

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXII
2020



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
Giorgio Sale e Leonardo Terrusi*

* * *

Inviare i testi in copia cartacea o elettronica alla redazione della rivista presso il
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, Piazza
Torricelli, 2, 56126 Pisa; *e-mail*: donatella.bremer@unipi.it

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 CRFIT3F

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

INDICE

<i>Presentazione</i>	11
----------------------	----

I

Il nome nelle lettere, nei diari, nei taccuini

Federica Cusan <i>Per una cartografia della memoria. Nomi di luogo e visioni di paesaggio nel Diario di Nuto Revelli</i>	21
---	----

Elena Papa <i>Caro Giovannino... Caro Cagnone: note di onomastica scapigliata, tra citazioni e riscritture</i>	35
---	----

Patrizia Paradisi <i>Pascoli si diverte. Frecciate onomastiche per amici e colleghi, dalle lettere (alcuni assaggi)</i>	49
--	----

Luigi Sasso <i>I nomi di uno sconosciuto: sui Diari di Antonio Delfini</i>	63
---	----

Laura Vallortigara <i>Nomi tra le carte: ancora sull'onomastica pavana di Giuliano Scabia</i>	75
--	----

II

Deonomastica letteraria

Simona M. Cocco <i>Da Lazarillo a lazarillo: analisi di alcuni nomi di origine deonomastica in spagnolo</i>	93
--	----

Margherita Lecco	
Fata Morgana. <i>Deonomastica scientifica e letteratura medievale</i>	107

Luigi Matt	
<i>Un pinocchiofilo che non crede nelle desanctislandie:</i> <i>Giorgio Manganelli creatore di deonomastici letterari</i>	117

Roberto Randaccio	
<i>Da Petit Poucet a Tompousse, un concatenamento onimico</i>	129

III

Nomi mancati

Marina Castiglione	
<i>Una perifrasi traduttiva per una regina rimossa. Torsioni</i> <i>onomastiche in Cima delle nobildonne di Stefano D'Arrigo</i>	143

Samuele Fioravanti	
<i>Processi di spersonalizzazione nella poesia di Luciano Erba</i>	155

Laura Luche	
<i>L'importanza di non chiamarsi. Il 'nome anonimo' del protagonista</i> <i>nel romanzo di Cristina Peri Rossi La nave de los locos</i>	165

IV

Le variazioni del nome di un personaggio

Elvira Assenza	
<i>Nomina sunt consequentia fabulae:</i> <i>variazioni e alternanze nei nomi narranti di Emiliano Monge</i>	179

Francesca Boarini	
<i>Sulla variazione del nome nelle (ri)traduzioni italiane del romanzo</i> <i>Das doppelte Lottchen di Erich Kästner</i>	191

Daniela Cacia <i>Emersioni e variazioni onomastiche nella letteratura popolare e per ragazzi del primo Novecento</i>	207
Paola Cantoni <i>Quicquero, Pappacone e Zuche Zuche: il nome del personaggio nel teatro di Antonio Petito</i>	217
Isabelle Gigli Cervi <i>Variazioni onomastiche dietro al Galateo di Giovanni Della Casa: una proposta di lettura</i>	229
Silvia Corino Rovano <i>Torino 1930: Rosa Vercesi. Quando un nome è un caso giudiziario, uno scoop giornalistico, un romanzo e un'opera teatrale</i>	241
Stefano Genetti <i>Slittamento onomastico e smarrimento esistenziale in Celui qui est digne d'être aimé di Abdellah Taïa</i>	251
Erika Raniolo <i>Léo, l'enfant sourd: gli antroponimi in un fumetto 'sordo'</i>	261
Elisabetta Rossi <i>«Da più di sessant'anni per me è Lila». I nomi delle amiche geniali di Elena Ferrante</i>	275
V	
<i>Nomi migranti</i>	
Maria Candida Ghidini <i>Santi, Amleti e Maddalene. L'energia del Nome nel Dottor Živago di Boris Pasternak</i>	293
Nunzio La Fauci <i>I nomi di Leonardo Sciascia</i>	303

Giorgio Sale «Il contrario di Ulisse». Suggestioni onomastiche <i>in Ulysse from Bagdad di Eric-Emmanuel Schmitt</i>	311
--	-----

Leonardo Terrusi <i>Due corpi, un nome. Migrazioni e sdoppiamenti onomastici in un universo autoriale: D'Annunzio, Pirandello, Bolaño, Boccaccio</i>	323
---	-----

VI

Riflessioni metodologiche intorno al nome proprio

Giusi Baldissoni <i>Sincretismo gozzaniano: i nomi dell'avatar nella cuna del mondo di un popolo dimenticato</i>	337
---	-----

Geneviève Henrot Sostero <i>Le nom propre modifié dans les Mémoires d'Outre-tombe de Chateaubriand: de l'exemplarité à l'emphase</i>	349
---	-----

VII

Riletture e prospettive

Luigi Sasso <i>Avvertenza</i>	367
----------------------------------	-----

Giorgia Rimondi <i>La filosofia russa della parola</i>	369
---	-----

Luigi Sasso <i>Sanguineti onomasta</i>	375
---	-----

Lorella Sini <i>Il nome e le scritture di sé</i>	381
---	-----

Klaus Vogel <i>Nomi e lettere in Goethe</i>	385
--	-----

VIII

Repertorio bibliografico

Leonardo Terrusi

Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia
(2018-2019)

395

Indice dei nomi

427

Indice degli autori

433

PRESENTAZIONE

Giunto al suo XXII volume annuale, «il Nome nel testo» continua a rappresentare il testimone più attendibile dello stato della ricerca sui nomi letterari in Italia. A dimostrarlo, più che enunciazioni di principio o affermazioni di narcisismo autopromozionale, sono ancora una volta i ventisette saggi pubblicati in questa sede, raggruppati in sei sezioni tematiche (cui si aggiungono, come si dirà, due rubriche), nelle quali trova spazio un'ampia e significativa rappresentanza di ambiti disciplinari, approcci metodologici generali e specificamente onomastici, differenziati *corpora* di autori e testi indagati. Per entrare nel dettaglio, la sezione iniziale è dedicata alla presenza del nome nelle lettere, nei diari, nei taccuini, testi stigmatizzati spesso quali meri collettori di *trouvailles* o come *bric-à-brac* di curiosità biografiche. Il territorio dell'inedito, del provvisorio, del preparatorio che si spalanca agli occhi degli studiosi prelude invece, se adeguatamente analizzato, alle scelte onomastiche definitive di un autore. Così l'esplorazione del vasto archivio privato di Giuliano Scabia, realizzata da Laura Vallortigara, consente di individuare gli elenchi preparatori di nomi e, con essi, la genesi e i moventi (su cui un peso determinante ha la *curiositas* linguistica dell'autore) della nominazione nella tetralogia di *Nane Oca*. Le carte private di Antonio Delfini, un vero e proprio 'mondo sommerso', consentono a Luigi Sasso di mettere in luce un'accesa *imagery* onomastica, sperimentale e spesso sorprendente, che è ricondotta al tentativo dello scrittore, impervio e continuamente frustrato, di rinnovare le tradizionali strutture del romanzo, consunte anche sul piano onomastico, usando il nome come un «colpo di dadi che potrebbe far scattare il meccanismo narrativo, il movimento della pagina». Gli innovativi strumenti della *literary cartography* guidano invece Federica Cusan nel tracciare le mappe della toponomastica russa rinvenuta nel diario alpino di Nuto Revelli, dimostrando anche in questo caso la determinante centralità che per lo scrittore assume lo spazio geografico. Su un piano per così dire 'relazionale' si muovono gli altri due contributi incentrati sull'esplorazione *sub specie onomastica* degli avantesti autoriali. Quello di Elena Papa affronta l'epistolario tra i due scrittori 'scapigliati', di fama e grandezza assai diversa, Giovanni Faldella e Giovanni Cagna, evidenziando il rapporto che legava i due amici, ma allo stesso tempo il ruolo di modello che il primo assumeva nei confronti dell'altro, anche sotto l'aspetto onomaturgico. Patrizia Paradisi mette in luce un lato misconosciuto della personalità del Pascoli, solo apparentemente confinabile al rango di curiosità biografica: i 'giochi' cui

lo scrittore sottopose, si può dire per tutta la sua esistenza, i nomi di amici, nemici, colleghi e allievi, attraverso fulminanti, e talora caustiche, rimotivazioni onomastiche, alimentate da raffinatissimi meccanismi linguistici e retorici, che più d'una volta offrono grimaldelli interpretativi di grande efficacia per scardinare l'officina onomaturgica del poeta.

Segue la parte dedicata alla deonomastica, settore forse trascurato sinora dagli studiosi di onomastica letteraria, concentrati più ad indagare, semmai, Nomi che si spostano dal mondo alla letteratura (nel senso di individuare le connotazioni realistiche o anche simboliche delle creazioni letterarie) piuttosto che nomi propri che dalla letteratura si spostano al mondo, quali appunto i deonimi. Se Simona Cocco estende per così dire 'in orizzontale' la sua direzione d'indagine nell'affrontare una serie di casi di nomi comuni del castigliano che trovano origine in un personaggio letterario (in particolare il celeberrimo *lazarillo*), Margherita Lecco si muove invece 'in verticale', portando alla luce le sorprendenti origini di un unico deonimico, il notissimo *Fata Morgana*, ascritto, attraverso un serrato confronto tra testi medievali, al lascito della cultura normanna in Sicilia. Se in questi casi l'interesse del lettore è alimentato dalla rivelazione delle radici letterarie, talora insospettabili, di deonimi assai noti, non meno stimolante si rivela la scoperta di una vasta circolazione nella lingua del passato di deonimi oggi tramontati, come accade nella seconda metà dell'Ottocento alle varianti di *Tom Pouce*, usate in italiano con valore di antonomasia per 'persona o cosa molto piccola' e scaturite dal nome attribuito a un famoso nano americano attivo nel circo Barnum, come dimostra il saggio di uno specialista quale Roberto Randaccio. Infine, al filone degli studi sulla deonimia 'creativa' o d'autore è rubricabile il saggio di Luigi Matt, che, dopo aver descritto nei suoi esempi più significativi la costante strategia deonimica di Giorgio Manzanelli, segnalata quale parte integrante della sua sulfurea vena linguistica, mostra altresì le possibilità ermeneutiche che se ne sprigionano: esempio ne sia la folgorante e caustica coniazione di *desanctislandia*, con accostamento beffardo a *Disneyland*, quale immaginario territorio associato al pensiero critico di Francesco De Sanctis.

Un raffinato intermezzo sul tema dei nomi 'mancati' è offerto dalla terza sezione, dedicata a casi di rimozioni, assenze onomastiche, in una parola 'non-nomi', altrettanto significativi rispetto ai nomi dati. Nel saggio di Marina Castiglione, il nome mancato è quello del titolo del romanzo darrighiano *Cima delle nobildonne*, traduzione di un rimosso *Hatshepsut*, denominazione dell'unica donna-faraone della storia, che il lettore viene ugualmente a conoscere perché corrisponde al titolo del romanzo cui attende il protagonista dello stesso, uno studioso della 'placenta', vera chiave tematica del racconto. Rimossi attraverso un sistematico lavoro avantestuale sono i nomi

propri nella poesia di Luciano Erba, segnatamente nella raccolta *Ippopotamo* (1989), come emerge dal confronto tra versione pubblicata e materiali preparatori realizzato da Samuele Fioravanti: una marca stilistica che si rivela centrale nelle strategie del poeta. La mancanza del vero nome del protagonista, e la sua sostituzione con l'appellativo *Equis*, carico tuttavia di suggestive risonanze semantiche, è tematizzata nel romanzo *La nave de los locos* di Cristina Peri Rossi, come mostra il saggio di Laura Luche, che giunge a individuare proprio nelle riflessioni metaonomastiche e nella creatività dell'autrice un elemento fondamentale per la costruzione dell'opera.

Si giunge così alla sezione centrale, la più affollata, dedicata alla variazione del nome del personaggio, la cui ricchezza e varietà rispetto ai contesti letterari, alle tipologie testuali analizzate, come anche per le metodologie di indagine utilizzate, la configura quale vero onfalo del volume, *specimen* della vitalità delle analisi onomastico-letterarie qui dispiegate. A esemplificare tale ampiezza di escursione sono saggi come quello di Erika Raniolo, dedicato all'utilizzazione della lingua dei segni nel trattamento dei nomi dei personaggi dei fumetti sull'esempio di *Léo, l'enfant sourd*, il primo albo francese creato nel 1998 dall'illustratore non udente Yves Lapalu. O quello di Silvia Corino Rovano, che ricostruisce un 'giallo nel giallo' sulla scia delle modalità di trattamento dei nomi propri coinvolti nel 'caso Rosa Vercesi', tragico fatto di cronaca dell'Italia anni Trenta, servendosi di varie fonti, non solo letterarie (dal romanzo di Ceronetti ai verbali di polizia). Tale ampiezza di interessi e contesti viene confermata dagli altri contributi della sezione, che si muovono da problematiche di 'traduttologia', come quello di Francesca Boarini, dedicato alle modalità che caratterizzano la resa dei nomi nelle versioni italiane del classico romanzo per ragazzi di Erich Kästner *Das doppelte Lottchen*, per arrivare a quelli dedicati a peculiari territori 'paraletterari'. Si inizia con Daniela Cacia, che esplora l'onomastica della letteratura popolare e per ragazzi e vi individua strategie ricorrenti, quali l'uso di forme diminutivi e vezzeggiative, oltre che l'affermarsi di precisi modelli onomastici (Collodi, De Amicis, Salgari). Con Paola Cantoni si passa al teatro popolare di Antonio Petito, di cui si mostrano le strutture genetico-onomaturgiche e le loro funzioni sulla scena comica, anche alla luce di varianti significative emerse nel confronto tra autografi e testi pubblicati. L'analisi realizzata da Elvira Assenza concernente il romanzo *Cielo arido* di Emiliano Monge sfocia nella proposta di individuazione di una vera e propria tipologia *sui generis* di nomi parlanti, che variano in base agli eventi e ai ruoli ad essi attribuiti, configurandosi come veri e propri nomi 'narranti'. Analogamente, la fitta rete di variazione dei nomi delle protagoniste (come anche di altre figure secondarie) della tetralogia ferrantiana dell'*Amica geniale* si rivela funzionale ad evidenziare legami nascosti tra i personaggi, rispondendo dunque a

un meditato *modus operandi* autoriale. Ancora, Isabelle Gigli Cervi indaga sul sottile gioco di riferimenti correlato alle variazioni del nome di Galeazzo Florimonte nel *Galateo* di Monsignor Della Casa, in cui si intrecciano storia e trama fittizia. Infine, Stefano Genetti, nell'esaminare il repertorio onomastico di *Celui qui est digne d'être aimé* dello scrittore francofono marocchino Abdellah Taïa, si concentra sulle variazioni del nome del protagonista, Ahmed, vero e proprio eteronimo dell'autore, valutandone la portata rispetto all'immagine dello scrittore stesso trasmessa dalla narrazione e alla sua identità omosessuale transnazionale.

Un saggio, quest'ultimo, che getta in qualche modo un ponte verso la sezione successiva, intitolata ai 'nomi migranti', definizione interpretata in chiave polisemica dai saggi qui compresi. In quello di Maria Candida Ghidini la 'migrazione' riguarda il carico allusivo, simbolico e tematico che giunge ai nomi dei protagonisti del *Dottor Živago* di Boris Pasternak da archetipi onomastici quali Amleto, San Giorgio (da cui in particolare prende il nome il protagonista) e Maddalena, presente in trasparenza in tutto il romanzo quale figura-chiave, in quanto funge da *trait d'union* tra il personaggio di Lara e la poetessa Marina Cvetaeva. Il concetto riguarda anche forme e percezioni dei nomi biografici di Leonardo Sciascia, differenziati a seconda del contesto globale/locale o letterario/privato, come evidenzia Nunzio La Fauci, che rileva le stranianti sfumature identitarie che distinguono *Nanà Xaxa* (la forma che caratterizzava l'identità onomastica dello scrittore nella natale Racalmuto) da quella nazionale e pubblica, affidata alla denominazione universalmente riconosciutagli. Filigrane intertestuali nutrono la 'migrazione'/sovrapposizione del nome di Ulisse a quello di Saad, il protagonista del romanzo *Ulysse from Bagdad* di Eric-Emmanuel Schmitt; filigrane che Giorgio Sale legge come cerchi concentrici che variano la loro forma a seconda del tipo di lettore, che può fermarsi alla riscrittura parodica del poema omerico oppure partecipare più profondamente al gioco allusivo dell'autore, fino a riconoscere nei giochi onomastici il senso più profondo della storia in un *nostos*/'migrazione' che, in chiave moderna, capovolge il modello mitologico. Su una particolare tipologia di migrazione onomastica si sofferma infine Leonardo Terrusi: quella consistente nello spostamento del medesimo onimo per due (o più) personaggi in testi distinti ma compresi nell'opera di uno stesso autore. Il fenomeno è rintracciato in scrittori quanto mai distanti per epoca e genere quali Roberto Bolaño e Giovanni Boccaccio, assumendo forse il valore di indizio di una natura sempre 'globale' e complessiva delle scelte onomaturgiche di un autore.

La sezione conclusiva è dedicata come sempre a saggi che utilizzano casi peculiari per articolare riflessioni metodologiche di più ampia portata. Da una parte Giusi Baldissoni, rileggendo le cronache del viaggio verso l'India

che Guido Gozzano raccolse in *Verso la cuna del mondo*, si concentra, con solo apparente paradosso, su un nome comune, da cui scaturiscono, sebbene *in absentia*, evocazioni dirette ad altri nomi propri, e decisivi significati interpretativi: il nome *avatar*, appunto, citato dal poeta al culmine di questo viaggio compiuto in punto di morte, e mirato a «trovare il passaggio della vita a nuova vita», alludendo all'unico poeta non nominato apertamente tra le sue fonti letterarie, Théophile Gautier – e del resto, nel suo valore di 'reincarnazione', corrispondente a nessun nome e al tempo stesso a infiniti nomi. Dall'altra, Geneviève Henrot riflette sugli effetti che sul nome proprio dei personaggi letterari provoca l'azione di 'determinanti' (come gli articoli *un/une* o *le/les*, ecc.). Sulla base dei *Mémoires d'Outre-tombe* di Chateaubriand, arriva a mostrare come il nome subisca grazie ai determinanti tutta una serie di trasformazioni che rivelano la natura degli sguardi che filtrano la sua immagine: anonimato o notorietà, esemplarità o enfasi, metafora, metamorfosi o antonomasia.

A completare il volume intervengono due appendici: in chiusura Leonardo Terrusi ottempera all'aggiornamento biennale (annate 2018 e 2019) del *Repertorio bibliografico* intorno alla ricerca in campo onomastico-letterario in Italia, sulla scia di due precedenti repertori in volume, mentre nuova è la rubrica curata da Luigi Sasso, intitolata *Riletture e prospettive*, che raccoglie interventi dello stesso Sasso (su Sanguineti), di Lorella Sini (su Baudelle e Nardout Lafarge), di Giorgia Rimondi (Aleksandr Losev) e di Klaus Vogel (Heinz Schlaffer) dedicati a 'recensire' alcuni classici della ricerca onomastico-letteraria, consentendo in tal modo di puntualizzare lo stato dell'arte anche attraverso il confronto con modelli del passato più o meno recente.

At last, but not least, corredano il volume gli Indici dei Nomi indagati e degli Autori studiati, strumento davvero indispensabile per ogni ricerca, che da sempre impreziosisce e distingue la rivista nel panorama dei periodici di area umanistica.

Il Comitato direttivo di O&L

Pisa, settembre 2020

Il nome nelle lettere, nei diari, nei taccuini

FEDERICA CUSAN

PER UNA CARTOGRAFIA DELLA MEMORIA.
NOMI DI LUOGO E VISIONI DI PAESAGGIO
NEL *DIARIO* DI NUTO REVELLI

Abstract: In this paper we present the preliminary results of a cartographic reconstruction and a geo-literary investigation of the place-names that mark the pages of *Mai Tardi. Diario di un alpino in Russia*, written by Nuto Revelli and published at the end of World War II.

Keywords: geo-literary investigation, place-names, Russia, Nuto Revelli

Ma nei suoi sogni continua la guerra e lui scivola ancora
sull'immensa pianura e rivela in quell'attimo breve
le cicogne sospese nell'aria, i compagni coperti di neve

Francesco Guccini, *Quel giorno d'aprile* (2012)

1. *La literary cartography come strumento di indagine letteraria*

Cogliendo l'occasione offerta dal centenario appena trascorso della nascita di Nuto Revelli¹ (Cuneo 21 luglio 1919 - 5 febbraio 2004) si presentano i primi risultati di un lavoro di indagine geoletteraria e di ricognizione anche cartografica dei nomi di luogo che scandiscono le pagine di *Mai tardi*, il suo memoriale della campagna di Russia, tra le prime testimonianze a essere pubblicate al termine del conflitto mondiale (nel 1946) e a essere ascritte al campo della letteratura, sia pure per il valore di documento (Muscetta),²

¹ Ufficiale degli alpini della Tridentina durante la campagna di Russia, Revelli fu tra i primi organizzatori della resistenza armata nel Cuneese, dove fondò la banda partigiana «Compagnia rivendicazione Caduti», poi assorbita nelle formazioni di Giustizia e Libertà. Lasciate le armi, Revelli continuò il suo impegno civile nella scrittura e nella ricerca sul campo, diventando la voce narrante, autorevole e originale, del mondo contadino, il *mondo dei vinti*, inerme di fronte alla ferocia della guerra – che nelle valli cuneesi ha significato in particolare la tragica epopea russa – e successivamente schiacciato dagli sconvolgimenti economici e sociali che ne avrebbero decretato la fine. A due anni dalla sua scomparsa, nel 2006, è stata inaugurata a Cuneo la Fondazione Nuto Revelli Onlus, che è oggi uno dei più importanti archivi di storia orale d'Italia. Si ringrazia qui la direttrice Beatrice Verri, Silvia Giordano e il personale tutto per la disponibilità dimostrata e per il prezioso supporto bibliografico offerto.

² «Nei giorni scorsi ha attirato l'attenzione dei vari quotidiani un documento che vogliamo sperare

oltre che di «strumento per [...] datare e stabilire con certezza le vicende della ritirata dal Don» (Calandri).³

Il ruolo della cartografia come strumento di analisi letteraria e, più in generale, le connessioni tra geografia e letteratura sono ormai argomento di una vasta bibliografia: sia qui sufficiente richiamare, fra tutti, il lavoro di Franco Moretti, *l'Atlante del romanzo europeo*,⁴ che sviluppa l'idea della geografia come aspetto decisivo dell'invenzione letteraria e dell'azione narrativa («ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia. [...] Quello che accade dipende strettamente da dove accade»)⁵ e dimostra altresì l'utilità della carta per dare conto dei riferimenti spaziali sottesi alla scrittura, insieme ai nuclei di attrazione narrativa che si coagulano attorno ai luoghi (reali o immaginari che siano) e ai nomi di luogo semanticamente densi che partecipano ai significati stessi di un'opera.⁶ La cartografia letteraria ha recentemente conosciuto un nuovo apporto di contributi e di applicazioni con la diffusione anche in ambito umanistico delle tecnologie GIS (*literary GIS*),⁷ che consentono di creare mappe relazionali adatte a una rappresentazione qualitativa, oltre che quantitativa, dei dati. Un interessante esempio di *literary cartography* – che ha costituito un importante riferimento anche metodologico per il presente lavoro – è rappresentato dallo studio dedicato da Varotto e Luchetta ai nomi della narrativa sterniana.⁸

Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli condividono sia l'esperienza traumatica del fronte russo – i loro battaglioni, il Vestone e il Tirano della Divisione Tridentina, procedono fianco a fianco nella ritirata e nei drammatici tentativi di sfondamento della 'sacca' – sia l'urgenza, una volta tornati a casa (*rivai a baita*)

non resti isolato nella letteratura di questi anni» (CARLO MUSCETTA, *Un diario dell'ultima guerra, «La fiera letteraria»*, 24 luglio 1947, successivamente raccolto in Id., *Letteratura militante*, Firenze, Parenti 1953 [ora Napoli, Liguori 2007], e nel volume *Realismo, neorealismo, contorealismo*, Milano, Garzanti 1967, da cui si cita, p. 291).

³ MICHELE CALANDRI, *Nuto Revelli. Il militante, il ricercatore, il maestro*, in GIANLUCA CINELLI, *Nuto Revelli. La scrittura e l'impegno civile, dalla testimonianza della Seconda Guerra Mondiale alla critica dell'Italia repubblicana*, Torino, Aragno 2011, pp. VII-XXIX, p. XII.

⁴ FRANCO MORETTI, *L'Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi 1997.

⁵ Ivi, p. 74.

⁶ LEONARDO TERRUSI, *I toponimi letterari: luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni*, «Rivista Italiana Onomastica», XVI (2010), 2, pp. 503-522.

⁷ Anche la bibliografia relativa al *literary geography and mapping* si è accresciuta di importanti contributi nell'ultimo decennio. Ci limiteremo a citare i testi che sono stati maggiormente tenuti in considerazione: DANIEL ALVES, ANA ISABEL QUEIROZ, *Studying Urban Space and Literary Representations Using GIS. Lisbon, Portugal, 1852-2009*, «Social Science History», XXXVII (2013), 4, pp. 457-482; DAVID COOPER, IAN N. GREGORY, *Mapping the English Lake District: a literary GIS*, «Transactions of the Institute of British Geographers», XXXVI (2011), 1, pp. 89-108; *Literary Mapping in the Digital Age*, ed. by D. Cooper, C. Donaldson, P. Murieta-Flores, New York, Routledge 2016.

⁸ MAURO VAROTTO, SARA LUCHETTA, *Cartografie letterarie: i nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», VII (2014), pp. 145-163.



FIG. 1.

di raccontare, di dare ordine e senso alla propria esperienza, come a quella dei tanti compagni lasciati nella steppa. Eppure il rapporto con lo spazio non potrebbe essere più diverso nei due scrittori: se si escludono i riferimenti a nomi territoriali, in *Il sergente nella neve* si isola appena una decina di nomi di luogo, a fronte di una precisione toponomastica che nei libri successivi sarà costante e pervasiva.⁹ La pagina di Rigoni Stern restituisce al lettore la percezione stranianti di uno spazio privo di coordinate, di *landmarks*, la stessa avvertita dai protagonisti che quello spazio, l'immensa steppa russa, hanno percorso per tornare a casa («Noi non sapevamo nemmeno il nome del paese dove era il nostro caposaldo; ed è per questo che trovate soltanto nomi di alpini e di cose. Sapevamo solo che il fiume davanti al nostro caposaldo era il Don e che per arrivare a casa c'erano tanti e tanti chilometri»)¹⁰ Non così in Nuto Revelli: le pagine di *Mai tardi* sono fitte di nomi di luogo (122 toponimi [Fig. 1], tra

⁹ Ivi, p. 157.

