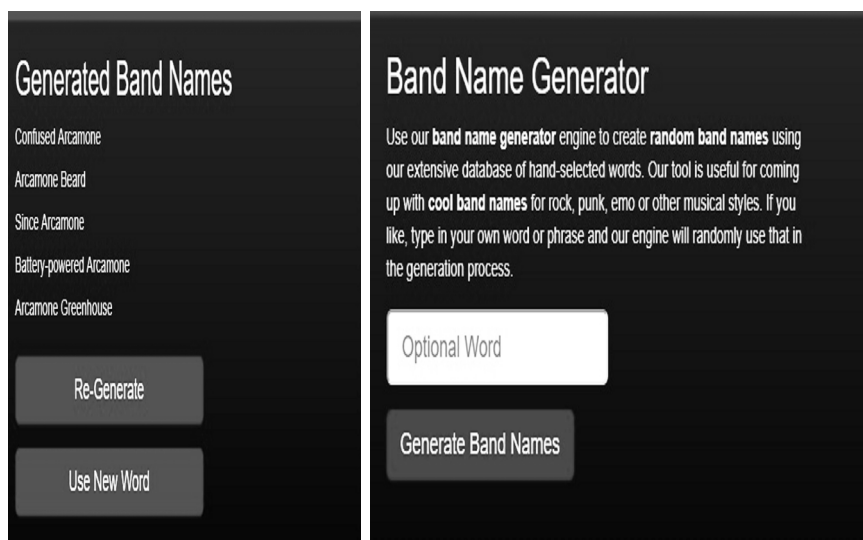


FIG. 1: home page del sito web <https://www.bandnamemaker.com/> (a destra); creazione automatica di nomi di gruppi musicali mediante l'inserimento della parola chiave 'Arcamone' (a sinistra).

ca notarono un giornale di moda francese "Mode depeche" letteralmente "gazzettino di moda". La copertina era girata al contrario e il suono Depeche Mode piacque alla band;⁷ ma si pensi anche al nome della formazione resa famosa dalla canzone *My Generation*: «i membri del gruppo [...] a ogni nome proposto ripetevano "i chi?" (ovvero "the who?"), finché qualcuno non suggerì di usare proprio "The Who" come nome».⁸

Stampa e editoria di settore mostrano, dunque, grande interesse per l'onomastica del mondo della musica leggera. Ed è vero che non esistono enciclopedie della storia del rock o biografie ufficiali di cantanti e musicisti che non dedichino ampio spazio alla motivazione dei nomi. Se, in aggiunta, si considera che molti tra gli appassionati e consumatori di musica sono ragazzi e ragazze che aspirano ad affermarsi come musicisti, è facile immaginare come la conoscenza (e la padronanza) di tale 'letteratura' finisca per ricadere sulle scelte onomastiche riguardanti i loro eventuali percorsi artistici

⁷ «Focus» 28 marzo..., cit.

⁸ *Ibid.* Tra i nomi di formazioni di ascendenza anglosassone si possono ulteriormente considerare quello degli *ABBA*, che si costituisce come acronimo-acrostico ricavato dall'iniziale del nome di battesimo dei suoi quattro componenti; quello dei *Jethro Tull*, che riprende il nome dell'agronomo che nel '700 inventò la macchina da semina; quello di *Iggy Pop* – il 'Fratello artistico' di David Bowie –, che si basa sulla forma vezzeggiativa della parola *iguana* (*Iguanas* era il nome di un gruppo con cui l'artista aveva mosso i primi passi come musicista) e dal cognome di *Jim Popp* (per la presunta somiglianza tra *Iggy* e il cantante-attore).

(indipendentemente dal fatto che tali percorsi si risolvano poi in esperienze di successo o in esperienze di nicchia o puramente episodiche). È pertanto possibile reperire in rete diversi articoli che dispensano consigli su quali criteri adottare nella scelta del nome. E così, in relazione alle velleità artistiche giovanili, se non dovesse bastare il confronto con le esperienze di successo o con i decaloghi offerti dalle riviste, sarebbe eventualmente possibile ricorrere perfino ai *bandnamemaker*, software disponibili on line che permettono di generare automaticamente – ma forse con finalità esclusivamente ludiche – nomi di gruppi musicali. Tali software, basati sul principio della casualità di associazione di parole contenute in un database, consentono di ottenere una serie di combinazioni di due o più termini, a partire da una singola parola chiave inserita preventivamente nella maschera, come nell'esempio riportato sopra (Fig. 1).

2. *Dall'inglese all'italiano, dall'italiano al dialetto*

Come per il linguaggio informatico, anche per quello musicale è assai rilevante il peso della lingua inglese e, di conseguenza, della cultura anglosassone. Eppure, negli ultimi anni si osserva, in linea generale, una minore tensione a calcare o ripetere modelli angloamericani,⁹ pur costatando che l'uso di replicare soluzioni allogene (comunque non anglosassoni in senso stretto) continua a 'resistere', tutto sommato, tra gli artisti riconducibili all'universo hip hop.¹⁰ Ma all'interno di questo genere il

⁹ Cfr. nota 10.

¹⁰ Se si guarda alla classifica delle prime trenta canzoni italiane del mese di settembre 2018 (fonte: <https://www.danceitalia.it/classifica-canzoni-italiane/>), i nomi inglesi sono soltanto 6 e tutti relativi ad artisti della scena hip hop. Sembra ormai superata, dunque, la tendenza a scegliere nomi di ascendenza o di origine inglese, tipica di qualche decennio fa, tendenza responsabile, in verità, anche di una certa venatura *kitch* dell'onomastica artistica italiana (si considerino, ad esempio, i casi, ormai datati, dei *Jaguars*, gruppo ben noto negli anni Sessanta, o dei *Condors*, noti anche come Fratelli Balestra). Per il panorama italiano, si possono considerare, in aggiunta, i seguenti casi – più o meno datati – che richiamano soluzioni onomastiche di grande interesse: il nome originario della PFM nacque dall'idea di Mauro Pagani di riprendere il crematonimo di una panetteria di Chiari, la 'Forneria Marconi', al quale il direttore artistico della *band*, Sandro Colombini, propose di anteporre *Premiata* per dare al nome un tocco *old fashion* utile a sottolineare la qualità artigianale del progetto artistico. Il nome dei *Litfiba* si sostanzia in un acronimo: la consonante iniziale (*L*) corrisponde a quella del prefisso alfabetico per il telex della città dei loro componenti, che erano Italiani di Firenze e provavano i loro pezzi in una cantina in Via de' Bardi. I *Denovo* – che nel 1990 pubblicarono *Venuti dalle Madonie a cercar carbone*, album con il titolo ricavato dai cognomi dei suoi componenti: Mario Venuti (cantante e chitarrista), i fratelli Luca e Gabriele Madonia (rispettivamente batterista e cantante), Tony Carbone (bassista) – devono il loro nome artistico a quello di un rivoluzionario pneumatico che la casa britannica *Dunlop* brevettò e produsse alla fine degli anni Settanta.

nome artistico assolve notoriamente a una serie di funzioni strettamente connesse alla 'poetica' hip hop, mentre, d'altra parte, il forte debito (anche ideologico) alla tradizione musicale d'Oltreoceano fa sì che, in questo ambito, il comune riferimento alla *Black Music* e, in parte, alla *Latin Music*, determini una forte condizione di ricorsività e riconoscibilità non solo dei temi, ma anche delle soluzioni testuali e linguistiche in un costante rapporto di dare e avere con le consorelle realtà musicali nate in Giamaica e negli *slums* di popolazione di origine afroamericana delle metropoli statunitensi. Così, se è vero che «le posse e i rapper della ricca scena italiana sembrano condividere, oltre allo stile ritmico, anche il vocabolario»,¹¹ è vero, d'altra parte, che questa «compattezza lessicale» si manifesta anche nell'onomastica. Nell'economia della volontà di effettuare una sorta di calcio culturale, nei nomi di molti gruppi della nostra penisola compare, per esempio, la parola *Posse* che, come è noto, riprende una voce che in *slang* giamaicano significa 'gruppo', a sottolineare il carattere di «eccezionale forma di aggregazione»¹² dell'hip pop. Analogamente per il caso della parola *Crew* 'collettivo', ripresa anch'essa dalla cultura hip hop d'Oltreoceano.

Ma la rilevanza delle caratteristiche dell'elemento antroponimico nell'ambito del rap e del reggae va anche letta in relazione al fatto che «nessun'altra espressione della musica popolare contemporanea ha mai speso tante energie nel tentativo di fissare una mappa dei propri caratteri costitutivi».¹³ In questo lavoro di autodefinizione della propria identità, il nome artistico finisce per assumere grande rilevanza non solo in relazione al valore testimoniale di cantore della realtà che l'artista hip hop si attribuisce, ma spesso anche in relazione al suo ruolo di 'guida' per le coscienze (non sarà, forse, un caso che alcuni pseudonimi si caratterizzino, ad esempio, per l'appellativo *Ras* che in amarico – in relazione, dunque, alla cultura rastafariana – vale 'capo'). Ma questa forte ricerca di affermazione e coesione identitaria ha ricadute onomastiche non soltanto nel processo onomaturgico, ma anche nella consuetudine di inserire i nomi degli artisti nel testo della canzone sia mediante l'artificio della citazione sia attraverso il riferimento esplicito a «chi l'ha scritta».¹⁴ Così diventa parte costitutiva della canzone il nome di quanti ne sono a vario titolo responsabili, dallo speaker al DJ. Il che può

¹¹ ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi Rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli 1996, p. 296.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 299.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 301-302: «[I]n *Comu t'a cumbenatu* Papa Ricky elenca i nomi di altri protagonisti del movimento [hip hop] (Africa Unite, Casino Royale, Assalti Frontali, Isola Posse, Sud Sound System, Soul boy, Dj War, Dj R) e termina la lista con il suo».

accadere in tre differenti sedi: 1) in *incipit*, 2) in *explicit*, 3) nel pieno del discorso.

Nell'ambito dell'album, la medesima funzione viene assolta dalla presentazione, solitamente scherzosa, dei componenti della *band*, chiamati uno per uno con il loro nome di battaglia e spesso con il ruolo specificato.¹⁵ È interessante osservare come questa tendenza appaia duratura nel tempo, se un ulteriore esempio è rilevabile in una canzone del 2013 (in parte cantata in dialetto) dei siciliani *Shakalab*: mentre il titolo del brano ripete il nome stesso del gruppo musicale, la canzone associa alla elencazione dei componenti della band quella degli stili praticati, secondo un modulo compositivo, tipico del rap/reggae, che inoltre contempla la 'declamazione' della bontà e insuperabilità della musica prodotta (vedere le parti in grassetto):

Rit.

Roots, new roots, raggamuffin e dancehall
Sha-ka-lab specialisti mica no
non c'è confronto non c'è paragone
se si parla di reggae in questa bombo di
regione

lo ripeto un'altra volta è solo un'opinione
 mia

Shakalab è la crew più massiccia che ce sia
non c'è paragone non c'è confronto

te lo dice **Br1** amuninni ch'è già pronto.

Br1 strofa:

Senti lu **Br1** quannu attacca stu beat
 la **Shakalab** family accumulencia accusì
 amuni dice **Adriano** e sentilu stu riddim

chi c'è puru **dj Delta** scratch and cutting
 cu **Jahmento** c'è lu roots e poi stari sicuru
Lorrè lu putiaru chi ti fa scialari puru

satati nta ll'aria abballati e vuciati pull up!
 cu me frati **Marcolizzu** nni pigghiamu pi lu
 culu.

Senti il Bierreuno quando attacca questo beat
 la Shakalab family comincia così
 andiamo, dice Adriano, e ascolta, questo
 riddim

ché c'è anche dj Delta scratch and cutting
 con Jahmento c'è il roots e puoi stare sicuro
 [c'è] Lorrè il bottegaio che ti fa divertire
 anche lui

saltate, ballate e gridate pull up
 con mio fratello Marcolizzo ci facciamo le
 scaramucce.

Shakalab, Feat. Adriano Bono, *Sha-ka-lab* (2013)

¹⁵ Cfr. *ivi*.

3. *Pseudonimi e nomi artistici nella canzone dialettale siciliana*

Quanto all'onomastica artistica connessa alla canzone in dialetto (e con particolare riferimento a quella siciliana), le relative motivazioni potrebbero essere lette tenendo sullo sfondo i due filoni che la caratterizzano. È stato notato come, a partire dagli anni Ottanta/Novanta, la scelta musicale del dialetto abbia seguito due linee principali:¹⁶ una «endolinguistica» e un'altra «extralinguistica», con la prima connessa all'uso del dialetto in quanto codice capace di offrire soluzioni metriche e ritmiche più ampie e la seconda diretta verso un uso ideologico del dialetto (per lo più guidato da ragioni di opposizione politica e sociale). Gli artisti che usano il dialetto in funzione poetica (i cantautori) vengono in genere ricondotti al filone cosiddetto «lirico-espressivo»; gli artisti che usano il dialetto in funzione oppositiva e polemica vengono invece ricondotti al cosiddetto filone «simbolico/ideologico».¹⁷ Il filone lirico-espressivo attribuirebbe al dialetto un valore che, usando le parole di Gaetano Berruto,¹⁸ potrebbe dirsi «di risorsa espressiva con funzione principalmente ludica»; il filone simbolico/ideologico assumerebbe invece il dialetto con un «valore di rappresentazione e sottolineatura simbolica ed ideologica di mondi di riferimento e di valori socioculturali»: il dialetto per simboleggiare la protesta, la polemica, ma anche il ritorno alle radici, all'universo sociale e culturale linguisticamente 'sorretto' e 'predicato' dal codice locale (ieri più di oggi).

Provando a leggere le motivazioni onomaturgiche riguardanti pseudonimi e nomi artistici siciliani ponendole in relazione con i due filoni della canzone dialettale, si può ipotizzare che l'onomastica connessa ai lirico-espressivi (cantautori) si risolva prevalentemente nella scelta di nomi anagrafici o più o meno 'evocativi', mentre quella riguardante i simbolico/ideologici (rapper e artisti di cultura rastafariana) attinga a un armamentario lessicale e semantico che sancisce anche nell'onomastica l'uso «oppositivo e polemico» del dialetto. Ma giacché i diversi significati attribuiti al dialetto dai due filoni non possono, ovviamente, essere assunti in maniera rigida e categorica,¹⁹ si

¹⁶ LORENZO COVERI, *Per una storia linguistica della canzone italiana. Saggio introduttivo*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, a c. di L. Coveri, Novara, Interlinea 1996, pp. 13-24.

¹⁷ ID., *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, a c. di A. Miglietta, Galatina, Congedo 2012, pp. 107-117.

¹⁸ GAETANO BERRUTO, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e 'risorgenze' dialettali in Piemonte (e altrove)*, in *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, a c. di A.A. Sobrero, A. Miglietta, Galatina, Congedo 2006, pp. 101-123.

¹⁹ Cfr. ROBERTO SOTTILE, *Dialetto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Firenze, Cesati 2018, pp. 34-39.

nota come, in molti casi, i meccanismi onomaturgici validi per i cantautori possano ben valere anche per i rapper, mentre è vero, d'altra parte, che ciascuno dei due filoni mantiene allo stesso tempo alcune peculiarità che si connettono da un lato con l'abbondanza di nomi che evocano e trasfigurano poeticamente materiale linguistico attinto o riconducibile alla cultura tradizionale/dialettale (lirico-espressivi), dall'altro con la netta prevalenza di nomi costruiti su giochi, rigrafemizzazioni e anglicizzazioni di parole italiane o dialettali (simbolico/ideologici).

Si osservi la seguente tabella all'interno della quale i nomi presi in esame (riferiti ai maggiori gruppi della scena siciliana corrente)²⁰ vengono distribuiti in dieci categorie:

	Filone lirico-espressivo (e ludico) (cantautori e band)	Filone simbolico/ ideologico (rap/reggae, altri)
1. Elementi del 'paesaggio' tradizionale e delle attività di cultura materiale	Agghiastru ¹ (Michele Venezia) Agricantus Ciaramira ² Matticata ³ Pupi di Surfaro Sciroccu Torkio Zabara ⁴	Ciaka ⁵
2. Toponimi ed etnici	Aretuska ⁶ Taberna Mylaensis ⁷ Zisa ⁸	Nakrìa ⁹ Trinakriù ¹⁰ Ramajca Boyz

1 Il significato di questo nome, come quello di vari altri elencati nel prospetto, viene illustrato al § 4.

2 Nel dialetto siciliano la parola vale 'tegola'; 'coccio, rottame di tegola o di altro oggetto di terracotta'.

3 In dialetto vale 'vento fortunale'; 'leggera tempesta in mare'.

4 La voce vale 'agave'.

5 Il nome riprende la voce siciliana *ciaca* che vale 'ciottolo'.

6 Il nome richiama quello della fonte d'acqua siracusana *Aretusa*, nell'isola di *Ortigia*.

7 Il nome farebbe riferimento all'antico nome della città di Milazzo.

8 Dal nome del palazzo fatto costruire a Palermo sotto il regno di Guglielmo I ed etimologicamente riconducibile all'arabo *az̄z̄* 'grazioso'.

9 Il nome richiama la parola *Trinacria*, con aferesi e spostamento dell'accento.

10 *Blend* lessicale risultante dalla fusione tra la parola siciliana *Trinacria* e la parola inglese *Crew* 'collettivo' (cfr. § 2).

3. Giochi e rigrafemizzazioni/ anglicizzazioni di parole (spesso nomi e cognomi)	Be-Folk	Jaka (Giuseppe Giacalone)
	Brigantony	KolaBand ¹³
	Dialetno	Biggaspano (Gaspare
	I Brigantini	Mirasolo) ¹⁴
	Kunsertu	Br1 [Bierreuno] (Bruno
	Nkantù d'Aziz ¹¹	Mancuso)
4. Tratti caratteriali (nomi per lo più scherzosi)	Qbeta ¹²	Marcolizzo (Marco Man- cuso)
		IPERCUSSONICI
		Lorrè (Davide Lo Re)
		Reeknow (Rino Adamo) ¹⁵
		Tunaman ¹⁶ (Fabio Vaccaro)
		Anzikitanza ²⁰
5. Esclamazioni	Malanova ¹⁷	Guaio (Marco Pellegrino)
	Skarafunia ¹⁸	Mala Manera
	Tinturia ¹⁹	
6. Nomi 'evocativi/suggestivi'	Akkura ²¹	
	Taleh ²²	
	Disiù ²³	
	Kaballa ²⁴	
	Ma'aria ²⁵	
	Majaria Trio	

11 Il nome risulta dalla parola dialettale *ncantu* 'incanto' e dalla voce araba *aziz*.

12 Dal cognome di origine siciliana *Cubbeta*, riconducibile all'omonima voce siciliana col valore di 'torrone'.

13 La prima parte del nome fa riferimento all'ipocoristico del nome proprio dell'artista: *Nicola (Margiotta)*.

14 Nome formato da inglese *big* 'grande' e siciliano *Aspanu*, forma dialettale del nome proprio *Gaspare*.

15 Anglicizzazione ortografica del nome proprio *Rino*.

16 Letteralmente 'uomo tonno'. L'ittonimo, che in siciliano suona *tunnu*, è omofono di *tunnu* con valore di 'rotondo'. Quest'ultimo aggettivo è in genere riferito anche a una persona grassoccia o robusta. Il portatore del *nickname* afferma di avere scelto questo nome artistico giocando sui due omofoni, giacché, in relazione alle sue caratteristiche fisiche, i suoi compagni di giochi dell'infanzia erano soliti apostrofarlo con *tunnu* nel senso di 'rotondo'.

17 La parola, tutt'oggi assai vitale, vale in dialetto 'cattiva notizia, disgrazia'.

18 Neologismo risultante dalla nominalizzazione dell'aggettivo siciliano *scarafuni* 'avido, ingordo di cibo', che nella fonetica e nella soluzione grafica richiama anche il genere musicale *Ska*, praticato dalla *band*.

19 Dalla voce siciliana omonima, che vale 'pigrizia', ma anche 'cattiveria, malignità' oltre che 'briconata, monelleria'.

20 La parola – non registrata nei repertori dialettali – dovrebbe corrispondere alla voce di area catanese *anzichitanza* 'agitazione continua', assimilabile grosso modo a napoletano *artetecca*.

21 Dalla forma dialettale *accura* 'stai attento!'.

22 Dall'esclamazione siciliana *talè*, che denota meraviglia o viene usata in tono minaccioso o per richiamare l'attenzione.

23 Il nome riprende la voce siciliana *ddisù* che vale 'desiderio (anche di donna incinta)'; 'macchia cutanea congenita, voglia'.

24 Dalla voce di origine ebraica *cabala*.

25 Dalla voce dialettale *maaria* 'moina', 'raggiro, imbroglio', 'incantesimo'.

7. 'Figure' della storia locale	Beatipaoli ²⁶ Malmaritate	
8. Giochi fanciulleschi tradizionali	Murra ²⁷ Strùmmula ²⁸	
9. (L'essere) musicisti	I Lautari ²⁹ I Musicanti	
10. Referenziali-antroponimici (con elementi linguistici e culturali dell'universo hip hop, se preceduti da *)	Nome e cognome Tamuna (nome di donna in georgiano)	* Combomastas ³⁰ * Famiglia del Sud * Gente Strana Posse * Ras Pepi ³¹ * Shakalab ³² * Sista Tita (Margherita Riotta) ³³ Secco Jones ³⁴ Zu Lucianu ³⁵

26 Dal nome di una presunta setta segreta, fondata a Palermo nel medioevo.

27 Dal nome del gioco della *morra*.

28. Il nome corrisponde a quello siciliano (del gioco) della trottola.

29 Dal nome dei musicisti girovaghi provenienti dalla ex Repubblica Socialista Sovietica Moldava.

30 Il nome corrisponderebbe a italiano 'maestri di combinazione', con riferimento alla compresenza nella formazione di quattro artisti, ciascuno dei quali pratica una delle quattro discipline dell'hip hop: Rap (o *MCing*), *DJing*, *Breaking* e *Writing*.

31 Nome formato con *Ras* (cfr. § 2) e con l'ipocoristico del nome proprio *Giuseppe*.

32 Da *Shaka*, presunto nome antico del paese di Calatafimi (TP), luogo di provenienza di alcuni membri del gruppo, e *lab* (laboratorio di sperimentazione).

33 Dalla forma *slang* dell'inglese *sister* e dall'ipocoristico del nome proprio *Margherita*.

34 Il nome riprende quello di *Jimbo Jones*, personaggio del cartone animato «I Simpsons», reso con *Secco Jones* dai doppiatori italiani (oltretutto, nel romanesco, *secco* è appellativo, oggi in regresso, paragonabile al più corrente *zzio/zi*).

35 In dialetto la voce *Zzù* vale 'zio', titolo che, premesso al nome di battesimo, si dava ai contadini o a persone di modesta condizione sociale, ma comunque stimate e apprezzate per la bontà dei costumi e dell'animo.

L'uso di nomi artistici attinti per lo più alla cultura tradizionale/dialettale riguarda i cantanti che attribuiscono al dialetto una funzione lirica, mentre nel caso dell'altro filone, il rapporto con la cultura d'Oltreoceano, l'approccio al dialetto con forti connotati di contro cultura, la nota tensione a proporre una lingua nella quale i fenomeni di rigrafemizzazione e 'ristrutturazione' servono a proporre un «contro-modello linguistico [...] alternativo a quello istituzionale»,²¹ finiscono per determinare

²¹ SCRAUSI, *Versi rock...*, cit., p. 339.

un addensamento in poche categorie che richiamano, una volta di più, la forte coesione ideologica e la forte «intercomunicabilità nell'ambito della cultura hip-hop, evidente anche a livello grafico nell'adozione di forme di scrittura inglese 'scorrette,' proprie dello slang più attuale».²² In ogni caso, sembra utile rilevare, infine, l'assenza, per i nomi dei gruppi rap/reggae qui considerati, di forme di coniazione tendente a richiamare la profonda consapevolezza politica che caratterizza l'universo hip hop, con uno scarto significativo, quindi, rispetto alle soluzioni onomaturgiche adottate da numerose formazioni italiane degli anni Novanta: *Mau Mau*, *Sangue Misto*, *Articolo 31*, *Assalti Frontali*, *Nuovi Briganti*, *Filo da Torcere*, *Le Menti Criminali*, ecc.²³

4. *I nomi artistici in Sicilia, tra analisi linguistica e coscienza metalinguistica e geolinguistica dei portatori. Alcuni esempi*

Un'analisi linguistica dei nomi presentati in § 3 non può che basarsi sulla considerazione (esterna) delle parole, sul loro carattere arcaico o corrente nel dialetto parlato e nei repertori individuali e comunitari, sui loro significati letterali e traslati, sulla loro struttura fonica e grafemica. Certamente, ciò che ogni nome 'significa' può fornire indizi importanti sulle ragioni che hanno indotto il rispettivo musicista a selezionarlo e sceglierlo per rappresentare la sua identità artistica. Altra cosa sarebbe, però, provare a sondare, piuttosto che inferire, le ragioni delle scelte onomastiche a partire dalle 'spiegazioni' fornite degli stessi artisti. In tal modo sarebbe possibile ricavare un quadro oltre che sul movente del nome dell'artista, anche sulla sua sensibilità culturale, linguistica e metalinguistica. Nel tentativo di procedere in questa direzione, è stato chiesto a numerosi artisti siciliani di motivare la propria scelta onomastica con un breve testo scritto. Alcuni di questi testi saranno presentati di seguito per 'approfondire' la 'lettura' dei nomi d'arte siciliani.²⁴ Tale lettura e interpretazione, facendosi, così, allo stesso tempo esterna ed interna (etica ed emica), dovrebbe permettere di ricavare un quadro quanto più esaustivo dei diversi meccanismi onomaturgici sottesi. Dalle dichiarazioni degli artisti si noterà, ad esempio, come in molti casi la scelta del nome appaia fortemente connessa all'identità geolinguistica più che a

²² *Ibid.*

²³ Cfr. *ivi*, p. 293.

²⁴ Per ragioni di spazio è stata necessaria una selezione. Sono stati scelti, quindi, i testi giudicati più significativi in relazione agli aspetti metalinguistici e alla dimensione geolinguistica implicata nelle dichiarazioni dei singoli artisti.

quella strettamente artistica. Si tratta di un interessante nesso tra *parlante* e *comunità linguistica di appartenenza* che qui sarà mostrata esemplarmente discutendo il caso dei seguenti cinque nomi: *Agghiastru*, *Vorianova*, *Pupi di Surfaro*, *Ramajca Boyz*, *Mala Manera* (cfr. Tabella in § 3).

Agghiastru vale ‘oleastro’: l’ulivo selvatico richiama la mediterraneità, un tema ben rappresentato, con i suoi miti, nel percorso dell’artista (Michele Venezia) che porta questo nome. Ma, in aggiunta, il musicista saccense ci svela il suo nome *a partire dal luogo* del suo dialetto e della sua ‘appartenenza culturale’:

*A Sciacca c’è un agghiastru (ulivo selvatico) nella località Piana, dalle dimensioni colossali. Attorno a questo imponente albero si raccontano di favole, leggende e varie. In realtà nessuno conosce chi lo abbia piantato e, forse, quest’ulivo risale alla notte dei tempi. Io, identificandomi a pieno, ho scelto questo nome perché, come lui, mi sento un essere dalle intenzioni di sopravvivenza secolare, ma poiché i miei ‘frutti’ sono inutili, non mi rimane che l’immobilità dinanzi allo scorrere del tempo.*²⁵

Vorianova è rifatto sulla voce dialettale *voria* che vale ‘vento leggero’; il nome si connette dunque a una scelta onomastica volta a rappresentare un percorso artistico che si pone come ‘un vento di novità’. Ma le parole dell’artista che ha scelto questo nome per il suo gruppo musicale svelano ovviamente molto di più: anzitutto l’imprescindibile aggancio del nome alla comunità linguistica di appartenenza:

*a Isnello [paese di residenza dell’artista] la voria é un vento estivo più leggero della tramontana. Lo abbiamo scelto come nome del gruppo perché lo abbiamo inteso più poeticamente come un vento che passa e porta storie con sé e, toccandoti, porta un po’ di te altrove.*²⁶

Come i due nomi appena considerati, anche *Pupi di Surfaro* (lett. ‘bambole di zolfo’), richiama anzitutto la cultura materiale del paesaggio siciliano (in particolare nisseno) delle miniere di zolfo con la chiara volontà, da parte dei membri del gruppo musicale, di georeferenziare la loro identità artistica mediante

un chiaro riferimento alla *Sicilia* e alla cultura della nostra terra [...] per dare un *indirizzo geografico* al nostro progetto: l’*entroterra siciliano*, la *provincia di Caltanissetta*, la terra delle solfare. SURFARO, ovviamente, rappresenta anche *la nostra*

²⁵ MICHELE VENEZIA, comunicazione personale via Messenger, 12 agosto 2018.

²⁶ BIAGIO DI GESARO, comunicazione personale via Messenger, 14 settembre 2018.

cultura e la nostra storia, visceralmente legata allo zolfo. *I nostri nonni* lavoravano nelle miniere di zolfo.²⁷

Tre diversi artisti spiegano il loro nome, dunque, a partire da o in stretta connessione con il loro spazio geografico e con la loro comunità di origine. Questa tensione a rappresentare onomasticamente la comunità (linguistica e culturale) e a rappresentarsi all'interno di essa è ovviamente ben evidente nei nomi che nella tabella presentata in § 3 sono stati etichettati come 'Toponimi ed etnici'. Ora, se per il caso di *Ramajca Boyz* è facile rilevare che linguisticamente il nome si configura come *blend* risultante dalla fusione lessicale tra *Ramacca* – paese in provincia di Catania – e Giamaica, nonché dalla rigrafemizzazione in direzione *slang* di una forma plurale della lingua inglese, è ancora grazie alle dichiarazioni di uno degli artisti della formazione (Andrea Licciardello alias *U Ramaikanu*) che si coglie in quali termini sia declinato il 'sentimento di luoghi', che permea di sé questa specifica scelta onomastica:

*Il termine 'Ramajca' [...] richiama i nostri modelli esteri inerenti alla storia del reggae jamaicano e, soprattutto, della dancehall, che è il genere nel quale ci riconosciamo. Allo stesso tempo, però, vuole sottolineare non solo che non abbiamo dimenticato le nostre radici ma che appunto vogliamo presentarci come espressione di uno stile musicale personalizzato, un suono nuovo maturato sulle basi dei modelli appena descritti e ai quali si aggiungono le espressioni del reggae e della dancehall siciliana; il tutto plasmato dal folklore della nostra terra e dalle esperienze personali.*²⁸

Eppure, il forte radicamento nella lingua e nella cultura locale, la vocazione intrinsecamente geolinguistica dei nomi artistici può anche riguardare quelli non immediatamente connessi (linguisticamente) allo spazio geografico. È il caso del nome *Mala Manera* che, seppur riconducibile a una categoria per niente associabile alla spazialità (come per es. il paesaggio locale, i toponimi, la cultura materiale, l'anemonimia locale), appare ancora una volta fortemente ancorato alla *place identity* di uno dei membri del gruppo:

In Italia *negli anni '90, il Rap*, insieme ad altri generi musicali nati in contesti sociali difficili (come il punk, metal e altri generi di forte background culturale), *veniva visto «MALAMENTE»* dalle istituzioni, dalla società, dall'industria discografica e radiofonica [...] Il Rap, quello originale correlato alla cultura Hip Hop, è

²⁷ SALVATORE NOCERA, comunicazione personale via Messenger, 16 agosto 2018.

²⁸ Cfr. «La Sicilia», 23 febbraio 2018.

di impatto, un genere parlato e urlato che lancia un grido di protesta senza mezzi termini, *in Malo Modo*, in siciliano *Mala Manera*; [...] Il nostro paese di origine, Aragona (AG), fu fondato dagli spagnoli intorno al 1600; *Mala Manera* in spagnolo significa ‘Cattiva Maniera’: sì, ci sentiamo un po’ ispanici. Nel nostro dialetto, *Mala Manera* è molto usato: «Uno schiaffo di *Mala Manera*»; «Gliel’ho dovuto dire di *Mala Manera*».²⁹

5. Conclusioni

La galassia dei nomi e pseudonimi di artisti del panorama musicale odierno appare costellata da soluzioni onomaturgiche molteplici e differenziate, in grado di informare sul costume sociale e linguistico del nostro tempo, ma anche sulla sensibilità e sulla capacità di riflessione metalinguistica di musicisti e ‘consumatori’ (spesso giovanissimi) dell’industria musicale (cfr. § 2). Il nome artistico, pur nella sua leggerezza di componente di fenomeno culturale di massa, caratterizzato da minore tensione culturale rispetto all’oggetto dell’onomastica letteraria, sembra, comunque, essere anch’esso ‘cosa seria’: dall’antroponimia, alla toponimia e all’odonimia, dalla crematonimia alla marchionimia, molto materiale linguistico ‘rimbalza’ sui nomi di cantanti e band. Così l’ambito dei nomi artistici sembra spesso costituirsi come gioco degli specchi, in cui le scelte onomastiche finiscono spesso per rimandare ad altri elementi onimici. Nomi su nomi. Nomi da nomi.

Ma se si focalizza lo sguardo sull’ambito della canzone dialettale, ci si accorge che non sembra esistere nome artistico che non sia coniato anche a partire dal retroterra geolinguistico e geoculturale dell’artista, a partire, cioè, dalla sua identità di *parlante* prima ancora che di *cantante*. E anche quando, nel risultato onomaturgico, l’identità del parlante, radicato in una comunità linguistica, non appare in primo piano rispetto a quella strettamente e immediatamente artistica, la prima resta comunque un complemento fondamentale e necessario. Colpisce, allora, come il sentimento dei luoghi e il ritorno alla microlocalità – che sono tratti tipici delle canzoni dialettali e che in esse (e così nei titoli) sono spesso espressi mediante l’uso insistito di toponimi e odonimi³⁰ – finiscano per riverberarsi significativamente (e felicemente) anche su(lla scelta de)i nomi di quanti quelle canzoni scrivono e cantano.

²⁹ PIETRO CALTAGIRONE, comunicazione personale via WhatsApp, 8 settembre 2018.

³⁰ Cfr. SOTTILE, *Nomi (e identità) di luogo nella canzone dialettale siciliana*, «Il Nome nel testo» XIX (2017), pp. 143-156.

Biodata: Roberto Sottile insegna Linguistica italiana nel Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Palermo. Fa parte del Comitato Scientifico dell'*Atlante Linguistico della Sicilia* (ALS), nel cui ambito lavora principalmente alla sezione etno-dialettale e dirige la Collana «L'ALS per la scuola e il territorio». Nel 2018 ha pubblicato *Dialetto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi* (Cesati, Firenze).

roberto.sottile@unipa.it

III

Il nome nelle traduzioni

SIMONA M. COCCO

«TIENE DEMASIADOS NOMBRES»:
IL TRATTAMENTO IN SPAGNOLO DI ALCUNI ANTROPONIMI
IN *THE MALTESE FALCON*

Abstract: How to deal with proper names is one of the most divisive topics in the debate between theoreticians and practitioners of translation. At present, at least on a theoretical level, the prevailing opinion is that names should not be translated, but even a quite superficial analysis of published texts shows a very different and varied reality. The present paper examines four Spanish translations of Dashiell Hammett's 1930 novel, *The Maltese Falcon*, in order to identify possible variations in the strategies applied in the translation of anthroponymies in the novel.

Keywords: Onomastics, Anthroponimies, Spanish Translations, Translation Strategies, Dashiell Hammett

1. *Introduzione*

La traduzione dei nomi è una delle questioni per le quali si riscontra una maggiore distanza tra quanto affermato dai teorici e la prassi traduttiva. Peter Newmark afferma, per esempio: «names [...] are [...] both untranslatable and not to be translated».¹

Che questo sia l'atteggiamento critico prevalente è confermato da Christiane Norde, che sottolinea quanto sia diffusa l'idea che i nomi non si debbano mai tradurre «“Proper names are never translated” seems to be a rule deeply rooted in many people's minds».² Anche Virgilio Moya ricorda che «toda la vida se han estado traduciendo [...] y, sin embargo, los teóricos de la traducción no pierden la ocasión de decirnos que no se deben traducir».³

In realtà è innegabile che esista attualmente una forte tendenza alla conservazione degli onimi nella forma in cui appaiono nel testo originale,⁴ ma

¹ PETER NEWMARK, *Approaches to Translation*, London/New York/Toronto, Prentice Hall 1988, p. 70.

² CHRISTIANE NORDE, *Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point*, «Meta», XLVIII (2003), 1-2, pp. 182-196, p. 182.

³ VIRGILIO MOYA, *Nombres propios y su traducción*, «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna», CCXII (1993), pp. 233-247, p. 233.

⁴ Cfr. FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ, *Consideraciones en torno a la traducción de los nombres propios de personas en obras literarias francesas*, in *Problemas de la traducción* (Mesa Redonda 1983),

tale scelta rappresenta una strategia traduttiva tra le altre possibili, e non l'unica valida né tanto meno l'unica ad essere applicata: «Yet looking at translated texts we find that translators do all sorts of things with proper names».⁵ Inoltre, come sottolinea Salmon: «Se un nome significativo nella LP viene trasferito immodificato nella lingua di arrivo (LA), si ha l'illusione di 'non tradurre', ma in realtà si sceglie molto semplicemente di ricodificare con un segno opaco ciò che era significativo nel testo di partenza».⁶

La complessità del fenomeno onomastico, infatti, richiede scelte traduttive diversificate in base a una serie di fattori quali la tipologia onimica, il genere letterario, la posizione del testo tradotto nel polisistema della lingua di traduzione o il destinatario.⁷ Per questo motivo, oltre a studi teorici, sono necessari studi descrittivi che analizzino la prassi traduttiva per verificare le scelte messe in atto in testi concreti, possibilmente appartenenti a differenti generi letterari e in lingue o epoche diverse.

Il presente lavoro rientra in questa linea di ricerca e propone l'analisi delle traduzioni in spagnolo dei nomi nel genere poliziesco, e più precisamente di alcuni antroponomi nel romanzo fondativo del genere *hard-boiled*, *The Maltese Falcon* (TMF).⁸

2. Corpus e metodologia

Il corpus di testi presi in esame è formato dall'originale, pubblicato in inglese da Dashiell Hammett nel 1930 (TO), e dalle sue traduzioni in lingua spagnola.⁹ In Spagna il romanzo è stato tradotto nel 1933 da Fermín de Casas Gancedo, nel 1953 da Antonio Rubio (T1), nel 1969 da Fernando

a c. di F. Ayala, Madrid, Fundación Alfonso X el Sabio 1987, pp. 41-44, p. 42; LUCA MANINI, *Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions and their Translation*, «The Translator», II (1996), 2, pp. 161-178, p. 171; MOYA, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra 2000, p. 23; JAVIER FRANCO AIXELÁ, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*, Salamanca, Ediciones Almar 2000, p. 230.

⁵ NORDE, *Proper Names...*, cit., p. 182.

⁶ LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fzionali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, «il Nome nel testo», VIII (2005), pp. 77-92, p. 87. Si veda anche EAD., *Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia*, «Rivista Italiana di Onomastica», I (1997), 3, pp. 67-83.

⁷ Sull'influenza di tali elementi si concentra Franco Aixelá con l'analisi di un vasto corpus che include diverse tipologie testuali, tra cui il romanzo poliziesco di Hammett, cfr. FRANCO AIXELÁ, *La traducción condicionada...*, cit., pp. 180-188.

⁸ DASHIEL HAMMETT, *The Maltese Falcon*, New York, Knopf 1930.

⁹ Ci riferiamo in questo caso solo alle traduzioni pubblicate in Spagna, resta da indagare la diffusione e la storia traduttiva del romanzo in Ispanoamerica.

Calleja (T2), nel 1992 da Francisco Páez de la Cadena (T3) e nel 2011 da Luis Murillo Fort (T4).¹⁰

In questa sede l'analisi riguarda il trattamento di alcuni antroponimi nell'originale e nelle traduzioni.¹¹ Si applica una metodologia che unisce onomastica, traduttologia e linguistica dei corpora.¹² Tramite l'ausilio di *Sketch Engine*¹³ sono state verificate le occorrenze dei nomi selezionati e il relativo contesto d'uso. L'analisi è di tipo qualitativo e si incentra sul significato dei nomi di alcuni dei personaggi principali, nonché sulle strategie impiegate nelle diverse traduzioni. La tassonomia di riferimento è la seguente: *ripetizione*, ossia la riproduzione esatta della grafia originale; *adattamento ortografico*; *traduzione linguistica*, ossia l'uso del traduttore ufficiale; *glossa intratestuale*; *glossa extratestuale*, ossia la spiegazione del termine in nota; *naturalizzazione*, ossia la sostituzione del nome di un referente con un altro più vicino alla cultura d'arrivo e, infine, *omissione*.¹⁴ L'ampio arco temporale preso in considerazione conferirà all'analisi delle strategie una prospettiva diacronica.

Per quanto concerne l'onomaturgia, si può contare sulla testimonianza dello stesso Hammett, il quale in merito all'origine di alcuni personaggi e dei loro nomi dichiara: «I can remember more clearly where I got most of my characters»,¹⁵ riconducendoli, come si vedrà nei paragrafi seguenti, a persone da lui conosciute, ma il cui valore simbolico non può essere ignorato.¹⁶

¹⁰ HAMMETT, *El balcón del Rey de España*, Madrid, Dédalo 1933; ID., *El balcón maltés*, Madrid, Aguilar 1953; ID., *El balcón maltés*, Madrid, Alianza 1969; ID., *El balcón maltés*, Madrid, Debate 1992; ID., *El balcón maltés*, Barcelona, RBA 2011.

¹¹ Si è ritenuto opportuno escludere dall'analisi la prima traduzione del 1933 a causa dei numerosi tagli e delle sintesi testuali che la caratterizzano. Ciononostante si prenderanno in considerazione il titolo e la dedica.

¹² Per una rassegna degli studi che applicano la linguistica dei corpora all'analisi onomastica letteraria cfr. KARINA VAN DALEN-OSKAM, *Corpus-based Approaches to Names in Literature*, in CAROLE HOUGH (a c. di), *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford, Oxford University Press 2016, pp. 343-354.

¹³ La piattaforma online *Sketch Engine* è parte del progetto *Elexis* (Programma Horizon 2020), <https://www.sketchengine.eu>. Dashiell on Strategies, ation, lturali; Dashiell on Strategies, ation, lturali.

¹⁴ Rispetto alle strategie di traduzione dei nomi propri cfr. NEWMARK, *Approaches to Translation*, cit., pp. 75-77; FRANCO AIXELÁ, *La traducción condicionada...*, cit., pp. 84-94; NORDE, *Proper Names...*, cit., p. 195; CARMEN CUÉLLAR LÁZARO, *Los nombres propios y su tratamiento en traducción*, «Meta», LIX (2014), 2, pp. 360-379, p. 366; MOYA, *La traducción de los nombres...*, cit., pp. 173-182.

¹⁵ HAMMETT, *Introduction, The Maltese Falcon*, New York, Modern Library 1934, p. VII.

¹⁶ Cfr. FREDERICK BURELBACH, *Symbolic Naming in The Maltese Falcon*, «Literary Onomastics Studies», VI (1979), pp. 226-245.

3. *Analisi*

Nella presentazione dei risultati si seguirà il filo conduttore rappresentato da elementi paratestuali quali la dedica e il titolo del romanzo e dei capitoli in cui compaiono onimi.

3.1. *La dedica*

La dedica è un elemento paratestuale con il quale solitamente gli autori contemporanei rendono omaggio a una persona cara.¹⁷ Nella fattispecie, Hammett dedica il suo primo romanzo alla figlia Josephine con un semplice «To Jose». L'ipocoristico del nome femminile inglese Josephine viene interpretato da due dei traduttori sì come diminutivo, ma del maschile Joseph e tradotto, pertanto, con José. Dunque il significante di un eponimo è modificato tramite adattamento ortografico, a conferma del succitato scollamento tra teoria e prassi rispetto alla traduzione onomastica. Nel caso specifico l'adattamento ha origine in un'errata interpretazione, in quanto l'aggiunta dell'accento cambia il genere del dedicatario. Per un lettore spagnolo la dedica «Para José» può essere, infatti, indirizzata solo a un uomo, il che esclude la reale destinataria. Nella traduzione del 2011 si opta, invece, per la ripetizione, mentre in quelle del 1933 e del 1953 la dedica non è presente.¹⁸

3.2. *Il titolo*

Sebbene la (ri)creazione del titolo sia fondamentale nel processo di inserimento di un testo nel polisistema della cultura di arrivo, il traduttore «gode per lo più di scarsa o nulla libertà, in quanto subisce due vincoli che, per il cliente (l'editore), hanno imprescindibile priorità: 1) l'adesione alla “tradizione della traduzione” [...] 2) la possibilità di incrementare le vendite».¹⁹

Per la prima edizione spagnola del romanzo venne scelto il titolo *El*

¹⁷ Sulla funzione della dedica in altre epoche cfr. MARCO PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Lucca, Pacini Fazzi 2009.

¹⁸ Assenza dovuta probabilmente al tipo di pubblicazioni popolari che dovevano sottostare a precisi limiti di spazio.