¹⁰ MARIO RIGONI STERN, *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi 1962, p. 63.

cui una decina di nomi territoriali, con un range di occorrenza da 1 a 23) e di sintagmi descrittivi che acquisiscono nel testo funzione e rilevanza di toponimi (*caposaldo Madonna, il costone Madonna, il laghetto di Jagodnyj, «le case rosse», «la piazzetta del carro armato», ecc.*).

Gli strumenti della *literary cartography*, dunque, possono offrire una nuova chiave di lettura per un'opera come il diario di Revelli, in cui l'elemento spaziale acquisisce un'originale importanza, a partire dal viaggio descritto verso il fronte russo, lo spostamento di luogo in luogo, di nome in nome, secondo una pratica di *reportage* che, caricata di motivi politico-ideologici, farà la sua comparsa più tardi, a partire dagli anni Cinquanta, quando la Russia sovietica occuperà le pagine di intellettuali e di scrittori italiani.¹¹

2. Il diario, i diari: collazione e mappatura dei nomi di luogo

«Il mio diario di Russia ha il formato di un libro tascabile. La copertina è rigida, di cartone marrone zigrinato. Nell'interno dell'intestazione: "Agenda per l'anno 1942 – XX dell'Era Fascista" [...]. Già la notte del 21 luglio riversai nella pagina i miei stati d'animo».¹² Il diario, così descritto da Revelli nella premessa all'edizione tascabile del 1989, copre un periodo di tempo compreso tra il 21 luglio e il 31 dicembre. Alle prime settimane di gennaio, come al periodo successivo della ritirata, rievocato e descritto durante i giorni di contumacia a Udine, sono riservate le prime pagine dello stesso taccuino, fitte di una scrittura con pochissime cancellature, anche nella trascrizione dei nomi delle località ucraine e russe attraversate. Il diario diventa un libro nel 1946, pubblicato dall'editore cuneese Panfilo con il titolo *Mai Tardi. Diario di un alpino in Russia*, che del manoscritto originale conserva intatta la prosa – «convulsa e illetterata»,¹³ «asciutta e severa»¹⁴ –, ma anche le inserzioni dialettali, le espressioni gergali, poi attenuate nelle edizioni successive.¹⁵ I nomi dei soldati, come le denominazioni dei reparti, sono di assoluta fantasia. Una scelta comprensibile, dettata dalla vicinanza temporale dei fatti narrati, ma che Revelli rivedrà nel 1962 in occasione di una parziale riedizione del testo, pubblicato dalla casa editrice Einaudi con

¹¹ BERNARDO DE LUCA, DOMENICO SCARPA, *Scrittori in viaggio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto, G. Pedullà, III, Torino, Einaudi 2012, pp. 812-821.

¹² NUTO REVELLI, *Mai Tardi. Diario di un alpino in Russia*, Torino, Einaudi 1989, p. V.

¹³ MUSCETTA, *Un diario...*, cit., p. 292.

¹⁴ SERGIO BOZZOLA, *Revelli nella «sacca». Ripetizione e brevità nella «guerra dei poveri», «Stilistica e Metrica Italiana», XIII (2013), p. 301.*

¹⁵ CINELLI, *Nuto Revelli. La scrittura...*, cit., p. 39 e ss.

il titolo *La guerra dei poveri*. In questa nuova versione i nomi sono reali, in virtù di una narrazione che aderisce alla storia senza compromessi, anche quando, rievocando gli episodi più drammatici, come l'abbandono dei feriti in combattimento, un nome taciuto o nascosto, fra tutti quello dell'amico Rinaldo Tironi (*Bernasconi* nell'edizione del 1946), non avrebbe rintuzzato il rimorso per aver risposto a una «teoria bestiale»¹⁶ avendoli dovuti lasciare «nel freddo dei 40 gradi, per salvare il salvabile».¹⁷ Nel 1967 *Mai Tardi* viene integralmente ripubblicato da Einaudi nella collana «I Coralli»: gli intervenuti revisori dello stesso Revelli si concentrano ora sulla grafia dei toponimi russi, che nelle edizioni precedenti compaiono con soluzioni grafiche oscillanti, restituiti talvolta in una traslitterazione tedesca – come presumibilmente circolavano sui dispacci o sulle carte topografiche in dotazione anche al regio esercito – che si alterna a usi italiani.¹⁸ Pochi gli errori dovuti manifestamente a un'incomprensione del nome. Detto questo, l'individuazione (e la georeferenziazione) di alcuni dei nomi di luogo citati da Revelli, talvolta riferiti a piccole località o gruppi di isbe, non è del tutto priva di difficoltà – né esente da inevitabili approssimazioni – sia a causa della riorganizzazione territoriale¹⁹ e dei mutamenti onomastici intervenuti, in particolare con la dissoluzione dell'Unione Sovietica (che ha innescato, per esempio, il processo di desovietizzazione della toponimia ucraina, parzialmente ancora in atto)²⁰ sia per la non trascurabile difficoltà di reperire sulla cartografia

¹⁶ REVELLI, *Mai Tardi...*, 1989, cit., p. 98.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. Стоўбцы (Стоўбцы, Bielorussia): *Stolpe* (ed. 1946) / *Stolpče* (ried. 1962, GdP) / *Stolbtzy* (ried. 1967); Ясинувата (Ясинувата, Ucraina): *Jassinovataia* (ed. 1946) / *Jasino-Vataja* (ried. 1962) / *Jasinovataja* (ried. 1967) Ягодный (Ягодный, Russia): *Jagodnji* (ed. 1946) / *Jagodnj* (ried. 1962 GdP) / *Jagodnyj* (ried. 1967); Белогор'е (Белогорье, Russia): *Belogorj/Belogory* (ed. 1946) / *Belogore* (ried. 1962 GdP) / *Belogorje* (ried. 1967). I nomi delle località citate da Revelli, una volta individuati, sono stati traslitterati dal russo secondo il sistema GOST 1983, approvato dalle Nazioni Unite, attualmente utilizzato dalla Federazione Russa e diffuso nei prodotti cartografici internazionali; per la traslitterazione dall'ucraino, invece, sono state applicate le corrispondenze previste dal sistema raccomandato dalle Nazioni Unite nel 2012, adottato dal governo ucraino nel 2010 e implementato nell'ultimo decennio nelle mappe e nei dizionari geografici ucraini, oltre che nella cartografia internazionale.

¹⁹ Numerosi, per esempio, gli accorpamenti. La tristemente nota Nikolaevka, teatro di uno degli scontri più sanguinosi della ritirata, non esiste più sulla cartografia ucraina: la località è ora parte della più popolosa città di Livenka nell'Oblast' di Belgorod, di cui ha assunto anche il nome.

²⁰ DAVIDE N. CARNEVALE, *Ridefinire la città, desovietizzare la memoria. Il caso della toponomastica ucraina in un'intervista a Volodymyr Viatrovych*, «Dada. Rivista di antropologia post-globale», II (2019), pp. 77-98. Da osservare che Revelli, ancora nell'ultima revisione del testo, non aggiorna i nomi ucraini neppure nel caso di toponimi stabilizzati da tempo, come nel caso di *Rikovo* (ed. 1946) / *Rykovo* (ed. 1967), città che aveva già assunto l'attuale nome di Yenakieve nel 1943, dopo l'effimera fortuna dell'altro nome imposto, Ordžonikidze, celebrativo del leader sovietico Grigorij Konstantinovič Ordžonikidz.

attuale i riferimenti a un paesaggio, fissatosi sulla pagina e nella memoria dell'Autore, al riparo dalle trasformazioni occorse negli ultimi ottant'anni.²¹ Del resto è lo stesso Revelli, a più riprese, a sottolineare l'inefficacia della mappa nel decodificare il territorio russo, dove anche i nomi sembrano eludere lo statuto della referenzialità: «Cerchiamo sulla carta topografica il paese indicato sull'ordine e notiamo che esistono tre Ortbelajtze, numerati progressivamente e che distano pochi chilometri l'uno dall'altro. Nasce immediatamente un dubbio molto grave: se riusciremo a capire verso quale Ortbelajtze dovremo muovere [...]. È urgente chiarire la nostra posizione: salgo sulla moto del comando di reggimento e scendo a Verch Maksaj.²² Alle 20,30, dopo ore di pista, trovo finalmente il comando del 5° a Ortbelajtze numero 3».²³

3. *Tipologie e dinamiche spaziali: l'andata e la ritirata, il fronte e le retrovie, l'altrove*

La distribuzione dei nomi di luogo che si osserva sulla mappa [Fig. 1] definisce i contorni di uno spazio referenziale sorprendentemente più ampio dell'atteso fronte russo, costituito sia dai luoghi nei quali sono ambientate le vicende belliche sia da quelli a cui Revelli ritorna con la mente nelle lunghe notti di guardia all'avamposto o nei giorni altrettanto interminabili trascorsi negli ospedali delle retrovie. La distensione spaziale delle attestazioni toponimiche, disposte lungo un asse ovest-est che abbraccia gran parte dell'Europa, lascia intuire che sia lo spostamento, o meglio una serie di spostamenti, la chiave di lettura più immediata per l'opera revelliana, così come, di conseguenza, le mappe sono la forma più adeguata alla sua restituzione.

²¹ Uno strumento di consultazione assolutamente prezioso si è rivelato il geodatabase, liberamente accessibile, del progetto *GIS-Russia 1941-1954* del Consiglio Nazionale delle Ricerche, che ricostruisce l'assetto del fronte russo attraverso dati telerilevati, dati storici di tipo testuale e rappresentazioni cartografiche (dalla cartografia storica e attuale, di fonte sovietica e tedesca (a scale diverse, da 1: 1.000.000 a 1: 100.000), alle immagini Landsat 5TM, rilevate nel 1984). Per ulteriori informazioni si rimanda a: http://www.plini-alpini.net/wp-content/uploads/html_pdf/GISRussia.htm. Una presentazione del progetto è anche in PAOLO PLINI, VALENTINA DE SANTIS, ROSAMARIA SALVATORI, *Ricostruzione in ambiente GIS delle operazioni del Corpo d'Armata Alpino durante la campagna di Russia (1942-1943)*, «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia», 1 (2010), pp. 9-22.

²² «A Verk Masaj la terra era di nessuno: ignoravamo dove fosse il fronte. Arrivò l'ordine di improvvisare un caposaldo su quota 215. Cercare le quote su quel terreno era come individuare le onde più alte e più basse in un mare in burrasca» (REVELLI, *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi 1993, p. 17).

²³ REVELLI, *Mai Tardi. Diario di un alpino in Russia...*, 1967, cit., pp. 32-33.



FIG. 2.

Il viaggio di andata verso il fronte russo [Fig. 2] è descritto da Revelli con una precisione cronistica che lascia poco spazio sulla pagina ad altre annotazioni che non siano i nomi delle località attraversate, gli orari di arrivo e di partenza e le distanze percorse. Il dettagliato e insistito elenco onomastico (60 denominazioni di luogo, pressoché la metà dei nomi citati nel diario) – che permette di disegnare una traccia assolutamente fedele della sua «parentesi di turismo militare»²⁴ – risponde *in primis* a un bisogno urgente di conoscenza: il nome citato, ripetuto, è un ancoraggio cognitivo e ricognitivo al quale agganciare un'istruzione geografica fino a quel momento assai

²⁴ REVELLI, *Mai tardi...*, 1989, cit., p. V.

lacunosa,²⁵ e pure essenziale per accedere a una comprensione anche storica degli eventi narrati. Accanto al toponimo, Revelli non riporta che poche annotazioni, monocordi: a Negoloroie (Negarelae, Bielorussia) «la città è quasi totalmente distrutta»,²⁶ a Bondarevka (Bondarivka, Ucraina) «la città è rasa al suolo, qua e là carri armati e cannoni abbandonati»,²⁷ a Ivanokva (Ivanivka, Ucraina) «il villaggio è raso al suolo»,²⁸ a Vorosilovgrad (Luhansk, Ucraina) «una salma di un soldato russo: la testa è staccata, il corpo è avvolto in una divisa a brandelli. Attorno carogne di cavalli, capre, cani. Poco oltre un villaggio è sconvolto». ²⁹ Il nome di luogo è sufficiente per Revelli a circoscrivere in modo indelebile e inoppugnabile l'unicità di uno spazio e di un tempo entro i quali si sono compiuti gli eventi che va narrando e, in una dimensione più intimistica, hanno acquisito forma i suoi pensieri, anche quelli più indicibili, almeno per un ufficiale: «Superiamo il fiume Vorskla. Lungo tratto di paludi poi ricompare lo scenario solito e monotono. [...] Osservo la campagna, le cose. Sul fondo di un'ampia radura verdissima, un'isba, un'oasi di pace:³⁰ un tarlo mi rode in testa, rincorro a lungo con la fantasia un sogno che stranamente non mi umilia, che mi piace: disertare». ³¹ Se la distribuzione dei toponimi restituisce nitida la traccia del viaggio, la loro diversa occorrenza, quando proiettata sulla carta, permette di ripartire i luoghi citati in due macro-categorie: quelli di transito, ovviamente preponderanti, e quelli di sosta (Horlivka, Luhansk, ecc.), che rappresentano altrettante tappe di avvicinamento alla meta finale, il fiume Don, che emerge dalle pagine del diario di Revelli come il fulcro nevralgico della narrazione, importante non solo per la

²⁵ Ancora nella sua *lectio magistralis* tenuta in occasione del conferimento, nel 1991, della laurea *honoris causa*, Revelli dichiarerà candidamente: «Appartenevo alla categoria dei cosiddetti colti – avevo al mio attivo un titolo di scuola superiore e due anni di Accademia – ma a malapena sapevo dove fosse collocata geograficamente l'Unione Sovietica». Il testo integrale dattiloscritto è conservato presso l'archivio della Fondazione Nuto Revelli Onlus. L'osservazione è ripresa dalla storica Maria Teresa Giusti: «Come scriveva Revelli, non solo tra i soldati ma tra gli stessi ufficiali c'era una diffusa «incultura» nei confronti dell'Urss [...]». Prima di andarci parte dei militari dell'Armia non sapeva neppure dove fosse l'Unione Sovietica; altri invece erano convinti di partecipare a una crociata per la liberazione del popolo russo dall'ateismo» (cfr. MARIA TERESA GIUSTI, *La memorialistica sulla prigionia in Russia*, «Annali del Museo storico italiano della guerra», IX-X-XI (2001-2003), pp. 11-34, p. 15).

²⁶ REVELLI, *Mai Tardi...*, 1967, cit., p. 13.

²⁷ Ivi, p. 14.

²⁸ Ivi, p. 25.

²⁹ Ivi, pp. 26-27.

³⁰ Il topos dell'isba come luogo di salvezza in un contesto di morte e di riconquista della propria dignità oltraggiata dalla guerra è stato studiato soprattutto in riferimento all'opera di Rigoni Stern. Cfr. SERGIO DI BENEDETTO, *Un paesaggio fissato per sempre nella memoria. L'Est Europa nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, «Lettere Italiane», LXVIII (2016), 3, pp. 498-522.

³¹ REVELLI, *Mai Tardi...*, 1967, cit., p. 15.

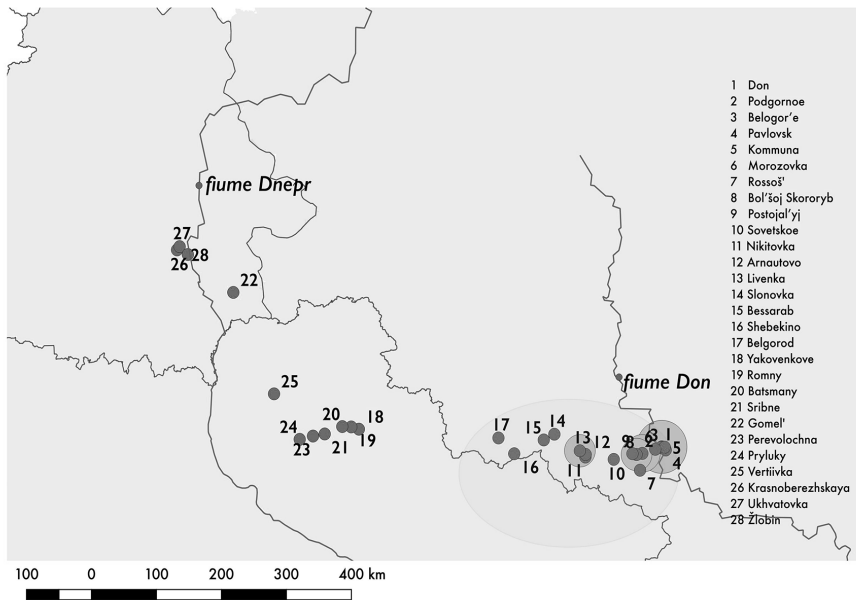


FIG. 3.

densità delle attestazioni toponimiche, ma anche per la persistenza temporale dei suoi riferimenti, isolabili lungo l'intero svolgersi della vicenda narrata.

Il *verso* della mappa di andata è costituito da quella del ritorno [Fig. 3], la ritirata dal Don, un'anabasi personale e collettiva, la cui drammatica forza dirompente – che segnerà profondamente Revelli come uomo e come scrittore³² – si osserva già dalla diversa gestione e nominazione dello spazio: sono meno di una trentina i luoghi citati (circa la metà del viaggio di andata), una traccia toponimica più esile e frammentaria, ma pure irrinunciabile, la cui forza radiante perde di intensità mano a mano che il protagonista, insieme alle colonne degli sventurati, avanza verso ovest e i luoghi perdono connessione con la linea presidiata del fronte e con una costellazione di riferimenti

³² Lo dichiarerà lui stesso, molti anni dopo: «Sono tornato vinto dalla guerra di Russia e so cosa vuol dire essere vinto: trasformati, con un vuoto nell'animo immenso» («Repubblica», 01/02/2009, p. 30).

geografici che erano ormai entrati a far parte di un orizzonte familiare: la piccola ansa, il campo di girasoli, le case rosse (il commiato dalle case rosse di Belogor'e darà inizio, non a caso, al racconto della ritirata, al viaggio dal noto all'ignoto).

La mappa riproduce una scrittura che, come anticipato, non ha più l'andamento di un diario, ma si intreccia con il lavoro della memoria, che, inevitabilmente, produce iati nella continuità del racconto, vuoti sulla carta. Il tempo narrativo si distende, mentre lo spazio non è che una collazione di immagini ossessivamente riproposte, che sfuggono a qualunque tentativo di rappresentazione topografica: «il terreno è piatto, tutto uguale: piane interminabili, bianche, che si perdono all'orizzonte»,³³ «piana immensa, che non finisce più»,³⁴ «un'altra piana, un'altra discesa»,³⁵ «un paese in vista – superiamo il villaggio»,³⁶ «speravamo che fosse un villaggio, invece sono isbe isolate». ³⁷ Ma se i nomi di luogo hanno a che fare con la verità dei fatti che Revelli va narrando e con il suo impegno a darne testimonianza, allora non è possibile obliterarli dal racconto. Le loro citazioni nel testo concorrono funzionalmente a mettere in evidenza le stazioni strategicamente ed emotivamente più rilevanti di questa dolorosa *via crucis* laica (Podgornoe, Nikitovka, Arnautovo, Nikolaevka), rievocata poi, nel suo intero dipanarsi, nell'accorata invocazione a cui si abbandona, esausto, Revelli: «Dio Cristo, tu che ci hai seguiti da Belogorje a Belgorod, che hai visto quanto ancora noi tutti soffriamo, abbi pietà di noi». ³⁸ Belogorje (Belogor'e), Belgorod: due nomi sulla mappa distanti 320 chilometri, lo spazio necessario per la dissoluzione di un esercito.

All'interno del grande moto pendolare descritto dal viaggio di trasferimento verso il Don e da quello della ritirata, se ne può isolare uno più breve [Fig. 4]: è il viaggio *tragicomico* – secondo la definizione che ne dà Cinelli³⁹ – che Revelli, ferito a un braccio, compie negli ospedali fatiscanti delle retrovie, abbandonando la linea del fronte, a cui farà richiesta di riassegnazione ritornandovi due mesi più tardi.

Il viaggio nelle retrovie è la sua personalissima *descensio ad inferos*, segnata dal catalogo dei nomi delle città sedi dei centri di comando (marcatori di colore nero in FIG. 4): Karinovskaja (l'attuale Karginskaja), Millerovo,

³³ Ivi, p. 183.

³⁴ Ivi, p. 184.

³⁵ Ivi, p. 185.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 186.

³⁸ Ivi, p. 196.

³⁹ CINELLI, Nuto Revelli. *La scrittura...*, cit., p. 17.

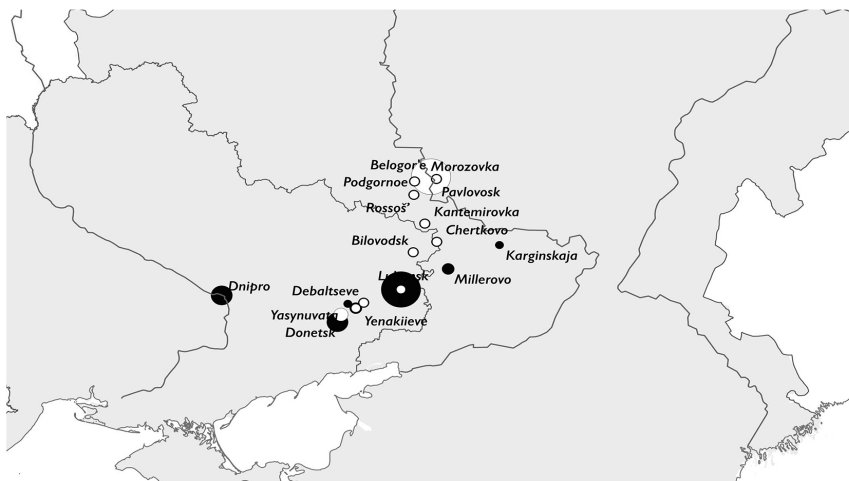


FIG. 4.

Voroscilovgrad (l'attuale Luhansk) e Dnepropetrovsk (ora Dnipro). Voroscilovgrad, il «luna-park delle retrovie italiane e tedesche»,⁴⁰ luogo-simbolo della corruzione morale del regio esercito (dove «non mancano gli spettacoli di varietà, i concerti, le case di tolleranza, organizzate e controllate dai militari»),⁴¹ è una sorta di perno della narrazione, a cui Revelli riserva più di una ventina di citazioni, la stessa occorrenza che è possibile isolare per un secondo perno equilibrante, al margine opposto della mappa, Belogor'e, il villaggio del fronte (l'anti Voroscilovgrad per eccellenza), dove Revelli si ricongiungerà ai suoi alpini, abbandonando al giudizio della storia «gli ufficialetti in diagonale e stivaloni».⁴² Voroscilovgrad e Belogor'e sono anche le due località dove, più che in altre, si innesca un processo memoriale che apre alla dimensione dell'*altrove*, ovvero ai luoghi a cui Revelli, costretto all'immobilità, prima in un letto d'ospedale, poi in trincea, ritorna con la memoria e il cui richiamo non deriva soltanto da una sua personale, momentanea attitudine al ricordo, ma, come nel caso dei luoghi evocati dai nomi replicati⁴³ imposti ai fortini e alle ridotte del fronte, risponde a un'e-

⁴⁰ REVELLI, *Mai Tardi...*, 1967, cit., p. 60.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 65.

⁴³ Per la replicazione (il riporto) delle denominazioni di luogo, tra i contributi più recenti cfr. ENZO CAFFARELLI, *Replicazioni toponimiche nello spazio geografico e nello spazio linguistico*, in *Nazwy terenowe i miejscowe w przestrzeni fizycznej*, a c. di A. Galkowski, R. Gliwa, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu łódzkiego 2016, pp. 19-33.

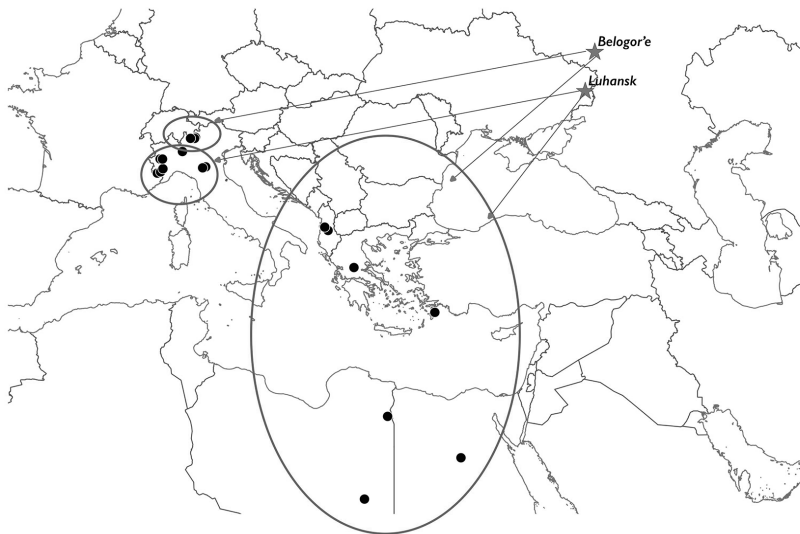


FIG. 5.

sigenza collettiva di stabilire connessioni significative con altri spazi e con altre geografie condivise. Sulla mappa i nomi che rimandano a un *altrove* di natura memoriale si possono distribuire in tre gruppi [Fig. 5]: al primo appartengono i toponimi che mappano i luoghi della storia personale di Revelli (Cuneo, Torino, Scandiano, Modena, ecc.); il secondo gruppo di nomi, per lo più di tipo territoriale, si riferisce ad altri fronti che sono ormai parte di un'esperienza comune: l'Albania, la Grecia, l'Egeo e l'Africa settentrionale. Di questa sono citate le oasi di Giarabub e di Cufra, nel deserto libico, avamposti italiani, espugnati dagli alleati due anni prima: il loro nome ora ricorre ironicamente a indicare le postazioni blindate, dislocate lungo la sponda del Don, per le quali sembra prevedersi un destino non meno infausto.⁴⁴

⁴⁴ Nell'edizione del 1946 tali postazioni compaiono con i nomi di Derna e Bardia, località della Cirenaica teatro di altre due rovinose sconfitte dell'esercito italiano, guidato dal generale Annibale

Il terzo gruppo di toponimi che emerge dalla trasposizione sulla carta è situato nell'area valtellinese, dalla quale provengono, per la maggior parte, gli alpini del battaglione Tirano: sono i nomi di casa, che per i soldati rappresentano «ancore di salvataggio collettive nelle brevi pause concesse dalla drammaticità degli eventi»⁴⁵ e grazie ai quali essi ricostruiscono sulla linea del fronte un ambiente familiare, come rileva lo stesso Revelli in una pagina di *La strada del davai*: «le tane ricordavano le nostre valli, ogni bunker aveva il nome di un villaggio, di un borgo di montagna». ⁴⁶ A nord della «porta di Belogorje» – la breve piana di accesso al Don – si eleva il *caposaldo Madonna* (anche chiamato *costone Madonna* o *Madonna*), la cui posizione arroccata richiama alla mente il santuario della Madonna di Tirano, il più importante monumento religioso della Valtellina, a sud si dispongono le postazioni secondarie di *Tresenda*, dal nome della piccola frazione del comune valtellinese di Teglio. Così una topografia nota viene fatta aderire plasticamente a un paesaggio sconosciuto attraverso i puntelli offerti dai nomi e lo spazio diventa un luogo dove è possibile provare a vivere.