¹⁹ SALMON, *Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei «marchionimi» letterari*, «il Nome nel testo», IX (2002), pp. 93-106, p. 101. Sulla traduzione dei titoli cfr. MOYA, *La traducción de títulos y titulares*, «Letras del Deusto», XXIII (1993), 58, pp. 159-164.

halcón del Rey de España, che sottolinea il ruolo avuto nella vicenda da Carlo V, il quale, secondo una leggenda, avrebbe donato una statuetta a forma di falcone ai cavalieri dell'ordine di Malta, toponimo richiamato nel titolo dell'originale ed eliminato nella versione in spagnolo. In questo caso, inserire il toponimo *España*, parrebbe proprio una strategia per incrementare le vendite e attirare così l'interesse del pubblico spagnolo verso il romanzo di un autore sconosciuto. Le traduzioni successive, invece, optano per il letterale *El halcón maltés*, disattendendo dunque l'adesione alla citata tradizione della traduzione. Del resto, come sottolinea ancora Salmon, «se un'opera è poco nota, una variazione del T[titolo], in caso di traduzione nuova, è possibile».²⁰

Che la tradizione sia stata disattesa nel 1953 si può spiegare anche con lo scarso prestigio della collocazione editoriale precedente: una collana popolare destinata alla diffusione presso le edicole. Inoltre, all'epoca, il romanzo poliziesco godeva di una bassa considerazione, e ciò giustificava un ampio margine di manovra al traduttore e agli altri operatori del mercato editoriale. Anche la collana della traduzione del 1953 è relativamente popolare, ma di qualità superiore alla prima. In questo caso si elimina solo la dedica, mentre la variazione del titolo pare giustificata dalle attese ricadute economiche dovute al successo dell'omonimo film uscito nel frattempo.²¹ Le traduzioni successive, invece, sono pubblicate quando ormai Hammett è considerato uno scrittore canonico e il prestigio del romanzo poliziesco è aumentato.²² Da qui l'esigenza di un maggior rispetto per l'originale e non solo per ciò che concerne il titolo.

3.3. *I titoli dei capitoli*

I capitoli del romanzo rilevanti per la traduzione onomastica, poiché includono un onimo, sono i seguenti: «Spade & Archer» (Cap. 1); «The Levantine» (Cap. 5), «G in the air» (Cap. 7), «Brigid» (Cap. 9), «The Emperor's gift» (Cap. 13), «La paloma» (Cap. 14), «The Russian's hand» (Cap. 19). In questa sede, per ragioni di spazio, l'analisi si limiterà ai primi quattro.

²⁰ SALMON, *Sui titoli...*, cit. p. 101.

²¹ In Spagna infatti il film di John Huston del 1941 fu distribuito con il titolo *El halcón maltés*.

²² Cfr. JAVIER FRANCO e AIXELÀ-ABIO VILLARIG, *Manipulación ideológica y traducción: atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra norteamericana al español*, «Hermeneus» (2009), 11, pp. 109-144, p. 115.

3.3.1. *Spade & Archer*

Il titolo del primo capitolo designa l'agenzia di detective nel quale prende avvio la narrazione. Che si tratti di un marchionimo è evidenziato dalla presenza del cosiddetto *ampersand*, il logogramma & utilizzato in luogo della congiunzione inglese *and* per designare entità commerciali. Nella fattispecie il marchionimo si trova sulla porta dell'agenzia, come si evince quando, poco dopo la morte violenta del socio, Spade dà ordine alla sua segretaria di far sostituire la scritta con un'altra che riporti solo il suo nome:

to

Have the Spade & Archer taken off the door and Samuel Spade put on	T1 1953	Haz que borren «Spade y Archer» de la puerta y que pongan «Samuel Spade»
	T2 1967	Manda quitar de la puerta el letrado de Spade y Archer y que pongan otro que diga Samuel Spade
	T3 1992	Que quiten el letrado de Spade & Archer de la puerta y que coloquen uno que ponga sólo Samuel Spade
	T4 2011	Haz que quiten ese Spade & Archer de la puerta y que pongan Samuel Spade

Come si vede dalla tabella, in T3 e T4 si applica una strategia di ripetizione, mentre in T1 e T2 il logogramma è sostituito con una traduzione linguistica. Infatti i due patronimici sono uniti dalla congiunzione coordinativa «y» e non da «&». Questo però non rende evidente sin dal titolo che si tratti di un marchionimo. Tale perdita viene compensata all'interno del testo con due strategie diverse: in T1 tramite l'uso delle virgolette e in T2 tramite una glossa intratestuale, ossia l'aggiunta del sostantivo «letrado». La stessa strategia si usa in T3, sebbene in quel caso la glossa rafforzi e non sostituisca la resa grafica del marchionimo.

Poiché l'ordine dei cognomi non è alfabetico, il marchionimo rivela il ruolo superiore di Spade nell'agenzia. La preminenza narrativa del personaggio, invece, è evidente sin dall'*incipit*. Con il suo nome, infatti, si apre il romanzo: «Samuel Spade's jaw was long and bony». L'importanza della collocazione testuale del nome pare non essere stata colta dal traduttore in T1: «La mandíbula de Samuel Spade era larga y huesuda», mentre gli altri traduttori hanno mantenuto la posizione iniziale del nome. In questa forma estesa il nome compare solo altre tre volte: prima scritto a mano su un foglietto e poi due volte per presentarsi al telefono. In alcune occasioni il co-

gnome è preceduto dall'ipocoristico Sam (5),²³ mentre in altre quest'ultimo compare da solo (85), spesso con funzione vocativa e all'interno di dialoghi «Be nice, Sam», «Go help her, Sam», ecc. Ma la frequenza maggiore si registra per il solo cognome (449), con una prevalenza dell'uso in funzione di soggetto: «Spade nodded his blond Satan's head» ecc.

Per quanto riguarda l'onomaturgia, Hammett scrive: «Spade has no original. He is a dream man in the sense that he is what most of the private detectives I worked with would like to have been».²⁴ Non rivela però che Samuel è anche il suo primo nome, sebbene si firmi solo con il secondo, Dashiell. Pertanto, il suo personaggio più riuscito si configura come una sorta di *alter ego*. Non si dimentichi che anche Hammett ha lavorato come detective privato per diversi anni. Rispetto al significato del nome Samuel, Burelbach evoca diversi possibili riferimenti biblici, tra i quali *Samuele*, il profeta-giudice in grado di discernere il bene dal male, e *Samiel/Samael*, figura ossimorica di angelo/demone nonché seduttore di Eva,²⁵ proprio come Spade ha sedotto la moglie del socio, Iva. In maniera altrettanto ossimorica Samuel Spade è descritto come «blond satan», con un aggettivo, 'biondo', solitamente associato agli angeli e non a Satana.²⁶ Una connotazione per certi versi demoniaca ha anche il cognome, Spade, che rimanda al seme di Picche delle carte, in cui l'asso è considerato nefasto e legato alla morte «the ace of spades has long had the significance of a death card».²⁷ Oltre a questa accezione, in inglese *spade* è anche una 'vanga', strumento atto per scavare a fondo, così come fa il detective per scoprire la verità sulla morte del socio e smantellare l'intrigo internazionale legato al falcone.

Per quanto riguarda il nome, tutti i traduttori applicano la strategia della ripetizione, mentre si comportano in maniera diversa nella resa dell'appellativo «Mr» che precede il cognome Spade (51). In T2 si utilizza la forma estesa, «mister», impiegata anche in T1 ma con adattamento ortografico, «míster», mentre in T3 e T4 si opta per la traduzione linguistica «señor».

È opportuno soffermarsi sulla traduzione della frase in cui compare l'epiteto «blond satan». Di Spade infatti si dice che «He looked rather pleasantly like a blond satan». In T1 e T2 si mantiene il significato dell'originale 'di aspetto piacente' con «agradable», mentre in T3 e T4 è reso con «simpático». Sebbene tale accezione rientri tra quelle del termine inglese, appare

²³ Il numero tra parentesi indica le occorrenze.

²⁴ HAMMETT, *Introduction*, p. VII.

²⁵ BURELBACH, *Symbolic Naming...*, cit., pp. 232-233.

²⁶ Sull'esistenza nel testo di un'isotopia della dannazione cfr. SIMONA COCCO, *Di ritraduzione in ritraduzione: il lungo volo de El halcón maltés in Spagna* (in corso di stampa).

²⁷ BURELBACH, *Symbolic Naming...*, cit., p. 232.

fuorviante nel contesto, in quanto profondamente in contrasto con un personaggio che è il prototipo del detective duro, affascinante e, tutt'al più, antipatico.²⁸

3.3.2. *The Levantine*

Il titolo fa riferimento al personaggio di Joel Cairo, uno dei tre ladri internazionali impegnati nella ricerca del falcone, così descritto alla sua prima apparizione:

to

Mr Joel Cairo was a small-boned dark man of medium height. His hair was black and smooth and very glossy. His features were Levantine.	T1 1953	Míster Joel Cairo era un hombrecito moreno, de mediana estatura y pelo negro, fino y muy lustroso. Los rasgos de su rostro eran levantinos.
	T2 1969	Joel Cairo era menudo de huesos y de estatura mediana. Tenía el pelo negro y muy atusado y brillante. Las facciones eran balcánicas.
	T3 1992	Joel Cairo era un hombrecillo cetrino y escueto, de mediana estatura. Tenía el pelo negro, suave y muy brillante y facciones levantinas.
	T4 2011	Joel Cairo era un hombre moreno de mediana estatura y huesos pequeños. Tenía el pelo negro, liso y muy brillante. Sus rasgos lo situaban en el levante mediterráneo.

La frequenza d'uso con la quale è impiegato «The Levantine» (25) equivale a quella dell'antroponimo completo, Joel Cairo (25),²⁹ dato che induce a considerarlo un sostituto del nome, di origine toponomastica, cosa peraltro diffusa tra i criminali.³⁰ È, infatti, utilizzato per lo più in funzione di soggetto, come, per esempio, in «The Levantine replied». Per caratterizzarlo come soprannome sarebbe dirimente l'uso della maiuscola, ma in realtà in questo caso, dato che come è noto in inglese gli aggettivi di origine geografica ri-

²⁸ Caratteristiche ben evidenti nella mirabile interpretazione di Humphrey Bogart nel succitato film.

²⁹ È utilizzato anche l'ipocoristico Joe (8) o solo il patronimico (217).

³⁰ Cfr. KAMILA MILKOWSJA SAMUL, *Soprannomi nell'antroponimia criminale sul materiale italiano e polacco*, «AUPC. Studia de Cultura», IX (2017) 3, pp. 65-76, p. 69. Sui soprannomi si veda anche IGNAZIO PUTZU, *Il soprannome. Per uno studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, CUEC 2000.

chiedono sempre la maiuscola, non lo è. Nessuno dei traduttori, comunque, pare interpretarlo come sostituto del nome o, per lo meno, l'aggettivo viene sempre scritto in minuscolo.

Per quanto riguarda il piano semantico, *Levantine* indica gli abitanti del Levante: «the region on the Mediterranean [...] between Greece and Egypt».³¹ E proprio a tale area rimanda il cognome, Cairo. In spagnolo, invece, nella sua prima accezione *levantino* rimanda al sud della Spagna: «Natural de Levante, especialmente de las comarcas mediterráneas correspondientes a los antiguos reinos de Valencia y Murcia».³² Forse per questo il traduttore del 1969 opera una scelta diversa rispetto a «El levantino» impiegato dagli altri. In T2 si applica, infatti, una strategia di rimodulazione con cambio di categoria grammaticale: «El hombre de los Balcanes», sintagma nominale che occorre altre due volte, mentre è più frequente la traduzione con l'aggettivo «balcánico» (10). I traduttori del 1992 e del 2011 recuperano, invece, l'aggettivo «levantino», probabilmente perché negli anni '90, con la guerra dei Balcani, il termine assume connotazioni non più compatibili con il personaggio. Si tenga presente che nell'originale si registra una frequenza doppia dell'aggettivo (25), rispettata in T3 (23) mentre è inferiore anche in T4 (14). La ripetizione del termine nell'originale, lungi dall'essere indicativa di povertà lessicale,³³ contribuisce alla creazione di una rete di rinvii onomastici che stabilisce una connessione antifrastica e ironica tra i ladri che hanno rubato il falcone a Costantinopoli e i Re Magi venuti dall'oriente.³⁴ Nello specifico, secondo Burelbach, Joel Cairo richiamerebbe Melchiorre, il cui nome ha il significato complessivo di 'Re della luce', sia per l'assonanza del nome, sia perché connotato come «very glossy», lucente dunque, sia perché, così come Melchiorre donò l'incenso, in inglese *frankincense*, Cairo usa un raffinato profumo francese dal significativo nome Chypre, Cipro, che rimanda ancora una volta alla toponomastica mediorientale. La scelta radicale del traduttore di T2 di sostituire «levantino» con «balcanico» limita, perciò, non solo la portata del riferimento geografico, ma anche di quello simbolico. Per quanto riguarda la traduzione del nome, tutti i traduttori applicano la strategia della ripetizione.

³¹ www.collinsdictionary.com.

³² DRAE, www.rae.es.

³³ Il rapporto *types e tokens* (TTR) evidenzia al contrario una grande ricchezza del testo originale (TTR st.: 92,44 contro un valore di riferimento di 44,44).

³⁴ BURELBACH, *Symbolic Naming...*, cit., p. 12.

3.3.3. *G in the air*

La *G* del titolo è in realtà il criptonimo dietro al quale si nasconde il secondo dei tre ladri: un uomo di origine tedesca che ha dedicato l'intera esistenza alla ricerca del falcone perduto e che non esita a commissionarne il furto quando fallisce il tentativo di acquistarlo. La sua apparizione sulla scena viene preparata in un crescendo di mistero. Prima che la vera identità venga svelata, infatti, viene nominato dai suoi complici solo tramite la lettera iniziale del cognome. La prima volta questa non si pronuncia nemmeno ma viene tracciata rapidamente con un dito nell'aria, quasi per timore che il suono possa evocare la minaccia che l'uomo rappresenta. Altrettanto evanescente la sua figura aleggia misteriosa nella prima parte del romanzo. Al telefono egli stesso si presenta solo con l'iniziale: «And G. called up.' [...] 'Who?' 'G. That's what he said.'», e come *G.* viene citato altre sette volte prima che il vero nome venga rivelato: Casper Gutman (3). In questo caso il richiamo ai Magi è ancora più evidente dato l'antroponimo Casper, variante tedesca di Gaspar, il re bianco che portò in dono l'oro.³⁵ E proprio l'estrema ricchezza è la cifra che lo caratterizza insieme alla stazza, da cui l'epiteto «the fat man» (76), e alla malvagità. Di conseguenza il cognome Gutman (185) assume valore antifrastico, in quanto il significato letterale in tedesco è 'buon uomo'.

Rispetto all'onomaturgia, Hammett scrive: «Gutman's was suspected [...] of being a German secret agent in Washington»,³⁶ riconducendo ancora una volta il nome a una persona realmente esistita, ma il cui valore simbolico a livello testuale non risulta per questo meno pregnante.

In T1 il titolo viene tradotto con «G en el aire» riconoscendo a *G* il valore di sostituto onomastico di Gutman, mentre nelle traduzioni successive si opta per «Una *G* en el aire». In questo modo, però, la presenza dell'articolo indeterminativo trasforma il riferimento al nome, e dunque al personaggio, in rimando alla lettera dell'alfabeto, eliminando pertanto il riferimento onomastico dal titolo. Per quanto riguarda, invece, la traduzione del nome Casper Gutman, tutti i traduttori applicano la strategia della ripetizione.

³⁵ Ivi, p. 13. In alcune versioni dell'iconografia dei Magi, Melchior è mediorientale, Gaspar caucasico e Baltashar africano. In altre, provenienza, età e doni sono distribuiti in maniera diversa, cfr. PATRICIA GRAU-DIECKMANN, *Una Iconografia polémica: los Magos de Oriente*, «Mirabilia», II (2002), pp. 102-123, p. 107. Del resto il riferimento evangelico è molto sintetico e solo nel tempo le figure dei Magi si sono arricchite di dettagli la cui fonte è spesso apocrifia o sconosciuta. Il *Vangelo* non specifica neanche i loro nomi, cfr. ANTONIO PANAINO, *Considerazioni storico-linguistiche e storico-religiose intorno ai nomi dei Magi evangelici: Prolegomena alla redazione di un Namenbuch*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», VIII (2016), n.s. 2013, pp. 41-82.

³⁶ HAMMETT, *Introduction*, cit., p. 7.

3.3.4. *Brigid*

Brigid o'Shaughnessy è la protagonista femminile del romanzo, nonché la terza componente della banda di ladri che evoca ironicamente i Magi. In questo caso, però, come sottolinea Burelbach, la relazione tra il nome, il personaggio e Balthazar è meno evidente che negli altri due casi: «Brigid O'Shaughnessy can be linked only by analogy with the third wise man, Balthazar».³⁷ Vale forse una certa assonanza nel nome o il fatto che, nell'iconografia, spesso Balthazar è ritratto con un mantello blu. Colore ripetuto tre volte nello stesso paragrafo per descrivere i «cobalt-blue eyes», «her blue hat», nonché «two shades of blue» degli abiti che indossa quando si reca per la prima volta all'agenzia di Spade per assumerlo.

Il personaggio è particolarmente interessante dal punto di vista onomastico, dato che, come dichiara insospettito Spade, «She's got too many names». Nel primo capitolo, infatti, si presenta come Miss Wonderly (20), nome parlante che pare alludere alla sua bellezza. Infatti *wonder* indica «a feeling of great surprise [...] when you see something that is very beautiful».³⁸ Con il procedere dell'azione, però, la donna diventa sempre più sospetta, tratto che rimanda a un'altra accezione di *wonder*: «If you wonder about something, you think about it [...] because you are worried or suspicious about it».³⁹ Dopo l'omicidio di Archer, infatti, Spade riceve un messaggio dalla cliente che lo prega di raggiungerla in un residence, ma di chiedere di Miss Leblanc (3). Ancora un nome parlante, questa volta francese, che evoca il colore della purezza. Un ulteriore tentativo di proiettare, grazie al proprio nome, un'immagine di innocenza che crolla però di fronte all'insistenza del detective «'The hell of it [...] Is your name Wonderly or Leblanc?'» che la induce ad ammettere «'It's really O'Shaughnessy – Brigid O'Shaughnessy'».⁴⁰

Questo terzo nome non è trasparente come i precedenti. L'analisi onomastica, però, permette di coglierne la natura ossimorica e fornisce la chiave di lettura del personaggio. Il primo nome, infatti, è quello della patrona di Irlanda, St. Brigid, il cui significato è 'eccelsa, alta, virtuosa',⁴¹ dunque in linea con le connotazioni positive di Wonderly e di Leblanc. Come spesso accade però, la santa cristiana si è sovrapposta a una divinità precedente, la

³⁷ BURELBACH, *Symbolic Naming...*, cit., p. 14.

³⁸ www.collinsdictionary.com.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sebbene Spade non sia sicuro che si tratti di quello vero, sarà l'unico che userà da qui in poi, come attesta il numero di occorrenze di Brigid (3), del patronimico da solo (65) o preceduto da «Miss» (35), nonché del nome completo (66).

⁴¹ BURELBACH, *Symbolic Naming...*, cit., p. 15.

«triple Brigit»,⁴² una divinità dai molti nomi, che nel ciclo mitologico celtico fa parte delle dee che sono «una y tres a la vez»,⁴³ identificata anche con Brigantia, protettrice dei briganti.⁴⁴ Il lato oscuro del personaggio riecheggia nel cognome, O'Shaughnessy. Si tratta di un patronimico irlandese formato a partire dal sostantivo *Shaugh* 'fumo'.⁴⁵ Così come fumosa è l'identità di questa donna dai troppi nomi che si rivela non solo una ladra, ma anche una spietata assassina.

La sua natura è duplice anche dal punto di vista onomaturgico: «[she] had two originals [...] but neither of these women was a criminal», dichiara, infatti, Hammett.⁴⁶ Nella resa dei tre nomi, viene applicata esclusivamente la strategia della ripetizione, mentre per l'appellativo «Miss» le strategie sono diverse: in T1 e T2 si opta per la ripetizione, mentre in T3 e T4 si preferisce la strategia della traduzione linguistica, «señorita».

Conclusioni

L'analisi del *corpus* ha evidenziato la preminenza della strategia della ripetizione nel trattamento degli onimi nelle traduzioni spagnole di *TMF*. Sono emerse però alcune eccezioni riconducibili al tipo di nomi presi in esame.

Tutti i traduttori hanno optato per la ripetizione degli antroponimi dei personaggi, anche di quelli semantici. In questi casi, però, l'applicazione di una glossa intratestuale o di qualche altra forma di compensazione avrebbe potuto evitare di renderli completamente opachi. Si pensi in particolare ai tre nomi della protagonista femminile. Sorprende perciò l'incoerenza, in due delle traduzioni, di applicare la strategia dell'adattamento ortografico al nome della persona a cui l'autore ha dedicato l'opera.

Anche nel caso degli allocutivi sono state impiegate strategie diverse, e le traduzioni più datate sono risultate inaspettatamente più conservative.

Particolarmente significative le traduzioni degli epiteti. Alcune scelte lessicali, infatti, sebbene rientrassero tra le possibili accezioni del termine originale, hanno implicato importanti cambiamenti nella connotazione del personaggio, come nel caso di Spade, o reso meno evidente una fondamentale rete di riferimenti simbolici, come nel caso di *The Levantine*.

⁴² JULIO NUÑEZ MARCÉN, *Una nueva propuesta de lectura y contextualización de la conocida ara votiva a las "matribus useis" de laguardia (Álava)*, «Iberia: Revista de la Antigüedad», (2002), 5, pp. 49-64, p. 57.

⁴³ Ivi, p. 53.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ www.collinsidictionary.com.

⁴⁶ HAMMETT, *Introduction*, p. VII.

I nomi forniscono rilevanti chiavi di lettura di un testo, per questo possono rappresentare una grande sfida per i traduttori. La ripetizione, malgrado sia in linea con le indicazioni dei teorici, e sia attualmente la strategia dominante, può rendere meno evidenti alcune caratteristiche dei personaggi.

Il catalogo onomastico del *corpus* è, ovviamente, più vasto di quanto non sia emerso in questa sede. Sebbene lo studio si sia concentrato, per ragioni di spazio, solo sui nomi dei protagonisti, ha però mostrato quanto l'approccio onomastico applicato alla traduzione possa contribuire alla comprensione di un'opera che, come il leggendario falcone da cui ha preso il nome, sotto la superficiale etichetta di romanzo poliziesco cela un tesoro ancora tutto da scoprire.

Biodata: Simona M. Cocco è Ricercatrice di Lingua Spagnola e Traduzione (L-LIN/07) presso l'Università di Cagliari dal 2011 e afferisce al Dipartimento di Lingue, Lettere e Beni Culturali. I suoi interessi accademici vertono principalmente su lessico e lessicologia in relazione al contatto tra lingue. Da un punto di vista metodologico si avvale prevalentemente degli strumenti della Linguistica dei Corpora combinati con quelli della traduttologia.

simona.cocco@unica.it

ERIKA RANIOLO

TRADURRE I NOMI DEI SETTE NANI IN LIS:
RIFLESSIONE SUI SEGNI-NOME

Abstract: Within the literary system, names often – in fact, usually – trigger connotations; this is reflected in the case of the Seven Dwarfs in «Snow White», the 1937 Disney film (the Grimm brothers did not give the dwarfs names). This paper reflects on the translation of the names of the seven dwarfs into Italian Sign Language (LIS). Translating the names of the seven dwarfs into LIS means giving to every one of them a «name sign», that is the sign used to refer to a person that belongs to the Deaf community. Creating name signs for fairy tale characters is generally a job for those who have an educational relationship with deaf children – parents and communication assistants. This paper analyzes the translation proposals made by two deaf parents with deaf children, and two communication assistants; a comparison is made with translations into other vocal languages. In the course of an examination of ‘pertinentization strategies’ linked to a peculiarity of character, the paper chiefly reflects on onomastic categories of a descriptive nature.

Keywords: Disney’s Seven Dwarfs, Deaf community, translation processes, Italian Sign Language (LIS), name sign

1. *I ‘nomi parlanti’ dei Sette Nani*

All’interno del sistema letterario, il ruolo del nome si configura come profondamente determinante nel processo di costituzione del personaggio. Come difatti afferma Kohlheim, «nell’opera letteraria – a differenza di quel che avviene nella “vita reale” – il nome assume un’importanza primaria. [...] Personalmente, sono dell’opinione che essa c o s t i t u i s c a il personaggio, ne rappresenti il presupposto, per cui, invece di parlare di funzione identificativa, sono più propenso a parlare di funzione costitutiva del personaggio».¹

In molti casi, l’autore sceglie di utilizzare il cosiddetto ‘nome parlante’, vale a dire un antroponimo che consente di identificare il personaggio caratterizzandolo in relazione a un aspetto che lo contraddistingue; esso ha

¹ VOLKER KOHLHEIM, *Il nome nel sistema del testo letterario*, «il Nome nel testo», X (2008), pp. 243-255, p. 251.








dunque come base un lessema reale, pur essendo frutto della fantasia. Il nome parlante è sicuramente ricco di contenuti semantici, e di conseguenza contribuisce alla creazione delle varie interpretazioni del testo.²

Sono chiaramente nomi parlanti quelli dei Sette Nani, nella ben nota versione cinematografica Disney del 1937:³ i nomi dei sette personaggi sono stati infatti scelti in stretta correlazione con il tratto distintivo visivo e/o comportamentale. Così afferma Garzone:⁴

il principio è quello di trasformare ognuno dei membri di questo gruppo indistinto di sette individui in un personaggio particolare, per mezzo di caratterizzazione visiva oltre che (parzialmente) comportamentale, combinata con l'attribuzione di un nome che mette in rilievo un elemento specifico della personalità destinato a costituire il tratto distintivo di ciascuno: *Doc* porta gli occhiali da dotto; *Grumpy* ha l'aria burbera e scontrosa; *Sleepy*, di aspetto sonnolento, è perennemente occupato a sbadigliare; *Bashful* è caratterizzato dall'atteggiamento timido e arrossisce ogni volta che viene interpellato; *Sneezy* è in preda a continui starnuti; *Happy* è sempre sorridente e *Dopey*, dolce e sciocco, ha un comportamento mite, affettuoso e schivo.

2. I Sette Nani in quattro lingue vocali: analisi delle strategie traduttive

I nomi dei Sette Nani sono stati tradotti in varie lingue; nella tabella che segue sono riportati i nomi che i personaggi assumono in inglese, italiano, francese e tedesco.

							
Inglese	Doc	Grumpy	Sleepy	Bashful	Happy	Sneezy	Dopey
Italiano	Dotto	Brontolo	Pisolo	Mammolo	Gongolo	Eolo	Cucciolo
Francese	Prof	Grincheux	Dormeur	Timide	Joyeux	Atchoum	Simplet
Tedesco	Chef	Brummbär	Schlafmütze	Pimpel	Happy	Hatschi	Sepl

² KATEŘINA GARAJOVÁ, *Traduzione italiana di alcuni antroponimi dalle Favole di Karel Čapek*, «*Studia minor*», XXIX (2008), 29, pp. 99-108.

³ I nomi dei sette nani (in inglese *Doc*, *Grumpy*, *Sleepy*, *Bashful*, *Sneezy*, *Happy* e *Dopey*, nonché relative traduzioni nelle varie lingue) furono inventati dalla Disney per la produzione del film animato; la versione di Biancaneve scritta dai fratelli Grimm non presenta i nomi dei nani.

⁴ GIULIANA GARZONE, *I nomi dei personaggi nei cartoni animati di Walt Disney nella prospettiva traduttologica*, in EAD., *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*, Milano, LED 2015, pp. 171-186, p. 182.

Paragonando le traduzioni nelle varie lingue (a partire dall'inglese, lingua originaria, verso l'italiano, il francese e il tedesco), è possibile osservare le varie strategie che, volta per volta, sono state messe in pratica.

La traduzione dall'inglese verso l'italiano è stata dettagliatamente analizzata da Garzone.⁵ La studiosa prende in esame le varie traduzioni (le sue riflessioni su ogni nome sono qui presentate) e sottolinea la scelta di optare (in sei casi su sette) per un nome che termina in *-olo*, vale a dire una sorta di suffisso in grado di identificare i membri del gruppo. Spesso alla scelta di un nome che si rifà al lessico colloquiale in inglese, evidenzia Garzone, si contrappone il ricorso a un termine ricercato in italiano: tra gli esempi si potrebbe citare *Sleepy*, che diventa in traduzione italiana Pisolo, o ancora *Happy*, che in italiano diventa Gongolo (non si traduce quindi con il nome Felice, che peraltro è un nome proprio realmente esistente in lingua italiana, ma piuttosto con riferimento al verbo gongolare). Vi è invece un riferimento a un termine colloquiale nella scelta di tradurre *Grumpy* con Brontolo: si tratta chiaramente di un'abbreviazione della parola brontolone, termine appartenente al linguaggio comune. Diversamente, ha un riferimento culturale il nome Mammolo (traduzione di *Bashful*), creato «sulla base di una metafora corrente che vuole che si designi 'mammola' una persona che sia insieme delicata e timida».⁶ Il riferimento alle conoscenze enciclopediche si ritrova anche nel nome Eolo (traduzione di *Sneezy*, nome che fa riferimento al verbo *to sneeze* 'starnutire', in quanto si tratta del nano che starnutisce incessantemente); in lingua italiana il rimando è chiaramente al nome del dio dei venti, secondo la mitologia greca. Vi è poi il caso in cui la scelta del nome si pone perfettamente in parallelo con il termine originario: è il caso di *Doc*, abbreviazione di *doctor*, che in italiano diventa Dotto, abbreviazione di dottore (allo stesso tempo scelta felice che veicola altresì il senso di 'colto'). È inoltre sicuramente interessante l'idea di tradurre in italiano *Dopey* con Cucciolo. Facilmente si resterà sorpresi nello scoprire che il dolce nome che questo nano porta in italiano è frutto di una scelta censoria che ha fatto scomparire del tutto il tratto veicolato originariamente: *dopey* in inglese ha connotazione negativa e significa 'tonto', 'ottuso' (il termine è utilizzato anche nel senso di 'drogato'). Nella traduzione italiana si è optato per un nome che cancella questo aspetto denigratorio e, piuttosto, pone l'accento su altre caratteristiche del personaggio: l'atteggiamento affettuoso e i tratti fisici propri dei cuccioli.

I nomi dei sette nani in francese sono in origine aggettivi e/o sostantivi, con la sola eccezione di *Atchoum*, nome chiaramente onomatopeico che ri-

⁵ GARZONE, *I nomi dei personaggi...*, cit.

⁶ Ivi, p. 182.

prende il rumore dello starnuto, attribuito al nano che starnutisce sempre. I nomi dei nani si rifanno dunque a parole esistenti e comunemente utilizzate in lingua francese.

I nomi dei sette nani in tedesco riprendono parole del linguaggio comune generalmente note ai bambini. Anche *Happy*, nome che si rifà al prestito dall'inglese *happy*, oggi non presenta alcuna difficoltà di comprensione per i più piccoli.⁷ È possibile osservare che *Sneezy* viene tradotto con *Hatschi*, ovvero con un termine onomatopeico (stessa strategia adottata in francese). Sicuramente interessante la scelta di tradurre in tedesco *Dopey* con *Seppel*: il nome rimanda a *Seppel* (o *Sepp*), personaggio del *Kasperltheater*, una sorta di teatro delle marionette nato nel XVII secolo e diffusosi in Germania, Svizzera tedesca e Austria. Kasperl è l'eroe delle vicende: difatti da lui questi spettacoli prendono il nome; Seppel è un suo amico, personaggio un po' fifone, ma spesso arguto. Anche in tedesco, dunque, l'accezione negativa di *Dopey* si perde: il più minuto dei nani in questo caso conduce l'immaginario verso una marionetta simpatica e amichevole.

3. *I Sette Nani in LIS: attribuire il segno-nome*

All'interno di questo lavoro, si intende presentare delle proposte di traduzione dei nomi dei sette nani nella Lingua dei Segni Italiana (LIS), riflettendo dunque su delle possibilità traduttive di nomi appartenenti al sistema letterario che non riguardino soltanto le lingue vocali, ma anche le lingue segnate.

Innanzitutto è necessario specificare che, per poter tradurre in LIS i nomi dei Sette Nani occorre attribuire un segno-nome a ciascuno di essi. Per segno-nome si intende «la modalità gestuale con la quale viene indicata una persona, vale a dire il suo nome proprio nella lingua dei segni».⁸ Tutte le persone che appartengono alla comunità sorda hanno infatti, oltre al nome in lingua vocale, il segno-nome: la compresenza di questi due nomi rispecchia di fatto la doppia identità della persona sorda e il fatto che la sua vita sia divisa tra il mondo degli udenti e quello dei sordi.⁹

⁷ Provando a ricercare su Google la corrispondenza esatta di *Ich bin happy*, si ottengono ben 107.000 risultati. È chiaro che si tratta di un prestito oggi entrato a pieno titolo nella lingua tedesca, anche se è lecito chiedersi se fosse così quando il cartone animato è stato distribuito in Germania, ovvero nel secolo scorso.

⁸ CARMELA BERTONE, *I segni nome nella tradizione e nella cultura della comunità dei sordi italiana*, «Quaderni di Semantica» XXIII (2002), 2, pp. 335-346, p. 337.

⁹ TOMMASO RUSSO CARDONA, VIRGINIA VOLTERRA, *Le lingue dei segni: storia e semiotica*, Roma, Carocci 2007.

I segni-nome sono stati raggruppati in categorie onomastiche che consentono di distinguere segni-nome descrittivi e segni-nome arbitrari.¹⁰ I segni-nome descrittivi, come il termine stesso lascia intendere, ‘descrivono’ la persona in questione, mettendone in evidenza ad esempio una caratteristica fisica, un aspetto caratteriale, il ruolo sociale, l’appartenenza a un gruppo familiare. Un esempio è dato dal segno-nome dell’autrice di questo articolo, nota all’interno della comunità sorda con il segno FRANGETTA, chiaramente in riferimento a una caratteristica fisica. Si veda ancora l’esempio di una persona udente che insegna la lingua francese, a cui è stato dato il segno-nome FRANCESE, proprio in riferimento al suo ruolo sociale.¹¹ Tra i segni-nome arbitrari rientrano invece ad esempio i segni-nome ‘inizializzati’, cioè i segni ottenuti utilizzando una lettera del nome in lingua vocale (solitamente la prima lettera): si può ad esempio attribuire a una persona di nome Martina un segno-nome dato dalla lettera M. Sono segni-nome arbitrari anche quelli che traducono letteralmente in LIS il significato del nome o del cognome: una persona di nome Angelo può ad esempio avere come segno-nome il segno ANGELO in LIS.¹² Può accadere anche che il segno-nome venga scelto per analogia con una parola simile: è questo il caso di Biccheri (cognome) tradotto con BICCHIERI.¹³ Per Russo Cardona¹⁴ rientrano tra i segni-nome arbitrari anche i segni-nome ‘tipici’, ovvero segni-nome legati alla tradizione religiosa cattolica:¹⁵ è il caso del nome Pietro, per il quale la LIS riprende l’immagine delle chiavi e attribuisce dunque il segno CHIAVI.

Tale breve premessa relativa ai segni-nome intende sottolineare il ruolo centrale che essi rivestono all’interno della comunità sorda, dato dal fatto che essi rappresentano in primo luogo l’identità dei membri della comunità stessa.

Risulta a questo punto chiaro che, per narrare una fiaba in lingua dei segni a un bambino sordo, è necessario ricorrere all’attribuzione dei segni-nome ai vari personaggi che popolano le vicende narrate. Bertone elenca alcuni segni-nome attribuiti a dei personaggi della letteratura infantile (segni-nome

¹⁰ Cfr. RUSSO CARDONA, *Segni nome e identità culturale nella comunità sorda in Italia*, in *Cultura del gesto e cultura della parola. Viaggio antropologico nel mondo dei sordi*, a c. di Amir Zuccalà, Roma, Meltemi 1997, pp. 69-83; BERTONE, *I segni nome nella tradizione...*, cit.; RUSSO CARDONA, *VOLTERRA, Le lingue dei segni...*, cit.

¹¹ Esempio presentato in RUSSO CARDONA, *VOLTERRA, Le lingue dei segni...*, cit.

¹² Esempio presentato in BERTONE, *I segni nome nella tradizione...*, cit.

¹³ Esempio presentato in RUSSO CARDONA, *VOLTERRA, Le lingue dei segni...*, cit.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Si tratta di segni-nome che BERTONE, *I segni nome nella tradizione...*, cit., definisce «iconografici». Bertone propone inoltre un approfondimento sui segni-nome iconografici in BERTONE, *L'iconografia sacra all'origine di un gruppo di segni nome nella Lingua Italiana dei Segni*, «La Voce Silenziosa», VII (2003), 21, pp. 11-29.

forniti da Pietro Celo, che lavora nelle scuole per l'infanzia), tra cui figurano anche quelli di due nani: «Biancaneve fa riferimento al fiocchetto sulla testa, Dotto agli occhiali, Pisolo agli occhi sonnolenti, Topolino alle orecchie, Pinocchio al naso, Braccio di Ferro ai muscoli, e così via». ¹⁶ Narrare in lingua dei segni e dunque tradurre i nomi propri, attribuendo un segno-nome ai personaggi, significa consentire ai bambini sordi di avere un accesso spontaneo e naturale alla fiaba e permettere loro di immaginare, al pari dei bambini udenti, un mondo fantastico popolato da personaggi che hanno un'identità e un nome a loro pienamente accessibili. Il tradurre si configura dunque come un'impellente esigenza per la comunità dei Sordi, che sempre più sentono la necessità di aver accesso a contenuti (di varia natura) che vengono veicolati in lingua vocale: come afferma Fontana, ¹⁷ si può parlare di una continuità ininterrotta del tradurre, una necessità che costantemente si ritrova nella comunicazione fra udenti e sordi e che consente l'avvicinamento tra culture differenti.

4. Metodologia della ricerca

Per presentare la metodologia della ricerca è innanzitutto necessario rispondere a una domanda: chi narra le fiabe in lingua dei segni?

Le fiabe vengono narrate in lingua dei segni da coloro i quali rivestono un ruolo educativo nei confronti del bambino sordo, ovvero *in primis* i genitori e gli assistenti alla comunicazione. ¹⁸ È a seguito di questa considerazione che si è scelto che gli informanti sarebbero stati due genitori sordi con figlio/i sordo/i e due assistenti alla comunicazione (nonché interpreti LIS), udenti. È stato chiesto loro di guardare con attenzione lo spezzone tratto dal cartone animato Disney *Biancaneve e i sette nani* (1937) in cui la protagonista incontra per la prima volta i sette nani (naturalmente le persone sorde hanno visto il video con sottotitoli). È poi stato chiesto loro di immaginare

¹⁶ BERTONE, *I Segni Nome tra traduttologia e interpretazione*, «Quaderni di Semantica», XXVI (2005) 2, pp. 305-318, p. 316.

¹⁷ SABINA FONTANA, *Tradurre lingue dei segni. Un'analisi multidimensionale*, Modena, Mucchi 2013.

¹⁸ L'assistente alla comunicazione è una figura, prevista dalla legge 104/92, che opera in contesto scolastico a favore dell'alunno sordo. Utilizzando la lingua dei segni (o ricorrendo a metodi e strategie differenti, in base alla scelta della famiglia), svolge un ruolo di mediazione tra l'alunno sordo e i suoi interlocutori (insegnanti, compagni di classe, ecc.) e rende i contenuti proposti in classe accessibili all'alunno (cfr. ROSANNA BOSI, SIMONETTA MARAGNA, ROBERTA TOMASSINI, *L'assistente alla comunicazione per l'alunno sordo*, Milano, Franco Angeli 2007). Si specifica che chi scrive il presente articolo è anche assistente alla comunicazione e ha lavorato nelle scuole di ogni ordine e grado, acquisendo nel campo esperienza pluriennale.

di narrare questa storia al proprio figlio/alunno e proporre un segno-nome per ciascun nano. Sono state dunque in seguito analizzate e confrontate le proposte dei soggetti intervistati.

5. *Analisi dei dati*

Per ciascun nano sono state dunque ricevute quattro proposte traduttive, di seguito presentate.

Per il primo dei sette nani, Dotto, il genitore 1 usa il segno OCCHIALI, esplicitandone dunque la caratteristica fisica; il genitore 2 utilizza invece il segno DOTTORE, con diretto riferimento al nome Dotto. Per quanto riguarda le due assistenti alla comunicazione, si osserva che anche l'assistente 1 usa il segno OCCHIALI, mentre l'assistente 2 utilizza un segno doppio, che prevede prima il segno OCCHIALI e immediatamente a seguire il segno DOTTORE.

Nel caso di Mammolo, il genitore 1 produce rapidamente un segno-nome molto complesso: con la mano sinistra riproduce l'azione di intrecciare la barba, con la mano destra segna MAMMA (con riferimento al nome Mammolo) e subito dopo TIMIDO/VERGOGNA,¹⁹ chiude il segno intrecciando la barba con entrambe le mani. Il genitore 2 sceglie la stessa caratteristica comportamentale: riproduce l'azione di intrecciare la barba. L'assistente 1 usa il segno MAMMA e aggiunge il segno NANO; l'assistente 2 usa il segno TIMIDO/VERGOGNA, mettendo in risalto l'aspetto caratteriale.

Osservando con attenzione il nano Pisolo, ci si accorge di una specifica caratteristica fisica: ha un solo dente al centro della bocca. Questo tratto è stato notato e posto in risalto dai genitori sordi: entrambi hanno pensato di attribuire un segno-nome dato dal dito indice che riproduce il singolo dente del nano, ma il genitore 1 orienta il palmo della mano verso il viso, il genitore 2 lo orienta verso sinistra.

¹⁹ I segni MAMMA e TIMIDO/VERGOGNA sono entrambi articolati sulla guancia; questa condivisione del luogo consente di passare rapidamente da un segno all'altro, mentre con l'altra mano il segnante riproduce l'intrecciare della barba. Il luogo costituisce uno dei parametri in cui è possibile scomporre un segno; gli altri parametri sono configurazione, movimento e orientamento; per un approfondimento, si veda V. Volterra (a c. di), *La lingua dei segni italiana: la comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, il Mulino 1987.



Genitore 1 – Pisolo



Genitore 2 – Pisolo

L'assistente 1 usa il segno ADDORMENTARSI, mentre l'assistente 2 usa il segno DORMIRE.

Nel caso di Eolo, il genitore 1 riproduce l'azione di starnutire, mentre il genitore 2 usa il segno inizializzato E (ovvero la lettera E che ruota leggermente nello spazio antistante al segnante, riprendendo così il nome Eolo). Molto diversa è la scelta dell'assistente 1: considerato che Eolo è il dio dei venti, usa proprio il segno VENTO. L'assistente 2 invece usa il segno NANO e riproduce l'azione di starnutire.

Per attribuire il segno-nome a Gongolo, il genitore 1 usa il segno GROSSO; piuttosto similmente, il genitore 2 usa il segno NANO e subito dopo il segno GROSSO. Stessa scelta si riscontra nell'assistente 1, che usa il segno GROSSO. L'assistente 2 sceglie invece di rifarsi direttamente al nome Gongolo e al verbo gongolare, dunque unisce le braccia e ondeggia leggermente, esprimendo uno stato di appagamento e contentezza.

Anche Cucciolo ha una caratteristica fisica molto significativa che viene immediatamente colta e pertinentizzata da entrambi i genitori sordi: le grandi orecchie. Dunque il genitore 1 riproduce le sue grandi orecchie del nano, mentre il genitore 2 usa il segno NANO e subito dopo riproduce le grandi orecchie del nano. L'assistente 1 invece usa il segno BEBÈ/CULLARE, mentre l'assistente 2 usa il segno PICCOLO.

Nel caso di Brontolo, in misura maggiore rispetto a quanto avviene per gli altri nani si osserva la centralità dell'espressione facciale: il viso costantemente imbronciato viene riprodotto da tre su quattro informanti (si esclude solo l'informante che ha scelto di utilizzare il segno-nome inizializzato).



Assistente alla comunicazione
1 – Pisolo



Assistente alla comunicazione
2 – Pisolo



Genitore 1 – Brontolo



Genitore 2 – Brontolo

Come si può osservare nelle immagini sopra, il genitore 1 riproduce l'espressione imbronciata e si pone a braccia conserte, imitando l'atteggiamento del nano, mentre il genitore 2 usa il segno inizializzato B (ovvero la lettera B che ruota leggermente nello spazio antistante al segnante, riprendendo così il nome Brontolo).

L'assistente 1 per Brontolo usa il segno ARRABBIATO, mentre l'assistente 2 riproduce l'espressione imbronciata e si pone a braccia conserte, imitando così l'atteggiamento del nano.



Assistente alla comunicazione
1 – Brontolo



Assistente alla comunicazione
2 – Brontolo

6. Risultati

I dati raccolti mettono in rilievo la strategia, molto spesso adottata dagli informanti, di ‘incarnarsi’ nel personaggio: questo studio evidenzia come l’iconicità che per natura caratterizza le lingue dei segni faccia sì che spesso il segno-nome implichi l’incarnazione del personaggio nel segnante, con un ricorso al fenomeno che da Cuxac²⁰ è stato definito «*transfert de personnes*».