Questa prima restituzione cartografica dei toponimi presenti nel diario di Nuto Revelli costituisce il tentativo di mappare la complessità di uno spazio geografico e di contesto referenziale che acquisiranno una specifica e inevitabile centralità in tutta la sua produzione successiva, per quanto poi orientata su altri temi e piste di ricerca – riguardanti il mondo contadino e l'eredità culturale delle valli cuneesi –, confermando l'intrinseco legame della scrittura revelliana con i luoghi vissuti e con la memoria che da essi scaturisce, soprattutto quando questa si richiama al valore civico del ricordo e della testimonianza: «Non vorrei apparire come un uomo che ha in testa un chiodo fisso: la Russia, la ritirata, il massacro degli alpini... Ma ogni anno quando scende la neve penso ai giovani di allora. Io so che – anche se ormai quasi nessuno ne parla – in tante famiglie la prima neve provoca il ricordo di chi non è mai tornato». ⁴⁷

Biodata: Federica Cusan, laureata in Geografia Linguistica e dottore di ricerca in Romanistica presso l'Università di Torino, è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento Studi Umanistici della stessa Università, dove è impegnata come caporedattrice nella redazione dell'Atlante Toponomastico del Piemonte Montano

Bergonzoli, detto Barba elettrica, soprannome che Revelli recupererà nel testo affibiandolo al tenente d'artiglieria Andreani.

⁴⁵ VAROTTO, LUCHETTA, *Cartografie letterarie...*, cit., p. 159.

⁴⁶ REVELLI, *La strada del davai*, Torino, Einaudi 1966, p. XVIII.

⁴⁷ ID., *Il testimone. Conversazioni e interviste 1966-2003*, a c. di M. Cordero, Torino, Einaudi 2014, p. 60.

(ATPM). Ha preso parte a diversi progetti di ricerca riguardanti la documentazione e la valorizzazione linguistica e culturale dell'arco alpino piemontese. I suoi interessi di studio riguardano la toponomastica, con particolare attenzione ai sistemi toponimici orali, il lessico dialettale, in prospettiva sincronica e diacronica, e le questioni inerenti alla variazione linguistica.

federica.cusan@unito.it

ELENA PAPA

CARO GIOVANNINO... CARO CAGNONE:
NOTE DI ONOMASTICA SCAPIGLIATA,
TRA CITAZIONI E RISCRIITURE

Abstract: In the context of the ‘Scapigliatura’ movement in the region of Piedmont, the figure of Achille Giovanni Cagna is particularly interesting: a self-taught and enthusiastic writer, he discovered his poetic vein thanks to the fortunate encounter with Giovanni Faldella, after the «worrisome beginnings» reported by Contini (1953). This paper aims at stressing the onomastic relationships in the works of these two authors, highlighting the evolution of their repertoire and the changes in the naming practice. Autograph corrections approved in the subsequent edition of the *Bozzetti* and the critical thinking documented by the epistolary exchanges, help to assess the progressive abandonment of clichés typical of sentimental literature in favour of a more disenchanted observation of truth.

Keywords: Achille Giovanni Cagna, Giovanni Faldella, Scapigliatura, onomastics, names function

Nel variegato panorama della Scapigliatura piemontese, movimento difficile da circoscrivere e definire al di là della centralità riconosciuta all’arte di Giovanni Faldella, merita una rinnovata attenzione la figura di Achille Giovanni Cagna, autore prolifico e disordinato, che Contini aveva segnalato per la ‘singolarità’ della sua storia di scrittura:

E siamo ad Achille Giovanni Cagna: che, per gl’inizî di quest’autore ai suoi buoni momenti così piacevole, non si può dire senza molti sospiri.

Nessuno, del resto, esigerà da noi che, anche messi da parte versi e teatro, indugiamo a scrutare l’ala narrativa di *Un bel sogno* o di *Falene dell’amore*; della quale, tuttavia, ossia del Cagna anteriore al 1886, era doveroso menzionare l’esistenza, poiché è pure un caso singolare quello di un uomo totalmente al disotto d’ogni letteratura, fecondamente circolante per le bancarelle, che all’improvviso esce fuori con tre o quattro libri perfettamente leggibili senza bisogno di soverchia indulgenza, e dov’è tentata, qualunque sia la vita spirituale a cui si applica, qualche esperienza stilistica qualificata.¹

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani 1953 (poi Torino, Einaudi 1992; da questa edizione traggio le citazioni, qui a p. 35).

La rivalutazione dell'autore da parte di Contini, dopo il giudizio non esattamente lusinghiero sulla sua produzione giovanile, è dovuta al lavoro di affinamento del gusto e della lingua ispirato dal fortunato incontro umano e artistico con Giovanni Faldella.

Affascinato dalla letteratura e dallo scrivere, Cagna aveva a lungo sofferto per la fragilità della sua formazione scolastica, ma aveva reagito studiando e leggendo con passione:

Ho fatto sacrificio di lunghe notti per leggere, studiare e lavorare, perché di giorno avevo ben altro da fare. [...] I miei studi si erano arrestati a 15 anni nella seconda tecnica quando cioè il Barone Casati disse consegnandomi a mio padre. "Gli faccia imparare un mestiere, perché studiare non è affar suo, e non ci ha colpa poverino!". Mio padre era allora in angustie di fortuna [...] fui subito impiegato come portabagagli e copista in un ufficio... e poi mi vennero i primi sintomi di velleità artistiche [...] e mi accinsi tutto solo a studiare la grammatica e fare esercizi di lingua, a leggere, a istruirmi, e potei sui venti anni misurarmi senza tema con tutti i miei amici che avevano continuato gli studi.²

L'incontro con Faldella si colloca nel contesto della rivista «Serate italiane», pubblicata a Torino tra il 1874 e il 1878 sotto la direzione di Giuseppe Cesare Molineri, alla quale collaborarono noti autori della Scapigliatura milanese accanto a giovani scrittori e intellettuali piemontesi raccolti intorno all'influente figura dello scrittore vercellese. Cagna, che subito riconobbe in lui un maestro, ebbe «la felice idea di abbordar[lo]»,³ dando inizio a un legame destinato a durare tutta la vita. Sul piano artistico l'amicizia con Faldella sopraggiunse «a far balenare innanzi [al suo] sguardo [...] più nobili suggerimenti»⁴ e lo aiutò a superare ciò che Contini aveva definito «l'infando sentimentalismo degli allarmanti inizi».⁵

Le tracce dell'azione disciplinatrice di Faldella sulla scrittura di Cagna si possono seguire attraverso il carteggio conservato nelle Biblioteche Civiche di Vercelli e di Torino,⁶ ma anche, e soprattutto, attraverso la consultazione degli autografi dello scrittore vercellese, fittamente segnati da note e correzioni. La

² Lettera di Cagna a Faldella, 2 marzo 1877, in MONICA SCHETTINO (a c. di), *Achille Giovanni Cagna, Giovanni Faldella, Un incontro scapigliato: carteggio 1876-1927*, Novara, Interlinea 2008, p. 52. Dove non espressamente indicato, la trascrizione è tratta dagli autografi conservati nel Fondo Cagna (ms. A80).

³ Lettera di Faldella a Cagna, 3 marzo 1877, c. 2v.

⁴ CONTINI, *Introduzione*, cit., p. 35.

⁵ *Ibid.*

⁶ Le lettere di Faldella sono confluite a Vercelli nel Fondo Cagna, quelle di Cagna a Torino nel Fondo Faldella. Ringrazio Patrizia Carpo per avermi seguito nella consultazione del fondo vercellese, fornendomi ampia visibilità sui documenti.

progressiva consapevolezza dei propri limiti e la maturazione di nuovi mezzi espressivi porteranno Cagna a una continua revisione dei suoi scritti e alla ripubblicazione di molte opere in versioni spesso profondamente rimaneggiate.

Benché la svolta del percorso autoriale di Cagna riconosciuta da Contini si riveli soprattutto nell'affresco sociale rappresentato da *I Provinciali* (1886), la documentazione conservata a Vercelli consente di accertare che l'esempio vivificante di Faldella agisce sulla scrittura del suo discepolo fin dagli inizi della loro frequentazione. La maggiore consapevolezza delle proprie risorse porta Cagna a spostare il suo interesse dal contenuto alla forma della narrazione, alla cui valorizzazione concorre la suggestione della parola. In questa prospettiva le scelte onomastiche, inizialmente convenzionali o di maniera, acquistano maggior consistenza sia a livello denotativo che connotativo.

La stereotipia dei nomi senza volto

L'esordio di Cagna come prosatore si lega a *Tempesta sui fiori, bozzetti sociali*, pubblicato a Milano dall'editore Barbini nel 1870. Seguendo la traccia onomastica e procedendo per esempi si può cogliere la direzione del percorso avviato. Il titolo dichiara l'idea ispiratrice dei sette bozzetti che compongono la raccolta, sintesi iconica della stessa visione del mondo richiamata più esplicitamente nella commedia *Le vie del cuore*:⁷

– Guai ai deboli, guai alle anime gentili! la tempesta viene e schianta i fiorellini teneri – le anime generose si piegano e muojono come i fiori al soffio della bufera. – I poveri di cuore passano invulnerabili come il ceppo d'un albero fradicio dato alle fiamme. – Son pochi i fiori in questo mondo d'egoisti, e quei pochi vengono calpestati e derisi.

Travolti dall'insensibilità del mondo, i protagonisti dei bozzetti replicano lo stesso ruolo nelle diverse situazioni narrative, in una rigida contrapposizione tra bene e male che vede la purezza soccombere alla ferocia dei vincitori. La tipizzazione dei personaggi si riflette nei nomi, di sapore letterario e privi di radicamento sul territorio. *Olga*, attinto dalla tradizione russa, è il nome scelto per la protagonista eponima del primo bozzetto. *Eugenio* è il nome del suo amante, nel segno di una relazione resa impossibile dalla presenza oscura del conte Rodolfo. Il ruolo assegnato a ciascun personaggio è dichiarato in apertura e non prevede evoluzione:

⁷ Rappresentata per la prima volta nel 1872 e dedicata ad Antonio Ghislanzoni, fu pubblicata l'anno successivo dallo stesso editore Barbini. La citazione è alle pp. 40-41.

il conte Rodolfo, marito di Olga, era un uomo sui sessant'anni, d'un aspetto feroce che a prima vista ispirava la massima diffidenza. Le vicende della vita lo avevano quasi rispettato, sicchè conservava ancora tutta la pienezza del vigore.

Dotato di un carattere energico, racchiudeva in sè tutti gli attributi del genio del male: il suo cuore era incapace di un'affezione qualunque; giammai in sua vita ebbe un'aspirazione generosa. Due mogli condusse dall'altare alla tomba, ma non saziò ancora il suo istinto di opprimere, si invaghì di Olga e pose in opera ogni artificio finché gli riuscì di ottenerla in moglie. (*Olga*, pp. 14-15)

All'opposto

Olga, vero tipo di bellezza e di candore, aveva allora diciott'anni, apparteneva ad una famiglia distintissima, ma era orfana di madre, ed il vecchio genitore, nella speranza di creare un avvenire all'unica sua figlia, acconsentì di buon grado a quest'unione, perocchè il conte Rodolfo, nella sua raffinata malvagità, aveva saputo imporre alla pubblica opinione; così la misera Olga fu sacrificata. (ivi, p. 15)

Eugenio ha un animo nobile e i suoi sentimenti sono sinceri. Vorrebbe strappare Olga al suo destino, ma comprende (e accetta) il vincolo che la lega al marito:

L'amor nostro non è colpa, o no! Povera vittima sacrificata, il tuo cammino è di spine e lo percorri colla rassegnazione di una santa... (ivi, p. 11)

La 'santità' di Olga, la 'nobiltà' di Eugenio, la 'ferocia' di Rodolfo sono caratteristiche dei personaggi che potrebbero trovare conferma in una lettura etimologica dei loro nomi,⁸ ma lo spunto non è concretamente sviluppato a livello narrativo, come invece avverrà nelle opere successive. Le scelte onomastiche, di sapore letterario, andranno più correttamente ascritte alla categoria dei «nomi classificanti»,⁹ come elementi di contestualizzazione sociale, utili a richiamare un ambiente o un'atmosfera piuttosto che a connotare un personaggio. La presenza di questi nomi contribuisce a tracciare le coordinate della circolazione culturale di opere e tendenze espresse a livello europeo, in una fitta rete di legami intertestuali. Nel caso della coppia Eugenio-Olga andrà certamente citato l'*Eugenio Oneghin* di Aleksandr Sergeevič

⁸ Olga, adattamento di *Helge* o *Helgi*, da collegare all'aggettivo anord. *heilagr* 'santo'; Eugenio, dal gr. *eu* 'bene' e *gbénos* 'stirpe', nel senso 'di buona nascita'; Rodolfo, nome aristocratico, tradizionale nel casato asburgico, composto con **brōtha* 'fama, gloria' e **wulfa* 'lupo'.

⁹ Cfr. FRIEDHELM DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 239-252, p. 247: «nomi che forniscono precise connotazioni di tempo o di luogo, che collocano coloro che li portano all'interno di determinati gruppi etnici, religiosi, nazionali, sociali o simili oppure che vengono scelti sulla base di convenzioni letterarie».

Puškin, approdato in Italia in traduzioni diverse,¹⁰ mentre su Rodolfo, oltre al riferimento dinastico, agirà la suggestione dell'opera verdiana *Luisa Miller*¹¹ con al centro la figura drammatica del conte Rodolfo, ma anche il romanzo di Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*¹² (1851), che ispirerà la *Bohème* di Puccini: sono nomi nuovi, carichi di *pathos*, che trovano favorevole accoglienza nelle opere degli autori scapiigliati¹³ e più estesamente nella letteratura di consumo.

Nei bozzetti della raccolta non pare ancora avviata una riflessione sulla funzione narrativa dei nomi. Il loro suono, la loro suggestione resta superficiale, genericamente evocativa di un ambiente sociale all'interno del quale essi risultano addirittura intercambiabili. Un indizio è rappresentato dal *lapsus calami* che si riscontra nella prima stesura del testo,¹⁴ nella scena in cui Olga ed Eugenio si separano scambiandosi promesse e un ultimo bacio:

- Amami sempre
- Eternamente
- Addio, angelo a domani
- a domani vita mia...

Olga si avviò¹⁵ verso casa, ma fermandosi ancora sulla porticina, si volse... egli la raggiunse di volo:

- Un bacio ancora!
- Fu l'ultimo, *Ernesto* rimase solo...

L'inaspettato passaggio che trasforma Eugenio in Ernesto, per quanto giustificabile per ragioni di assonanza e affinità formale, nasconde una motivazione più profonda: nella stessa raccolta Ernesto è il nome del protagonista di *Vanità*.¹⁶ Un destino tragico accomuna i due personaggi: Eugenio, costretto ad assistere impotente alla morte di Olga per consunzione, si toglierà la vita, portando a compimento la vendetta di Rodolfo; Ernesto non sopravviverà all'abbandono da parte di Paolina, andata in sposa a un «ve-

¹⁰ *Racconti poetici di Alessandro Puschin, poeta russo*, tradotti da L. Lacour Delâtre, Firenze, Lemonnier 1856, e poco più tardi, *Eugenio Oneghin, romanzo russo in versi di Puschin*, tradotto in prosa italiana dalla sig.ra A.B., Nizza, Tipografia Caisson e compagni 1858.

¹¹ Rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1849 su libretto di Salvatore Cammarano.

¹² Introdotta in Italia nel 1859 con il titolo *Scene della vita d'artista*, di Murger, prima versione italiana di Gian Lorenzo Bruni (Losanna [s.n.]; e Como, presso Annibale Cressoni).

¹³ Per Rodolfo cfr., tra gli altri, Antonio Ghislanzoni (*Gli artisti da teatro, Racconti politici*), Roberto Sacchetti (*Il forno della marchesa*); per Olga Giovanni Rovani (*Libia d'Oro*).

¹⁴ FONDO CAGNA, *Schizzi*, ms. A60.

¹⁵ Ms.: sostituisce un precedente «si dileguò rapidamente», e la successiva correzione «si allontanò».

¹⁶ Quarto bozzetto nell'edizione a stampa, nel manoscritto precede invece *Olga*, in una continuità che favorisce la parziale sovrapposizione dei due personaggi.

gliardo [...] dal cospicuo patrimonio». La conclusione di entrambi i bozzetti è affidata a una sequenza narrativa che ripropone gli stessi moduli sintattici ed espressivi, evidenziando la serialità della scrittura di Cagna, serialità alla quale non si sottraggono neppure i personaggi:

All'indomani si narrava per la città che un giovane fu trovato morto nella sua camera, ed aggiungevasi che egli teneva stretta fra le mani una piccola croce d'oro.

La croce era quella di Olga.

Quel giovane era Eugenio. (*Olga*, p. 36)

All'indomani Paolina si alzò dal letto nuziale non certo seminato di rose; e discese col marito in riva al lago per respirare della fresca auretta mattutina.

Alcuni barcajuoli venivano verso gli sposi portando sulle spalle il cadavere di un annegato...

Era Ernesto, il povero Ernesto. (*Vanità*, p. 76)

La ripetitività delle situazioni e dei tipi umani¹⁷ e lo scarso controllo dell'espressione sono i difetti che Faldella osserva nella prima produzione di Cagna:

Ciò che noto in quasi tutti i tuoi scritti è una specie di improvvisazione. Pochi dei tuoi pensieri, per la forma, in cui escono affastellati, accusano una lunga dimora silenziosa nella tua mente, prima di venire estrinsecati.¹⁸

Stimolato dalle osservazioni dell'amico a prendere le distanze dalle opere giovanili, Cagna si impegna a puntare su una maggiore profondità narrativa. Ai *Bozzetti sociali*, in cui i protagonisti sono vittime dei vincoli imposti dalle regole della società, seguono *Falene dell'amore, bozzetti intimi*¹⁹ (1878), in cui il racconto si concentra sulla dimensione interiore dei personaggi. L'evoluzione del bozzetto avrebbe successivamente trovato un'espressione più personale e disincantata nella rappresentazione in chiave umoristica del mondo di provincia, riconosciuta come la componente più autentica della poetica dell'autore.²⁰

¹⁷ Ripetitività confermata dalle scelte onomastiche dell'autore, che per la loro generica definizione assumono la funzione di vaghe etichette senza diventare segni identitari. Sul valore dei *Bozzetti sociali* resta esemplare la lettura di GIORGIO PETROCCHI, in *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, De Silva 1948, p. 63.

¹⁸ Lettera di Faldella a Cagna, 22 aprile 1877, c. 2r.

¹⁹ Nella seconda edizione (Milano, Galli 1882) il titolo si trasformerà in *Bozzetti intimi, falene dell'amore*, evidenziando la centralità del genere.

²⁰ Nel segno della continuità, *Bozzetti di provincia* era uno dei possibili titoli che Cagna aveva ipotizzato per *I Provinciali*, accanto a *Figurine di provincia*, come risulta dalle annotazioni autografe sul frontespizio dei manoscritti conservati a Vercelli (voll. I e II), in alternativa a *Microscopoli, Parva*

Nomi e bozzetti a chiave

Se la lezione faldelliana risulterà compiutamente appresa nei *Provinciali*,²¹ l'avvio della conversione scapiigliata di Cagna può essere ricondotto alla pubblicazione di *Figurine* (1875), a cui Faldella stava lavorando nel periodo del loro incontro. Durante la scrittura di *Falene dell'amore*, l'opera del maestro costituisce un modello a cui tendere, pur con la consapevolezza della distanza da colmare:

Tu hai lasciato una notevole impronta nell'anima mia e molte volte, colla mente ueh! mi prendo lo spasso d'arrampicarmi sulla tua maniera ed imitarti come un ranocchio.

Tu hai un equilibrio perfetto fra l'idea e la sostanza, tu possiedi una forza motrice di lingua e di stile che serve mirabilmente e senza scosse il meccanismo del tuo cervello.

Io invece ho torrenti che straripano ed asciutte che lasciano morir di sete [...]

Tutto quello che scrissi lo misi giù diffilato, impaziente e forse incapace di meditazione e solo nell'ultima parte del mio ultimo lavoro *Falene dell'amore* ho sentito alquanto la rigida lentezza di chi facendo vuol fare meglio.²²

Gran parte della nuova raccolta si pone in piena continuità con i *Bozzetti sociali* senza che Cagna riesca concretamente a trasferire nella propria scrittura gli insegnamenti ricevuti. I segnali di un rinnovamento si possono tuttavia ravvisare sul piano delle scelte onomastiche, che, pur attingendo in gran parte al repertorio letterario convenzionale, appaiono più funzionali alla narrazione.²³ Escludendo *Un discorso alla penna*, in cui appare solo la voce narrante, i restanti bozzetti hanno un titolo eponimico che illumina le caratteristiche dei protagonisti (*Virginia*, *Nonno Pasquale*, *Renato*, *Vincenzo*).²⁴ In *Virginia* la centralità del segno onomastico è dichiarata in apertura:

Sotto il semplice nome che sta di fronte a queste parole, si cela per me un mondo di soavi rimembranze che l'inevitabile destino travolse bruscamente in lutto senza fine. (*Virginia*, p. 49)

Kalende, Scene della vita di provincia. In una lettera datata 21 settembre 1885 Cagna rivela che il titolo *Figurine di provincia* era stato suggerito proprio da Faldella, ma era stato rifiutato dall'editore con un giudizio lapidario: «quel simpaticissimo scrittore non fu mai troppo fortunato nella scelta dei titoli» (SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 159).

²¹ Non a caso dedicati da Cagna al padre e all'amico, quasi a segnare una doppia filiazione, umana e artistica, dell'opera.

²² Lettera di Cagna a Faldella, 24 aprile 1877, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 61, in risposta alla precedente del 22 aprile (cfr. nota 18).

²³ Agisce in questo senso il modello di *Figurine* caratterizzato dall'accentuazione onomastica (cfr. ELENA PAPA, *Onomastica faldelliana*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 125-143).

²⁴ In *Tempesta sui fiori* solo due bozzetti, *Olga* e *Gorn*, hanno titoli eponimici.

Il nome non solo richiama la singolare purezza di questa figura femminile, ma ne prefigura il destino.²⁵ Su questa suggestione Cagna costruisce la trama del suo racconto:

Virginia aveva diciotto anni quando io la conobbi, era adolescente appena, eppure quella pallida creatura, dotata di una grande intuizione, aveva scritta negli occhi la mestizia di una precoce intelligenza, l'amarezza di un segreto travaglio, indefinibile come la dolcezza del suo sguardo. (ivi, pp. 49-50)

I versi di Iginio Ugo Tarchetti posti in epigrafe – «Ell'era così tenera e piccina/ Che più che amor, di lei pietà sentia./ D'angioletto pareva la sua testina,/ Tanto ell'era diafana e tanto pia» – si riflettono nella narrazione e riecheggiano negli appellativi rivolti a Virginia (p. 50: «angiolino del dolore», «anima rassegnata»; «angelica creatura», p. 55), ripresi ed espansi con minime variazioni fino all'inevitabile epilogo:

Quel povero angiolino subiva il martirio con una rassegnazione degna della sua grand'anima.

Man mano che il corpo s'andava consumando, lo spirito allontanavasi dalle cose terrene, ed in certi momenti la sua fronte brillava di tanta rassegnazione da strappare le lagrime. Chi l'avesse veduta allora, non avrebbe più dimenticata quella santa creatura. Più il suo corpo si dissolveva, più lo spirito grandeggiava. (ivi, 67)

Un analogo procedimento di denominazione a chiave risulta applicato anche ai bozzetti *Renato* ('ri-nato')²⁶ e *Vincenzo* ('vincente'),²⁷ mentre in

²⁵ Virginia continua il gentilizio latino formato sulla base etrusca *vercn-*, riconoscibile anche in Virgilio, appellativo della dea Atena/Minerva (MASSIMO PITTAU, *Dizionario comparativo latino-etrusco*, Sassari, EDES 2009) e correlato al lat. *virgo* 'vergine'. Al significato proprio si accosta il valore figurato di 'moralmente puro', che trova corrispondenza nell'agg. virgineo, «che denota o rivela purezza o virtuosità d'animo» (SALVATORE BATTAGLIA, GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002). L'intimo legame tra purezza e morte è già presente nella vicenda di Virginia, insidiata da Appio Claudio e uccisa dal padre per sottrarla alla violenza. La leggenda è ripresa dall'omonima tragedia alfierriana (1777) e ricordata anche da Leopardi: «eri pur vaga [Virginia], ed eri/ nella stagione ch'ai dolci sogni invita,/ quando il rozzo paterno acciar ti ruppe/ il bianchissimo petto» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, 1824).

²⁶ *Renatus*, part. pass. di *rēnasci* 'rinascere', si afferma nella tarda latinità in ambito cristiano per indicare la rinascita spirituale operata dal battesimo. Nel caso di *Renato*, la rinascita è operata dall'amore («Lo sguardo di quella giovinetta era morbido come una carezza. Io sentiva a me d'intorno l'alito di una nuova vita» p. 121) e si rivela illusoria. La tragedia incombente è suggerita dai versi iniziali di Henri Murger: «Lorsque je composai ce morceau funéraire/ Qui n'est qu'un long regret de mon bonheur passé,/ J'étais vêtu de noir comme un parfait notaire,/ Moins les besicles d'or et le jabot plissé!».

²⁷ Derivato dal part. pres. *vincens*, *vincentis*, con suffisso derivativo *-ius*, si diffonde negli ambienti cristiani con riferimento alla vittoria spirituale sul male e sul peccato. Sostenuto da una ricca tradizione agiografica, il personale Vincenzo ha ampia e ininterrotta diffusione in Italia. Cagna lo sceglie

Nonno Pasquale la struttura del titolo e la rinuncia alla citazione in epigrafe mostrano il profilarsi di una nuova ispirazione narrativa.

Se il nome come segno offre a Cagna la certezza della direzione da seguire nello sviluppo della storia, la sua prevedibilità non giova al risultato artistico. Il giudizio di Faldella sui *Bozzetti intimi* non si presta a fraintendimenti:

Le tue *Falene*, secondo me, sono tutte sciupate, ad eccezione di *Nonno Pasquale*, che è un lavoretto ben indovinato. Ciò che le guasta in generale è *l'amorfismo*, l'essere buttate giù senza leccature e quasi, direi, senza riflessione (senza ripiegature del pensiero).²⁸

Nella narrazione riaffiorano spunti e motivi che avevano alimentato la produzione giovanile di Cagna:

Anzitutto un'osservazione comune a *Virginia*, a *Renato* e a *Vincenzo*. Queste falene non sono che decomposizioni del tuo *Bel Sogno*. In *Virginia* c'è la stessa messa in scena; in *Renato* lo stesso finale; in *Vincenzo* lo stesso amico. Ma per dio non sai immaginare altre genesi d'amore, fuorché quell'eviratissimo, svenevolissimo sentimentalismo da suonatore di pianoforte? (c. 2v).