Le proposte di traduzione da parte dei quattro informanti sono state riassunte nella seguente tabella, che consente di distinguere tra segni-nome descrittivi e segni-nome arbitrari.

Come si osserva, i segni-nome descrittivi prevalgono nettamente sui segni-nome arbitrari, sia tra i genitori (sordi) che tra gli assistenti alla comunicazione (udenti); uno dei due genitori ricorre esclusivamente a segni-nome descrittivi. I segni-nome descrittivi proposti dagli informanti pienamente descrivono e presentano i vari personaggi, mettendone in risalto ad esempio una caratteristica fisica (es. segno GROSSO per Gongolo) o una caratteristica caratteriale (es. segno TIMIDO per Mammolo). È opportuno in questo contesto osservare che alcuni dettagli visivi, immediatamente colti dai sordi e scelti come tratto caratterizzante (es. Pisolo ha un solo dente), non vengono parimenti rimarcati e selezionati dagli udenti: è del resto caratteristica dei

²⁰ CHRISTIAN CUXAC, *La LSF, les voies de l’iconicité*, Paris, Ophrys 2000.

	GENIT. SORDO 1	GENIT. SORDO 2	ASS. COM. 1	ASS. COM. 2
DOTTO	D	A	D	D+A
MAMMOLO	D	D	A	D
PISOLO	D	D	D	D
EOLO	D	A (s.i.)	A	D
GONGOLO	D	D	D	D
CUCCIOLO	D	D	D/A	D/A
BRONTOLO	D	A (s.i.)	D	D

D = segno-nome descrittivo

A = segno-nome arbitrario

s.i. = segno-nome inizializzato

sordi quella di avere una percezione visiva molto ben sviluppata (essendo la vista il canale integro); ciò comporta un'estrema attenzione ai dettagli veicolati visivamente.

Il *corpus* consente di osservare anche un'interessante presenza di segni-nome arbitrari: si può citare l'esempio di Eolo e la scelta di ricorrere al segno VENTO, con un riferimento a una conoscenza condivisa. Occorre inoltre evidenziare anche la scelta (in realtà sporadica) di ricorrere a segni inizializzati, rilevata in un genitore sordo nel caso di due segni-nome.

Si osserva anche la proposta di un segno-nome che insieme compone l'aspetto descrittivo e arbitrario: è il caso dell'assistente alla comunicazione che per Dotto sceglie di utilizzare prima il segno OCCHIALI e immediatamente a seguire il segno DOTTORE.

Nel caso di Cucciolo, le proposte delle due assistenti alla comunicazione (BEBÈ/CULLARE e PICCOLO) non sono chiaramente inscrivibili all'interno dell'uno o dell'altro insieme, in quanto da una parte descrivono la caratteristica fisica di essere minuto, ma dall'altra si rifanno chiaramente al nome in italiano, e dunque potrebbero essere considerate traduzione letterale del nome, cioè segno-nome arbitrario.

Infine, è interessante notare l'importanza che rivestono le espressioni facciali, riscontrabile soprattutto nelle proposte traduttive relative a Brontolo.

7. Conclusioni

Le caratteristiche visive nonché comportamentali dei personaggi rivestono un ruolo centrale nei segni-nome proposti dagli informanti impersonano e descrivono pienamente i vari personaggi, similmente a quanto si riscontra

nelle traduzioni in lingue vocali. Tuttavia, si evince chiaramente che la traduzione verso una lingua dei segni differisce notevolmente da quella verso una lingua vocale: essa innanzitutto è caratterizzata da una base fortemente iconica e consente di far emergere la centralità dell'aspetto visivo per le persone sorde; del resto, come afferma Christian Cuxac,²¹ il segno ha la possibilità non soltanto di «dire», ma anche di «donner à voir». È del resto una caratteristica dei sordi quella di avere una percezione visiva molto ben sviluppata e un'altrettanto spiccata capacità di rappresentazione visiva.

Se da una parte tradurre in lingua dei segni richiede delle strategie estremamente specifiche, dall'altra occorre tuttavia considerare che riflettere sulla traduzione verso la lingua dei segni può certamente arricchire la riflessione sulla traduzione in senso lato, aprendo così la strada a interessanti prospettive concernenti anche le lingue vocali.

Biodata: Erika Raniolo frequenta il dottorato di ricerca in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-filosofici presso l'Università degli Studi di Palermo, occupandosi di traduzione da e verso le lingue dei segni. È interprete LIS e assistente alla comunicazione per alunni sordi.

Ha lavorato a studi (attualmente pubblicati o in corso di pubblicazione) concernenti le labializzazioni in LIS e la lessicografia bilingue.

erika.raniolo@gmail.com

²¹ CUXAC, *La LSF...*, cit.

Riflessioni metodologiche intorno al nome proprio

VOLKER KOHLHEIM

ASPETTI METODOLOGICI
DELL'ONOMASTICA LETTERARIA*

Abstract: Literary onomastics teeters between literary studies and linguistic onomastics. Therefore it is often the case that specialists in literature show little understanding of onomastics, while linguistically orientated onomasticians sometimes lack an understanding of literary theory. In this paper, after giving examples of this lack of interdisciplinary understanding, I propose different ways in which literary studies and linguistic onomastics can work together fruitfully, taking advantage of new developments like text linguistics and pragmaonomastics as well as computerized literary onomastics.

Keywords: interdisciplinary understanding, literary studies, linguistic onomastics

I

L'onomastica letteraria occupa un posto del tutto particolare e intermedio tra la critica letteraria e la linguistica. La si può definire con Goethe un *traghélaphos*, cioè un misto di caprone e cervo. Così Goethe aveva chiamato scherzosamente il romanzo di Jean Paul *Hesperus*, al quale non riusciva a dare una collocazione.¹ Tale contrasto tra caprone e cervo, tra critica letteraria e linguistica onomastica, lo si ritrova costantemente nella letteratura scientifica sui nomi letterari, purtroppo non di rado associato a incomprensioni reciproche. In occasione del Congresso ICOS svoltosi a Pisa nel 2005 lo slavista lipsiense Karlheinz Hengst aveva proposto di adottare i termini *poetonimo*, *poetonimia* e *poetonomastica*, introducendo in tal modo anche in questo campo di indagine termini scientifici basati sul greco, e dunque comprensibili a livello internazionale.² Nel 2013 il critico

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ Goethe in una lettera a Schiller, 10. 06. 1795: «Si tratta di un traghélafos di prima qualità.» Cfr. HELMUT PFOTENHAUER, *Jean Paul. Das Leben als Schreiben. Biographie*, München, Carl Hanser 2013, p. 145.

² KARLHEINZ HENGST, *Namen und Literatur – Theorie und Problematik*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 13-17; pp. 13-14. Sul significato degli internazionalismi nel campo della ricerca onomastica si veda NATALIJA VASIL'eva, *Onymisch oder propriat? Zu Internationalismen in der onomastischen Terminologie*, «Namenkundliche Informationen», LXXIV (1998), pp. 53-61.

letterario Rolf Selbmann ha pubblicato col titolo *Nomen est Omen* una delle rare monografie sull'onomastica letteraria in ambito tedesco. Purtroppo egli ha mostrato, in linea con quanto spesso avvenuto, poca comprensione per la proposta di Karlheinz Hengst definendola «strana».³ Importante è tuttavia che critica letteraria e linguistica onomastica dialoghino tra loro.⁴ L'onomastica letteraria dovrebbe assumere in ciò il ruolo di 'scienza di collegamento'.

II

Iniziamo col chiederci cosa possa la linguistica onomastica offrire allo studioso di letteratura. In primo luogo, rispondiamo, affidabili interpretazioni etimologiche dei nomi da esaminare. Va da sé che il critico letterario che voglia attivarsi nel campo dell'onomastica dovrà attingere il significato etimologico dei nomi propri che prende in esame da lessici onomastici scientifici il più possibile aggiornati, dal momento che egli stesso nella maggior parte dei casi non è in grado di risalire da solo all'origine di tali nomi. Ma questo purtroppo non sempre avviene. Ad esempio l'autore di un libro comparso nel 2017 in Germania, riguardante i nomi presenti nelle opere dello scrittore ebreo-tedesco Elias Canetti, fa derivare il nome spagnolo *Anita* dall'aggettivo spagnolo *ana*, che dovrebbe significare 'cattivo', e su questo basa la sua interpretazione.⁵ Tuttavia tale aggettivo non esiste in spagnolo; è noto invece che *Anita* è una forma vezzeggiativa di *Ana*, nome di origine ebraica. L'autore ha usato un dizionario dei nomi antiquato e già molto criticato sin dal suo apparire,⁶ inficiando con ciò l'intero suo progetto. Tuttavia può essere addirittura necessario, in determinati casi, fare ricorso a etimologie popolari correnti invece che a spiegazioni di tipo scientifico. Se ad es. si vuole chiarire il significato del nome della protagonista del romanzo di Heinrich Böll *L'onore perduto di Katharina Blum* (1974), una donna che, benché in-

³ ROLF SELBMANN, *Nomen est Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, p. 29.

⁴ Cfr. KARLHEINZ HENGST, *Wege der Poetonomastik*, in A. Brendler, S. Brendler (a c. di), *Namenforschung morgen. Ideen, Perspektiven, Visionen*, Hamburg, Baar 2005, pp. 81-86; p. 84: «L'onomastica letteraria rispettivamente poetonomastica è facilmente individuabile [...] come disciplina che si confronta con numerosi orientamenti scientifici».

⁵ ALEXANDER SCHÜLLER, *Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis*, *Conditio Judaica* 91, Berlin/Boston, de Gruyter Oldenbourg 2017, pp. 308-309.

⁶ LUTZ MACKENSEN, *Das große Buch der Vornamen. Herkunft/Ableitungen und Verbreitung, Ko- seformen, berühmte Namensträger, Gedenk- und Namenstage, verklungene Vornamen*, Ullstein-Buch 34425, Berlin, Ullstein 1988. Si veda anche la recensione dell'opera di SCHÜLLER da parte di VOLKER KOHLHEIM, «Beiträge zur Namenforschung, Neue Folge», LIII, (2018), pp. 274-279; p. 277.

nocente, diventa vittima di una campagna di stampa, si deve fare ricorso al collegamento che molti fanno con l'aggettivo greco *katharós* 'puro', sebbene si tratti di una paretimologia: il nome *Katharina* riprende, infatti, l'antropónimo femminile greco *Aikaterinē*, la cui origine è ancora ignota.⁷

A questo punto, tuttavia, dobbiamo porre una questione metodologica fondamentale: quando mi appresto a interpretare un nome letterario devo limitarmi alle conoscenze di tipo etimologico possedute dall'autore oppure posso servirmi delle conoscenze scientifiche di cui oggi si è in possesso, questo anche qualora si tratti di un nome che si trova in un testo scritto cento o addirittura duecento anni prima? Io stesso, ad es., un anno fa, nell'interpretazione poetonomastica della novella di Adalbert Stifter *Bergkristall* (*Cristallo di rocca*), scritta nel 1845, ho dato un'interpretazione del nome del monte *Gars* basandomi sull'etimologia che oggi ci è nota. L'oronimo, ho detto, risale alla forma slava **gora*, 'monte',⁸ e ciò fa di questa montagna «la 'montagna' per eccellenza», quasi si trattasse dell'archetipo di tutte le montagne.⁹ In realtà Stifter era cresciuto nella Boemia meridionale, e là si parlava, insieme al tedesco, anche il ceco; è tuttavia assai improbabile che a lui fosse nota l'origine slava del nome *Gars*. Dovrei allora rinunciare a tale interpretazione? Credo di no. In quanto studiosi di onomastica, non dobbiamo imporci tali limiti. Allo stato attuale della ricerca, questa etimologia appartiene a quel nome e se ne deve tenere debito conto. A sostegno di questa opinione ci si può richiamare al fondatore della moderna ermeneutica, il teologo Friedrich Schleiermacher, il quale, già più di due secoli fa, era dell'avviso che «noi siamo in grado di comprendere un autore meglio dell'autore stesso, poiché nelle sue opere c'è molto di [...] inconscio che nel lettore deve diventare conscio».¹⁰ Che tale concezione sia sempre valida ce lo mostrano le affermazioni di filosofi e teorici della letteratura dei nostri giorni, fra i quali Hans-Georg Gadamer e Hans Robert Jauss: «Non solo ogni tanto», sostiene Gadamer, «bensì sempre il senso di un testo travalica il proprio autore. Ragion per cui comprendere le sue opere non rappresenta unicamente un qualcosa di riproduttivo, ma implica sempre anche un atteg-

⁷ Cfr. ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon. Herkunft und Bedeutung von über 8000 Vornamen*, 5a nuova edizione completamente rielaborata, Berlin, Dudenverlag 2016, pp. 251-252.

⁸ Cfr. ISOLDE HAUSNER, ELISABETH SCHUSTER, *Altdeutsches Namenbuch*, vol. I, A-M, Wien, Institut für österreichische Dialekt- und Namenlexika der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014, pp. 398-401.

⁹ VOLKER KOHLHEIM, *Nomi di cristallo. La nominatio in Cristallo di rocca di Adalbert Stifter*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 193-200.

¹⁰ FRIEDRICH D.E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, a c. di M. Frank, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1977, p. 104.

giamento di tipo produttivo».¹¹ E Jauß, nel 1991, così si esprime: «Un'opera completa dispiega, nel corso della percezione estetica e dell'interpretazione, tutta una serie di significati che sopravanzano di gran lunga l'orizzonte tracciato al momento della sua stesura».¹² A noi stessi dunque, nelle vesti di interpreti onomastici, è consentito applicare ai singoli nomi ciò che vale per l'intero testo. Il nome proprio, infatti, va considerato come un microtesto.

Sulla differenza fondamentale sussistente tra nome proprio e nome comune la linguistica onomastica ha molto dibattuto. Anche i critici letterari devono tener conto del fatto che i nomi propri sono monoreferenziali, sono elementi che si riferiscono a un qualcosa di particolare, laddove i nomi comuni fanno riferimento a classi. Se l'autore del succitato libro su Canetti avesse tenuto conto di ciò, avrebbe evitato di parlare di «nomi francesi di uccelli» o di «nomi» di strumenti musicali quando egli fa riferimento a 'denominazioni' di uccelli o strumenti.¹³ In molti casi è opportuno servirsi di un modello dinamico, che tenga conto del passaggio da una denominazione di carattere generale a un nome di tipo individuale, nel senso dato a tale modello da Erika Windberger-Heidenkummer.¹⁴ Nel caso dell'analisi della novella *Cristallo di rocca* di Adalbert Stifter, ad esempio,¹⁵ si deve tener conto del fatto che l'autore, in un primo momento, ha usato espressioni come *Hörner* ('corni') e *Hals* ('collo') in quanto nomi comuni, che ha poi, nel corso del racconto, mutato in autentici nomi propri – un procedimento che è peraltro assai diffuso nel mondo reale.¹⁶

III

Passiamo ora dal campo della linguistica a quello della critica letteraria. Il metodo biografico svolge, nell'ambito dell'odierna analisi di tipo teorico, forse solo un ruolo di subordine. Per l'onomastica letteraria esso tuttavia è

¹¹ HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr 1960, p. 280.

¹² HANS ROBERT JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, p. 89.

¹³ SCHÜLLER, *Namensmythologie...*, cit., p. 53, pp. 102-103.

¹⁴ ERIKA WINDBERGER-HEIDENKUMMER, *Onymische Valenz und Klassenbildung. Ein onomastisches Problem und seine methodischen Folgen*, in: A. Ziegler, E. Windberger-Heidenkummer (a c. di), *Methoden der Namenforschung. Methodologie, Methodik und Praxis*, Berlin, Akademie-Verlag 2011, pp. 29-46.

¹⁵ VOLKER KOHLHEIM, *Nomi di cristallo...*, cit., pp. 197-198.

¹⁶ Cfr. WINDBERGER-HEIDENKUMMER, *Mikrotoponyme im sozialen und kommunikativen Kontext. Flurnamen im Gerichtsbezirk Neumarkt in der Steiermark*, Frankfurt am Main, Lang 2001, pp. 309-311.

tutt'altro che superato; al contrario, possiamo fare nostre le parole del musicologo Carl Dahlhaus quando dice: «Che le ricerche di carattere biografico possano essere utili o addirittura indispensabili per interpretare le opere d'arte nessuno può negarlo. Parecchi dettagli non troverebbero spiegazione senza poter fare ricorso alla biografia dell'autore».¹⁷ Questo vale anche per l'onomastica letteraria, che si propone di scoprire quali siano i motivi per cui uno scrittore abbia scelto determinati nomi e non altri. Ad esempio, non abbiamo bisogno di domandarci il perché, in ben cinque racconti dello scrittore romantico E.T.A. Hoffmann, compaia il nome *Julia* o *Giulietta*¹⁸ se abbiamo presente che egli, durante il suo soggiorno a Bamberg, si era innamorato, perduto, senza che la sua passione fosse corrisposta, della sua allieva di canto *Julia Marc*.¹⁹ Scoprire, inoltre, che vi sono riferimenti intertestuali con la *Giulietta* shakespeariana è legittimo e offre certamente ulteriori chiavi interpretative; ma non si può certo ignorare il fatto che l'origine di tale scelta onomastica è stata dettata da circostanze di carattere autobiografico.

Si deve infine richiamare l'attenzione sui risultati convincenti ottenuti adottando il metodo biografico da Richard Brütting, ad es. nella sua analisi dei nomi della novella *Mario e il mago* di Thomas Mann.²⁰

IV

Al termine di questa breve e sommaria descrizione dei metodi dell'onomastica letteraria è opportuno prendere in considerazione un tipo di ricerca relativamente nuovo, ma assai promettente: l'onomastica letteraria comparativa. Nel 2008, mia moglie ed io abbiamo presentato una ricerca che si muove in questa direzione analizzando tutti i nomi presenti nel romanzo di Andreas Maier *Wäldchestag* (2000) non solo sotto il profilo stilistico-semantic, bensì anche dal punto di vista statistico-quantitativo.²¹ Nel far

¹⁷ CARL DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1993³, p. 30.

¹⁸ DIRK BALDES, „Das tolle Durcheinander der Namen“. *Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann*, Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 72, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 88; GIOVANNA NEIGER, *Gli antroponimi in due racconti di E.T.A. Hoffmann: Ignaz Denner e Die Jesuiterkirche*, «il Nome nel testo», XIX (2017), pp. 373-383; p. 374.

¹⁹ Cfr. RÜDIGER SAFRANSKI, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Carl Hanser 1984, pp. 243-253.

²⁰ RICHARD BRÜTTING, *Gli A-MORI di MARIO. L'universo onomastico e lo scenario del primo fascismo nella novella Mario e il mago di Thomas Mann*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 239-254. Ulteriori analisi poetonomastiche, basate in gran parte sul metodo biografico, in Id., *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne*, Hamburg, Baar 2013.

²¹ ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Pubblicato nell'anno 2000: i nomi nel romanzo «Wäldchestag» di Andreas Maier*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 237-245.

ciò abbiamo concentrato la nostra attenzione su vari aspetti riguardanti la *nominatio*. Abbiamo ad es. cercato di confrontare la frequenza con la quale i nomi propri compaiono nel romanzo di Andreas Maier con quel che succede nelle conversazioni che hanno luogo nel mondo reale. Ci siamo anche proposti di mettere in luce la relazione esistente tra i nomi della finzione, dunque tra i nomi di persona o di luogo fittizi, e i nomi autentici, cioè i nomi di persona o di luogo esistenti, o esistiti, nella realtà. Abbiamo inoltre preso in considerazione le differenze sussistenti tra le modalità d'uso dei nomi femminili e dei nomi maschili. Abbiamo confrontato infine il rapporto di frequenza (la *ratio*) tra antroponomi e toponimi con quello presente nel romanzo di un autore neerlandese – un'operazione che ha fatto emergere rilevanti differenze. Tale approccio di tipo comparatistico si trova anche alla base di un mio recente lavoro, nel quale mi sono interrogato circa il grado di vicinanza alla realtà presente nel modo di conferire cognomi ai membri di vari strati sociali in un considerevole numero di romanzi dei due più autorevoli rappresentanti del realismo poetico tedesco, Theodor Fontane e Wilhelm Raabe.²²

Tali ricerche sono state compiute senza l'aiuto di particolari programmi informatici; tuttavia si dispone oggi di nuovissime possibilità grazie all'impiego di speciali *tools*. I primi risultati di una ricerca onomastica computerizzata sono stati presentati da Karina van Dalen-Oskam in occasione del succitato congresso ICOS di Pisa (2005).²³ Dopo quella data, questa ricercatrice ha fatto elaborare nuovi programmi che sono in grado di riconoscere in modo corretto la maggior parte dei nomi propri presenti nei testi digitalizzati, come pure di classificarli secondo particolari angolazioni. Il *software*, che è capace di riconoscere e classificare i nomi, non funziona ancora in modo perfetto; e tuttavia, già sin d'ora, con l'aiuto del cosiddetto *named entity recognition and classification tools* (programmi NERC), è possibile indagare, sotto il profilo dell'uso dei nomi e della funzione che essi svolgono, *corpora* molto più estesi di quelli che si potrebbero analizzare senza l'aiuto di tale strumento.²⁴

²² VOLKER KOHLHEIM, *Beruf und Name in der Literatur des deutschen Realismus*, in D. Kremer (a c. di), *Name und Berufe* (= Onomastica Lipsiensia 13), Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 2018, pp. 359-391.

²³ KARINA VAN DALEN-OSKAM, *Mapping the Onymic Landscape*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 93-103. Cfr. anche ID., *Vergleichende literarische Onomastik*, in Brendler, Brendler (a c. di), *Namenforschung morgen...*, cit., pp. 183-191, e ID., *Immer nach Norden. Gebrauch und Funktion von Eigennamen im Roman* Oben ist es still von Gerbrand Bakker, «Beiträge zur Namenforschung, Neue Folge», XLVII (2012), pp. 33-58.

²⁴ VAN DALEN-OSKAM, *Corpus-based Approaches to Names in Literature*, in C. Hough with assistance from D. Izdebska (a c. di), *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford, Oxford University Press 2016, pp. 344-354.