Le osservazioni su *Virginia*, espresse con la consueta veemenza, segnalano l'esilità della trama, bloccata nella sua evoluzione:

Virginia... Ma sai che con tutta la tua esemplificazione di 28 madornali facciate non hai aggiunto un'jota di espressione a due soli dei versi del Tarchetti, che hai preso per epigrafe? (ivi)

A distanza di pochi mesi, riprendendo il tema della vita prematuramente recisa e rovesciandone il senso, Faldella offrirà a Cagna una vera e propria lezione di stile nel racconto *Degna di morire*,²⁹ che accoglie spunti rimasti inespressi in *Virginia*. In questa *Figurina nera* si realizza una dimostrazione della potenza letteraria del nome, esibito nelle sue valenze semantiche ed espressive:

essenzialmente per la trasparenza semantica, utilizzandolo come nome parlante per dimostrare che è possibile non soccombere alle ferite d'amore. Anche in questo caso i versi di Lucrezio collocati in epigrafe anticipano l'esito della vicenda: «La miseria d'amor si fa più grave/ Se tu con dardi nuovi i primi dardi/ Prontamente a cacciar non t'apparecchi».

²⁸ Lettera di Faldella a Cagna, 22 maggio 1877, c. 1v. Il concetto di *amorfismo*, «forma senza forma», viene meglio esplicitato in una successiva lettera, datata 24 maggio 1876 (ma si tratta certamente di una svista per 1877), c. 2r.

²⁹ Il racconto è contenuto in *Rovine*, pubblicato a Milano, presso la Tip. Ed. Lombarda, nel 1879.

Il suo nome non era lezioso come Aurora, né ridicolo come Bianca, quando dal fonte battesimale è imposto ad una merla, né latteo e monacale come Candida; né avvicinava miopemente i colori dell'alba o dell'albore, come Albina; era un nome di una bellezza pagana, ellenica: Elena.

Il suo cognome, se per inutili riguardi ad una famiglia dovessi lasciarvelo allo stato di sciarada, direi che aveva la dignità marinara di un doge e l'olezzo sottile di un cespuglio in primavera. Invece ve lo spiattellerò bravamente: era Floresin. (p. 167)

Nella celebrazione dell'innocente bellezza di una «vergine borghese» (p. 187), il candore, già incarnato da Virginia, viene riportato al suo valore etimologico, connesso al lat. *candēre* 'risplendere'. Il campo semantico della luce viene esplorato nelle sue manifestazioni attraverso l'enumerazione: la serie di nomi, citati e poi scartati, lascia una traccia sotterranea che va a rinforzare l'intensità luminosa di Elena, da *hèle* 'fulgore del sole', gravata tuttavia dal riflesso della radice *hél-* del verbo 'distruggere'. Nomi e parole sono trasformati in immagini percettive e si fissano nella memoria, con un'efficacia che Cagna mostra di avere intensamente colto: «*Degna di morire. È una piccola gemma, un fiorellino profumato, un pensiero che passa via come una raffica olezzante*».³⁰

Sull'arbitrarietà (ed espressività) della nominazione

L'apprezzamento di Faldella per il racconto intitolato *Nonno Pasquale*, dissonante rispetto alle atmosfere di *Falene dell'amore*, muove dal riconoscimento della sua maggiore autenticità:

In una tua precedente lettera mi avevi detto, che se *maltrattavo le tue Falene*, guai! Saresti stato capace di abbruciare il manoscritto.

Son persuaso di non averti trattato troppo bene; ma d'altra parte ho l'intima convinzione che non sentirei il menomo rimorso, ancora che tu accendessi il minacciato falò; purché rimanesse salvo, ben inteso, *Nonno Pasquale*.

Per lui faccio la più ampia eccezione; è una creatura piena di freschezza, di verità ed anche di cuore. Se non mi fosse balenata davanti la tua balda diffida, l'avrei staccato dal volume e l'avrei mandato a Bersezio per la *Gazzetta Piemontese letteraria*; che il profilo dei due nonni, è una cosetta letteraria proprio degna di essere gustata dai buongustai.³¹

Il bozzetto arriva all'edizione dopo un processo di sfolemento e riduzione di cui resta traccia nella documentazione del Fondo Cagna.³² La presenta-

³⁰ Lettera di Cagna, 2 agosto 1879, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 110.

³¹ Lettera di Faldella a Cagna, 22 maggio 1877, c. 5r-v.

³² Il fondo conserva copia di una versione precedente alla stampa (ms. A121) in una trascrizione

zione del protagonista e della sua compagna è condotta con semplicità e misura:

Pasquale, il vecchio Pasquale, era un povero e vecchio cantastorie girovago; uno di quei tipi popolari che s'incontrano tanto di sovente; una bella macchia per un quadretto di genere.³³

Io lo conosceva da molti anni, era un ricordo della mia infanzia. Aveva un viso sorridente, colorito come un ritratto fiammingo, occhio sereno, fronte calma e distinta. Camminava un po' curvetto, ma con sufficiente prestezza, portando il suo eterno violino sotto la falda dell'abito color castello antico.

Il vecchio Pasquale divideva le angustie della sua errabonda esistenza con madonna Ghita sua consorte³⁴ da oltre quarant'anni per la grazia di Dio. La Ghita era una piccola vecchietta piuttosto logora, che trascinava a stento un'enorme chitarra. (*Nonno Pasquale* 1878, p. 79)

Il racconto coglie la coppia di suonatori ambulanti negli anni del declino, segnato dalla povertà e dalla malattia. I nomi contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi, che appartengono al mondo degli umili. Pasquale, tradizionalmente imposto ai nati nella festività della Pasqua, ha ampia diffusione in tutta Italia (rango 24 nel Novecento); prevalente nelle regioni meridionali, non mostra una specifica connotazione locale.³⁵ La narrazione non ne sviluppa le valenze simboliche; non si ravvisa nel testo un collegamento tra la dimensione della festa e l'occasionale presenza dei 'nonni' nel paese; anche una lettura che risalga al valore etimologico proprio dell'ebraico biblico *pesah* 'passaggio' rischia di superare le intenzioni dell'autore. Al contrario esprime fortemente l'appartenenza al territorio il nome Ghita, ipocoristico di Margherita, che ancora nel Novecento è uno dei più diffusi in Piemonte (rango 4). Tipico delle campagne, assume valore deonimico nella forma accrescitiva *ghituna*, che nell'area di Cuneo vale «'contadinotta', soprattutto malvestita e priva di grazia».³⁶ Quest'aspetto, richiamato nella versione inedita del bozzetto («una vecchierella infagottata in uno scialle sdruscito, chiazato di tutti i colori dell'arco baleno»;³⁷ testa china dentro una

realizzata dalla figlia Angiolina (Ninetta), ancora bambina. Il lavoro si interrompe al cap. II.

³³ Lo stesso passo nella prima versione estesa riportava: «Una stupenda macchietta da quadretto di genere per le strane stonature di colore, di contorni e di particolari grotteschi che formavano nella varietà infinita un insieme bizzarro e artistico di perfetta armonia». Nella seconda edizione dell'opera (1882), la copia dell'autore conservata a Vercelli presenta un segno di cancellazione sulla specificazione «di genere», avvertita come superflua.

³⁴ L'espressione nobilitante risolve il precedente «madama Ghita, sua compagna» (ms. A121).

³⁵ Nel XX secolo ha rango 94 in Piemonte e rango 8 in Campania e Calabria.

³⁶ ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005.

³⁷ *Sic.* La separazione indebita sarà probabilmente da attribuire alla penna di Ninetta.

cuffietta di pizzo antico come lei, piccina, rattroppita che arrivava appena alle spalle del marito, trascinava al braccio una enorme ghitarra che lambiva la terra»), non viene mantenuto nell'edizione a stampa, nella quale si perde anche l'originaria associazione Ghita-ghitarra.³⁸

Proprio in quest'opera, in cui il valore simbolico ed evocativo del segno onomastico pare cancellato, l'autore ci consegna una riflessione sul tema della motivazione e dell'arbitrarietà del nome. L'occasione è offerta dall'arrivo di «un grosso cane, macilento e sparuto [...] nella famiglia dei nonni»:

Occorreva trovare un nome per il nuovo arrivato, e Pasquale lo chiamò Diogene, con qual ragione non so. Forse il buon vecchio trovava qualche affinità tra il filosofo greco e la povera bestia vagabonda. (p. 85)

L'arbitrarietà della nominazione, ribadita poco oltre («quando io era ancor piccino [Pasquale] mi chiamava piccolo canonico. Anche questo nome erami messo a caso come quello del cane»), impone una rivalutazione del senso di questa dichiarazione. Se il nome Diogene può essere imposto a caso da Pasquale, che poco si intende di filosofia, non altrettanto si può dire per Cagna; portare alla luce il collegamento tra il cane e la figura di Diogene il cinico, vissuto in povertà, non è una scelta casuale, ma una strategia narrativa; una volta dichiarato, il nome sollecita la reazione del lettore, attivando significati dormienti che diventano parte del racconto stesso.³⁹ L'autore ora conduce la narrazione e usa la nominazione come strumento espressivo: dal nome convenzionale dei *Bozzetti sociali* al nome a chiave dei racconti sentimentali, il processo di superamento della tipizzazione del personaggio appare compiuto, aprendo la strada a suggestioni più complesse.

Se è ovvia l'influenza di Faldella sull'apprendistato di Cagna scrittore, qualche influenza sembra essere esercitata anche nella direzione opposta. Un punto di contatto è rappresentato proprio da Ghita, nome che appare a Faldella particolarmente adatto per rendere l'atmosfera di provincia in *Serenata ai morti*.⁴⁰ Anche in questo caso la penna ardita di Faldella trasfigurerà il nome e la fisionomia del personaggio, divenuto Ghitona,⁴¹ ostessa

³⁸ Nella pubblicazione è ripristinata la forma italiana, lasciando cadere la variante settentrionale con sonorizzazione dell'occlusiva sorda. *Ghitarà* è voce registrata nel *Dizionario piemontese italiano, latino e francese, compilato dal sac. Casimiro Zalli di Chieri*, Carmagnola, Tip. Pietro Barbié 1830 e nel *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini, Milano, Regia Stamperia 1839-1856.

³⁹ Il riferimento al filosofo torna anche nel teatro di Cagna, che nel 1881 pubblicherà *Diogene: bozzetto umoristico, un atto con prologo, fantasia sopra un prologo di Barrière* (Milano, Barbini).

⁴⁰ Roma, Edoardo Perino 1884; le citazioni sono tratte dall'ed. moderna (Milano, Serra e Riva 1982).

⁴¹ Il gusto della deformazione della parola si esprime anche nel nome personale, qui utilizzato nella forma accrescitiva come esibizione di opulenza: non c'è traccia della valenza spregiativa del

di Borgo Grezzo: la sua presentazione è affidata al giudizio di chi, «dopo averla assaggiata l'aveva dichiarata "non bella ma pulita"». Tale definizione, precisa Faldella,

riguardava la persona di lei, e non gli arnesi delle sue tavole e della sua cucina. Impe- rocché le tovaglie ne sono stomachevoli e nascondono nelle pieghe ditate di azzurro e barbigiate di giallo e di terreo [...] (pp. 27-28).

La scrittura di Cagna è ancora molto distante da questa libertà espressiva, ma la lezione onomastica di Faldella è di certo la prima compiutamente appresa dall'amico-discepolo, che nella produzione più matura non mancherà di segnalare il suo debito attraverso riprese testuali e citazioni del suo modello. E a Faldella scriverà con gratitudine:

Caro Giovannino,

[...] La buona ventura che ti portò sulla mia strada non mi fece trovare solo un prezioso amico, ma la tua strana indole letteraria, il tuo modo artistico hanno mandato un raggio di riverbero nell'animo mio.⁴²

Biodata: Elena Papa è 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

piem. *ghituna*. La forma Ghitona compare solo in apertura, mentre nel resto del racconto l'ostessa è indicata come «la Ghità». L'uso dell'alterazione o dell'elativo non è solo riservato ai personaggi d'invenzione (cfr., in *Serenata ai morti*, 'dottorino', Ambrogione, Gran Tommaso), ma vive nell'uso familiare, in funzione affettiva e come elemento giocoso. La corrispondenza con Cagna mostra vari e gustosi esempi di allocutivi nell'incipit: «Caro e buon Cagnone», 17 agosto 1887; «Mio Carissimo Cagnone», 22 giugno 1890; «Mio Carissimo Giovannone», 23 giugno 1895; «Mio caro Giovannis-simo!», 17 dicembre 1913.

⁴² Lettera di Cagna a Faldella, 24 aprile 1877, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 60.

PATRIZIA PARADISI

PASCOLI SI DIVERTE.
FRECCIATE ONOMASTICHE PER AMICI E COLLEGHI,
DALLE LETTERE (ALCUNI ASSAGGI)

Abstract: During his lifetime Giovanni Pascoli took great pleasure in changing and distorting the names of friends, colleagues, schoolboys into humorous 'speaking' names (mostly in letters), aimed at obtaining ludic-parodic effects (for false friends) or, on the contrary, at showing affection and friendliness (mainly for schoolboys). My paper analyzes the processes of these onomastic transpositions for some of Pascoli's more important correspondents (some of them homonymous), such as Manara Valgimigli, Gabriele Briganti, Gabriele d'Annunzio, Guido Biagi, Guido Mazzoni, Luigi Valli, Luigi Pietrobono, Luigi Siciliani and Emma Corcos.

Keywords: names and surnames for Pascoli's friends; onomastic transposition; onomaturgical psychological strategies; Manara Valgimigli; Emma Corcos

«Il giuoco di parole restituisce i suoi antichi diritti all'associazione fonetica delle parole, opposta a quella delle cose ch'esse rappresentano».

E. KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi 1967¹

La deformazione onomastica degli interlocutori di qualsiasi rango si siano affacciati sul suo orizzonte biografico sembra una modalità operativa costante dell'uomo Giovanni Pascoli nelle diverse funzioni e ruoli rivestiti nell'arco della vita (da studente a professore, da amico a collega, da militante politico a giornalista) in una felice associazione fusiva di istanze psicologiche profonde e inventività linguistico-letteraria che si dispiega in assoluta libertà senza filtri o censure (come non sempre è dato percepire nella biografia e nell'opera del romagnolo), non troppo differente comunque dai meccanismi che presiedono all'ispirazione poetica (e che si riscontrano nell'attenzione prestata all'onomastica nelle raccolte di versi, sia italiani che latini). Per questo già da tempo mi è sembrato valesse la pena indagare con una certa sistematicità il materiale documentario,¹ soprattutto epistolare, sulle tracce di questi trattamenti ono-

¹ Alcuni sondaggi apparvero già nel mio primo intervento ai Convegni di Onomastica & Letteratura, PATRIZIA PARADISI, *I nomi propri nei Carmina di Giovanni Pascoli*, «il Nome nel testo», V (2003), pp. 147-176, pp. 172-176.

mastici che connotano il Pascoli giovane, dagli anni del collegio di Urbino² a quelli dell'Università di Bologna,³ il Pascoli insegnante nei licei (Matera, Massa, Livorno) e nelle Università (Messina, Pisa, Bologna), il Pascoli collaboratore di riviste e giornali⁴ (dal «Marzocco» al «Convito», dalla «Tribuna» alla «Lettura», dal «Resto del Carlino» al «Corriere della Sera»). Se si affrontano le singole situazioni individualmente, il fenomeno si riduce a poco più che una stranezza, una specie di vizio o tic (e così più o meno è stato ritenuto finora), ma se si assume in blocco, complessivamente, viene a costituire una massa critica che non si può ignorare, e soprattutto 'significante' se esperita con gli strumenti dell'onomastica attuale.

Dietro questo atteggiamento, infatti, che coinvolge non solo il segno-parola, ma trasla anche le forme onomastiche elaborate e trasformate secondo la 'magica' formula del *nomen-omen* in altri codici grafico-visivi (diciamo intanto per capirci, semplificando), c'è forse qualcosa di più e altro del semplice atteggiamento ludico, da cameratismo goliardico. Può essere, per un verso, una forma di deviazione o sublimazione dell'aggressività, della competizione (magari frustrata), fra pari grado nella vita professionale; per un altro, all'opposto, può diventare l'espressione di un'intimità affettivo-sentimentale nella vita privata altrimenti indicibile, impronunciabile con 'mezzi' propri, per giovani allievi che prendono il posto dei figli mai avuti dal poeta. La deformazione onomastica, insomma, come effetto di un processo di 'sostituzione', che può rivelare molto di un autore.

«Il Pascoli, pronto sempre a giocare e scherzare di nomi e soprannomi». Tra questa testimonianza, tardiva ma pur sempre diretta, di prima mano, di Manara Valgimigli, risalente al 1960,⁵ e la celebre definizione in versi di Severino Ferrari, «il Pascoli, di motti/ alacri arguti trovador maestro»⁶ corrono esattamente tre quarti di secolo. In questi decenni, come nell'altro mezzo secolo seguito alla dichiarazione di Manara, non si è dato molto ascolto (cioè

² EAD., *Pascoli si diverte*: Manzoniastix, «RION», XXV (2019), 1, p. 237.

³ ELISABETTA GRAZIOSI, *Pseudonimi pascoliani: Schicchi e Dioneo*, in *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a c. di R. Aymone, Avellino, Sinestesie 2013, pp. 267-275; PARADISI, *Da Ridi-verde a Severino: Pascoli da goliarda a poeta*, «RION», XXIII (2017), 1, p. 175; EAD., *Metamorfosi onomastiche pascoliane: da Gianni Schicchi a Ianus Nemorinus*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 245-258.

⁴ EAD., *Pascoli deonomasta inconsapevole/involontario*, «RION», XXII (2016), 1, p. 200.

⁵ MANARA VALGIMIGLI, *Lettere di Giovanni Pascoli (1898-1906)*, in *Il fratello Valfredo*, a c. di R. Greggi, Imola, La Mandragora 2009, pp. 91-116, p. 91. Le lettere furono pubblicate originariamente in rivista («Nuova Antologia», 1919 (1960), pp. 289-304), poi ristampate da Valgimigli più volte (si veda la nota di Greggi a p. 218).

⁶ Nel sermone *A Giovanni Marradi*, vv. 15-16, composto a la Spezia nell'agosto 1885, su cui si veda la bella lettura di FRANCESCO BAUSI, «Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti». *Critica e arte nell'opera di Severino Ferrari*, Bologna, Clueb 2006, pp. 239-287, in particolare pp. 264-267.

credito) a queste parole, che pure avrebbero potuto trovare (e non poco numerose) conferme. I tempi probabilmente non erano ancora maturi per un tipo di approccio che sarebbe potuto venire soltanto col progresso della scienza onomastica in Italia (relativamente recente), e comunque l'immagine ormai vulgata nella seconda metà del Novecento di un Pascoli umbratile, lacrimoso, bizzoso, permaloso, psicologicamente instabile, irrisolto, avallata già in qualche modo dalla biografia di Mariù (e successivamente consolidata con le interpretazioni psicanalitiche, da ultimo di Garboli) mal si sarebbe conciliata con elementi palesemente in contro-tendenza, di un Pascoli allegro, irriverente, giocoso, aperto all'amicizia (e al suo contrario), e addirittura allo sfottò (messo nero su bianco, per iscritto, in lettere dirette a vari corrispondenti). L'occasione di questa sede è sembrata opportuna per provare a smontare, almeno parzialmente, l'immagine vulgata, presentando una scelta di casi particolarmente emblematici da una rassegna che ho iniziato a raccogliere da una decina d'anni⁷ (e che dovrebbe essere avviata ormai a consolidarsi in una pubblicazione). Entriamo dunque in un'«officina» meno frequentata e più segreta della produzione pascoliana, cercando di scoprirne alcuni 'grimaldelli' che potranno rivelarsi utili per capire anche il poeta.

Dal nome all'ideogramma: Manara / Manarèn

La citazione valgimigliana qui sopra non è casuale. Proprio nelle lettere all'allievo abbiamo una delle testimonianze più significative, direi clamorose, di questo atteggiamento pascoliano, per qualità e quantità. Il trattamento a cui fu sottoposto il suo nome è noto dall'esegesi che dovette farne lo stesso Manara in nota quando appunto, solo nel 1960, si decise a pubblicare le lettere ricevute da Pascoli, alcune delle quali presentavano dei 'disegnini', vere e proprie 'traduzioni grafiche' del nome, «una specie di ideogramma»⁸ (purtroppo qui irriproducibili):

Il segno [all'inizio della lettera del 23 VIII 1899] che io ho trascritto come *Manarèn* doveva raffigurare una piccola mannaia, e cioè, come si dice in romagnolo, un *manarèn*; e *Manarèn*, cioè Manarino, anche suona in romagnolo il diminutivo del mio nome Manara. E questo gioco piaceva molto al giocoso Pascoli che molto ci si divertiva specie nelle manoscritte dediche dei suoi libri a me. Nella lettera seguente

⁷ Ne presentai una traccia embrionale nella giornata di studio *Pascoli allegro. Aspetti giocosi dell'opera pascoliana* tenutasi a Sogliano al Rubicone il 21 ottobre 2012, in una relazione intitolata *Pascoli si diverte: giochi onomastici tra il serio e il faceto*.

⁸ MARINO BIONDI, «Colleviti». *Biografia e letteratura*, Introduzione a MANARA VALGIMIGLI, *Colleviti*, Imola, La Mandragora 2003, p. 21.

[del 28 VIII 1899] arriva perfino a dirmi «Caro Manarèn, ti abbraccio e mi taglio al tuo seno».⁹

Nella lettera ancora successiva, del 31 VIII 1899, il gioco pascoliano si rovescia, coinvolgendo nella trascrizione grafico-visiva il cognome dell'emittente: «Un abbraccio, Manarèn, dal tuo *pascoli*». All'ultima parola il destinatario appone un'altra nota:

Altro gioco del Pascoli che qui, invece della firma, ha buttato giù, a penna, albelli, cespugli, siepi, e insomma dei *pascoli*.¹⁰

È il momento più felice del rapporto tra i due (che conoscerà, subito dopo, un periodo di crisi), e la complicità tra maestro e allievo è data proprio dalla 'democratica', paritaria riduzione dei nomi propri a nomi comuni, risemantizzati come tali e completamente reificati, privati perfino della 'scrittura'. Soprattutto l'austero (e rarissimo) nome *Manara*, che denuncia la fede risorgimentale del padre di Valgimigli,¹¹ nella forma dialettale ipocoristica (comprensibile però solo ai romagnoli) disorienta quasi il lettore di oggi per l'aspetto inopinatamente violento che rivela, e che il disegno inequivocabilmente rappresenta (immagine iconica del carattere irruente e sanguigno del giovane Manara?). O forse Pascoli consapevolmente riportava il nome del giovane amico all'etimo del cognome da cui derivava, *manara*, accreditato ora dal lessico più autorevole¹² proprio come una variante dialettale di *man-naia* (registrato già dal *Dizionario* del Tommaseo-Bellini)¹³

Gli omonimi: «l'angelo Gabriele» e «l'arcangiolo cattivo»

Tra gli esempi che potevo scegliere per uno *specimen*, quale si è già anticipato essere quello attuale, da un campionario assai esteso, i più rappresen-

⁹ VALGIMIGLI, *Lettere di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 99-100.

¹⁰ Ivi, p. 102.

¹¹ «Una tradizione romagnola, dare come nome un cognome noto, in questo caso di Luciano Manara, generale dei bersaglieri» (caduto nel 1849 nella difesa della Repubblica romana; BIONDI, «*Colleviti*», cit., p. 21). *Manara* non è registrato né da EMIDIO DE FELICE, *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Venezia, Sarin/Marsilio 1987, pp. 9-14, né da ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005.

¹² ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, vol. II, Torino, UTET 2008, p. 1040.

¹³ «MANNAJA. Coltello grande per lo più con due manichi, e principalmente quello che usa il boia a tagliar la testa. Da *Manus*. Bass. lat. *Mannaria*, *Manaria*, *Manara* e *Manuaria*» (NICCOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, vol. XI, Milano, BUR 1977, p. 661).

tativi mi sono parsi intanto gli omonimi, perché nell'alterazione o comunque manipolazione pressoché sistematica del nome dei suoi corrispondenti attuata da Pascoli il fattore distintivo degli omonimi, in senso oppositivo o assimilativo, come si vedrà, viene a giocare un ulteriore coefficiente di divertita inventività, ai limiti del funambolismo verbale. La prima coppia che qui si propone ad esempio instaura una polarità oppositiva molto marcata e insistita.

Non furono mai facili né tranquilli i rapporti di Pascoli con d'Annunzio: è fatto ampiamente noto, almeno da una quarantina d'anni, dall'intervento su *I fratelli nemici* (*allusioni antidannunziane nel Pascoli*) di Alfonso Traina al Convegno gardonese del 1980.¹⁴ A queste «allusioni» si può ora integrare il trattamento onomastico riservato da Pascoli a d'Annunzio nelle lettere private, specialmente da quando si profilò al suo orizzonte un altro Gabriele, ben diverso dal vate. Si tratta di Gabriele Briganti, il fedele, devotissimo bibliotecario della Governativa di Lucca, per le nozze del quale Pascoli scrisse il celebre *Gelsomino notturno*. Il nome dell'amico scatena in Pascoli da un lato il gioco dell'ossimoro fra nome e cognome (l'«angelico brigante» in una lettera a Valgimigli),¹⁵ dall'altro l'accoppiamento antifrastico con l'altro Gabriele, appunto d'Annunzio, quasi riflesso condizionato 'in crescendo' nel corso degli anni. Scriveva dunque da Messina a Briganti, il 21 dicembre 1898: «spesso m'avviene di [...] pensare al Gabriele *naturale*, al Gabriele *buono*, al Gabriele *moderato*: oh! più caro dell'altro! molto più caro!» (i corsivi sono dell'autore); da Castelvocchio, il 18 luglio 1900: «solleciti l'angelo Gabriele, tanto a me più caro dell'arcangiolo cattivo»; ancora da Messina, il 22 giugno 1902: «L'altro Gabriele mi mandò la Francesca in pergamena con una dedica fraterna [...]. A ogni modo il mio Gabriele prediletto è quello che ha del Musolino nel suo cognome».¹⁶ Il riferimento antonomastico è al bandito calabrese Giuseppe Musolino, processato a Lucca tra l'aprile e il giugno 1902 (che tornerà anche in riferimento a Luigi Siciliani, come vediamo più avanti). In una lettera a Caselli del 1903 era comparsa un'ulteriore 'variazione' linguistico-letteraria del cognome: «Un pensiero serio è quello di Gabriele... l'altro, non il nostro Räuber», dove la forma tedesca riprende ovviamente il titolo dei *Masnaderi* di Schiller, appunto *Die Räuber*.¹⁷ E il solito Valgimigli confermava: «“Gabriele è il nostro arcangelo”, mi diceva il

¹⁴ ALFONSO TRAINA, *I fratelli nemici* (*allusioni antidannunziane nel Pascoli*), in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, Bologna, Pàtron 1991², pp. 231-250.

¹⁵ VALGIMIGLI, *Lettere di Giovanni Pascoli*, cit., p. 99.

¹⁶ GIOVANNI PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi*, postfazione di P. Vanelli, Lucca, Pacini Fazzi 2012, pp. 200, 202, 204, 210.

¹⁷ *Carteggio Pascoli – Caselli* (1898-1912), a c. di F. Florimbii, Bologna, Pàtron 2010, p. 478.

Pascoli, pronto sempre a giocare e scherzare di nomi e soprannomi». ¹⁸ Ricordando quanto d'Annunzio tenesse alla propria natura 'angelica' iscritta fin dalla nascita nell'accoppiata nome-cognome (e la propalasse come stigma divino nei suoi scritti), ¹⁹ forse non era del tutto innocente lo scherzo pascoliano, che gli aveva 'provvidenzialmente' messo a disposizione un *Gabriele* davvero 'angelico' (dal paradossale cognome ossimorico Briganti!), per poterlo giocare contro un *Gabriele* angelo decaduto (quindi falso 'd'annunzio = messaggero'), per non dire vero e proprio Lucifero...

«I due gran-Guidi»

La parodia onomastica pascoliana continua a seguire i sodali con cui il romagnolo aveva condiviso gli anni giovanili a Bologna alla scuola del Carducci – dove era normale il motteggio e la presa in giro fra compagni d'università –, anche quando alcuni di questi fanno carriera come funzionari ministeriali (e vengono sollecitati dagli altri per essere aiutati nelle peregrinazioni di insegnanti su e giù per l'Italia). Sono soprattutto i *due Guidi*, Mazzoni e Biagi: all'epoca stretti e influenti collaboratori di Ferdinando Martini, segretario generale del Ministero della Pubblica Istruzione. Dopo essersi laureato a Pisa, Mazzoni (1859-1943) ²⁰ era stato a Bologna nel 1880 per il perfezionamento, entrando così a pieno titolo nel cenacolo dei carducciani, e da allora si era fatto 'promotore' di Pascoli poeta (ma quasi a suo dispetto): ²¹ cogli anni tuttavia Pascoli lo avrebbe considerato uno 'pseudoscolaro' di Carducci.

I rapporti con Guido Biagi (1855-1925), ²² invece, che sarà capo gabinetto di Martini, divenuto ministro alla P. Istruzione, diventano amichevoli e passano al tu solo nel settembre 1893: la prima lettera di Pascoli riflette subito l'intimità fra i due (fra l'altro coetanei) attraverso la libertà onomastica: «Carissimo nostro gran-Guido, prima di tutto, i sensi della gratitudine più viva per l'amicizia che mi hai così liberalmente donata. [...] E saluti e augurii infiniti al mio gran-Guido da Giovanni Pascoli»: «appellativo scherzosamente encomiastico, per distinguere il Biagi da Guido Mazzoni; forse con

¹⁸ VALGIMIGLI, *Lettere di Giovanni Pascoli*, cit., p. 91.

¹⁹ PARADISI, *D'Annunzio "myrionymo": metamorfosi onomastiche da Floro Bruzio ad Angelo Coles*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 335-369, p. 336-340.

²⁰ GIUSEPPE IZZI, *Mazzoni, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (d'ora in poi DBI) 2009.

²¹ Per tutta la questione, che qui non si può riprendere neppure per sommi capi, si veda l'efficace sintesi di CARLA CHIAMMO, *Guida alla lettura di «Myrica»*, Roma-Bari, Laterza 2014, pp. 38-39.

²² PINO FASANO, *Biagi, Guido*, in DBI, vol. 9, 1967.

eco dantesca».²³ Si dovrà ricordare che fin dal 1885 il solito Severino, nel già citato sermone *A Giovanni Marradi*, faceva iniziare la conversazione fra i tre amici poeti-professori male in arnese, appunto lui, Marradi e Pascoli (v. 17: «Deh! come lieti ciarleremo a pranzo!»), con questa domanda (v. 18 s.): «Quel Mazzoni, quel Biagi (i due gran Guidi)/ non fan nulla per noi?», dove già, secondo Francesco Bausi, nella citazione dei «due esponenti di spicco del circolo carducciano, stretti amici sia del Ferrari che del Marradi», era probabile un ricordo di Dante, *Purg.* XI, 97-98: «Così ha tolto l'uno a l'altro Guido/ la gloria della lingua» (e un implicito riferimento polemico al «moderatismo» del Biagi all'interno della cerchia dei «goliardi» fiorentini, tutti, in varia misura, di tendenze socialiste e anticlericali).²⁴ Ma già nella stagione dei «Nuovi goliardi» fiorentini del 1877 i compagni di studio e di sbornie Ferrari, Gentile, Straccali, Marradi e Biagi avevano avuto i loro soprannomi: in particolare Biagi era il *gattone*, «perché, sempre elegante, si permetteva il lusso di un ricco pelo di gatto sul bavero del pastrano (e Carducci stesso lo chiamava così, scrivendo al Ferrari: «Se sei ancora a Firenze, ti prego che mandi a dirmi se anche c'è il *gattone* o s'è andato in Inghilterra a far le fusa alle streghe di Macbeth o quando ci va)».²⁵

Se Guido Biagi dunque era *il gattone*, Guido Mazzoni diventerà per Pascoli *il canarino*. La ruggine con l'antico sodale dei tempi di Bologna, fervente carducciano (e smaccatamente protetto dal Carducci per la precoce carriera di docente universitario) era di antica data, ma solo nel gennaio 1904 sembra testimoniato per la prima volta (in lettere a Caselli e alla Corcos) l'appellativo con cui Pascoli, scrivendo le «canzoni uccelline» che apriranno gli imminenti *Canti di Castelvecchio*, definisce polemicamente il Mazzoni come «il Canarino»: «Sto facendo delle canzoni uccelline, così belline!, per far dispetto a un certo canarino fiorentino ammaestrato, che non vuole si senta altro che la sua vocerellina cittadina»²⁶ (l'irrisione si concentra tutta nell'accumulo dei diminutivi vezzeggiativo-spregiativi rimati in serie:

²³ GIUSEPPE NAVA, «Non ci potrò fare il mio verso». *Lettere del Pascoli a Guido Biagi*, «Rivista Pascoliana», V (1993), pp. 231-257, p. 243.

²⁴ BAUSI, «Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti», cit., pp. 269, 297-298 (e 25-26). Il gioco dantesco è garantito anche dal calco su appellativi quali «gran Tosco» (*Purg.* 11, 58), «gran Lombardo» (*Par.* 17, 71), «gran Giovanni» (*Par.* 32, 31) (e altri simili): l'operazione ferrariano-pascoliana, incrociando lo stilema «gran...» (con la forma apocopata, dove l'etnico sostitutivo per antonomasia del nome conferisce solenne eloquenza al dettato poetico) e il nome, i «due Guidi», nell'evidente sproporzione tra i nobili modelli danteschi e i modesti (nonostante la loro prosopopea) referenti contemporanei, non fa altro che accrescere l'effetto parodistico della denominazione (ringrazio Leonardo Terrusi per l'amichevole supporto dantesco).

²⁵ *Lettere di Severino Ferrari a Giosuè Carducci*, a c. di D. Manetti, Bologna, Zanichelli 1933, p. XXXIII.

²⁶ *Carteggio Pascoli - Caselli*, cit., p. 516.

«uccelline/ belline; canarino fiorentino ammaestrato; vocerellina cittadina»); «compongo, per dedicarle al Canarino, molte odicine o canzonette uccelline». ²⁷ L'opposizione era contro «i poeti senza poesia, come quel caro fabbricatore di pensi che è il Mazzoni fiorentino», ²⁸ e il bersaglio polemico era così vivo, che se lo appuntava anche negli autografi delle stesse canzoni: «Alla barba del Canarino, uccello falsificato, queste canzoni silvestri uccelline vere». ²⁹ Mazzoni era autore di un libro di *Poesie*, giunto proprio nel 1904 alla quarta edizione presso Zanichelli, libro che si fregiava, fin dalla prima edizione romana uscita nel 1882, della *Prefazione* di Carducci...

I tre Gigi romani

A Livorno un giovanissimo scolaro, poco più che undicenne, saprà conquistare l'affetto di Pascoli al punto da esserne poi definito «caro figlio mio, caro mio orgoglio di maestro», e da diventarne poi, da adulto, il più fedele difensore e divulgatore del pensiero dantesco: Luigi Valli (1878-1931). Nel carteggio fra i due, ³⁰ dopo i primi scambi «Caro Gigino», dal febbraio 1901 l'allievo prediletto viene appellato, con uno di quegli ossimori così cari al poeta, «Caro figliolino *idemque* austero nonno», sottolineato addirittura dall'uso dell'*idem* avversativo (e nel congedo ancora «Un abbraccio, nonnino e figliolino, dal tuo G.P.»), per i consigli maturi che il più giovane dava al poeta 'fanciullo'. Lo stesso Valli avrà occasione di ricordare l'origine di questa complicità fra i due, segnata dalla convenzione onomastica:

Di me rideva ogni tanto perché gli facevo, a sentir lui, troppe prediche. A dir vero questo poteva accadermi quando lo trovavo così disperatamente impacciato in qualche piccolezza un po' comica della vita pratica [...]. Il più delle volte erano provocate dal fatto che io lo trovavo contrito da attacchi o da critiche delle quali veramente non metteva conto di occuparsi... Erano quelle mie prediche, dirette a fargli disprezzare la critica quanto meritava, che mi avevano valso da lui il sopran-

²⁷ PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, a c. di C. Marabini, Milano, Rizzoli 1972, p. 170.

²⁸ *Carteggio Pascoli* – Caselli, cit., p. 519.

²⁹ PASCOLI, *Poesie I. Myricae. Canti di Castelveccchio*, a c. di F. Latini, Torino UTET, 2002, pp. 554-555, 572. Ancora nel febbraio 1908, scrivendo al Pistelli: «ho la commemorazione (quinta mi pare; e non sono il canarino!) di G. C.[arducci] da fare... e tante ingiurie da cercare...» (PASQUALE VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi. Con molte lettere inedite del Pascoli e al Pascoli*, Roma, Signorelli 1950, p. 232): Vicinelli, riportando il passo, conferma che «il “canarino”, per i discepoli del Carducci, era Guido Mazzoni» (MARIA PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori 1961, p. 869).

³⁰ Pubblicato da GIOVANNI CAPECCHI, *Il carteggio tra Giovanni Pascoli e Luigi Valli (1892-1908)*, «Rivista Pascoliana», XI (1999), pp. 147-199.

nome di “Nonno”. Forse il loro tono contrastava troppo col ricordo così recente di me ragazetto.³¹

Questo appellativo (spesso nella doppia formulazione ossimorica) diventerà il segno distintivo nella corrispondenza fra i due, che Pascoli ripeterà sia in apertura che nel congedo delle lettere, e Valli confermerà nelle sue risposte. La risoluzione di questo gioco dei ruoli un po’ ambiguo si avrà solo quando il Valli si farà sposo, alla fine del 1906 (e il “Maestro carissimo” declinerà l’invito a presenziare quale testimone di nozze): da allora in poi Pascoli tornerà a chiamarlo (sempre e soltanto) *Gigino*.³²

Lo stesso Luigi Valli poi, trasferitosi a Roma fin dagli anni ginnasiali, assieme allo scolio Luigi Pietrobono, direttore del Collegio Nazareno, e a Luigi Siciliani, studente nello stesso collegio, verrà a far parte del terzetto dei «tre Gigi»,³³ fedelissimi pascoliani: di questa coincidenza onomastica il poeta si compiacerà ripetutamente negli scambi epistolari coi tre, e sarà incentivo alla fantasia per distinguerli con trovate sempre nuove (ad es., scrivendo a Siciliani, i riferimenti agli altri due saranno *Gigi Nonno* e *Gigi Maestro*). Il Pietrobono (1863-1960), con ennesima invenzione che rende unico ed esclusivo il rapporto, sarà rinominato (per ricomposizione di nome e cognome), *Gigibono* o *Gigi...bono*, *...bono*, *...bonino* (e sempre così chiamato anche nella corrispondenza con gli altri due). Il Siciliani (*Gigi*, *Gigetto Bruttasc* [Bruzio], *Gigettino* nell’intestazione delle lettere), in una missiva al Pietrobono del novembre 1901 diventerà addirittura *Gigino Musolinopolitano*,³⁴ a evocazione del famoso bandito Musolino (calabrese come il Siciliani), catturato nelle Marche pochi giorni prima, il 9 ottobre 1901, per le vicende processuali del quale il poeta nutrì un interesse quasi morboso. Dello stesso periodo (5 novembre 1901) sono alcuni versi sorridenti stesi durante un pranzo all’osteria della Rosetta di Roma sul recto di un biglietto da visita *Luigi Siciliani* recante la corona nobiliare (il Siciliani era conte di Cirò, e Pascoli continuerà a trattarlo col lei in tutta la corrispondenza intercorsa):

È già la primavera
o conte di Cirò

³¹ LUIGI VALLI, *Giovanni Pascoli. Ricordi di un vecchio scolaro*, «Pègaso», III (1931), 4, pp. 424-438, p. 436 ss.

³² CAPECCHI, *Il carteggio tra Giovanni Pascoli e Luigi Valli*, cit., pp. 193-199.

³³ «Ai tre Gigi, salute»: così inizia la prima lettera di Pascoli conservata nell’Archivio Siciliani, del 14 febbraio 1901 da Messina (ENRICO GHIDETTI, *Le lettere di Giovanni Pascoli a Luigi Siciliani*, «Rassegna della Letteratura italiana», LXXXIII (1979), pp. 260-306, p. 268).

³⁴ Ivi, p. 308 s.

(non forse Cyrano):
 senti la capinera
 o bruzzio Bergerac
 che fa *tac tac... tac tac...*³⁵

Le assonanze *Cirò – Cyrano*, *bruzzio Bergerac* sono evidentemente irresistibili per Pascoli. Ma la temperatura affettiva fra il poeta e il giovane promettente si misura proprio dagli slanci onomastici, che raggiungono inedite espressioni superlative. Ancora, al 29 novembre 1904 si data la dedica di questi altri versi:

O figlio caro! O caro figlio!
 O il più Gigi de' miei Gigi!
 Tu vuoi dal babbo un buon consiglio?
 Fa di seguire i miei vestigi.³⁶

Anche fra i più arditi onomaturghi non si incontra di frequente un passaggio come questo, «il più Gigi de' miei Gigi», che trasforma l'idionimo (anzi, l'ipocoristico familiare) in una qualità suscettibile di gradazioni, semantizzata *motu proprio* dal funambolico dedicatario...

Una donna 'dantesca'

È Emma Corcos la titolare del carteggio più corposo per consistenza e durata (un centinaio di missive del poeta, contro i 190 pezzi della donna). La sua eccezionalità è contrassegnata fin dal nome (anzi, dall'assenza di nome) con cui il poeta le si rivolge epistolarmente nella fase iniziale del rapporto, «Gentile Ignota», che tuttavia ben presto si trasforma in «Donna Gentile» (e sarà sempre così, dopo che appunto non fu più «Incognita» o «Ignota»). L'editore delle lettere si soffermò opportunamente sulla modalità onomastica:

Nasce da evidente suggestione dantesca la palese reminiscenza stilnovistica dell'appellativo «Donna Gentile», che si alterna a «Gentile ignota» o «Incognita» [...]. «Donna è gentil nel ciel che si compiangi», dice Dante, la quale muove la Grazia in suo soccorso: ed è Maria; nel *Convivio* la «Donna Gentile» impersona la Filosofia e nella *Vita Nova* è la stessa Beatrice e altre: diverse incarnazioni della medesima immagine, a cui però spetta la funzione comune della pietà e del soccorso alla condizione dell'uomo. Morta Beatrice, Dante racconta nella *Vita Nova*: «Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava

³⁵ Ivi, p. 273 s.

³⁶ Ivi, p. 290.

sì pietosamente...». Il Pascoli riporta queste parole nella *Mirabile visione* nel capitolo «La donna gentile». E come non ricordare la dedica della Prolusione a Emma Corcos: «A una donna gentile – la quale mi guardava molto pietosamente – in Or San Michele?». ³⁷

L'appellativo diventa parte integrante e non casuale di quella pragmatica della comunicazione privata, per cui se Pascoli inizia la lettera con «Gentile Signora», la destinataria se ne adonta avvertendo come un raffreddamento del sentimento.

E dalla stessa corrispondenza con Emma emerge un episodio appartenente all'ultima, stanca stagione bolognese del poeta, che ci mostra comunque un Pascoli capace di trovare, nell'ennesimo gioco di deformazione onomastica, le risorse per reagire positivamente a un contesto di relazioni poco amichevoli, per non dire ostili. Il *gossip* irridente e offensivo che prende di mira i personaggi in vista, le *fake news* divulgate dai falsi amici non appartengono infatti solo ai nostri tempi. E i destinatari ne soffrono oggi come ieri allo stesso modo. Scriveva dunque Pascoli all'amica, da Bologna, il 1 luglio 1909:

Di costì [Firenze] è partita ultimamente (da un pezzo non avevo stampato nulla, e qualche cosa bisognava trovare per darmi noia) la schifa voce che io prendevo moglie, e appunto una vedova, che m'è così antipatica, quasi odiosa! [...] Smentisca, se crede e con chi crede, la stupida e un po' infame voce, senza però ridire, per esempio, ciò che ora le dico, che quella tal signora, per una cotal sua nobilissima rassomiglianza affatto superficiale, e per altre sue più vistose qualità, io la chiamo: *la regina Marg...arina!* Mi raccomando dunque. Non dica i particolari e specialmente le mie espressioni... ³⁸

Si è identificata l'«antipatica vedova» in Ida Gini vedova dell'amico di gioventù (dal quale abbiamo iniziato...) Severino Ferrari, che sorprende trovare definita con tanto poca misericordia da chi, solo pochi anni avanti, si era speso in prima persona per farle ottenere la pensione governativa: ³⁹ ma basterà pensare al contesto. Pascoli si sta rivolgendo alla «Donna Gentile» o «Gentile Ignota» che da più di dieci anni gli scriveva esibendo sentimenti di totale dedizione: è evidente che la voce messa in giro da qualche bello spirito fiorentino, per quanto inverosimile, dovesse averla turbata (come in effetti lei stessa confessò). Il poeta allora, per tacitarne la gelosia, esagera

³⁷ PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 25 ss.

³⁸ Ivi, pp. 261-262 (corsivo mio).

³⁹ *Un epistolario dell'Ottocento. Le lettere di Gaspare Finali a Giovanni Pascoli (1892-1912)*, a c. di A. Cencetti, Bologna, Compositori 2008, pp. 21-22, 250-265.

un po' la propria avversione per la persona 'incriminata', gonfiando i toni. E che, nella psicologia di Pascoli, la cosa fosse già finita senza lasciare tracce, in una bolla di sapone, si evince proprio dal poscritto, con l'ennesima, divertita (ma non cattiva) alterazione onomastica: la signora è accostata addirittura all'augusta sovrana in virtù delle sue forme... butirrose! (con ripresa del gioco già parafonico nella coppia 'formulare' *regina* Margherita, ora 'perfezionato' con la rima: *regina* Margarina).

Conclusione

«Il classico esempio di gioco onomastico è costituito dal nome parlante, di per sé bifronte: da un lato la forma onimica, dall'altro le caratteristiche del personaggio che in quello vengono rispecchiate».⁴⁰ Con questi giochi onomastici pascoliani siamo evidentemente in un ambito *non* letterario ma che, per il poeta che ha fatto del plurilinguismo la propria cifra espressiva, si potrebbe considerare *para-* o *pre-* letterario, al confine fra vita e arte. E mi piacerebbe poter pensare, in conclusione, che la presente indagine si potesse comunque collocare nell'ambito delle

sempre più numerose ricerche condotte, specie in questi ultimi anni, sulle strategie onomastiche messe in atto dagli autori per piegare quell'elemento del linguaggio apparentemente asemantico che è il nome proprio alle più disparate esigenze creative, rendendolo così il depositario di giochi di parole, ambiguità, dissimulazioni, doppi sensi, non sensi, allusioni e di ogni altro tipo di sperimentazioni,⁴¹

di cui ha parlato Donatella Bremer in un saggio la cui parte iniziale potrebbe essere assunta *in toto* come premessa metodologica per l'analisi qui proposta (e al quale quindi si rinvia). Non sarà forse un caso che la stessa Bremer abbia citato in apertura del suo studio il Pascoli dei *Due fanciulli*, per il quale anche il gioco può essere «serio al pari d'un lavoro».⁴²

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 gene-

⁴⁰ DONATELLA BREMER, *Quando il nome è un gioco. L'esempio di Robert Gernhardt*, in *Di nomi e di parole. Studi in onore di Alda Rossebastiano*, a c. di E. Papa, D. Cacia, Roma, ItaliAteneo 2017, pp. 81-98, p. 83.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Nuovi poemetti*, v. 4.

rale 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

LUIGI SASSO

I NOMI DI UNO SCONOSCIUTO:
SUI DIARI DI ANTONIO DELFINI

Abstract: Antonio Delfini (1907-1963), regarded as a minor writer, «unknown» according to his own ironic definition, was the author of prose works, short stories, articles, essays, even of a *Manifesto per un partito conservatore e comunista* and, not least, of some papers partially published in 1982 by Giovanna Delfini and Natalia Ginzburg under the title of *Diari (1927-1961)*. In such a fragmented, elusive production, proper names play an important role. Pseudonyms, paronomasia, grotesque creations and other kinds of onomastic effects are employed, especially in the diaries, in different and sometimes surprising ways.

Keywords: Dreams, Pseudonyms, embryonic Onomastics

Sognare nomi

La questione onomastica si presenta nell'opera di Antonio Delfini con modalità alquanto inconsuete. Nella *Prefazione* (scritta nel 1956) a quello che senza dubbio è il suo più importante libro di racconti, *Il ricordo della Basca*, ci vengono presentate, in rapida successione, tre brevi sequenze oniriche. Ci interessa la seconda: «Poi un altro sogno: dentro una torre ci stava una gallina, la strozzo, la metto a cuocere, e mentre comincio a mangiarla, si avvanza la bionda massaia che mi dice: “Tu mangi la mia gallina, ma intanto quando vai fuori a bere dimentichi di scrivere il tuo nome sulla porta e dopo non riconosci più la casa”».¹

C'è già non poco di Delfini nel frammento appena letto. Un sogno, un nome dimenticato, l'impossibilità di una conclusione, di un ritorno. Il senso, in buona sostanza, di un'esclusione. E c'è forse anche non poco del suo modo di intendere la scrittura, del suo misurarsi, non di rado sul piano dell'ironia, con situazioni inedite e marginali, del suo assiduo muoversi in una zona sospesa tra realtà e reinvenzione: il tentativo di recuperare i frammenti – concreti, fittizi – della propria identità.

Si possono trovare altri esempi dell'importanza che il nome proprio riveste nelle pagine di Delfini. Uno dei più significativi lo si incontra in quel singo-

¹ ANTONIO DELFINI, *Il ricordo della Basca*, Milano, Garzanti 1992, p. 37.

lare esperimento di scrittura – un saggio critico, una ricostruzione storica, o più verosimilmente una *rêverie* – che va sotto il titolo di *Modena 1831. Città della Chartreuse*, testo ultimato nel 1962, pochi mesi prima della sua morte. La tesi sostenuta dall'autore è chiara e spiazzante: afferma che il capolavoro di Stendhal, *La Certosa di Parma*, non è, come tutti erroneamente pensano, ambientato a Parma, bensì a Modena. La Certosa del titolo, per fare subito l'esempio più eclatante, altro non sarebbe che l'abbazia di Nonantola. E gli stessi personaggi risulterebbero in buona parte riconducibili a figure di rilievo della storia della città: in Fabrizio Del Dongo, per esempio, confluirebbero diversi echi e suggestioni, tra i quali un riferimento a Ciriaco De' Pazzi, protagonista, come è noto, dei moti risorgimentali nel ducato di Modena nel 1831. Insomma, e per dirla con le parole di Delfini, «Parma, nella *Chartreuse*, non esiste».² Parma è soltanto un nome, ed è stato il suono evocativo di quel nome a sedurre Stendhal. Tutto il romanzo sarebbe dunque una sequenza onirica e *Parma*, con le sue sillabe, il centro, l'esito di questo evento. Facciamolo dire a Delfini: «A Parma città italiana non toglieremo il suono della parola, che è ben altra cosa del suono della parola Modena. La differenza del suono delle due parole è diventata tale che non ci sogneremo mai di parlare di *Chartreuse de Modène*».³ E due pagine più avanti tutto acquista un significato ancora più profondo: «*Parma* era soltanto il suono risultante da un sogno, ricostruito da Stendhal perché la verità potesse in qualche modo apparire; ché altrimenti la verità non sarebbe mai apparsa, neanche velatamente».⁴ La verità è il significato del tentativo insurrezionale di Ciriaco De' Pazzi, agli occhi di Delfini il progetto politico di un'Italia meno ipocrita, meno corrotta.

Nei due casi presentati troviamo il nome, la dimensione onirica, una verità che a poco a poco prende forma. La scrittura di Delfini ci fornisce del resto esempi frequenti di nomi tutt'altro che insignificanti: sono i nomi «evocativi, saporosi», così li ha definiti Marco Sangiorgi,⁵ di Elena Granfusardi, Maddalena Marfusa, Giacomo Disvetri, Maltinor e via dicendo, sono le formazioni grottesche e irriverenti di alcune sue poesie.⁶ Ma dell'opera di Delfini, che solo in maniera faticosa e incompleta è approdata alla pubblicazione – quasi a voler giustificare il titolo di *Note di uno sconosciuto* dato dall'autore a un suo abbozzo di racconto⁷ – fanno parte le pagine dei suoi quaderni, i bloc-

² DELFINI, *Modena 1831. Città della Chartreuse*, Milano, Scheiwiller 1993, p. 29.

³ Ivi, p. 40.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ MARCO SANGIORGI, *La figura femminile nella scrittura di Antonio Delfini*, in *Antonio Delfini*, «Riga», 6, a c. di A. Palazzi e M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos 1994, p. 323.

⁶ Per fare qualche esempio: *Cagistrato dei Moglioni*, *Merullo Fiscobrullo*, *l'avvocato del Bruco detto Sculattin del Buco*.