In tutte le ricerche sinora svolte ci si è occupati di *corpora* speciali di estensione variabile. Tale estensione va da quella di un'opera sino a *corpora* composti da oltre 500 romanzi.²⁵ Al momento non è ancora dato di valutare le opportunità che possono derivare da metodi di ricerca di tipo statistico-comparativo basati su *corpora*. In ogni caso, vale anche per questo settore scientifico ciò che si afferma in un recente studio di linguistica del testo: «La linguistica dei *corpora* [...] può essere impiegata anche per scoprire nuove strutture, e anzi proprio in questo risiede la sua vera importanza per la linguistica».²⁶

Ma l'importanza di tale metodo d'indagine nell'ambito dell'onomastica letteraria va ancora oltre. Si può aggiungere, ad es., che il nome proprio non è stato finora interpretato, da parte della linguistica del testo, come il mezzo di coesione forse più significativo quando si abbia a che fare con grandi testi – questo anche quando di nomi si parli nei libri di introduzione alla linguistica del testo, purtroppo tuttavia quasi sempre in modo incidentale.²⁷ Anche gli aspetti pragmatici dell'uso dei nomi sottoposti al mutamento storico possono essere indagati attraverso ricerche che si basino su un intero *corpus*. Rosa Kohlheim ha fornito in questo campo, con il suo saggio del 2015 sull'uso del cognome nel romanzo *La signora Jenny Treibel* di Theodor Fontane, un primo contributo.²⁸ Infine, è auspicabile che tale approccio di tipo statistico-comparativo venga esteso al di là dei confini culturali, in modo da poter fare i conti con l'attuale *cultural turn*.²⁹ *Summa summarum*: l'onomastica letteraria si trova, dunque, all'inizio del XXI secolo, ancora alle soglie delle sue possibilità.

Biodata: Volker Kohlheim ha conseguito il dottorato con una tesi sui nomi di persona a Regensburg. Ha avuto incarichi presso le Università di Madrid e di Bayreuth ed è stato inoltre insegnante presso il Liceo a Bayreuth. Ha pubblicato numerosissimi saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi, sui nomi letterari e su

²⁵ Ivi, p. 352.

²⁶ KIRSTEN ADAMZIK, *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*, 2., nuova edizione completamente rielaborata, aggiornata e aumentata, Berlin/Boston, de Gruyter 2016, p. 367.

²⁷ Ivi, p. 253 o ALBRECHT GREULE, SANDRA REIMANN, *Basiswissen Textgrammatik* (= utb 4226), Tübingen, A. Francke 2015, p. 13. L'inclusione di metodi della linguistica del testo fu caldeggiata già da HENGST, *Namen und Literatur...*, cit., p. 16. Cfr. anche DIETLIND KRÜGER, *Textlinguistische Methoden der Namenforschung*, in Brendler, Brendler (a c. di), *Namenarten und ihre Erforschung. Ein Lehrbuch für das Studium der Onomastik*, Hamburg, Baar 2004, pp. 123-152. KRÜGER considera i nomi propri come «unità lessicali costitutive del testo» (pp. 128-129) e rimanda anche ai nomi come mezzi per il raggiungimento della coesione (p. 125).

²⁸ ROSA KOHLHEIM, *L'uso del cognome nei dialoghi del romanzo La signora Treibel di Theodor Fontane*, «il Nome nel testo», XVIII (2016), pp. 203-209.

²⁹ Cfr. ADAMZIK, *Textlinguistik...*, cit., pp. 356-365.

aspetti teorici dell'onomastica. Insieme alla moglie Rosa ha pubblicato il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa editrice *Duden*, il *Familiennamenlexikon* (*Dizionario dei cognomi tedeschi*), apparso anch'esso presso *Duden*, e un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (=Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ultimamente, in collaborazione con Rosa Kohlheim, ha pubblicato il libro *Der Name in der Literatur* (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393) Heidelberg, C. Winter 2019, nel quale antropomi e toponimi letterari vengono esaminati sotto il profilo pragmatico, cognitivistico, psicoanalitico e traduttivo.

rvkohlheim@t-online.de

INDICE DEI NOMI

- A. D., 251
Abracadabra, 262-4
Abraham Van Helsing/Pippo Van Helsing, 293
Acherontia Atropos, 36
Adalgisa, 350
Adelaide, 373
Adelheid von Stechlin, 172
Adelina/Evelina, 295
Adriano Bono, 402
Afsinu/Fisius/Fisiettus, 350
Afra, 175
Agamennone, 113, 116-7, 119-22
Agathe, 274-7
Agghiastru, 404
Agnese, 59
Agricantus, 404
Agrisca, 146, 151
Aiace, 119-20, 123
Aithya, 150
Akkura, 405
Alba Nigra, 36
Alessandra, 146
Alessio Sbrakaloff, 51
Alex, 352
Alfred von Poggenpuhl, 172
Alfredo Germont, 249, 251, 254
Alfredo, 249, 251
Aloitis, 146, 151
Alonzo Gieshübler, 176
Alpette, 80
Ana, 448
Anastasja Filippovna, 195
Andratx, 227
Anfeira, 146, 151
Anfiteo, 128
Angelo, 383
Angus Whiskerville, 388-9
Anita, 448
Anna, 175
Anthocaris cardaminis, 36
Antonio Solario, 55
Anzikitanza, 405
apixedda Fisina o Fisinedda, 353
Apollo, 113, 116-7, 119-20
apostolo armato, 305, 309
AQ, 266
Arabella, 173
Archer, 421-2, 427
Arenta, 151
Aretuska, 404
Argo, 118, 121
Arkadina, 203, 206
Armand Duval, 251, 254
Armand, 249, 256
Armando Felicetti, 384, 391
Armgard von Barby, 172
Arsinoe, 144
Arthur Holmwood/Horace SorchWood, 293
Arthur von Gundermann, 172
Arthur, 174
Articolo 31, 407
Aspasia, 50
Assalti Frontali, 407
Assuntina, 350
Astie Lanyon/Archie Medyon, 294
Atena, 116, 120, 141, 146, 149-51
Atridi, 116, 121
Atropo, 38
Atta/Attis, 250
Attanasio, 50
Attila, 48
Augello/Cardillo, 295
Avino, 70-1
Avolio/Avoglio, 70-1
Azzecagarbugli/Mescolainrugli/Acchiappagarbugli, 291
Bacicin Parodi, 381
Bailamme, 51
Balatrone, 386, 392
Balbec, 88
Balduccio Sinagra/Totò Sinatra, 295
Ballywhinnity, 394
Balotta, 80-4
Bambarone De' Topolis, 388, 391-2
Barbanera, 384, 390
Bardo/Garibaldi, 305
Barone di Münchhausen/Paperino di Münchhausen, 288
Bashful/Mammolo, 433, 437, 440
Bastiglia, 89
Beatipaoli, 406
Beawnes Carew/Paperon de' Paperonew, 294
Becco Giallo, 381, 391

- Be-Folk*, 405
 Benefactor, 216
 Berenice/Bernice, 387
 Berlinghieri/Berlenzieri/Berlingiero, 64
 Bermondsey/Sorchmondsey, 295
 Bernardo Capacci, 57-8
 Bertha, 175
 Betty Grable, 384, 393
 Bianca, 175, 372-5
Biggaspano, 405
 Biscainha, 237, 243
 Bistritz/Topitz, 294
 Blacksnake McSquirt, 383, 391
 Blepiro, 140
 Boicheddu Boicu Sarbadoricu, 350
 Bomba Serpenero, 383
 Bomba, 385, 389
 Bombilia, 146, 149
 Bona Sforza, regina di Polonia, 356
 Bonarina/Bonaria, 351, 353
 Boncompagno, 139
 Bonnye, 351
 Borel/Borell, 305
 Borgo Martino, 80
 Bortolo/Gastolo, 291
 Botho von Rienäcker, 171
 Boudeia, 150
 Boulaïos, 147, 150
 Bouvard, 266
Br1 [Bierreuno], 405
 Braccio di Ferro, 436
 Bram Stoker/Bram Topker, 294
 Brásia Caiada, 242-3
Brigantony, 405
 Brigid, 421, 427
 Bruno Mancuso, 405
 Bucaneve, 382
 Burundún-Burundá, 213-4

 Cacasotto, 136
 Campiglia, 368
 Canavese, 367-9, 372-3
 Candaone, 147, 149
 Candida, 60
 Canidia, 159
 Capa Rezza, 313, 326
 Capa, 314-6, 318-22, 326
 Caparezza, 313-24, 326-7
 Capdepera, 227
 CapitanoAnzini, 305-6
 Caporetto, 90
 Carfax/Cartadafax, 295
 Carlotta, 35-6
 Carpazi/Torpazi, 294
 Casper, 426
 Cassandra, 144-5, 151
 Castel Piccolo, 80
 Castello della Morte, 51
 Castello Nero, 51
 Castello, 80
 Castnia, 146, 151
 Catarella/Quaquarella, 295
 Caterina, 373
 Cayo Bermúdez/Cayo Mierda, 215
 Cecco delle Biètole, 47
 Cécile von St. Arnaud, 172
 Cecilia, 83
 Cerdoo, 146-7, 149
 Cerdula, 147, 149
 Chef, 304, 306-8, 310
 Cheirade, 146
 Chicksand Street/Ratsand Street, 294-5
 Chioggia, 394
 Chivo, 212, 217
 Christel, 175
Ciaka, 404
 Ciane, 123
 Ciaramella, 36
Ciaramira, 404
 Ciccittu, 349-50
 Cid Campeador/Kid Pampeador, 290
 Cidonia, 146, 151
 Cignano, 80
 Cinara, 165-7
 Cincinnato, 308-9
 Cipeo, 146, 150
 Cirillo, 386, 390
 Città dei Sapienti, 49-51
 Ciuccio, 387
 Ciuffettino, 43-52
 Clarabella, 381
 Cleombroto, 305
 Clérante, 278-80
 Clitennestra, 121
 Cloe/*Chloe*, 158
 Clomilde, 50
 Clothilde von Gordon-Leslie, 172
 Cloto, 38
 Cocciapelata, 43, 47, 49-51
 Coccodè, 47
 Coito, 146, 150
 Colico, 394
 Colle, 89
 Collegio Salice, 80

- Colleverde, 394
 Comala, 219
Combomastas, 406
 Conte Bragheonte, 104
 Corinna Schmidt, 174-5
 Corinna/Corinne, 175
 Crisòtemi, 119-22
 Cuorgné, 368
Cynthia, 157
 Cyrano de Bergerac/Paperin de Paperac, 289
- Daffy Duck, 380
 Dagmar, 173
 Dagobert von Briest, 172
 Daniel Bello, 215
 Danny Boodman T.D. Lemon Novecento/
 Danny Boodman P.P. Pippo, Novecento, 293
 Dante, 288
 Davide Lo Re, 405
 Delia, 157
 Demo/Popolo, 129-30
Depeche Mode, 398-9
 Derry Dooley, 394
Dialetno, 405
 Diceopoli, 128-30
 die lütte Marie/Marieken, 175
Disiù, 405
dj Delta, 402
 Dmitrij, 195
Doc/doctor/Dotto, 433, 436-7, 441
 Dolcino Cuordoro, 382, 389
 Doloretta/Dolly, 351
 Domanico, 376
 Don Abbondio/Don Cicciondio/Don Pippon-
 dio, 291
 Don Celeste/Celestino, 216
 don Ettore il Parco, 102
 Don Peppino/(Monsù) Peppin/Giuseppe, 303-
 4, 307, 310
 Don Quichotte, 266
 Don Rodrigo/Don Paperigo/Don Pietrigo, 291
 Donald Duck, 380
 donna Bisodia, 345-6
Dopey/Cucciolo/Sepp(e)l, 433-4, 438, 441
 Drago rosso, 51
 Drimnio, 147, 150
 Dubslav von Stechlin, 172
 Dynamina, 381, 391
- Eberhard von Poggenpuhl, 172
 Ebua, 264, 266, 269
 Edgar Allan Top, 292, 296
- Edgerton, 382, 391
 Edward Hyde/Donald Hyde, 294
 Edwine von Bomst, 172
 Effi Briest, 173
 Effie Deans, 173
 Efisio, Fisiotto/Fisinu/Efisiu/Èfis, 341-53
 El Supremísimo, 216
 El Supremo, 216-8
 Elena, 28, 11, 120-3, 148
 Elettra, 114, 121
 Elfriede, 173, 175
 Elisabeth, 175
 Elizaveta, 195
 Elpènore, 120
 Elsa, 76, 80, 83-5
 Emil, 174
 Émile/Ehm', 174
 Enza, 382
 Ermyntrud Katzler (Ippe-Büchsenstein), 173
 Es castell d'Iras i no Tornaràs, 232
 Es castell de la Colometa, 232
 Es castell de la Reina Negra, 232
 Es castell del Rei Tortuga, 232
 Es pou d'es Lleó, 232
 Esmeralda, 383, 390
 Essecectide, 138
 Esther, 371
 Etiopie, 147, 150
 Eulalia, 390
 Eva, 173
 Evangelina/Evangeline, 387, 389
 Evelpide, 136
- Fabio Vaccaro, 405
 Falmer, 267, 269
Famiglia del Sud, 406
 Fata dei bambini, 50
 Fausterio, 146, 149-50
 Fausto, 82
 Fazio/Strazio, 295
 Federico d'Aragona, re di Napoli, 356, 358,
 361, 365
 Fedra, 120
 Félicité/Felicita/Felicità, 29-31, 33, 35-7
 Fertilia, 394
 Fidile/*Phidyle*, 163
 Fidippide, 130
 Figaleo, 146, 150
 Filemone, 138
Filo da Torcere, 407
 Filottete, 120

- Finnegan's Dream, 394
 Fiorenza, 91-5
 Firenze, 88-9, 92-5
 Firmino, 382, 392
 Fisinu Pistis, 347, 349
 Flora Bervoix, 249
 Flora, 256
 Fora-Mallorca, 227
 Forever, 264
 Fornariello, 56-7
 Forno delle grucce/Forno delle stampelle, 291-2
 Forzo, 368
 Fra Galdino/Sor Postino, 291
 Francion, 271-81
 Franciscu/Ciccittu/Ciccitto, 350
 Frankenstein/Duckenstein, 294
 Friedrich Distelkamp, 174
 Friedrich, 174
 Fritz, 174
 Fúlgido Estrella, 215
 Funghetto, 48

 G, 426
 G.J. Utterson/G.J. Pipperson, 294
 Gabbiano/il gabbiano/Čajka, 202, 204-6, 208-9
 Gaetano Pagliucchella, 57
 Galatea, 162-3
 Garibaldi, 299-311
 Garibaldo/Garibòldo/Garibaldi, 304,
 Gars, 450
 Gaspare Gasparone, 384, 390
 Gaspare Mirasolo, 405
 Gasparina, 28
 Gatti Bisiganti, 105
 Gatto delle Trincee, 51
 Gautier, 252
 Gelindo, 329-39
 Gelsomina, 383
 Gemmina, 83
 General Bebevidas, 218
 Genova, 394
 Genoveffa, 60
Gente Strana Posse, 406
 Georg Joseph Kamel/Camellus, 250
 Georges Duval, 249-50
 Geppo, 389
 Germont, 254
 Gertrude/Gertruda, 60, 291
 Genoveffa, 291
 Gesuino, 351
 Getty Grable, 384, 393
 Giacomo Palombo, 57-8
 Giacomo, 375, 382
 Giamaica Lane/Jamairat Lane, 295
 Gian Miniet, 376
 Giangaleazzo Sforza, duca di Milano, 356
 Giangia, 50
 Gianni, 51
 Gigaia, 146, 151
 Gigi, 83
 Gilhooley, 386
 Gioacchino, 57
 Giogio, 375
 Giorgio Germont, 249, 254
 Giovanni, 55, 98-103, 376
 Girapsio, 147, 150
 Giuseppe Giacalone, 405
 Giuseppe, 300, 304, 376
 Glauco Azzurro, 385
 Gliceria/*Glyceria*, 156, 166
 Golasecca, 394
 Gorbagliu, 351
 Gorgade, 146, 149
 Goro, 51
 Gratidia, 159
 Grazia/Graziella, 28-31, 33-7
 Grecia, 91
 Griso e Nibbio/Grigio e Falco, 291-2
 Growl, 294
Grumpy/Brontolo, 433, 348-41
Guaio, 405
 Gudger, 386, 391
 Guerin Meschino/Paperin Meschino, 288
 Guido il Puliero, 102, 104, 107
 Guido, 35
 guidogozzano, 28
 Gulliver/Papergulliver, 290
 Gustavo, 35
 Gutman, 426

 H. Jekyll/H. Ratkyl, 293
 Hadasa, 371
 Hals, 450
 Hannibal Kuh, 176
 Happy Herman, 391
Happy/Gongolo/Felice, 433, 438, 440
 Helene, 174
 Hertha, 175
 Hildegard, 174
 Hoosat, 385
 Hörner, 450
 Hôtel de ville, 89
 Hugo Großmann, 174
 Hugo, 174
 Hulda, 175

- I Brigantini*, 405
I Lautari, 406
I Musicanti, 406
 Ifigenia, 120
 il Barba Tommaso, 82
 il Brigante Signorino, 56
 il Ciabòt, 80
 Il conte Rosso, 374
 il Galantuomo, 56
 il Generale/le Général, 303-4, 307, 310
 il Nebbia, 80
 il Porcaio di Cerreto, 56
 il Purillo, 82-3
 Inca, 227
 Inez, 173
 Innominato/Mainomato/Innominabile Conte
 Macchia Nera, 291
 Ion, 255
IPERCUSONICI, 405
 Irlanda, 394
 Isabella d' Aragona, duchessa di Bari, 356
 Ismene, 120, 122
 Isola dei Pappagalli, 51
 Italia, 89, 91, 94
 Ivan, 195-8, 353

Jabmento, 402
Jaka, 405
 James, 382
 Janeton, 273
 Jelly Roll Morton/Jelly Blackspot, 293
 Jenny Treibel, 173
 Jessica, 353
Jimbo Jones, 406
 Joel/Joe Cairo, 424-5
 Johann, 174
 Johanna, 175
 John Seward/Buz Setton, 293
 Jolanda, 374
 Jonás Pitecántropo, 215
 Jonathan Harker/Jonathan Ratker, 293
 Jonathan, 352
 José/Giuseppe, 305
 Josefina von Rienäcker, 172
 Joseph Pane, 305-6
 Joseph/Giuseppe, 300, 304-5
 Josephine/Jose/José, 420
 Julia Marc, 451
 Julia/Giulietta, 451

Kaballà, 405
 Karamazov, 195-7

 Kasperl, 434
 Katharina, 173, 448-9
 Käthe von Rienäcker, 173
 Katimini, 263
 Kevin, 352
 Kilkeely, 394
 Kirillov, 196
KolaBand, 405
 Koppenhooper, 382, 389
 Kore, 146, 150
 Korinna, 175
Kunsertu, 405
 Kurt von Rexin, 172

 L'Abbadia/L'Abbaye, 89
 L'Infern, 232
 La Bella Font, 232
 la Casetta, 80
 la Cate, 83
 la Lodola, 48-9
 la Magna Maria, 82
 la Pupazzina, 83
 la Vigna, 80
 Lachesi, 38
 Lady Marianna/Lady Paperanna, 290
 Lago di Como, 394
 Lalage, 164-5
 Lamaco, 129, 132
 Lapersio, 147, 149
 Laphria, 151
 Laurette, 276-7
 le bimbe di Bottiglia, 83
 le condottiere/condottiero, 306-7, 309-10
 le corsaire, 303, 306-7
 le guérillero, 300, 303, 309-10
 le héros des Deux-Mondes/l'eroe dei due mon-
 di, 303, 306, 310
 le héros/l'eroe, 303, 309-10
Le Menti Criminali, 407
 le Niçois/il Nizzardo, 303, 306
 Leblanc, 427
 Lecco, 394
 Leila, 301
 Lello, 50
 Lene Nimptsch, 174-5
 Leopold, 173
 Lepsio, 146, 151
 Leptine, 146
 Lesbia, 157
 Leucofri (Tenedo), 152
 Leuconoe, 158, 164
Leucothoe, 164

- Licinia, 61
 Lidia/*Lydia*, 4, 7-8, 11, 158, 161, 165
 Lina Gansauge, 175
 Livia/Lidia, 295
 Lizzi/Lizzie/Lizzy, 174-5
 Lord Guillonk/Lord Paperong, 290
Lorrè, 405
 Louis, 174
 Luana, 352
 Luca, 353
 Lucia Mondella/Lucilla Paperella/Lucia Min-
 nella, 291
 Lucio Agnello, 383
 Lucius Lamb, 383, 390
 Lucy Westenra/Clara-Lucilla Westenra, 293
 Luise von Briest, 172
 Luisu, 351
 Lumaca Imega, 103
 Lupo Mannaro, 50
 Lupomannaro, 56-7
 Lužin, 194
Lyce, 159

Ma'aria, 405
 Macroglossa Stellatarum, 36
 Maffeo, 332, 338
 Magneto, 385, 391
 Magnolia, 386
 Maigret/Topet, 293
Majaria Trio, 405
 Makakita, 30
Mala Manera, 405
Malanova, 405
 Maldoror, 267
Malmaritate, 406
 Malpertugio, 88
 Mamersa, 146, 151
 Manfred von Klessentin, 172
 Mangiavento, 50
 Manon von Poggenpuhl, 172
 Marcell Wedderkopp, 176
 Marco Mancuso, 405
 Marco Pellegrino, 405
 Marco, 375
Marcolizzo/Marcolizzu, 405
 Maremma, 89
 Margharete, 301
 Margherita d'Antiochia, santa, 252
 Margherita Riotta, 406
 Margherita, 248, 252-7
 Marguerite Gautier, 249
 Marguerite, 248-51

 Maria Carolina della Pignasecca, 56
 Maria das pernas compridas, 245
 Maria e João, 245
 Maria Panciadiscucita, 104
 Maria Parda, 235-46
 Maria Quaesma, 245
 Maria-da-Borba, 245
 Maria-da-fonte, 245
 Maria-da-grade, 245
 Maria-da-manta, 245
 Marie Duplessis, 248, 251
 Marie/Maria, 174, 300, 304
 Marie-Thérèse, regina, 173
 Mario, 84
 Marple/Torple, 293
 Marta, 369
 Mary Shelley/Mary Shelduck, 294
 Masto, 56
 Mathilde Möhring, 174-5
 Mato Ampadina, 102
Matticata, 404
Mau Mau, 407
 Maud, 173
 Maxwell Mouse, 386, 388
 Mélibée, 278
 Menelao, 120
 Menorca, 227
 Messie, 308
 Michault Croupière, 274
 Michele Salvemini, 313
 Michele Venezia, 404
 Michele, 314-6, 319-20, 323-7
 Mickey Mouse, 380
 Mickey, 392
 Miguel Cara de Ángel, 216-7
 Mikimix, 314-5, 319, 321-2
 Miklos, 386
 Mimi/Nini, 295
 Mina Murray/Minnina Murray, 293
 Minette, 175
 Mirta/Mirtilla/Myrtle, 382, 390
 Mirtilla, 367-77
 Molosso, 146, 150
 Monaco/Monatop, 294
 Montalcino, 89
 Montelusa/Montillusa, 295
 Montepulciano, 89
 Mopsopia, 152
 Morgante, 64
 Mosca, 88
 Moscovia, 69-70
Murra, 406