⁷ Cfr. DELFINI, *Note di uno sconosciuto: inediti e altri scritti*, «Marka», XXVII (1990), pp. 5-7.

notes, le agende, i foglietti, i pacchetti di sigarette *Serraglio* sui quali si può leggere un appunto, una frase. «Le carte di Delfini sono un mondo»,⁸ ha osservato Irene Babboni. O forse soltanto le tracce di una vita. Sono state pubblicate in parte e postume nel 1982 per la cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg presso l'editore Einaudi col titolo *Diari 1927-1961*.

In questo mondo è giunto finalmente il momento di entrare.

Parole in bilico

«Sono tutte note; poesie, abbozzi di racconti; scritture gettate sulla carta per passare il tempo senza pensiero senza applicazione; frasi còlte a volo a passeggio in treno in bicicletta o stando con le mani in mano mentre fluiva il tempo; amenità, invettive, silenzi, bronci, amori, viaggi, dolori ecc. Potrà mai giustificarsi una simile opera?».⁹

I *Diari* di Delfini – la cui stesura abbraccia quasi l'intero arco della sua esistenza – non sono soltanto un'opera composita, complessa ed eterogenea, come abbiamo appena sentito, ma rappresentano anche un testo problematico, un testo che mette continuamente in discussione se stesso, le ragioni del suo farsi, la sua utilità, la sua aderenza alle cose, agli eventi vissuti, la possibilità di funzionare come un laboratorio in vista di un riutilizzo futuro. La parola dei *Diari* è una parola sospettosa della propria legittimità, spesso incapace di reggere l'esame di una rilettura. Le pagine conoscono i segni della lacerazione, le cesure, i vuoti e i salti temporali. La scrittura diaristica, e questo è forse il suo più grande paradosso, è una scrittura sfasata, fuori tempo, spesso in difficoltà nel riconoscere il presente, l'istante, costretta a ritessere i fili dei giorni andati, nella speranza forse di individuare un orientamento. Su quest'ultimo aspetto sentiamo ancora Delfini: «Le noticine, ancora da copiare, avranno in gran parte la data, per altre sarà forse impossibile rintracciarla. È improbabile che riesca a seguire un ordine, dato il disordine che impera in quelle note, nelle mie carte in generale, nei miei pensieri dopo quel giorno che per l'ultima volta dormii nella mia casa di Modena».¹⁰

Di fronte alla fisionomia di queste pagine, alla natura di queste parole in bilico, la domanda che vale la pena porsi è la seguente: che compito assolvono, a quale logica obbediscono i nomi? O meglio: possiamo considerare i nomi, all'interno di una pagina di diario, allo stesso modo con cui leggiamo

⁸ IRENE BABBONI, *Un romanzo nel romanzo*, in DELFINI, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi 2008, p. 335.

⁹ Cfr. DELFINI, *Diari 1927-1981*, Torino, Einaudi 1982, p. 163.

¹⁰ Ivi, p. 184.

quelli che compaiono in un romanzo, in un racconto, oppure essi acquistano una dimensione specifica, costituiscono una realtà differente e nuova? E se sì, in virtù di che cosa? E alla fine, con quali conseguenze?

Per il momento forse è possibile delimitare lo spazio, individuare i confini di una pagina di diario, la sua logica contraddittoria. Da un lato c'è l'impossibilità di far entrare in essa ciò che coinvolge in maniera emotivamente troppo forte l'autore, per esempio il nome di una donna amata. Illuminante in questo senso un passo della *Introduzione a Il ricordo della Basca*, nel quale Delfini ci parla di ciò che, annotando, poteva entrare nei suoi taccuini e di ciò che al contrario doveva restarne fuori: «Scrivevo nei miei carnets che avevo incontrato una donna, ch'era la più bella donna del mondo, e non era lei, perché se fosse stata lei non avrei potuto scriverlo. Perché non si scrive mai di ciò che esiste, ma di ciò che non esiste. [...] E credo perciò che in tutte le mie note di quegli anni non si trovi mai il nome di Margherita Matesillani, e mai nemmeno una parola che accenni a un incontro con lei, a una visione di lei». ¹¹ Dal lato opposto e complementare, perché alla fine anche in questo caso il nome risulterà assente, c'è la confessione di un sentimento così forte da consentire di riconoscere nel nome di lei, qualora fosse affidato al gesto di una firma, tutta l'intensità di una passione. Scrive Delfini, questa volta nel diario: «Credo che se tu mi scrivessi sarebbe tale l'emozione da bastare soltanto il tuo nome sulla carta, perché io capissi che tu mi ami come io ti amo». ¹²

Il proprio nome e i suoi fantasmi

Una scrittura così accidentata e sconnessa («Sono tutte note; poesie, abbozzi di racconti...»), lambita, si è visto, dai sobbalzi dell'io di chi scrive, mette ben presto in evidenza la criticità del soggetto. Ne è consapevole Delfini, che in un appunto del 1942 osserva: «Io non riesco a essere sincero, e per troppo amore di sincerità, mi sembra di essere diventato doppio, sputanevole e sputtanato». ¹³ Le pagine dei diari, insomma, anziché porsi come voce ed espressione di un io, finiscono al contrario per frantumare l'identità di chi scrive, per farci ascoltare, volendo limitarci agli esempi più vistosi, la voce narrante di un abbozzo di racconto, quella del lettore e critico di opere altrui, del commentatore dei propri tentativi letterari, del testimone e protagonista di incontri, di vagabondaggi, di casuali e inaspettate rivelazioni. Con la dimensione complessa e labirintica dell'individuo, Delfini ha imparato

¹¹ ID., *Il ricordo della Basca*, cit., p. 46.

¹² ID., *Diari*, cit., p. 98.

¹³ Ivi, p. 259.

fin da subito a fare i conti. E lo ha fatto disseminando intorno a sé, in calce agli scritti (articoli, manifesti, poesie, racconti ecc.) una varietà non comune di pseudonimi.¹⁴ Anche tra le pagine dei *Diari* ne compaiono alcuni. Un appunto del 1930, tra l'altro un passaggio molto significativo perché sembra voler abbozzare una dichiarazione di poetica, suona così: «È impossibile fare l'artista, esprimere i propri sentimenti. Se ci riesci ti capita di sentirti dire: divertente, divertente quello scrittore!». ¹⁵ Non sembra essere un caso che una simile discrasia tra vita e scrittura, capace, come facilmente si può intuire, di minare alla radice le ragioni di un diario, sia attribuita a un alter ego, a un personaggio di nome *Antini*. Uno pseudonimo formato con le prime lettere del nome e con le ultime del cognome dell'autore, obbedendo a un gusto crittografico di cui Delfini ci lascerà altre testimonianze.¹⁶ *Antini* presenta un notevole livello di importanza e di frequenza nell'opera di Delfini. Intanto nella sua forma completa, *Giulio Antini*, con un riferimento, dunque, anche al padre che si chiamava Anton Giulio, compare nel 1928 come firma del racconto *Musica in piazza*. Ma soprattutto si trasforma nel nome di un autore-personaggio nel breve scambio epistolare con Roanto Onisa,¹⁷ composto sul finire degli anni Venti. Chi è qui Giulio Antini? È un tipo che passa le notti girando per le vie della città, si esprime tappezzando un portone con «spaventosi e mirabolanti disegni» o pronunciando «parole vacue e insensate», sognando talvolta di fondare un teatro rivoluzionario nel bel mezzo della Val Padana o di compiere gesti degni di un personaggio di Alfred Jarry o di André Breton, come sparare in piazza cinque o sei colpi di rivoltella. Il suo destino, che apprendiamo dall'ultima lettera di Roanto Onisa, sarà quello di rivolgere l'arma contro di sé in seguito a una delusione amorosa. Anche Roanto, dal canto suo, è un personaggio non del tutto nella norma: da una breve annotazione, firmata *Antonio Delfini*, apprendiamo che egli è da almeno un anno sparito nel nulla e che nei mesi precedenti la sua scomparsa stava scrivendo un diario, per il momento perduto. Questo micro-romanzo in forma epistolare mette pertanto in scena, in veste di cu-

¹⁴ Ne costituiscono alcuni esempi *Franco Franchini*, *Ulisse Quattrogatti*, *Giulio Sardonico*, *Il Barone di Teseo*, *Beniamino Tampel*. Quest'ultimo risulta un po' meno oscuro se si considera che *tampel* in modenese significa 'satira' (cfr. *Il ricordo della Basca*, cit., p. 11).

¹⁵ DELFINI, *Diari*, cit., p. 96.

¹⁶ Un esempio curioso è offerto dall'edizione a tiratura limitata, risalente al 1960, di alcune *Poesie della fine del mondo*: si tratta di un oggetto d'arte composto da dodici cartoncini da disegno con le poesie e tre tele di Gino Marotta. Il titolo, *Marantogide*, fonde le prime lettere del nome e del cognome dei due autori in corrispondenza chiasmica cognome nome / nome cognome.

¹⁷ Lo si può leggere nel volume *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, a c. di C. Garboli, Milano, Garzanti 1997, pp. 22-32.

ratore delle lettere, l'autore e due sue controfigure, realizzando un teatro dell'io in cui i nomi delineano vicende, caratteri, destini.

Se adesso torniamo ai *Diari*, possiamo renderci conto che tra gli pseudonimi che in esso compaiono c'è anche proprio quello di *Roanto*, pseudonimo che Delfini (l'appunto è del luglio del 1927) ricorda di aver utilizzato per firmare un articolo apparso su «L'Ariete» e di cui si limita a segnalare il suono «rimbombante».¹⁸ L'annotazione, pur nella sua secchezza, è significativa, perché sposta l'attenzione da concreti riferimenti onomastici (*Roanto Onisa* si può per esempio scomporre e ricomporre in *Antonio* e *Rosa*, nomi dei bisnonni che saranno più volte ricordati in *Modena 1831*) alla suggestione di tipo fonico, un criterio di selezione onomastica che molto spesso indirizza le scelte espressive dello scrittore.¹⁹

Vale ancora la pena di soffermarsi su un terzo caso di pseudonimia all'interno dei *Diari*. Siamo nel 1937 e Delfini annota: «L'Autore crederebbe più giustificabile chiamarsi Antonio Senzaparte. Antonio Tuttaparte. Antonio Omniparte».²⁰ I suoni qui non c'entrano, e nemmeno le astuzie enigmistiche. A colpire, invece, è la forte oscillazione tra *Senzaparte* da un lato, e *Tuttaparte* e *Omniparte* dall'altro, tra la riduzione, fino all'autoironica cancellazione, di sé e del proprio nome²¹ e l'autoesaltazione, anche in chiave onomastica («I nomi importanti mi sono antipatici per il 98%. Quegli altri mi sono indifferenti al 100% meno uno: il mio nome», scriverà in un articolo, *L'orco balneare*, uscito su «Il Mondo» nel 1951).²² Sono atteggiamenti, gesti che denotano da un lato il desiderio impossibile di trasformare tutto in scrittura, dall'altro il timore di non riuscire a esprimere nulla.

Ma a Delfini piaceva soprattutto giocare col proprio nome, trasformarlo in qualcos'altro pur lasciandolo, nella forma, inalterato. Talvolta lo inserisce in una breve sequenza narrativa (lo abbiamo visto nel micro-romanzo epistolare). Altre volte la strada si fa ironico-fantastica: seguendola, lo scrittore si ritrova proiettato in una situazione surreale. Egli allora si immagina autore di testi che sembrano poter soddisfare il suo desiderio di assoluto e insieme il suo gusto per l'umorismo. Per esempio: «Trattato di geografia immaginaria (per le

¹⁸ DELFINI, *Diari*, cit., p. 16.

¹⁹ Si veda per esempio la seguente comica sequenza, tratta da *Misa Bovetti e altre cronache*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1960, p. 68: «Burchio aveva avuto cinque figli, tutti maschi, da cinque donne diverse, tutte morte di parto. Per quanto egli fosse privo di fantasia, nel dare il nome ai figli riuscì, inconsciamente, a divertire il pubblico: il primo si chiamò Barchio, il secondo Berchio, il terzo Birchio, il quarto Borchio, il quinto infine Burchio».

²⁰ DELFINI, *Diari*, cit., p. 208.

²¹ Un gesto abbastanza consueto per Delfini, capace di presentarsi come *Autore ignoto* o di affermazioni lapidarie come la seguente: «Inutile elencare quello che sono poiché io non sono niente» (cfr. *Note di uno sconosciuto...*, cit., p. 14).

²² Ora in *Manifesto per un partito...*, cit., p. 161.

scuole medie del futuro) W la folie! Compilato dal prof. Antonio Delfini laureato in geografia immaginaria all'università «A. DELFINI» di Universo».²³

Un'onomastica embrionale

Lo pseudonimo di *Antonio Senzaparte* con le relative varianti forse merita ancora una considerazione. Perché, non trovando alcuna forma di impiego nel resto dell'opera dell'autore (come invece avveniva per gli altri casi esaminati), esso è destinato a vivere di una vita potenziale, a rimanere un'ipotesi, una bozza. Forse ci stiamo avvicinando a comprendere quale risorsa, sul piano onomastico, costituiscano le pagine dei *Diari*. Quale contributo esse forniscano. Quale sia la caratteristica più significativa del nome dentro una forma di scrittura così anomala come quella diaristica. Perché gli appunti di Delfini ci offrono innumerevoli esempi di nomi che sarebbero potuti diventare personaggi, legandosi quindi a una storia, a un carattere, a un destino, alle dinamiche di una sintassi narrativa, a un paesaggio, a un'atmosfera. Ma che poi, alla fine, sono rimasti soltanto nomi. Perché è da un nome che la vicenda narrativa in Delfini spesso ha inizio, ma è altresì vero che a quel nome non di rado rischia di restare confinata. È un meccanismo che è stato illustrato con esemplare evidenza da Cesare Garboli nella sua introduzione all'edizione dei *Diari* e che pertanto gli facciamo raccontare: «Un giorno passeggiavo con Delfini sul lungomare di Viareggio. Passò qualcuno e lo salutai: "ciao Bagiardi". Delfini lo seguì con un'occhiata. "Sembra il protagonista di un mio racconto. 'Bagiardi quella sera...'».²⁴ Puntuale sopraggiunge il commento del critico: «Il click era stato automatico: la vita si era perduta, e, insieme con la vita, si era perduta anche la letteratura».²⁵

Se adesso sfogliamo le annotazioni dei *Diari*, troviamo certamente nomi e cognomi destinati a inserirsi in una pagina narrativa. Uno di questi è *Matricolo*, il conte Matricolo, personaggio secondario che emerge nella storia di Gina Marconi, la "sorella ballerina" di un breve racconto scritto nel 1937

²³ DELFINI, *Diari*, p. 129. Il ricorso al proprio nome, creando doppi di sé, figure omonime, segnala la realtà di un conflitto interiore e nel contempo la dimensione fittizia del testo narrativo. Esempari, in questo senso, alcuni racconti del già citato volume *Misa Bovetti e altre cronache*. Può bastare un esempio. Il racconto *Gli avventurieri del giornale* si conclude con queste parole, pp. 30-31: «Questa storia (o memoriale) la mando a uno scrittore perché ne tragga materia di un racconto che non so scrivere...». Il destinatario è indicato come «Il mio amico Antonio Delfini». Segue una nota firmata A.D., il cui estensore dichiara di aver ricevuto la storia per raccomandata da un certo Carletto Belloncera, Hotel Scribe, Marseille. Ironica e insieme prevedibile la conclusione: «Inviai subito un biglietto a questo indirizzo chiedendo spiegazioni... ma finora non ho avuto risposta».

²⁴ CESARE GARBOLI, *Prefazione* a DELFINI, *Diari*, cit. p. XVII.

²⁵ *Ibid.*

e successivamente incluso nella raccolta *Il ricordo della Basca*. Nei *Diari*, in un appunto che risale all'anno precedente, leggiamo: «Lorenzo Matricolo (nome interessante)».²⁶

Ma altre volte la pagina di narrazione si forma e vive solo come frammento diaristico: possiamo pertanto appena intravedere la figura della giovane principessa Permellino – personaggio seducente dell'aristocrazia di Parma, donna di cui il protagonista ventiduenne da poco trasferitosi in quella città dichiara di essersi perduto innamorado – perché già nella pagina di diario successiva Delfini fa affiorare qualche perplessità sulla scelta onomastica abbozzata e commenta: «Permellino – Permellino / ? è un bel nome? Non credo».²⁷ E non è impossibile che proprio per questa titubanza onomastica la storia sia rimasta allo stato di frammento.

Può anche accadere che il progetto narrativo venga imbastito e poi, benché il nome non sia privo di fascino, lasciato naufragare. Del personaggio allora resta soltanto il nome e poco altro, come una suggestione, una promessa non mantenuta: «Se io sapessi scrivere dei racconti, dei veri racconti, mi sarebbe piacevole e facile parlare di Washington Caldini, di colui che andava sotto il nome dell'attacchino folle. Siccome non so scrivere racconti farò del mio meglio per non far ritenere bugia ciò che è esistito ed avvenne in realtà. A quel tempo ero un ragazzo...».²⁸

Ma Delfini fa di più. Stila dei veri e propri elenchi di nomi, nomi probabilmente incontrati in qualche occasione, in qualche piega della sua esistenza quotidiana, con l'intenzione, lasciata poi cadere, di trasformarli – se non tutti, almeno alcuni di essi – in fisionomie narrative, nell'incipit o nella svolta di un racconto. Ecco alcune sequenze: «Lui, l'avvocato, Tonio Crodi – Renzo Palsi, Gastone Dovenga, Carlo Colismano, Giacinto Verza, Luigi Castodipaglia, Roberto Runtuna». Approdando, infine, a una soluzione di compromesso: «Preferisco Roberto Dovenga».²⁹ Qualche pagina più avanti ecco un altro appunto: «(Nomi) Corrado Pacca – Geminiano Sallustri – Alberto Sanza – Franco Berna – Giovanni Carisio – Luigi Guasti – Alfredo Ponzi –».³⁰ Sono sillabe che vivono lì, nella pagina di un quaderno, e non altrove. Sono vocali

²⁶ DELFINI, *Diari*, p. 190. Non infrequenti i commenti, le valutazioni intorno alle caratteristiche di un nome: cfr. per esempio, p. 197: «Nome Spaggiari (!). È un nome veramente brutale (9-12-'36)».

²⁷ Ivi, p. 197.

²⁸ Su questo frammento si leggano le osservazioni di Gianni Celati: «Anche questo è già un racconto, e quel nome, Washington Caldini, detto l'attacchino folle, basta a farti immaginare un personaggio. È un frammento legato a un modo di intonare le parole, per intuire uno sfondo verso cui ci proietta» (SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, GIANNI CELATI, *Elogio della novella*, «Riga», 28 (2008), www.rigabooks.it).

²⁹ DELFINI, *Diari*, p. 165.

³⁰ Ivi, p. 169.

e consonanti che invano tentano di suggerire un andamento narrativo, il formarsi di un intreccio. Quello che allora la scrittura diaristica fa emergere, in Delfini, è proprio il carattere che potremmo chiamare *embrionale* del nome. Il nome, più spesso il cognome del personaggio, è il nucleo di partenza, lo si è visto, di una possibile vita, di una possibile storia. Si comprende che è proprio da questa cellula che una vicenda potrebbe avere inizio. I nomi compaiono sulla pagina come tante scintille, formano a volte delle sequenze di variazioni, in cui a mutare sono poche lettere. Generano delle stringhe, delle onde sonore. Sembra quasi che Delfini cerchi il nome giusto, il nome davvero proprio, necessario e insostituibile, trovato il quale tutte le sue esitazioni potrebbero dissolversi e tutte le altre parole, tutte le frasi potrebbero sgorgare, e finalmente scorrere. C'è un esempio inequivocabile in tal senso. Si tratta di un appunto del 1939, in cui leggiamo: «Per un racconto: Elisabetta Farnesani (Marfesani – Feresari – Farmisani – Darfisani ecc.)». ³¹ È come quando, dice Delfini, prestiamo attenzione ai tentativi di accordare uno strumento musicale, un violoncello per esempio, e i suoni sono tutti imprecisi, ma ci lasciano nell'attesa, ci mettono in contatto con la forza magnetica di parole che non possiamo udire, di qualche cosa che forse nessuno ascolterà.

I nomi in cui ci imbattiamo nei *Diari* delfiniani sono nomi in attesa, in cerca del favore di una circostanza, di un'eventualità. Non ci raccontano di un contesto sociale, di una vita vissuta, anche se da questi ambiti forse provengono. Sono ipotesi, se non delle vere e proprie incognite. Ogni nome è il colpo di dadi che potrebbe far scattare il meccanismo narrativo, il movimento della pagina.

Ma l'importanza dei nomi di queste pagine dei *Diari* non si ferma qui. Essi vivono di una vita larvale, si accumulano come cartoline non spedite e così facendo somigliano ai personaggi dei racconti di Delfini, ne condividono, per così dire, il destino. Sono l'equivalente, in chiave onomastica, di quei protagonisti. L'Elvira che occupa le pagine del racconto *La modista*, Teodoro Gondaro che, in *Il fidanzato*, conosciamo in viaggio, nell'attesa dell'incontro tanto desiderato, la Basca che attraversa la prosa di Delfini come una meteora lasciando dietro di sé soltanto il suono della parola *entonces* (*allora*, in spagnolo), sono vite che si muovono nello spazio dell'immaginazione, hanno la consistenza di un desiderio, di un sogno. I nomi nei *Diari* e i personaggi dei racconti sembrano seguire sentieri paralleli, quasi che gli uni fossero le ombre degli altri.

E ancora, e infine, i nomi raccontano un'altra storia. Forse quella decisiva, forse la più importante. Si tratta del progetto di Delfini di scrivere un roman-

³¹ Ivi, p. 215.

zo, un sogno accarezzato quand'era ancora poco più che adolescente e mai abbandonato nel corso di tutta la vita e mai, ovviamente, portato a compimento. Ha vent'anni quando annota: «Ho incominciato a scrivere il romanzo di Ricciarello dal 28 aprile. Mi son messo a farne quattro pagine al giorno. Sono entusiasta di questo mio lavoro. Ne attendo un grande capolavoro».³² Non passa molto tempo e lo stato d'animo cambia: il romanzo ora è inserito in un piccolo elenco di buoni propositi ancora nel cassetto: «Temo di essere ammalato, ma non me ne importerebbe nulla se avessi già composto un'opera di pensiero, un'opera in musica, scritto il *Consalvo* e *L'alonso chisciano il buono*, un grande romanzo anarchico-patriottico, e presentato al pubblico un'autobiografia (vita, pensieri miei). Va a finir male. Va a finir male. Del resto io non so che si sia venuto a fare in questo mondo».³³ In un appunto successivo, che consiste in un breve curriculum, Delfini conclude così: «Mi piacerebbe scrivere un romanzo, ma capisco che dev'esser molto difficile».³⁴

Nelle ultime pagine dei *Diari* il progetto prende una fisionomia un po' meno nebulosa, anche se si ha sempre l'impressione di essere di fronte a tentativi destinati ad avere poco seguito, a spegnersi senza lasciare delle tracce consistenti. È il 29 marzo 1952 e Delfini annota che pochi giorni dopo il suo arrivo a Milano (che descrive così: «Milano è desolata e spregevole. Ma temo – e ne son quasi sicuro – di essere io desolato e spregevole»), gli «venne in mente di scrivere – annota – una cronaca-romanzo un po' sul tipo del 1984 di Orwell e un po' sul genere delle *Lettere Persiane* di Montesquieu, con una forma sgraziata da giornale umoristico fine '800 di piccola città».³⁵ Seguono un paio di pagine con alcune curiose invenzioni onomastiche, in cui l'autore dà prova di una capacità di travestimento ludico-grottesco, quasi a voler trasferire in esse la percezione di una realtà respingente, ostile. Di questi nomi ci fornisce i concreti riferimenti. Chiarisce, per esempio, che la *Gotivandia* sarebbe la Lombardia, e *Gotivano* il suo capoluogo.

Tra i tanti tentativi si può ancora ricordare la *Storia d'amore intorno a un quaderno smarrito*, che in una pagina di diario del 1960 Delfini presenta come «un racconto enorme, sconfinato, pieno terribile, vendicativo e giustiziere»:³⁶ di questo progetto rimangono solo le pagine del racconto intitolato *10 giugno 1918*.³⁷

³² Ivi, p. 11.

³³ Ivi, p. 47.

³⁴ Ivi, p. 142. Cfr. anche l'appunto dell'8 settembre 1952: «Narrare una storia è sempre stata una cosa molto difficile. Io non sono nato per le cose difficili, per quanto abbia sempre creduto di averne la vocazione» (p. 335).

³⁵ Ivi, p. 326.

³⁶ Ivi, p. 401.

³⁷ Cfr. DELFINI, *Il ricordo della Basca*, cit., pp. 199-231.

Quali le ragioni di tutti questi fallimenti? I nomi possono fornire qualche spiegazione?

C'è in proposito, nei *Diari*, un appunto illuminante. Siamo nel 1948 e Delfini scrive: «Ogni volta che ho pensato di cominciare a scrivere un romanzo... – e mettendomi a scriverlo, compilando cioè nella mente una raccolta di nomi e di persone che gestissero e dicessero e facessero – sempre sono stato interrotto nel lavoro (per non più riprenderlo) da un'invincibile ripugnanza per gli uomini reali che più o meno *ricordavo*, o dovevo ricordare, per giustificare l'immaginazione. [...] L'errore sta forse soltanto nel meccanismo. Se i romanzieri del '900 dimenticheranno il *romanzo*, e cioè il meccanismo dei romanzieri dell'800, potremo forse capire qualcosa, attraverso i loro nuovi scritti, degli uomini (e donne) reali del nostro tempo». ³⁸ Delfini si rende conto che il modello tradizionale di romanzo, la sua struttura ottocentesca, realistica, con la relativa impalcatura onomastica, ormai nel XX secolo non ha più senso, non è più difendibile. Praticare questa scrittura significa correre il rischio di trovarsi in mano dei nomi inutili, suoni che non potranno dare vita ad alcun personaggio, vocali e consonanti che si disfano nell'aria. Ma è sua intenzione – lo si desume da un testo del dicembre del 1948 – prendere le distanze anche dai «romanzi moderni», quelli di Proust, Bilenchì, Svevo, i quali seguono tutti lo stesso schema, raccontando una vita dall'infanzia fino all'età matura e alla vecchiaia. ³⁹

Il romanzo rimarrà per Delfini un problema senza soluzione, un obiettivo mancato. Un progetto, insomma. E a guardarla attraverso i *Diari*, la sua vita ci appare come la ricerca di una scrittura capace di liberarsi di forme e di linguaggi considerati ormai inadeguati, di accogliere in sé il silenzio («L'unica strada è il silenzio. E nella strada è la corsa», ⁴⁰ si legge in una pagina dell'agosto del 1961), e tuttavia disposta a interrogare con insistenza i nomi, a inseguire in ciascuno di essi una *possibilità* di racconto, un senso.

Biodata: Luigi Sasso è docente di italiano e storia presso l'istituto «Primo Levi» di Borgo Fornari (Genova). Ha pubblicato diversi saggi di onomastica letteraria, l'ultimo dei quali, *Il quaderno dei nomi*, è disponibile sul sito *La dimora del tempo sospeso* (www.rebstein.wordpress.com).

prof.sasso@tin.it

³⁸ ID., *Diari*, cit., pp. 310-311.

³⁹ ID., «All'indietro» – *Romanzo Generale*, in *Antonio Delfini*, «Riga», 6 (1994), cit., p. 65.

⁴⁰ ID., *Diari*, cit., p. 410.

LAURA VALLORTIGARA

NOMI TRA LE CARTE:
ANCORA SULL'ONOMASTICA PAVANA
DI GIULIANO SCABIA

Abstract: The aim of this paper is to complete the analysis of the onomastic system in Giuliano Scabia's four novels based on the character and the adventures of Nane Oca, focusing on documents found in the author's archive. The onomastic practice of the author is deeply connected with his conception of language as a repository of stories: names are traces that refer to the childhood of the author and to the agricultural culture of the Veneto region, with its myths, its specific vocabulary, its characters. Particular attention is paid to those names which do not appear in the printed edition, but are well documented in the archive.

Keywords: Nane Oca, Giuliano Scabia, Ancient Pavano, archive

Il «luogo magico del ricordo»: le parole di Bertipaglia

Al lettore che si accosti per la prima volta all'opera narrativa di Giuliano Scabia e in particolare al suo ciclo pavano,¹ inaugurato nel 1992 con la pubblicazione, per i tipi di Einaudi, di *Nane Oca*, risulterà subito chiaro, fin dall'apparato paratestuale, come al cuore del vasto affresco romanzesco in quattro tempi elaborato dall'autore vi sia la geografia mitopoietica del Pavano Antico, dove, tra le vie di Pava «Pavessa carezzaventi», i Ronchi Palù e la Pavante Foresta «estesa da ogni lato», hanno luogo le «straordinarie avventure» dell'eroe Giovanni (Nane Oca) e dei suoi amici. Ne dà conferma la mappa puntualmente premessa al racconto in tutti i romanzi della tetralogia, prezioso viatico che accompagna il lettore «per sentiero e per foreste», affinché non si perda tra le pieghe del racconto, ma prima ancora significativo ancoraggio, per l'autore, a quel paesaggio interiore, spazio della memoria e degli affetti, tenuto a lungo come «luogo segreto»,² poi rifiorito nella scrittura.

Sono grata a Serena Fornasiero e ad Alfredo Stussi per aver letto con generosa disponibilità una versione intermedia di questo contributo e per avermi offerto preziose indicazioni.

¹ Il ciclo pavano di Giuliano Scabia si compone di quattro romanzi: *Nane Oca* (1992), *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca* (2005), *Nane Oca rivelato* (2009), *Il lato oscuro di Nane Oca* (2019), tutti editi da Einaudi.

² GIULIANO SCABIA, *Pavan, an?*, in *Una signora impressionante*, Bellinzona, Casagrande 2019, pp. 163-169, p. 167.

Un ulteriore e più incisivo riscontro viene offerto dall'analisi del sistema onomastico del ciclo, che di quel preciso paesaggio, reale e fantastico insieme, si sostanzia: il Pavano Antico è infatti per Scabia innanzitutto «un territorio collegato a delle nominazioni, a una serie di nomi, nomi di luogo e nomi di persone», che sono «i semi, i giacimenti, i fili dei racconti».³

Antroponimi e toponimi rappresentano, in questa prospettiva – lo si è già osservato in uno studio precedente⁴ – il nucleo irradiante e propulsivo della tetralogia anche in termini di narratività, perché il nome svolge un ruolo determinante nella costruzione del racconto, è generatore di vicende e di avventure: l'*inventio* onomaturgica dell'autore, radicata in una concezione della lingua come inesauribile «giacimento» – vero e proprio «mare-madre da esplorare, in cui muoversi», suggerisce Scabia⁵ – costituisce l'impulso germinativo da cui trae forza (e corpo) la scrittura.

Il progetto narrativo di *Nane Oca*, infatti, era nato da un processo di ri-emersione e di lento affioramento di «parole-chiave» radicate nel tempo lungo dell'infanzia, quando – lasciata la centrale e cittadina via Marsilio per la piccola e più sicura frazione di Bertipaglia, nelle campagne della bassa padovana, durante gli anni del secondo conflitto mondiale – Scabia scopre l'esistenza di un'altra lingua, «ricca e storta, a volte misteriosa, con parole e frasi che incontrandosi con le mie rivelavano giochi, lavori, bestie, spiriti, macellazioni, soprannominature e intese a noi di città (della Pavante città) sconosciute».⁶

Bertipaglia appare, all'autore-bambino che vi giunge da Padova in bicicletta, «come un paradiso»: ⁷ è a partire da alcune parole, affioranti dal

³ ID., *Cose di casa. Insieme per parlare di attualità e cultura. Rotocalco trisettimanale*, intervista radiofonica con Stefano Annibaletto, 14 dicembre 1993, la cui trascrizione si legge in SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*. Con antologia di testi inediti e rari, postfazione di P. Puppa, Roma, Bulzoni 1994, pp. 73-81, p. 74.

⁴ 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), «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 97-109.

⁵ ISABELLA MARIA, *Un altro presente è possibile. Percorsi di resistenza creativa*, Torino, EDT 2016, p. 200.

⁶ SCABIA, *Nei campi della stralingua*, in *Una signora impressionante*, cit., pp. 170-193, p. 170.

⁷ Si veda il ricordo commosso e partecipe di quegli anni, letto nel 2007 proprio a Bertipaglia, in occasione della conclusione dei lavori di recupero e restauro dell'antica chiesa del paese, ora inserito nella raccolta di scritti *Una signora impressionante*, cit., pp. 16-22: «Bertipaglia mi parve – quando ci arrivai sulla bicicletta – magica. Il selciato (el séeze), la piazza, l'odore dei campi e del letame, i fossi, le fossone, lo Scao, gli olmi, gli stropàri, il brolo, l'uva marzemina, le stalle, gli uomini coi mantelli e il basco, la brosema, la guazza, i giochi, i sopra nomi, le bestie: era come un paradiso. [...] Quanti misteri c'erano nel modo di parlare dei ragazzi e delle ragazze, quante cose segrete, parole bellissime scolpite dagli anni – non parole di plastica e posticce come si sentono spesso oggi, insegnate attraverso la televisione da gente che parla male. Giaonsèo, becàra, acque sguaratone, schinca, brespa, garadéstola, pigosso, cicila papussa, luia – volete mettere parole così a confronto con: attimino, ce l'ha nel dna, dopato, barbecue, computer, pianinoteca».

tempo magico del ricordo («dieci o dodici»: *momòn, Lumaca Imèga, acque sguaratone...*) e in seguito nutrite dall'ascolto del proprio presente e dal gioco continuo con la lingua, che si dipana la narrazione e prendono forma luoghi e personaggi che affollano le pagine di questa inusuale tetralogia romanzesca.

La riflessione linguistica realizzata da Scabia presenta punti di contatto, su un terreno di poetica condivisa e comune, con Luigi Meneghello e con quanto l'autore vicentino aveva osservato in *Libera nos a malo* (Feltrinelli 1963) a proposito di quelle parole (ed erano per lui «basavéjo e barbastrijo, ava e anguàna», «rùà e pùà») da cui sprizza «come un lampo-sgiantìzo», nelle quali «si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito»: ⁸ se la discesa tra gli strati profondi («omerici», scrive Scabia) ⁹ del «paese lingua» risponde, per entrambi, ad una medesima operazione di scavo e interrogazione della lingua dell'infanzia, nell'autore padovano, tuttavia, il *repêchage* realizzato dalla memoria assume un rilievo maggiore proprio per l'investitura narrativa che interessa gli elementi linguistici poi trasposti nel corpus onomastico.

Le storie contenute dentro e dietro le parole non si esauriscono mai, basta mettersi in ascolto. «La parte più bella della poesia è il lavorio – le parole che si sentono venir su, affiorare: che sono fili a cui sono legate altre parole: deporle: aspettare: ascoltare: spostare: ritmare: cancellare: ritrovare: parole come creta, come pane, come semi». ¹⁰ Ne dà dimostrazione diretta Scabia, quando – proprio all'inizio dell'atto conclusivo della saga, *Il lato oscuro di Nane Oca* – ritrae Guido il Puliero, fioricoltore e autore delle storie di Giovanni, alle prese con la faticosa stesura del nuovo racconto:

Guido il Puliero non riesce a trovare il bandolo della storia (appunti)

Passano i giorni, passano le settimane, Guido al mattino cura il fioreto, verso l'una pranza, le due pisola e appena sveglio si mette davanti ai fogli e aspetta.

[...] E poi qua e là sul foglio mette giù parole che gli emergono dalle dita – allo scopo di farle germogliare. ¹¹

Tra le parole deposte sulla pagina ci sono anche quelle che daranno il nome ai componenti della banda di assassini che rapisce Giovanni, i feroci Brítola, Brinca e Ocìdabò.

⁸ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, in *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di G. Lepschy, a c. di F. Caputo, Milano, Mondadori 2006, p. 42.

⁹ SCABIA, *Meneghello e l'acqua di Malo*, in *Il tremito. Che cos'è la poesia?*, Bellinzona, Casagrande 2006, pp. 63-67, p. 66.

¹⁰ ID., *Una signora impressionante*, cit., p. 14.

¹¹ ID., *Il lato oscuro di Nane Oca*, Torino, Einaudi 2019, p. 21.

Sono, ancora una volta, parole che appartengono al mondo e agli anni di Bertipaglia, «semi di fiaba e di racconto»: come chiarisce il Boerio, *britola* è una «piccola arma da taglio, più grande del *britolin*, che si chiude col manico e serve per varii usi domestici, e specialmente per mondare la frutta»;¹² *brinca* è da ricondurre a *brincàr*, ‘afferrare’, ‘prendere con violenza e tener forte quel che si prende’,¹³ verbo che ricorre frequentemente nella tetralogia, parola del gioco e delle scorribande infantili, mentre *ocidabò*, ‘occhi da bue’, nella sua trasparenza semantica, appartiene alla classe dei «sopra nomi» e fa dunque riferimento ad una singolare capacità di nominare: «dare i sopra nomi, ma non per offendere, o deridere, solo per definire, mettere le cose al loro posto».¹⁴

Le scelte onomastiche compiute nel quarto romanzo del ciclo confermano il ricco corpus precedente e, per i nuovi personaggi, non sembrano differire dalle strategie già individuate e messe in atto nella trilogia: compaiono figure storicamente esistite (come la Grande Anima, appellativo che traduce il sanscrito Mahatma e con cui, come è noto, si fa riferimento a Gandhi, o come la Contessa Pisani, l'inglese Evelina van Millingen, moglie del conte Almorò III Pisani, proprietario della Villa del Doge di Vescovana e, dopo la sua morte, nel 1880, abile amministratrice della tenuta agricola e costruttrice di un meraviglioso giardino) o sospese tra realtà storica e mito (come Alessandro Magno, «troppo storico, e anche mitico e leggendario»¹⁵ e per questo forse «patacca»); si registrano nuove presenze nel bestiario fantastico dell'autore (l'Oràng-Utàn, il Cobra dagli Occhiali, la Tigre del Bengala e l'Agnello Sacrificale, questi ultimi segno irresistibile e trasparente del dialogo avviato con il poeta Blake e con i suoi *Songs of Innocence and of Experience*); vi si trovano, infine, personaggi che nascondono, «dietro altro nome», l'affettuoso omaggio dell'autore agli amici, fedeli lettori del ciclo (come il Gran Federico, «studioso di parole, soprattutto quelle di Bani Dante», nel quale non sarà forse errato scorgere il filologo Federico Sanguineti).

Si assiste inoltre a una sorta di moltiplicazione dei Giovanni presenti nella vicenda, dal momento che Nane Oca incontra nelle sue esplorazioni alcuni personaggi contraddistinti proprio dallo stesso nome: da Ivan Oca abitante delle Russie a John, cronista del «New York Times», da Nane Oca Nero all'Anello Mancante, soprannominato Oca e forse, come suggerisce il

¹² GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, ristampa anastatica dell'edizione originaria del 1856, Firenze, Giunti 1998, p. 100. Il dizionario è presente nella biblioteca dell'autore.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ PAOLO DI STEFANO, *Intervista a Giuliano Scabia*, in *Camminando per le foreste di Nane Oca*, a c. di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2016, pp. 119-124, p. 121.

¹⁵ SCABIA, *Il lato oscuro di Nane Oca*, cit., pp. 170-177, p. 170.

testo, chiamato proprio Giovanni: l'antroponimo conferma il suo valore di «nome-maschera», capace di racchiudere al suo interno una molteplicità di storie e situazioni saldamente radicate nel nostro immaginario, come del resto rivela in più occasioni il «maestro di parole» professor Pandòlo.

Andrà però osservato che nel viaggio che conduce Nane Oca nelle «trucitremende storie di cronaca» del Mondo Questo sembra attenuarsi la necessità di individuare onomasticamente luoghi e protagonisti dei molti episodi che compongono il volume: al contrario dell'appuntato Cartura e del brigadiere Deffendi che abbiamo imparato a conoscere nelle «cantiche» precedenti, non hanno nome i carabinieri e il maresciallo che interrogano Giovanni sul misterioso e violento fatto di cui suo malgrado è testimone (*Lato oscuro*, pp. 34-37), né i due giovani tossicodipendenti incontrati in un grande parco di Berlino («la ragazza bruna» e il «ragazzo biondo» che parevano angeli, pp. 98-100) o gli interlocutori con cui Giovanni si ferma a parlare davanti alla borsa di New York, appena prima che «un fanatico di Bac Bicobàc» faccia «ciscoppio», distinti di volta in volta dalla specificazione di un particolare (il «signore col cappello Borsalino», «un giovane dal volto pieno di foruncoli», «una donna magra, con gli occhiali», pp. 107-109). Mi pare che sia possibile leggere questa scelta anche come differenziazione formale fra Magico Mondo e Mondo Questo, non solo perché le situazioni che sono rappresentate nel romanzo rispecchiano eventi che, nella loro tragica ricorrenza, caratterizzano da sempre la storia dell'uomo, segnata da continue guerre e violenze, fin quasi ad apparire 'comuni', ma soprattutto perché la lingua del Magico Mondo, mitopoietica e visionaria, poco ha in comune con il linguaggio convenzionale e opaco della cronaca.

Il corpus onomastico della tetralogia verrà richiamato per esteso (confermando il gusto nomenclatorio di Scabia) nelle pagine conclusive del *Lato oscuro*, in una sorta di partecipe commiato dal Pavano Antico e dai suoi abitanti che si estende per ben dieci pagine¹⁶ e che l'autore, con divertita dissimulazione, invita a saltare: se, all'inizio del romanzo, egli era ricorso a una sorta di rito per richiamare in scena (in vita) i suoi personaggi, vibrando nell'aria un rametto di vinco giallo «alla maniera dei radbomanti», al termine delle vicende (e questa volta nelle fattezze del Beato Commento) non può lasciare coloro che hanno ricevuto «il dono dell'esistenza» nella scrittura, perché è «trovando la propria parola, che è il proprio mondo, che si è in paradiso».¹⁷

¹⁶ Ivi, pp. 203-213.

¹⁷ ID., *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.

Nomi tra le carte

Benché le strategie onomastiche messe in atto dall'autore emergano con chiarezza dall'ampia casistica dispiegata nelle pagine della tetralogia, è tra le carte d'archivio e in particolare tra i materiali in seguito espunti dalla redazione finale a stampa che il processo onomaturgico si mostra pienamente nel suo farsi.

L'archivio privato di Giuliano Scabia raccoglie oggi oltre centocinquanta faldoni, ordinati cronologicamente e tematicamente, nei quali sono conservati taccuini, disegni, fotografie, appunti, ritagli di giornale e materiali di studio, stesure intermedie con numerose varianti autografe, annotazioni bibliografiche, registrazioni radiofoniche e filmiche, oggetti di scena, oltre ad una cospicua biblioteca. Si tratta di un organismo complesso, frequentato quotidianamente dall'autore e dunque ancora aperto, soggetto a modifiche e interventi, un luogo nel quale carte e materiali continuano a svolgere un ruolo attivo fondamentale nel processo creativo.

Gli eterogenei materiali raccolti permettono di cartografare i sentieri già percorsi e, al contempo, di seguire quelli appena imboccati, entrando nell'officina della scrittura; nella particolare prospettiva che qui ci interessa, quella dell'onomastica, consentono di individuare con precisione le tracce rimaste dentro la memoria linguistica dell'autore, rivelando lo stretto e fertile legame che unisce concezione della lingua e pratica onomaturgica.

Di particolare interesse onomastico risultano essere alcune carte manoscritte con elenchi di nomi (e soprannomi) dai quali attingere nella messa a punto di nuovi personaggi: si tratta di giochi variantivi su base fonica, spesso generati per accumulo a partire da una parola (o più frequentemente da una radice), non diversamente da quanto capita, ad esempio, all'antroponimo «Bragadin soprannome Braghiero», interessato, nella tetralogia, da pressoché infinite declinazioni (Bragante Braghinto, Braghibante, Braghinatore, Braghibastonbastonante, Braghivolante, fino al vertiginoso «Bragon Bragadente Bragabaston Senzabraghe sempre furente»¹⁸).

Le singole voci onomastiche effettivamente adottate nella tetralogia sono poi registrate in due voluminosi faldoni che recano il titolo di *Dizionario di Nane Oca*, nei quali la schedatura di antroponimi e zoonimi è completata dall'annotazione delle caratteristiche attribuite al personaggio e, nel frequente caso di termini provenienti dal dialetto, da una traduzione di servizio.

Particolarmente interessanti le occorrenze per le quali Scabia aggiunge qualche indicazione relativa all'origine del nome o, più precisamente, alla

¹⁸ ID., *Nane Oca*, cit., p. 151.

sua assunzione dentro il corpus onomastico della tetralogia: è il caso di Tepojmajnàrte, ‘mostro respirante’ incontrato da Giovanni e dal conte Chiarastella nella prima delle *Foreste tralasciate* (autonoma sezione dentro *Nane Oca rivelato*, terzo tempo del ciclo), vero e proprio luogo magico dove, come suggerisce il termine, «puoi sentire e vedere di tutto».

Un appunto, conservato tra i documenti d’archivio, chiarisce la curiosa denominazione:

Tepomainàrte [sic] – molto nominato ma invisibile; Giorgio Tridenti da Fimón lo fa intervenire in tutte le occasioni epiche («Tepojmajnarte cossa che ’l ga ’ito»); non si sa se esiste in altra lingua; equivale a Puoimmaginarti, ma con tale nome è poco nominato ed effettivamente fuori dalla Pavante Foresta è uno sconosciuto.

Lo scandaglio attento della lingua consente a Scabia di richiamare e rendere presenti le emozioni di un tempo passato, ma ancora ben vivo sullo sfondo della memoria. La lingua è un serbatoio compresso e inesauribile dove sono deposte a seme le storie: il ritorno rammemorativo sulle parole guizzanti del gioco, della famiglia, dei mestieri contadini, dei soprannomi di paese permette di recuperare la potenza immaginativa racchiusa nel dialetto, dando corpo a personaggi appena abbozzati o, al contrario, ben definiti e inseriti tra gli episodi che concorrono a formare il calligramma della rosa degli indizi, «disegnata secondo la forma inventata dal poeta Pascasio di San Giovanni, riportata alla luce da frate Giovanni, l’eremita del Pozzo Palù, allievo e amico del professor Pandòlo».¹⁹

L’interrogazione della lingua operata dalla memoria può, naturalmente, consegnare anche un ricordo errato, come avviene per la signora Petacui, coinvolta – al pari di molti altri personaggi poi espunti dalla redazione a stampa – nella grande indagine sulla sparizione di suor Gabriella. In un appunto manoscritto, Scabia annota: «Signora Petacui – è un mio ricordo sbagliato per stropacù (chiudiculi)», termine con il quale si indicano nel dialetto padovano i cinorrodi rossi della rosa canina, usati anche in cucina, e di cui il Durante-Turato sottolinea le note proprietà astringenti all’origine della popolare denominazione.²⁰

Il repertorio onomastico registrato nelle carte d’archivio si compone di lessemi come Boresso²¹ [‘allegria irrefrenabile, ruzzo’, p. 46, ma si veda l’an-

¹⁹ ID., *Le foreste sorelle*, cit., p. 69. Si tratta, come è stato più volte osservato, di un omaggio a padre Giovanni Pozzi e al suo *La parola dipinta*, edito da Adelphi nel 1981.

²⁰ DINO DURANTE, GIAN FRANCO TURATO, *Dizionario etimologico veneto-italiano*, Padova, Erredici 1975, s.v. *Stropacùlo*, p. 590. La denominazione viene recuperata nella sua forma corretta nell’elenco dei personaggi non interrogati, pronunciato da Guido al termine dell’indagine (*Le foreste sorelle*, cit., pp. 171-172).

²¹ Per la resa dei termini dialettali mi sono avvalsa, salvo ove diversamente indicato, del *Dizionario*

notazione di Scabia negli appunti: «tutti hanno paura che venga/ fanno le schinche quando viene, [...] forma pavante di trance, soprattutto per i bambini», Dindio ['tacchino', p. 148], la Dodesóna ['barca a dodici remi', p. 149], le Fufegone [il termine è assente nel Durante-Turato, che registra invece *fufignare*, forse di origine onomatopeica, 'sgualcire, ingarbugliare, intricare', e infatti un appunto di mano autoriale precisa: «le Fufegone, famose, sgualciscono quello che riescono a catturare»], le Gataríssole ['il solletico', p. 198], la Gnàgnara ['febbriattola, poca voglia di lavorare, abulia, malessere', p. 205], il Grançoporo [è il granciporro, il *Cancer pagurus*, p. 211], la Menoaja [il Durante-Turato registra la voce *menuàja*, 'minutaglia', p. 297], i Narabotoli ['girini', da *nara* 'rana', per trasposizione, e *botta* 'rospo', p. 319], Ontisia e Mortisia [da *ontisso* 'sporco di grasso, unticcio', p. 333, mentre il secondo termine è neologismo dell'autore sul calco del primo], la coppia Peùco e Peùca [da *pelúco*, 'peluria, lanuggine', p. 365], la Pitóna ['tacchina', p. 386], San Bugàro ['sambuco', p. 451], Sbròdeghe ['cose poco pulite, malfatte, abborracciate', p. 471], la Scavejàra ['capigliatura incolta', p. 482], la Sgrendenà [da *sgrendenare* 'scapigliare, essere spettinato', p. 520], Zavàgio ['imbroglio, intrigo, impiccio': non presente nel Durante-Turato, ma registrato dal Boerio, p. 808]; composti come la Mangiamorti e la Vedimadòne, nomi-ritratto di piena intellegibilità; antroponimi ricavati da sintagmi verbali, con frequente perdita del confine di parola, come Bempo Varda ['guarda un po', da *vardare* 'guardare, osservare', ricondotto da Durante-Turato al germanico **wardon* 'osservare, stare in guardia', p. 641], Chessùca Ghèto [con il pronome di seconda persona singolare, atono ed enclitico, saldato stabilmente al verbo, come prevede la forma interrogativa; lett. 'che zucca hai tu?', 'che testa?' – è espressione di rimprovero o di biasimo], Ghegoìto e Ghegoempreìto [lett. 'gli ho detto' e 'gli ho sempre detto'], descritti come «due vecchi che ne sanno tante», Messòinacòrto e Nomessòinacòrto ['mi sono accorto' e 'non mi sono accorto'], Tecópo ['ti uccido'], Tepetùfo ['ti picchio']; locuzioni pronominali come Missì Minò ['io sì io no'] e i gemelli Areoquà e Areolà ['eccolo qua' 'eccolo là']; locuzioni sostantivali come Bondagninte ['buono a niente'].

Vi compaiono, infine, nomi di personaggi riconducibili a espressioni idiomatiche e modi di dire, come il sarto Buseta Boton [lett. 'occhiello e bottone' – locuzione usata per indicare una relazione d'amicizia e di complicità particolarmente strette; qui designa una figura 'una e bina', indistinguibile e vagamente ermafrodita, perché «non c'è Boton senza Buseta»], a cui Giovanni fa visita perché li ha «tanto sentiti nominare»; il Gran Sabadini ['an-

dare da Sabadini' voleva dire, nel lessico familiare dell'autore, recarsi al cimitero, dal nome del custode che vi lavorava negli anni Trenta; nell'episodio che lo ritrae, poi espunto, viene descritto come un uomo «gigantesco», con «gli occhi rossi», accompagnato da «un ometto quasi caprino», l'aiutante Fatuto, e compare ai Campi Santi dove dialoga con Celeste lo Sposo], Otirato Lelàche [lett. 'ho tirato la gamba' cioè 'sono morto', dal tardo lat. LACCA 'tumore alle gambe delle bestie da tiro', p. 252], Pantasso Grasso [«el ze un pantasso», registra il Durante-Turato, si usa per indicare 'un uomo grasso, impacciato nei movimenti', da *pantàss* 'ventre, cibo non digerito', p. 349: gli fanno visita durante l'indagine sulla misteriosa sparizione di Suor Gabriella Andreina Tetine e Viviana Pinciàre, che lo incontrano «sulla porta di casa – intento a mangiare cachi», con la «pancia molto grande»],²² la Pèpa Frèda [lett. 'minestra fredda', solitamente in grafia univerbata, col significato di «finto tonto che fa i suoi interessi per buggerare il prossimo», p. 367], Pàgina [da ricondurre all'espressione 'sapere una pagina più del libro'].

Per quest'ultimo caso, si potrà notare che il modo di dire si somma ad un ricordo personale dell'autore, che nel *Dizionario* fa risalire l'antroponimo ad un soprannome dato dalla madre Delia ad un ragazzo dalla fronte sporgente, dettaglio ripreso nella caratterizzazione narrativa del personaggio:

Pagina veniva verso il ponte di san Giovanni delle Navi – come ogni giorno. Alla fine dei portici il sole di mezzogiorno gli illuminò la fronte – oltremodo sporgente, come una pancia di donna incinta.

Página, – disse Giovanni – tu che sai tutto e hai letto tutto...

Ho letto tutto senza capire niente, – disse Pàgina.

Perché non sei stato alla scuola del maestro Baroni, – disse Giovanni.²³

Andrà osservato che i casi qui presentati costituiscono, per un lettore dialettologo o che abbia acquisito familiarità con la lingua dell'autore, esempi di nomi-ritratto o nomi parlanti, dal momento che essi rivelano apertamente qualità fisiche o morali dei personaggi designati: la *vis* narrativa degli episodi, resa in trasparenza e anticipata dall'intelleggibilità piena (o quasi) del corpus onomastico, si stempera in un continuo e caleidoscopico rilancio

²² In archivio sono conservate quattro carte relative a questo episodio, due manoscritte sul solo r., in inchiostro nero, e due dattiloscritte, con alcune varianti relative alla parte finale. In entrambe le versioni, l'episodio, espunto dall'edizione a stampa, reca il titolo di *Andreina Tetine e Viviana Pinciàre indagano Pantasso Grasso* e risulta collocato nella parte iniziale dell'indagine sulla sparizione di Suor Gabriella (27 ottobre, san Frumenzio e san Cresci).