- Musidore, 278
 Myrta/Myrtilla, 370

Nakria, 404
 Nane Oca, 97-109
 Neera/*Neaera*, 158, 162-3
 Nerto, 369
 New Orleans, 394
 Newcomen/Newmanett, 294
 Nicola Margiotta, 405
 Nicola, 392
 Niels Wrschowitz, 176
 Nina, 199, 202-9
 Niño santo, 216
 Niobe, 117
Nkantu d'Aziz, 405
 Nubicuculia, 138
Nuovi Briganti, 407

 O'Shaughnessy, 427-8
 Obrimò, 146, 149
 Occhio di bufalo, 57
 Ohio, 394
 Ohm-Eye, 390
 Ombrio, 146
 Omonero, 104
 Orazio, 381
 Orchio, 146, 150
 Oreste, 114, 117, 120-21
 Orfeo, 117-8
 Ornithoptera Pronomus, 36
 Ostel di città, 89
 Ostiglia, 394
 Otto, 173
 Ottone/Otone, 70-1

 Padre, 216
 paese delle Chiacchiere, 51
 Paese di Ceccobeppe, 51
 Pandolfello, 56
 Paolo di Masino, 374
 Paolo Malatesta/Paolino Pocatesta, 291
 Paolo, 35
 Paperopoli, 393
 Pappasinas, 342
 Parnassius Apollo, 36
 Pasquale/Natale, 295
 Pasquale/Pasquali, 352
 Passo Borgo/Passo Torvo, 295
 Patroclo, 121, 123
 Pauline Pittelkow, 172
 Pavia, 394

 Pécuchet, 266
 Pedro Páramo, 218-9
 Peggio di Stella, 103
 Peppa Pig, 180
 Peppa, 387
 Peppino/Giuseppe, 304-5
 Perrette, 273
 Persèfone, 120, 123
 Personne, 259-69
 Persuasore, 137
 Petunia, 385
 Piacenza, 394
 pian dell'Azaria, 368
 Piarre, 273
 Piccadilly/Toppadilly, 295
 Pieris brassicae, 36
 Pierre Bezuchov/Paperino Paperzukoff, 290
 Pierre von St. Arnaud, 172
 Pillacchera, 50
 Pina, 28
 Pinocchio, 436
 Pintail Duck, 388, 391
 Pippetto, 384
 Pippo, 383-5, 387, 389
 Pirra/*Pyrrha*, 158, 161, 165
 Pis(t)etero, 136, 138
 Pisa, 89
 Pisia, 138
 Piva, 383, 392
 Pluto, 288
 Po, 394
 Pog[gl]iboniz', 89
 Pont, 368
 Ponte Nuovo, 90
 Poole/Basetpoole, 294
 Porfy/Porfirio, 351
 Prassagora, 140
 Pratoverde, 394
 Problasto, 146, 149
 professor Sotutto, 49
 Promanteo, 150
 Prudence Duvernoy, 249
 Prudence, 256
 Pseudartabas, 128
 Psiche, 37
 Pulpheart Clabberhead, 389
Pupi di Surfaro, 404

Qbeta, 405
 Quackly, 383
 Quaquarone, 383, 392
 Quarescia, 394
 Quincey P. Morris/Rocky P. Sassis, 293

- R. Enfield/R. Duckfield, 294
Ramajca Boyz, 404
Ras Pepi, 406
 Raskol'nikov, 194, 266
 Razumichin, 194
Reeknow, 405
 Regina, 139
 Regno dei Fannulloni, 51
 Renato, 37
 Renfield/Gambafield, 293
 Renzo Tramaglino/Paperenzo Strafalcino/Ren-
 zo Topogolino, 291
 Richard, 174
 Rimrock, 387, 391
 Rino Adamo, 405
 Rivara, 369
 Robaine, 274
 Robert Oppenheimer, 382, 389
 Roberta/Roby, 352
 Rocciatosta, 391
 Rodion, 194
 Roger Rabbit, 380
 Roma, 91
 Romilde, 373
 Ronco, 368
 Rosa, 50, 370
 Rosalinda Amadori, 102
 Rosario Cavaiuolo, 57
 Rossmann K., 266
 Roswitha, 175
 Rudolf Gansauge, 174
 Rudolf Hartwig, 174
 Rudolf von Gundermann, 174
- Sa Bestia, 351
 Sa cova dels Estudiants de la Sopa, 232
 Sa font de la Bona Salut, 232
 Sa font de les Nou Roques, 232
 Sa Roqueta, 227
 Salassa, 368
 Salpia (Alpi), 152
 Salsicciaio/Agoracrito/Agorakritros, 130
 Salvador, 216
 Salvo Montalbano/Savio Topalbano, 295
 Samantha, 353
 Samuel/Sam, 422-3
 San Besso, 368
 San Michele, 314, 319
 Sandokan/Sandopaper, 290
 Sandra, 28
 Sangimignan, 89
Sangue Misto, 407
- Sant'Onorio, 90
 Santos Banderas, 216
 Satanasio Somoza, 211, 217
 Satanasso, 36
 Saturnina Marras, 347
 Saturnina, 347, 349-50, 353
 Saturnino Farandola/Paperino Girandola, 290
 Saturnino, 349
 Sbadigliopolis, 51
 Sbragagnaputine, 103-4
 Sbroscia, 51
 Sbuciamela, 51
 Scarbonasso Serpente, 103
 Schenia, 146, 151
 Schiaste, 146, 150
Scioccu, 404
 Scottie McTerrier, 383, 391
 Scricciolo, 48
Scritti Politti, 398
Secco Jones, 406
 Sergianni Caracciolo, 56
 Ses costes d'es Mig de Mar, 232
 Ses Erasses, 227
 Sesito, 350, 353
 Sesto Calende, 394
 Sfrizzo, 385, 389
Shakalab, 406
 Signora dalle camemie, 251, 257
 Simona, 28
 Sini (fiume Siri), 152
 Sior Intento, 104
Sista Tita, 406
Skarafunia, 405
Sleepy/Pisolo, 433, 436-40
Sneezy/Eolo/Hatschi, 433, 438, 441
 Socrate, 131
 Sofia, 194
 Sognidoro, 384, 392
 Sonia, 194
 sor Teodoro, 50
 Sorin, 202, 206
 Spade, 421-3, 427-8
 Spaurito, 136
 Spavento, 7
 Spellacane, 48
 Sperandeo/Sperandio/Speranzio/Speranza, 136
 Speranza, 35-6
Sphalten, 149
 Spintaro, 138-9
 Squarciagole, 50
 Stalin, 351
 Stavrogin, 194

- Stenea, 146, 152
 Stine Rehbein, 175
 Stramicione, 51
 Strepsiade, 131
Strümmula, 406
 su Professori, 350
 Sueve-na-mon, 394
 Suricillo, 56-7
 Susanne, 175
 Susel Dörr, 175
 Svidrigajlo, 194

Taberna Mylaensis, 404
Taleb, 405
 Talia, 90
Tamuna, 406
 Tarascona, 369
 Tarasque, 369
 Tartarin di Tarascona/Paperin di Tarascona, 288
 Tegolerie, 90
 Telfusio, 146, 150
 Teresa d'Ávila, santa, 172
 Teresita, 83
 Terminale, 147, 149
 Terminteo, 146, 151
The Beatles, 390
 The Levantine, 421, 424-5, 428
The Who, 399
 Therese, 172
 Thilde/Thildechen, 175
 Thora Munk, 174
 Thrasò, 151
 Thug/Bassothugs, 290
 Thyra, 173
 Ticino, 394
 Tima, 260-1, 264-7
 Timmy, 384, 389
Tinturia, 405
 Tirano Banderas, 217
 Tiresia, 119, 122
 Tolomeo, 144
 Tommasino, 76, 78, 82-5
 Topolinia, 393
 Topolino, 436
 Topolone, 386
Torkio, 404
 Torre, 80
 Totò Merùmeni,
 Transilvania/Transilbarbabetolania, 295
 Treplëv, 202-9
 Tricks, 389

 Trigorin, 199, 203, 206-9
Trinakriù, 404
 Trippetta, 50
 Trucco, 382
 Tuglieri/Tuileries, 89
Tunaman, 405

 U2, 398
 Ulisse, 28, 118
 Umbrage, 390
 Upupa, 136

 Valery, 249
 Valkirio, 383
 Valle Soana, 367
 Valperga, 368
 Vanessa, 352
 Vega, 264
 Venezia, 88, 394
 Verdello, 394
 Verdemare, 394
 Verdeverde, 386
 Verdino, 386
 Verdone, 394
 Versaglia, 90
 Via dello Statuto, 80
 vieux lion, 306-7
 Vigata/Vigatta, 295
 Villa Bottiglia, 80
 Vincenzino, 83
 Viola, 252
 Violante, 373
 Violetta Valery, 249
 Violetta, 248, 251, 254-7
 Virgilio, 288
 Virginia, 35
 Vlad III Principe di Valacchia/Vlad III della
 Malacchia Nera, 293
 Volterra, 89
Vorianova, 408
 Vreni/Vrenel/Verena, 175

 Waldemar/Woldemar, 172
 Wendelin von Poggenpuhl, 172
 Whitby/Rathby, 294
 Wilibald Schmidt, 175
 Woldemar von Stechlin, 172, 174
 Wombat, 389
 Wonderly, 427

 Xena, 146, 151
 Xenia, 84

Xenia-Gertha, 84

Zabara, 404

Zappo, 389

Zelluso, 56-7

Zingaro/Zingarello, 55

Zippo, 387

Zisa, 404

Zu Lucianu, 406

Zurrundeddu, 353

INDICE DEGLI AUTORI

- Aarne A., 221, 223-4
Abio Villarig, C., 421
Acciani A., 32
Achmatova A., 183
Açvaghosa, 34
Adam A., 271
Addesso C.A., 58
Ageeva L., 177-8, 184-5
Ageno F., 64
Agostinelli M., 254, 256
Aguilera Malta D., 215
Al'tman M.S., 187
Alberti N., 370
Albonico M.C., 292
Alcover A.M., 227, 231-2
Alessio G., 82
Algranati G., 53
Alighieri D., 36, 39, 64-6, 92-5, 190, 288, 365
Aloni A., 126
Alonso L.R., 216
Amato S., 112
Amelonghi G., 71-2
Annenskij I., 178
Antifane, 126
Antonelli G., 313
Antonicelli F., 77
Apollodoro, 145
Apollonio Rodio, 149
Apuleio L.M., 39
Arbasino A., 76
Arcamone M.G., 373
Arcangeli M., 313
Archip E., 184
Arditi M., 360-1
Aretino P., 70-1
Argand C., 268
Ariosto L., 28, 70
Aristofane, 125-33, 135-42
Aristotele, 91, 126, 159
Artibani F., 295
Assenza E., 390
Asturias M.A., 212, 215-7
Atzeni S., 352
Augeri N., 300
Augusto, imperatore, 158, 163
Auster P., 152
Babkina V., 187
Bachelard G., 87
Bachtin M., 87, 188
Bailbé J.-M., 249
Bal'mont K., 178
Baldacci L., 254, 256
Baldes D., 451
Baldini A., 59
Baldinucci F., 67
Baldissone G., 29, 31, 36
Bandini F., 104
Bàrberi Squarotti G., 29, 36, 83
Bardi P. de', 69-71
Baricco A., 293
Barigazzi A., 163
Barks C., 381-3, 385, 388, 394
Baroni G., 90, 241
Barthes R., 13, 27, 88, 255, 273
Battaglia S., 83
Battisti C., 82
Baudelle Y., 248, 253
Bayard P., 266
Béchade H., 274, 279
Bechtel F., 113
Bedoya M., 218
Beghelli M., 249
Béhar H., 248
Bellini B., 68
Bellini G., 211-3
Belov S.V., 187
Beltrametti A., 126, 128-9
Bem A.L., 187
Benčić Ž., 181-2
Benedetti M., 212
Benseler G., 113
Benveniste E., 136-7
Berchet G., 355
Bernardin de Saint Pierre H., 29, 35
Bernardo Silvano, 363
Berni F., 68
Berruto G., 403
Bertone C., 434-6
Bertrand A., 262
Bianchi G., 29
Bianco O., 157
Bien P., 112
Bioletto A., 390

- Biondi G.G., 165
 Bizzilli P.M., 187
 Blanchot M., 269
 Blasucci L., 89
 Blok A., 178
 Bo D., 159
 Boccaccio G., 28, 336,
 Bodin J., 179
 Boero P., 44
 Boiardo M.M., 70
 Boine G., 32, 371
 Böll H., 448
 Bolli A., 397
 Bonanno M. G., 126
 Bonelli G.L., 342-3
 Bonomi I., 254, 331
 Bontempelli M., 37
 Borrelli C., 54-7
 Böschenstein R., 169
 Bosi R., 436
 Bossina L., 30, 39, 41
 Bovio A., 375
 Braccesi L., 145
 Braga T., 242
 Branduardi A., 316
 Brenna F., 65
 Brigaglia M., 343
 Brightman H., 381
 Brillì E., 92-3, 95
 Brjusov V., 179, 181
 Brognoligo G., 65
 Brunetti S., 247, 253-4
 Brütting R., 300, 451
 Bufalini P., 158
 Buiatti A., 71
 Bulgakov S., 3
 Burat T., 330, 336
 Burelbach F., 423, 425, 427
 Burkert W., 140
 Buroni E., 254, 331

 Cabani M.C., 63, 66
 Cacia D., 373
 Caffarelli E., 58, 68
 Calcaterra C., 35, 40
 Calì S., 29
Caltagirone P., 410
 Calvino I., 76-7
 Calviño Iglesias J., 212
 Camarotto V., 43, 45
 Camilleri A., 295-9
 Campana D., 32

 Canali L., 157
 Canetti E., 99, 448, 450
 Caparezza, 318, 324, 326
 Capra A., 133, 140
 Caprini R., 181
 Caproni G., 78
 Caracausi, 116, 119
 Cardeira E., 239
 Carducci G., 32, 34, 299
 Caro Baroja J., 243
 Carpi G.B., 290
 Carrega A., 13-6
 Carrubba R.W., 164
 Castellani A., 92
 Castellani Pollidori O., 59
 Castellanos J., 212
 Castelo Branco F., 242, 244-5
 Castiglione M., 313, 320
 Castorina A., 156, 166
 Caterina, santa, 34
 Cattabiani A., 253
 Catullo, 28, 157-8, 165
 Cavallini E., 159, 161
 Cavarzere A., 159
 Čechov A.P., 88, 199-209
 Celoni F., 293
 Cerlogne J.-B., 375
 Ceronetti G., 158
 Cesariny M., 242, 246
 Chevalier J., 256
 Chiappini S., 254
 Chiara, santa, 34
 Chiesa A., 75
 Chini M., 372
 Christie A., 293
 Ciampaglia N., 53
 Ciani M.G., 146
 Citti F., 163
 Clemente Alessandrino, 149
 Clivio G., 329, 332
 Clogg R., 113
 Cocco S., 423
 Coletti M. L., 166
 Colin M., 44
 Coluccia R., 92
 Compton-Burnett I., 75
 Compton-Engle G., 128
 Consolo V., 90
 Contini G., 59
 Contorbia F., 31
 Corazzini S., 32
 Corino Rovano S., 373

- Cornford F.M., 126
 Corominas J., 238
 Coromines J., 227
 Cortelazzo M., 98, 100
 Corti M., 87-8
 Costa N., 367, 371
 Coveri L., 313-4, 403
 Cratino, 125
 Cresciani G., 299, 309
 Crescimbeni G.M., 71
 Croce B., 53, 365
 Cubières Mme [Marie Aglaé Despans] de, 252
 Cucchiarelli A., 162-3
 Cuéllar Lázaro C., 419
 Cugusi M., 344
 Curino L., 81
 Cusset Ch., 146
 Cuxac C., 440, 442
- D'Ancona A., 331
 D'Angeli A., 370
 D'Annunzio G., 32, 36, 90, 160, 310
 Da Barberino A., 288
 Dahlhaus C., 451
 Dalmasso G.G., 289
 Daniele A., 102-3
 Daudet A., 288
 Dauzat A., 252, 274
 Davico Bonino G., 330-1
 De Amicis E., 28
 de Barros J., 238
 De Camilli D., 256
 De Casas Gancedo F., 418
 De Cervantes M., 289
 De Céspedes A., 84
 De Felice E., 58-60, 252, 256-7, 304, 349-52
 De Ferrariis Galateo A., 355-6
 de Gabrijak Č., 177-85
 De Lollis C., 89
 De Luca C., 44
 De Marchi A., 32
 De Martino F., 91
 De Michelis E., 59
 de Rojas F., 278
 de Vasconcelos C., 245
 Debidour V.H., 133
 Degl'Innocenti Pierini R., 91
 Deiana M., 344
 del Encina J., 244
 Del Ponte A., 144
 Deledda G., 342
 Dell'Aquila B., 44
- Delopoulos K., 112
 Demetz P., 175-6
 Dettori A., 345
 Di Bella M., 155
 Di Filippo A., 53
 Di Gesaro B., 408
 Di Sant'Albino V., 81, 334
 Di Stefano P., 100
 Dias A.F., 237
 Dilaktorskaja O.G., 190
 Dionigi I., 157
 Disney W., 432, 436
 Dmitriev V., 180
 Dmitrieva E., 177-85
 Dolbina I.A., 187
 Doležel L., 261
 Dostoevskij F.M., 187-209, 266
 Dottori C. de', 67, 69
 Ducasse I., 267
 Dumas A. figlio, 249-50, 253, 301
 Dumas A. padre, 252
 Duprez E., 247, 250
 Durand T., 269
 Durante D., 98
- Eco U., 333, 338-9
 Enna B., 293
 Enzensberger H.M., 220
 Ercolani A., 129
 Erodoto, 128, 130
 Eschilo, 151
 Esiodo, 38
 Etienne M.-F., 268
 Eupoli, 125
 Euripide, 28, 140-2, 149
- Fabio N., 29
 Faccioli E., 244
 Faeti A., 44
 Falchi R., 391
 Falleberg C., 292
 Fanciulli G., 44
 Faraci T., 293
 Fauvel M., 265
 Fedeli P., 157, 159
 Fernández Durán M., 212
 Ferrari A., 275
 Ferraro G., 334
 Ferreira de Vasconcelos J., 238
 Ferrero M., 29
 Flaubert G., 29, 35, 248, 266
 Florenskij P., 191
 Folena G., 56

- Folengo T., 70
 Fontana S., 436
 Fontane Th., 452
 Forcellini E., 161
 Formichi C., 34
 Förstemann E., 333
 Fraenkel E., 157, 166
 Francesco, santo, 34
 Franco Aixelá J., 418-9, 421
 Fratantuono L.M., 164
 Furetière A., 279

 Gadamer H.-G., 449-50
 Gagliardi D., 157, 161, 165
 Galaverni R., 158
 Galimova L.R., 187
 Galleppini A., 342
 Garajová K., 432
 Garboli G., 75
 García J.C., 212
 García Lozada A., 214
 García Márquez G., 213-4
 Garzone G., 296, 380, 432-3
 Gasca Queirazza G., 373
 Gautier Th., 252
 Gavuzzi G., 334
 Gazzarri M., 290
 Gelabert M., 227
 Gemelli G., 84
 Genette G., 88
 Getto G., 63
 Gheerbrant A., 256
 Ghiatromanolakis G., 112, 115
 Ghiazza S., 28, 35
 Giachi V., 158
 Giacobbe O., 44
 Gigante Lanzara V., 144-6, 148
 Ginzburg N., 75-85
 Gioanola E., 28
 Giovannelli M., 127
 Girard R., 191
 Goethe W. von, 152, 252, 447
 Gogol' N., 202
 Goncourt E. de, 250
 González Echevarría R., 211
 Gor'kij M., 199
 Gottfredson F., 381-7
 Gramsci A., 338
 Grande S., 362
 Grau-Dieckmann P., 426
 Grazzini A.F., 72
 Greimas A.J., 297

 Gribaudo G., 334, 375
 Griffiths M., 271
 Grignani M. A., 102
 Grimalt J.A., 223-4
 Grimm J., 224
 Grimm W., 224
 Grossi G., 254
 Gualandri E., 165
 Gualfredo F., 373
 Guardiani F., 53
 Guerri G.B., 160
 Guerzoni G., 299-304, 306, 309-10
 Guglielminetti A., 30, 35
 Guglielminetti M., 145
 Guilleux N., 144
 Guiscafère J., 222, 231
 Gumilëv N., 178

 Hammett D.S., 417-29
 Hannah J., 381
 Harte B., 180
 Hausner I., 449
 Hazera L., 212
 Hengst K., 447-8
 Hoffmann E.T.A., 451
 Horde T., 173
 Hornblower S., 144
 Howard C., 292
 Howells R., 272
 Hubbard M., 155
 Hugo V., 251

 Iacoli G., 87
 Igort (Igor Tuveri), 342
 Imperio O., 129
 Isaura C., 371
 Issartel Ch., 256
 Istrate M., 182
 Ivanov V., 181-2

 Jácome G.A., 217
 Jacopo da Varagine, 369
 Jaramillo M.D., 213
 Jasso V., 227
 Jauß H.R., 449-50
 Javier Hernández F., 417-29

 Kafka F., 266
 Kamptz H. von, 145
 Kanavou N., 126-9, 131-2, 137
 Karp B., 381
 Kauchtschischwili N., 189
 Kazack W., 190

- Kogan G.F., 187
Kohlheim R., 18, 171, 449, 451, 453
Kohlheim V., 21, 87, 171, 431, 448-52
Kolde A., 146
Kondrat'ev A., 178
Köster R., 174
Kotti A., 112-3
Kripke S.A., 87
Kristeva J., 267
- La Fauci N., 79
La Penna A., 157, 162
Ladoucette Baron de, 252
Lalli G., 69-70
Lamartine A. de,
Lambin G., 148
Landa M., 181
Lanza D., 127
Laporte R., 268
Lê L., 259-69
Lecarme-Tabone E., 250
Leiner W., 272
Leite de Vasconcelos J., 240
Lenaz L., 159
Leopardi G., 89
Levi A., 334
Leydi R., 330, 339
Licciardello A., 409
Licer M., 371
Lico di Reggio, 143
Licofrone, 143-52
Lingua G., 189
Lippi L., 69-70
Loche P.F., 344
Longo Sofista, 165
Lotman J., 87
Luciano, 159
- Macchetto A., 293
Machado J.P., 238
Mackensen L., 448
Maeterlinck M., 39
Magli P., 60
Maier A., 451
Makovskij S., 178-9, 181-4
Malavolta M., 156
Malvio de Cupin, 344
Manca G., 342
Mandrizzato E., 162
Manini L., 418
Mann Th., 451
Manzoni A., 291
- Maragna S., 436
Marandino A., 150
Marcato C., 58
Marchesi C., 157
Marco Beneventano, 363
Margarido A., 240
Marguerite de Navarre, 252
Maria Parda, 235-46
Marini Q., 53
Mármol J., 214, 218
Martina G., 288-91, 390
Martinelli M., 130, 133
Martínez J.R., 212, 214
Martínez M.A., 216
Martorelli R., 349
Marzano P., 58
Marziale, 163, 165
Marzullo B., 131, 136-7
Masoero M., 27, 34
Massara A., 330
Mastrelli C.A., 75
Mastriani F., 53-61
Mattesini E., 65, 67
Mazzoldi S., 144
Mazzoli G., 162, 166
Mc Greal C., 293
Mc Greal P., 293
McNelis Ch., 148
Medda M., 343
Meneghello L., 104
Menichi P., 29
Mergen T., 302
Merlini D., 336
Michelangelo Buonarroti il Giovane, 241, 246
Michelstaedter C., 32
Migliorini B., 375
Milani D., 212, 214
Milkowska Samul K., 424
Millefoglie V., 317
Milza P., 299-300, 303-4, 306-10
Minucci P., 69
Mistral F., 370-2
Mitre B., 308
Moll, F.B., 222
Momigliano A., 144
Monaci Guidotti E., 44
Monina M., 322
Montale E., 84
Montevocchi F., 109
Moretti F., 88
Moretti G., 167
Moseeva N.I., 190

- Moya V., 417-20
 Mulon M., 272
 Murillo Fort L., 419
 Musset A. de, 251
 Musti D., 144

 Negri M., 128
 Neiger G., 451
 Neri I., 68
 Newmark P., 417
 Nietzsche F., 32, 34
 Nigra C., 30, 36, 330, 332
 Nisbet R., 155
Nocera S., 409
 Noguero J. Jiménez F., 212, 215, 218, 220
 Nomi F., 65, 67
 Norde C., 417
 Novelli E., 43-52
 Nuñez Marcén J., 428

 Ochetto V., 81
 Olson D.S., 126
 Omero/Homère, 66, 267
 Operti P., 44
 Orazio, 155-67
 Origa G., 343
 Oriol C., 225
 Orsato S., 67
 Orsi D., 330
 Ovidio/Ovide, 28, 102, 144, 162-4, 175, 267

 Paccagnella I., 101
 Pacheco C., 212
 Páez de la Cadena F., 419
 Palazzeschi A., 37
 Palermo A., 53
 Palla M.J., 243
 Palma L., 53
 Panaino A., 426
 Panzini A., 158
 Paoli M., 418
 Papa E., 18, 44, 50, 161, 192, 333, 338, 349, 369
 Papadia B., 361
 Pape W., 113
 Pareyson L., 191, 196-7
 Parodi A., 314
 Pascoli G., 36, 39-40, 160-1, 163, 165, 253
 Pasquali G., 157
 Patrone A.M.N., 337
 Paul J., 447
 Pausania, 150

 Paveau M.-A., 90
 Pavese O., 290
 Perrachio L., 369
 Perrotta G., 157
 Perrotta M., 130, 133
 Persoglio P.L., 331
 Pestelli G., 367
 Petrocchi G., 92
 Pettinato G., 99
 Pezzin, G., 293
 Pfothenhauer H., 447
 Piave F.M., 254, 251, 254-5, 257
 Pietrini D., 379-80
 Pinin, 334
 Pinna S., 344
 Pintor Sirigu E., 343, 349
 Pipino M., 334
 Pirandello L., 264
 Pirrotta V., 133
 Pjast V., 178
 Plutarco, 139, 141
 Poe E.A., 292
 Pogaekajaja I., 180
 Pohl I., 171,
 Pola-Faletti G.C., 369
 Polese R., 90
 Porcelli B., 27
 Prete A., 254
 Prévost A.F., abate, 251
 Properzio S.A., 28, 157, 162, 165
 Proust M., 88
 Prudhomme R.-F.S., 32
 Pulci L., 63-5, 70
 Putzu I., 424

 Quadrio B., 44

 Raabe W., 452
 Raffalli B., 248
 Rama A., 212
 Ramous M., 164
 Raspe R. E., 288
 Reeves H., 381
 Regis R., 289, 380
 Renda U., 44
 Renier R., 329-33, 335-8
 Renzi L., 92
 Resche Ch., 257
 Ribeiro Chiado A., 3, 5
 Richelet P., 274
 Riffaterre M., 88

- Ritsos G., 111-24
 Roa Bastos A., 216, 218
 Robida A., 290
 Rocca A., 32, 38, 41
 Rohlf G., 333
 Rojzenzon L., 180
 Romano E., 155-6, 159, 161-3, 166
 Romei D., 68
 Rondini A., 79
 Rossebastiano A., 20, 44, 50, 82, 161, 192, 333, 338, 349, 369, 373, 376
 Rostand E., 289
 Rotolo V., 112, 116, 123
 Roy E., 271
 Rubio A., 418
 Ruggieri R.M., 63
 Rulfo J., 218-9
 Russo Cardona T., 434-5
- Safranski R., 451
 Sala E., 250, 252
 Salgari E., 290
 Salmon L., 177, 180, 189, 393, 418, 420-1
 Salvatori C., 292
 Salvestroni S., 187
 San'ko T., 179
 Sanguineti E., 13, 34, 133, 257
 Sarda B., 291
 Sasso L., 88, 92, 251
 Savio G., 373
 Scabia G., 97-109
 Scaffai N., 89
 Scappaticci T., 53
 Schade G., 144
 Schiller F., 447
 Schleiermacher F.D.E., 449
 Schopenhauer A., 34
 Schüller A., 448, 450
 Schuster E., 449
 Schwaderer R., 310
 Segantini E., 291
 Seglie S., 334
 Seibicke W., 171, 173
 Selbmann R., 176, 447
 Selmin F., 103
 Seneca, 28
 Sens A., 148
 Serafini M., 71-2
 Serianni L., 56
 Serra A., 343
 Serra R., 32
- Sestito F., 249-50
 Shakespeare W., 267
 Shelley M., 294
 Sidney Ph., 278
 Slataper S., 32
 Sobrero A., 344
 Socrate, 39
 Söding Ch., 310
 Sologub F., 179
 Solov'ev A., 188
 Solov'ëv S., 178
 Sorel Ch., 271-81
 Sottile R., 403, 410
 Spagnolo L., 92
 Spini S., 379
 Stanislavskij K., 199
 Stecchetti L., 30
 Stegagno Picchio L., 235, 237
 Steiner R., 179-80
 Stevenson R.L., 294
 Stifter A., 449-50
 Stoker B., 293-4
 Straparola G.F., 276
 Subercaseaux B., 212, 215-7
 Suida, 143
 Surdich L., 93, 190
 Surkova T., 180
 Sutton D.F., 128
 Swift J., 290
 Szyborska W., 143
- Tagliavini C., 332-3
 Tanet Ch., 173
 Tassoni A., 63, 65-6
 Teocrito, 162
 Teresa d'Avila, santa, 177, 180
 Tettoni L.E., 247
 Teyssier P., 243
 Thompson S., 221, 223-4
 Tibullo, 157, 163, 166
 Tolstoj L., 290
 Tomasin L., 89
 Tomassini R., 436
 Tommaseo N., 68
 Toporov V.N., 190
 Torre C., 68
 Toschi P., 246
 Tosti L., 55
 Traina A., 155-6, 158, 162-4
 Tremulo B., 345
 Tremulo P., 345

- Treu M., 126-9
Tsianas E., 112
Tucidide, 129
Turato G.F., 98
Tynjanov J., 188, 195
Tzetztes, 144
- Uspenskij B., 87
Uther H.J., 221, 223-4
- Vacis G., 81
Valeri D., 371
Valle Inclán R., 217
Valriu C., 222
van Dalen-Oskam K., 419, 452
Van der Poel I., 268
Vargas Llosa M., 215, 217
Vasil'eva N., 448
Vasil'iev V., 184
Vayra P., 369
Vecchi A., 307
Veiga Oliveira E., 242
Venezia M., 408
Verdi G., 247, 250, 255, 257
Vicente G., 235-46
Vieira Mendes M., 241
Vigliogno G., 367, 370
Vigna B., 342, 345
Viktorovič V.A., 187
Villon F., 236
Viparelli V., 156
Virgilio, 28, 162
Vitale M., 92
- Volli U., 297
Vološin M., 177-83
Volpi G., 65
Volta M., 292
Volterra V., 434-5
von Alvensleben L., 301
Vopisco M., 334
- Wagner F., 248, 257
Wagner R., 84
Waldseemüller M., 356
Walsh B., 382-7
Wehr C., 211
West S., 152
White H., 144
Windberger-Heidenkummer E., 450
Wright B., 386-7
Wu Ming, 90
- Xun Lu., 266
- Yambo, 43-52
Yeager J. A., 266
- Zalamea J., 213-4
Zalli C., 334
Zampieri A., 43
Zanetto G., 126
Zangrandi S., 127
Zanni R., 91
Zimmermann B., 126
Zincone V., 315
Zorzi L., 331

NORME REDAZIONALI

Al fine di assicurare uniformità grafica alla rivista ed evitare spiacevoli ritardi nella fase di stampa, la redazione del «Nome nel testo» invita i suoi collaboratori a rispettare le norme tipografiche indicate di seguito.

1. In nota nomi e cognomi degli autori vanno indicati in tondo se inseriti all'interno del discorso, con nome e cognome la prima volta; con il solo cognome, salvo nel caso di omonimia, nelle occorrenze e note successive); in maiuscoletto se facenti parte di un'indicazione bibliografica.
2. Titoli di opere, libri, saggi, articoli e contributi: sempre in corsivo. I titoli delle opere citate all'interno dei titoli degli articoli o dei volumi: in tondo; le citazioni in corsivo tra apici doppi. Esempio: ALESSANDRO MANZONI, *Come avrei scritto i Promessi sposi se non fossi andato a "ri-sciacquare i panni in Arno"*. Per un eventuale rinvio in nota del titolo utilizzare l'asterisco (*), evitando l'esponente numerico.
3. Titoli di riviste, periodici e quotidiani: in tondo tra virgolette basse (« »): «Italianistica», «Linea d'ombra», «Corriere della sera», ecc.; ovvero si può ricorrere, quando è il caso, a sigle conosciute e usuali: GSLI, LN, ecc.
4. In nota i riferimenti bibliografici devono rispettare un assetto preciso:
 - a. per citare da un libro: AUTORE, *Titolo del libro*, numero del volume (se necessario), sede dell'edizione, editore o tipografia e anno di stampa (tra editore e anno non usare la virgola), numero della/e pagina/e a cui si rimanda. Esempio 1: UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1979, p. 50. Esempio 2: ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi 1975⁶, pp. 28-29. L'esponente posto in alto a destra rispetto all'anno di stampa indica il numero della ristampa effettivamente pubblicata nell'anno indicato. Se gli autori sono due, vengono separati da una virgola. Dove fosse opportuno è necessario segnalare la collana nella quale compare il volume. Il nome della collana va inserito, tra parentesi e tra virgolette basse, dopo l'editore e non va separato dalla data di edizione da alcun segno di interpunzione.: Esempio 3: ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil («Points») 1970. Eventualmente, qualora lo si ritenga utile, si può inserire il numero del volume all'interno della serie.

- b. per citare da una raccolta d'autore: AUTORE, *Titolo del contributo*, in *Titolo del libro*, ecc. Esempio 4: IPPOLITO NIEVO, *Il barone di Nicastro*, in *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Torino, Einaudi 1956, pp. 473-583. Esempio 5: MARIO FUBINI, *Stile della critica*, in *Critica e poesia*, Bari, Laterza 1956, pp. 82-94.
- c. per citare da una miscellanea: AUTORE, *Titolo del contributo*, in *Titolo del libro*, a c. di ecc. I cognomi degli eventuali curatori, preceduti dall'iniziale del nome, vanno in tondo minuscolo dopo il titolo del volume. Esempio 6: LEONARDO TERRUSI, «I nomi non importano». L'onomastica delle Città invisibili di Italo Calvino, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010, pp. 263-272. In mancanza di indicazioni esplicite sul curatore, prima del titolo dell'opera generale che contiene il contributo, introdurre l'abbreviazione: AA.VV. Esempio 7: GIUSI BALDISSONE, *Gozzano consolatore di se stesso*, in AA.VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki 1985. Nel caso di un volume collettivo fortemente caratterizzato dal (o tradizionalmente identificato col) suo curatore, è possibile anteporre il nome di questi, in maiuscoletto, al titolo del volume stesso. Esempio 8: GIUSEPPE PETRONIO, *Giovanni Boccaccio*, in W. BINNI (a c. di), *I classici italiani nella storia della critica*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia 1974, pp. 173-236.
- d. per citare un articolo di rivista: AUTORE, *Titolo dell'articolo*, «Titolo della rivista», numero del volume in numeri romani, anno in cifre arabe tra parentesi, numero del fascicolo in cifre arabe, numero delle pagine. Esempio 9: BRUNO PORCELLI, *Echi purgatoriali nei Pastori di Alcyone*, «Italianistica», XXVII (1998), 3, pp. 437-9. Se la rivista presenta cadenze stagionali, indicate in copertina, occorre segnalarle. Es. 10: ROBIN HOWELLS, *Ancients and Moderns: generation through naming in the Comic Novels of Charles Sorel*, «French Studies Bulletin», A Quarterly supplement 37, Winter 1990-1991, pp. 5-7. Il titolo della rivista non deve essere preceduto dalla preposizione "in".
- e. per citare un articolo di giornale: Autore, *Titolo dell'articolo*, «Titolo del giornale», data, numero della pagina.
5. L'eventuale soppressione di una parte all'interno della citazione si indica con [...]. Non si deve, invece, indicare il taglio all'inizio e alla fine della citazione.
 6. I numeri delle pagine vanno indicati per esteso.
 7. Al fine di evitare, nelle note, la ripetizione dell'intero riferimento bibliografico è opportuno ricorrere ad abbreviazioni. A ogni successiva apparizione di un testo già citato (in maniera completa) sarà sufficiente indicare: autore (solo il cognome, salvo equivoci), titolo (abbreviabile con tre

puntini di sospensione, purché facilmente riconoscibile), cit. (opera/edizione citata), numero della/e pagina/e. Esempio 11: MANZONI, *I promessi sposi*, cit., pp. 156-157. Esempio 12: MANZONI, *Saggio comparativo...*, cit., p. 3. Nel caso di indicazioni bibliografiche tra loro immediatamente consecutive: se rinviano a opere diverse dello stesso autore, il nome di tale autore deve essere sostituito con ID./EAD.; se rinviano alla medesima opera si deve usare Ivi (in tondo), numero della/e pagina/e. *Ibidem* (abbreviato in *Ibid.*) si usa quando si fa riferimento alla stessa opera e alla stessa pagina citate immediatamente prima.

8. Le citazioni brevi inserite nel testo devono essere evidenziate da virgolette basse (« »). Al contrario, le citazioni lunghe fuori dal testo e in corpo minore non hanno bisogno di virgolette. Le traduzioni letterali vanno comprese tra apici semplici (‘ ’), che devono essere usati anche per segnalare le connotazioni particolari di una parola.
9. Le parole straniere in alfabeto latino vanno scritte in corsivo; possono essere riportate in corsivo le parole, anche italiane, evidenziate perché oggetto di studio.
10. Gli esponenti delle note vanno posti dopo i segni d’interpunzione.
11. Gli autori dovranno provvedere a compilare un indice degli antroponimi e toponimi presi in esame, nonché un indice degli autori citati.
12. Il contributo da far pervenire alla redazione deve essere inviato via email in formato RTF (Rich Text Format) o doc(x). Il carattere da adottare è Times New Roman. Il testo va battuto in corpo 12 con spaziatura 1,5; le citazioni lunghe all’interno del testo in corpo 11 con spaziatura singola; le note a piè di pagina in corpo 10 con spaziatura singola. Una stampa conforme deve essere spedita alla redazione per posta.

Abbreviazioni

a cura di	= a c. di (sempre abbreviato)
capitolo - capitoli	= cap. - capp.
carta - carte	= c. - cc.
confronta	= cfr.
eadem	= EAD. (in MAIUSCOLO-MAIUSCOLETTA, sempre abbreviato, per i richiami bibliografici)
edizione - edizioni	= ed. - edd.
edizione/opera citata	= cit.
et cetera	= ecc.
ibidem	= <i>ibid.</i>
idem	= ID. (in MAIUSCOLO-MAIUSCOLETTA, sempre abbreviato, per i richiami bibliografici)

manoscritto - manoscritti	=	ms. - mss.
nota	=	n.
numero	=	n°
pagina - pagine	=	p. - pp.
prefazione di	=	pref. di
recto - verso (di carta)	=	r - v
scilicet	=	<i>scil.</i> (sempre abbreviato in corsivo)
seguinte/i	=	sg./sgg.
traduzione di	=	trad. di
traduzione italiana	=	trad. it.
vedi	=	vd.
verso - versi	=	v. - vv.
volume - volumi	=	vol. - voll.

Avvertenze

Si ricorda che i contributi possono essere redatti in italiano o in una lingua straniera di larga diffusione e che tutti i testi in lingua non italiana inviati alla rivista devono essere accompagnati da un riassunto in italiano. I contributi in lingua italiana dovranno essere preceduti da un breve *abstract* in lingua inglese e seguiti da un succinto profilo dell'autore, in italiano, in cui dovranno essere indicati anche istituzione di appartenenza, status e indirizzo e-mail. La redazione non restituirà i lavori eventualmente non accettati

Qui di seguito si forniscono indicazioni di massima per la redazione degli indici degli autori e dei nomi, da far pervenire alla redazione al momento della correzione delle bozze.

Indice degli autori

1. Devono essere citati i nomi degli autori, ma non dei curatori (a meno che non si tratti di opere per le quali la figura del curatore assume una particolare rilevanza).
2. Prima va citato il cognome, cui segue senza virgola l'iniziale del nome puntato; ad es.: De Amicis E.
3. I nomi degli autori vanno annotati seguendo i criteri di citazione vigenti nei rispettivi settori di ricerca.
4. Il nome deve essere seguito da una virgola e dal numero della pagina in cui esso compare nella prima bozza, che ogni autore riceverà per la revisione: ad es. Rosenfeld H., 3; Barthes R., 8; Suitner F., 12.

5. Qualora si tratti di personaggi storici di particolare rilievo (papi, re, santi, ecc.) è opportuno fornire, dopo il nome, l'identità dell'autore citato: ad es. Francesco, santo; Celestino V, papa. Lo stesso dicasi relativamente ai personaggi che compaiono nell'elenco dei nomi. Nel caso che san Francesco non venga in un determinato contesto considerato come autore, bensì come personaggio, il suo nome, posto nell'*Indice dei nomi citati*, dovrà ugualmente essere seguito dall'indicazione "santo". Si impone infatti talora di effettuare distinzioni fra personaggio e autore: se ad es. Dante compare come autore, va segnalato nell'*Indice degli autori* (Alighieri D.), se è invece considerato quale personaggio della *Commedia*, va posto nell'*Indice dei nomi* (Dante).
6. I titoli delle opere anonime vanno collocati nell'indice degli autori e posti in corsivo.

Indice dei nomi

1. Si raccomanda di annotare solo quei nomi che, più o meno approfonditamente, vengono presi in esame. Si evitino quindi lunghi elenchi di nomi che, pur comparando nel testo, non presentano alcuna rilevanza ai fini dell'indagine onomastica.
2. Qualora un nome presenti varianti, queste devono essere affiancate alla forma base, dopo una barra: ad es. Bartolo/Bortolo.
3. Il nome del personaggio dovrà essere citato nel modo in cui compare nel testo: ad es. Maddalena Scata, Babette d'Interlaken, Vasilca a lu Porojan.
4. Non vanno citati, seppur maiuscolati, i nomi di divinità (e relative personificazioni), i nomi di entità astratte e i toponimi (a meno che essi non vengano specificamente presi in esame sotto il profilo onomastico).
5. Anche per la redazione dell'*Indice dei nomi* valgono le indicazioni riportate sopra per l'*Indice degli autori* ai punti 4 e 5.

Onomastica & Letteratura



O&L è nata a Pisa nel maggio 1994 con l'obiettivo di promuovere e diffondere studi di onomastica letteraria attraverso giornate di studio, seminari, convegni e pubblicazioni. Attualmente il Comitato direttivo di *O&L* è costituito da Luigi Surdich, Presidente; Maria Serena Mirto, Vicepresidente; Matteo Milani, Vicepresidente; Donatella Bremer, Segretario; Giorgio Sale, Tesoriere. Per ulteriori notizie sull'Associazione si può consultare la pagina web

<http://www.fileli.unipi.it/ricerca/siti-ospitati/>

I contributi presentati in occasione dei convegni che, a partire dal 1995, l'associazione annualmente organizza vengono, dopo valutazione dei Comitati di Direzione, di Consulenza e Scientifico e dopo essere stati sottoposti al giudizio di due Revisori anonimi, pubblicati nella rivista

il Nome nel testo

Direttori della rivista sono Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Luigi Surdich, Maria Serena Mirto. La Giunta di Direzione è composta da Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale e Leonardo Terrusi.

La rivista è consultabile anche sul sito

<http://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt>

O&L pubblica inoltre, sempre presso le Edizioni ETS di Pisa, la collana di studi di onomastica letteraria

Nominatio



fondata da Maria Giovanna Arcamone e diretta da Maria Giovanna Arcamone, Luigi Surdich, Alda Rossebastiano e Donatella Bremer con lo scopo di raccogliere dizionari, repertori, manuali, opere monografiche e miscellanee. I volumi sinora pubblicati sono i seguenti:

Maria Giovanna Arcamone, Giorgio Baroni, Donatella Bremer (a c. di), *L'incanto del nome*, 2002

Luigi Sasso, *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, 2003

Massimo Castoldi, *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, 2004

Pasquale Marzano, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, 2005

Bruno Porcelli, Leonardo Terrusi, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*, 2006

Alessio Bologna, *Studi di letteratura popolare e onomastica tra Quattro e Cinquecento*, 2007

Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Davide De Camilli, Bruno Porcelli (a cura di), *Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche*, Pisa, 28 agosto - 4 settembre 2005, voll. I (2007), II (2008), IV (2010) e V (2012). Il III volume è uscito come «iNnt» (2006)

Mariana Istrate, *Strategie denominative in letteratura*, 2012

Leonardo Terrusi, *I nomi non importano*, 2012

Leonardo Terrusi (a cura di), *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio bibliografico con note introduttive*, 2016

Maria Giovanna Arcamone, Simone Pisano (a cura di), *La Nominatio in Grazia Deledda e in Carlo Cassola. Prove di ricerca* (in corso di stampa)

Silvia Zangrandi, *Fanta-onomastica. Scorribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, 2017

Edizioni ETS
Palazzo Rancioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2019