²³ Si tratta di due carte dattiloscritte; l'episodio, intitolato *Página*, porta la data relativa all'indagine del 4 marzo, San Casimiro.

linguistico, in un «fermentio» che richiede la complicità del lettore e che dà forma ad una struttura aperta, potenzialmente infinita.

La saporosa invenzione onomastica che scaturisce da questa concezione della lingua come palcoscenico rappresenta, infine, anche un attraversamento di soglia: il lavoro della scrittura è allora allo stesso tempo gioco e serissima esplorazione, per «scoprire – scrive Scabia – cosa c'è dentro le parole e indagare, attraverso le parole, il mio rapporto con i morti, con il passato».²⁴

Nomi e «vera storia»

Si può essere realisti e fantastici ad un tempo, come afferma, celandosi in anagramma, lo stesso autore, Liànogiu Biascà, in dialogo con il pragmatico e polemico don Ettore: nella scrittura di Scabia «tutto sembra inventato, ma tutto è vero».²⁵

Nel secondo volume della tetralogia, questa strategia si rivela particolarmente produttiva e il sistema dei personaggi si arricchisce di molte figure che provengono proprio dal piano della realtà.

L'elenco dei personaggi storicamente esistiti inseriti dall'autore nella finzione del racconto comprende, tra gli altri, sportivi come il capitano Charles Adcock (giocatore inglese, giunto in Italia al seguito degli Alleati, fu l'attaccante di punta del Padova Calcio tra il 1946 e il 1949); i calciatori Elvio Maté, Guido Quadri e Giancarlo Vitali; l'allenatore Nereo Rocco (alla guida del Padova tra il 1955 e il 1961, responsabile della sua promozione in serie A); il pilota motociclistico Omobono Tenni (corridore per la moto Guzzi, vincitore del prestigioso Tourist Trophy corso sull'isola di Man nel 1937); il ciclista Luigi Malabrocca (maglia nera 'intenzionale' al giro d'Italia nel 1946 e 1947, ribattezzato Ultimo nell'episodio, poi espunto, che lo vede incontrare «a scopo indagante» i fratelli ciclisti Cavaldoro); padovani illustri come il conte Novello Papafava (antifascista e raffinato uomo di cultura; compare in *Foreste sorelle*, descritto come «gran conoscitore di libri, molto sapiente e anche saggio», in dialogo con il conte Chiarastella, pp. 40-42); Adrian libraio (Adriano Hartasarich, storico commesso della padovana libreria Draghi, chiusa nel 2011); la bella Ricciarda (incontrata da Giovanni e ancora dal conte Chiarastella durante la visita al Castello dei piloti morti, pp. 116-120, al secolo contessa Ricciarda Avesani, direttrice del Museo dell'Aria e dello Spazio ospitato nel Castello di San Pelagio, a Due Carrare,

²⁴ DI STEFANO, *Giuliano Scabia a colloquio con l'Idra. Con quattro poemetti*, «Idra», IV (1993), 6, pp. 259-290, p. 271.

²⁵ SCABIA, *Le foreste sorelle*, cit., p. 213.

dal quale partì Gabriele d'Annunzio – il poeta Perinanzi – per l'eroica impresa della trasvolata su Vienna, compiuta il 9 agosto 1918); vi si trovano, infine, persone legate ai tragici eventi degli anni di guerra, come Clemente Lampioni, «prima bandito e poi partigiano», appartenuto alla banda Bedin e in seguito divenuto commissario politico della Brigata garibaldina 'Stella'; fu impiccato per rappresaglia dalle Brigate nere il 17 agosto 1944 in via santa Lucia, a Padova, insieme a Ettore Calderoni e al dottor Flavio Busonera, «medico condotto nei Grèbani» e commissario politico della Brigata 'Venezia': nelle *Foreste sorelle* lo vediamo conversare con il dottor Gennari e l'Uomo Selvatico, ma in quel contesto il nome viene taciuto e sarà dichiarato solo all'interno del lungo elenco posto in chiusura al *Lato oscuro*.

Particolare attenzione viene poi riservata da Scabia al fenomeno del brigantaggio nel basso Veneto, che conobbe fasi distinte e successive di manifestazione, a partire dal 1809 – «l'anno dei briganti», legato al nome del leggendario Giovanni Stella – fino a culminare, alla metà del secolo, nella feroce repressione attuata dalla Commissione militare di Este, che processò oltre 1200 briganti, infliggendo centinaia di condanne alla pena capitale e al carcere duro, anche a fronte di reati minori contro la proprietà e non contro la persona.²⁶

Di questi fatti resta, nel ciclo pavano di Nane Oca, una traccia non secondaria: Scabia immagina, infatti, che avvenga un incontro notturno tra il giudice istruttore di quei processi, Giuseppe Chimelli, e i «più di mille briganti» da lui condannati. L'episodio, narrato nelle *Foreste sorelle* e inserito con la data fittizia del 2 novembre all'interno dell'indagine sulla misteriosa sparizione della volante suor Gabriella, ritrae l'anziano giudice impegnato a giustificare la propria condotta davanti all'assemblea dei briganti:

Caro Bellin, – disse il giudice – e Neni, e Frappiero, e Tampello, e Pipón, e Toffe, e Pistola, e Morte, e Scarpàro, e Pastorín, e Macín, e Ciàvega, e Maggio, e Lustrín, e Magnagrasso, e Vento, e Girga, e Scardovelle, e Molegato, e Vighetto, e Pastorón, e Poje, e Zañfiór, e Sorze, e Filorendo, e Zoche, e Baéte, e Giuntura, e Flisbón, e Tísego, e Borse, e Panàro, e Tiritàn, e Cioca, e Bisochín, e Gnàofe eccetera eccetera – credete che io sia stato contento nel chiedere la pena di morte? Ma per le vostre colpe e per i reati commessi contro la proprietà fu necessario. Ricordate quanta gente avete terrorizzato col grido o la borsa o la vita?²⁷

L'analisi delle carte d'archivio consente di osservare come l'episodio – che rappresenta un *unicum* nella redazione a stampa – risultasse in realtà inseri-

²⁶ Sul brigantaggio nel basso Veneto, si rimanda agli studi di TIZIANO MERLIN, *Criminalità e lotte sociali nel Veneto meridionale 1850-1950*, «Terra d'Este», I (1990), 2, pp. 31-46 e di FRANCESCO SELMIN, *Ammazzateli tutti! Storie di briganti del Veneto*, Verona, Cierre 2016.

²⁷ SCABIA, *Foreste sorelle*, cit., pp. 63-64.

to all'interno di una riflessione più ampia, realizzata da una serie di incontri con altri briganti, episodi in seguito espunti dalla versione finale. Nel faldone che raccoglie i materiali relativi alla stesura delle *Foreste sorelle* compaiono così i colloqui con il brigante Stella, con i due Pancrazi «briganti disertori», con Santa Stellin «orgogliosa fuori legge», con i sedici briganti di Boccón («poveri barbalache» costretti a rubare per fame), con i trentatré briganti di Casale, con il Nuovo Pancrazio, «brigante invisibile», con Bedìn (il più temibile bandito degli anni Trenta, che mise a segno colpi clamorosi tra Veneto, Lombardia, Piemonte ed Emilia-Romagna, mettendo in difficoltà il regime di Mussolini all'apice del consenso), con i briganti Braghese, Guariento e Giàello (quest'ultimo autore di una veemente invettiva «contro i poeti falsari», mistificatori della verità).

Nel corso di un seminario sul rapporto tra storiografia e scrittura di finzione tenutosi a Venezia nell'aprile 2014, Scabia ha avuto modo di ricostruire con precisione la genesi del suo interesse per il fenomeno del brigantaggio:

Nel mio fantastichissimo libro *Nane Oca* ci sono i briganti e c'è il nome del giudice Chimelli, quello della commissione austriaca in Este. Sono cose storiche. Ma come ci sono arrivato? Nei detti di casa mia, e dei bambini padovani, c'è questo: "*el ghe ne ga fato pèso de Stéa*". Pensavo fosse solo un modo di dire. Una volta mi accorgo che era esistito un brigante Stella, nell'Ottocento. Nella lingua di mia mamma c'era l'eco di quel grandioso brigante. Facendo *Nane Oca* sono partito da parole come queste, inseguendo Stella sono arrivato ai briganti. E dopo sono andato ai documenti. Ma li ho trattati da fantastico e raccontati come una favola.²⁸

Mediato dalla lingua, l'interesse di Scabia si è poi allargato a cercare di comprendere un fenomeno più ampio, rimasto a lungo misconosciuto e trascurato dalla storiografia. In questa prospettiva, benché «raccontati come una favola», i fatti inseriti nella tetralogia di *Nane Oca* rappresentano il tentativo di riflettere sulle categorie della «vera storia» e della finzione, ascoltando ed evocando, proprio attraverso i nomi, le «voci» di briganti, partigiani, cantastorie, riflettendo sulle narrazioni, tra falsificazioni e verità.

Al crocevia di molte strade, dove si incontrano lingua e società, storia personale di ognuno e storia collettiva, di una comunità e di un territorio, il nome si conferma per Scabia una chiave importante per «intonarsi» alla musica della scrittura, per sentirsi «beati» dentro le proprie visioni o immaginazioni, «come Cervantes quando andava in oca coi suoi due giannizzeri in

²⁸ Una parziale trascrizione della conversazione avvenuta all'interno del seminario *Le sirene non esistono*, tenutosi a Venezia l'11 aprile 2014 presso il Dipartimento di Studi Umanistici di Ca' Foscari, è ora disponibile in *Killer o cavalli alati? Discutendo di storia e finzione con Giuliano Scabia*, a c. di A. Casellato, «Terra e Storia», V-VI (2014), pp. 237-245, p. 243.

giro per la Mancia; [...] e Meneghel dei Pomi nel teatrìn di Malo; e Ruzante quando si sospendeva per scrivere le *Orationi* e la *Lettera* a Marco Alvarotto»: tutti intonati, Scabia compreso, «col loro un po' reale un po' sognato paesaggio», in amoroso ascolto del 'fuori' e del 'dentro' delle parole.²⁹

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. Si occupa di onomastica letteraria, di poesia contemporanea e di permanenza del classico nella letteratura italiana del Novecento. Attualmente lavora ad un progetto di ricerca sui materiali dell'archivio di Giuliano Scabia.

laura.vallortigara@unimib.it

²⁹ SCABIA, *Pavan, an?*, cit., pp. 168-169.

II

Deonomastica letteraria

SIMONA M. COCCO

DA LAZARILLO A LAZARILLO:
ANALISI DI ALCUNI NOMI DI ORIGINE
DEONOMASTICA IN SPAGNOLO

Abstract: Researchers of the transition from proper name to common name in Spanish have at their disposal two important lexicographical works: *Deonomástica hispánica. Vocabulario científico, humanístico y gergal* (García Gallarín, 1997) and *De Magnol a magnolia diccionario histórico de deonomástica* (García Gallarín, 2017). With the help of the electronic resources of the Real Academia Española (www.rae.es), this paper focuses on several names of literary origin recorded in these two dictionaries. Specifically, *El nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE) will be used, which makes it possible to consult online the dictionaries from 1495 to 2006, as well as *El Nuevo diccionario histórico del español* (NDHE). In addition, the following corpora will permit us to examine the diachronic and diatopic distribution and the type of texts in which deonomastics are certified: the *Corpus diacrónico del español* (CORDE, from the origins of the language to 1975), the *Corpus de referencia del español actual* (CREA, from 1976 to 2000) and the *Corpes XXI* (from 2001 to 2019).

Keywords: Spanish Literary Deonomastics, proper names, common names, Corpora RAE, Spanish dictionaries

1. Introduzione

Il presente contributo analizza alcuni nomi comuni spagnoli la cui origine è riconducibile a un personaggio letterario attraverso procedimenti di creazione deonomastica quali la sineddoche, la metonimia, la metafora e soprattutto l'antonomasia.¹ Quest'ultima può essere di diversi tipi, e più precisamente può stabilirsi per similitudine con caratteristiche psicologiche del referente iniziale o con sue caratteristiche fisiche, per la professione che questi esercita o ancora con finalità ironica. Non mancano le designazioni

¹ Come è noto, la lessicalizzazione del nome proprio rientra tra i principali meccanismi di creazione del lessico e la disciplina che studia il passaggio da nome proprio a nome comune è la deonomastica, termine introdotto negli anni Ottanta da La Stella (cfr. ENZO LA STELLA T., *Deonomastica: studio dei vocaboli derivati dai nomi propri*, «Le lingue del mondo», XLVII (1982), 1, pp. 13-18; ID. *Dizionario Storico di Deonomastica. Vocaboli derivati da nomi propri, con le corrispondenti forme francesi, inglesi, spagnole e tedesche*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1984), che si rifà all'opera fondamentale di BRUNO MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1968.

paronimiche dovute a similitudini formali tra nome proprio e nome comune.² Dal punto di vista grammaticale sono indice del passaggio da nome proprio a nome comune la presenza di marche del plurale, come in «mussolinis o hítleres», l'uso di determinanti quali articoli come in «es un Orfeo», di possessivi come in «mi cicerone» o dell'uso del minuscolo:

La pluralización (caines) y la presencia de determinante o cuantificador (un adán, este jeremías) revelan inequívocamente el cambio categorial. En estos sintagmas se materializa un principio retórico sobre posibles correspondencias ontológicas entre el referente inicial y los de distintos dominios cognitivos. La lexicalización conlleva asociar automáticamente la selección sémica realizada en el referente [...] con el nombre que lo identifica.³

In spagnolo la deonomastica può contare su due importanti opere lessicografiche, entrambe di Consuelo García Gallarín,⁴ pubblicate a vent'anni di distanza, ossia *Deonomástica hispánica. Vocabulario científico, humanístico y gergal* (1997; da questo punto in poi D1) e *De Magnol a magnolia diccionario histórico de deonomástica* (2017; da questo punto in poi D2).⁵

I volumi sono costruiti come dizionari tematici e divisi in sezioni in base a campi lessicali.⁶ Entrambi sono aperti da un saggio introduttivo, più breve

² CONSUELO GARCÍA GALLARÍN, CELESTE GARCÍA GALLARÍN, *Procedimientos de la creación deonomástica*, in ID., *Deonomástica hispánica. Vocabulario científico, humanístico y gergal*, Madrid, Editorial Complutense 1997, pp. 13-24.

³ C. GARCÍA GALLARÍN, *La lexicalización de los nombres bíblicos en la historia del español*, «Hamsa. Journal of Judaic and Islamic Studies», III (2016-March 2017), p. 65.

⁴ Il primo volume (cfr. nota 2) è scritto in collaborazione con la sorella Celeste nel ruolo di consulente per le sezioni relative alle scienze. In ambito ispanico Consuelo García Gallarín è una pioniera e un punto di riferimento essenziale. Il dizionario del 1997 viene definito nella prefazione il «primer estudio riguroso y pormenorizado que existe en España sobre este tema» e si precisa: «Es extraño que, hasta ahora, ningún hispanista haya prestado atención a la importante influencia del nombre propio en el idioma español». Molti degli studi dedicati al tema sono riconducibili a lei e al suo *Grupo de investigación onomástica y deonomástica* dell'Universidad Complutense di Madrid (<https://www.ucm.es/onomastica-deonomastica>).

⁵ C. GARCÍA GALLARÍN, *De Magnol a magnolia diccionario histórico de deonomástica*, Madrid, Guillermo Escolar 2017.

⁶ Le sezioni di D1 sono le seguenti: *El Hombre. Tipos de personas, tipos sociales* (pp. 25-46); *Partes del cuerpo* (pp. 47-48); *Indumentaria y adornos personales* (pp. 49-56); *Tejidos* (pp. 57-62); *La conducta individual y colectiva* (pp. 63-70); *Lo lúdico* (pp. 71-76); *Los muñecos* (pp. 77-78); *Instrumentos musicales* (pp. 79-80); *Lo económico: billetes, monedas y tributos* (pp. 81-85); *Elementos y términos de transporte* (pp. 85-88); *Objetos diversos* (pp. 89-94); *Corporaciones, centros diversos* (pp. 95-96); *Lo espacial. Lugares y construcciones* (pp. 97-100); *Códigos de comunicación. Lo textual* (pp. 101-103); *Lo cronológico* (pp. 105-106); *La alimentación* (pp. 107-112); *Los vegetales y sus procesos naturales* (pp. 113-125); *Los animales* (pp. 127-134); *Microorganismos* (pp. 135-136); *Vocabulario geológico. Minerales y rocas. Fósiles* (pp. 137-150); *Vocabulario orográfico y meteorológico* (pp. 151-152); *Elementos, sustancias químicas y extractos* (pp. 153-160); *Unidades de medida* (pp. 161-168); *Procesos patológicos y fisiológicos* (pp. 169-174). Le sezioni di D2 sono: Parte I *El hombre y su medio*.

in D1 (pp. 1-24), più ampio in D2 (pp. 15-86). Un indice dei nomi in ordine alfabetico permette di individuare la collocazione di ogni deonomastico all'interno delle sezioni, anche perché in alcuni casi lo stesso nome è presente in ambiti lessicali differenti e, di conseguenza, in diverse sezioni.

I dizionari si concentrano sui sostantivi e prendono in considerazione varie tipologie di referenti iniziali, sia non personali, come toponimi e marchionimi, sia personali, ovvero antroponimi riconducibili a persone reali o a personaggi letterari. Ci si è concentrati su questi ultimi e si è proceduto allo spoglio sistematico del corpus per individuare i deonimi riconducibili a tale tipologia di referente. È emerso che la maggior parte è raccolta nelle sezioni denominate *El hombre. Tipos de personas, tipos sociales* (D1, pp. 25-35) e *Tipos humanos* (D2, pp. 89-160).⁷

2. Metodologia

Il primo obiettivo che ci si è posti è stato quello di individuare eventuali nuovi ingressi in D2, riconducibili a opere letterarie pubblicate nel lasso di tempo che intercorre tra i due dizionari, e al contempo rilevare eventuali eliminazioni di lemmi, presumibilmente dovute a una caduta in disuso di un deonimo. Per questo motivo si è provveduto allo spoglio manuale sistematico di entrambi i dizionari.

In un secondo momento si è proceduto a effettuare un'analisi qualitativa e quantitativa condotta grazie all'ausilio delle risorse lessicografiche disponibili

1. *Tipos humanos* (pp. 87-185); 2. *El cuerpo humano* (pp. 187-192); 3. *La indumentaria y los adornos de uso* (pp. 193-222); 4. *Tejidos* (pp. 223-254); 5. *Experiencias y comportamientos individuales y colectivos* (pp. 255-275); 6. *Actividades artísticas y lúdicas. Los muñecos* (pp. 277-303); 7. *Instrumentos musicales* (pp. 305-307); 8. *Monedas, billetes y otros términos económicos* (pp. 309-318); 9. *Elementos y términos de transporte* (pp. 319-329); 10. *Objetos diversos* (pp. 331-343); 11. *Objetos de uso profesional* (pp. 345-350); 12. *Los colectivos y sus centros* (pp. 351-356); 13. *Los espacios y sus elementos decorativos* (pp. 357-369); 14. *La comunicación oral y escrita* (pp. 371-385); 15. *Alimentos sólidos y líquidos* (pp. 387-414); Parte II *Los vegetales y sus procesos naturales* (pp. 417-469); Parte III *Los animales* (pp. 473-498); Parte IV *La tierra*. 1. *Minerales y rocas* (pp. 501-535); 2. *Fósiles* (pp. 537-540); 3. *Otros términos geológicos* (pp. 539-540); 4. *Vocabulario orográfico, meteorológico y astronómico* (pp. 541-544); Parte V *Otros términos científicos*. 1. *Microorganismos* (pp. 547-551); 2. *Elementos, sustancias químicas y extractos* (pp. 553-580); 3. *Unidades de medida* (pp. 581-596); 4. *Otros fenómenos naturales* (p. 597); 5. *Nombres científicos de las patologías y sus remedios* (pp. 599-603); 6. *Otros términos médicos* (pp. 605-608).

⁷ Non mancano deonomastici letterari nelle altre sezioni: così in *Indumentaria* (D1, p. 50) e *La indumentaria y los adornos de uso* (D2, p. 193) è registrato *andriana*, dal francese *andrienne*, personaggio della commedia omonima di Baron (moderno rifacimento dell'*Andria* di Terenzio), in cui l'abito fece la sua primissima comparsa durante la rappresentazione in un teatro parigino, ottenendo un tale successo da divenire la veste più in uso in tutto il XVIII secolo (cfr. PASQUALE BORELLI, *Intorno ai principi dell'arte etimologica*, Piacenza, Fratelli del Majno 1834).

sul sito della *Real Academia Española* (www.rae.es). Nello specifico, sono stati consultati il *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 23° edizione, 2013 con aggiornamenti del 2019); la sezione *Diccionarios anteriores*, che permette l'accesso alle versioni elettroniche DRAE 2006 e 2001; la versione elettronica del *Diccionario de autoridades* (1726-1739); il *Diccionario general de americanismos* e *El nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTL-LE), risorsa che consente di consultare online le edizioni digitalizzate di 105 dizionari pubblicati negli ultimi cinquecento anni, da quello di Antonio de Nebrija, del 1495, a quello accademico, del 1992. È stato, inoltre, consultato *El Nuevo diccionario histórico del español* (NDHE), opera disponibile online anche se non ancora completa e in continuo aggiornamento.

Infine, per verificare distribuzione diacronica e diatopica, ma anche valutare il livello di lessicalizzazione dei deonimi, sono stati adoperati i seguenti corpora: il *Corpus diacrónico del español* (CORDE, che raccoglie testi dalle origini della lingua al 1975), il *Corpus de referencia del español actual* (CREA, che raccoglie testi dal 1976 al 2000) e il *Corpus del español del siglo XXI* (CORPES, che raccoglie testi dal 2001 al 2019).

3. *Analisi*

3.1. *D1 e D2 a confronto*

Dallo spoglio sono emerse poche differenze nel numero di deonomastici letterari registrati nei due dizionari, con 8 nuovi ingressi nell'edizione del 2017 e nessuna uscita, come segnalato in grassetto nella tabella che segue:

	D1 (1997)	D2 (2017)
Racconti tradizionali	Barba Azul, Blancanieves, Cenicienta	Barba Azul, Blancanieves, Cenicienta
Epica e opere classiche	Circe, Mentor, Penélope (Odissea) Caco (Eneide) Sosia (Plauto)	Circe, Mentor, Penélope (Odissea) Caco (Eneide) Sosia (Plauto)
Siglo de oro spagnolo	Lazarillo (Lazarillo de Tormes) Celestina (Calixto y Melibea) Dulcinea, Quijote, Sancho Panza, Maritornes, Pedro de Urdemalas (Cervantes) Tenorio/ Don Juan (Tirso de Molina; poi Zorilla e molti altri autori)	Lazarillo (Lazarillo de Tormes) Bartolo (Góngora) Celestina (Calixto y Melibea) Dulcinea, Quijote, Sancho Panza, Maritornes, Urdemalas, Gálalón (Cervantes) Tenorio/Donjuán (Tirso de Molina; poi Zorilla e molti altri autori)

Poemi cavallereschi	Rodamonte; Fierabrás	Rodamonte; Fierabrás, Galafre
Opere straniere	Romeo, Julieta (Shakespeare); Robinson (Defoe); Galeoto (Dante); Tartufo (Molière); Fígaro (Beaumarchais); Lolita (Nabokov)	Arlequín (Commedia dell'arte) Bertoldo (Croce) Corleone (Puzo) Frankenstein Romeo, Julieta (Shakespeare); Robinson (Defoe); Galeoto (Dante); Tartufo (Molière); Fígaro (Beaumarchais); Lolita (Nabokov); Pepito Grillo (Collodi)

In realtà, anche i termini in più registrati in D2 non possono essere considerati come nuovi deonimi in quanto derivano da personaggi di opere classiche (principalmente *Odissea* ed *Eneide*, ma anche commedie di Plauto), fiabe, romanzi di cavalleria, opere del *siglo de oro* spagnolo (Góngora, Cervantes) o di autori stranieri come Dante, Shakespeare, Molière o i più recenti Collodi, Nabokov e Puzo, ossia tutte opere pubblicate molto prima di D1 e non nel ventennio che lo separa da D2.

3.2. *Analisi qualitativa e quantitativa*

L'analisi verte su tre dei deonimi letterari registrati nei due dizionari – *lazarillo*, *pepito grillo*, *lolita* – in quanto rappresentativi di momenti storici diversi, diverse tipologie testuali e con grado di lessicalizzazione differente.⁸ Di ognuno si individua la fonte referenziale, si verifica la registrazione nei dizionari e nelle altre risorse lessicografiche summenzionate, si analizzano, infine, le occorrenze nei *corpora* della *Real Academia Española*.

3.2.1. *Da Lazarillo a lazarrillo*

Si riportano innanzitutto le definizioni del termine in D1 e D2:
D1 (1997, p. 31):

LAZARRILLO. M. “Muchacho que guía y dirige a un ciego. / 2. Fig. Persona o animal que guía o acompaña a otra necesitada de ayuda. En textos del siglo XVII ya se aprecia el proceso deonomástico. Correas registra la expresión “*Kasa de Lazarillo*:

⁸ *Pepito grillo* è presente solo in D2.

ke es desaliñada; como kasa de esgrimidores". (DRAE, Pérez Rioja, 78). De Lazarillo de Tormes.

"Pero entre las personas que ya se han convertido en amigos, confidentes y guardia pretoriana de Conde figura un recluso de la etnia gitana que se ha convertido en el **lazarillo** del ex banquero para asuntos carcelarios" (*El País*, 22 de enero 1995).

D2 (2017, p. 130):⁹

LAZARILLO. 1. m. "Muchacho que guía y dirige a un ciego. / 2. Fig. Persona o animal que guía o acompaña a otra necesitada de ayuda" (RAE, *Autoridades*, 1734; DRAE, 1780, etc.). De Lazarillo de Tormes.

2. Antonomasia: "sirvan de lazarrillo".

3. Siglos XIX-XX.

4. España y América (Perú).

5. Educación y pedagogía, drama, poesía, cartas y relaciones, mitología.

DOC. HIST. ya se ceden á ciegos para que le sirvan de *lazarillos* y canten y toquen, ya a otros mendigos (1878, Arenal Concepción, La instrucción del pueblo), sobre la que dos ciegos, con sus respectivos *lazarillos*, tocaban... lo que salía, en sendos violines [...] "Pero entre las personas que ya se han convertido en amigos, confidentes y guardia pretoriana de Conde figura un recluso de la etnia gitana que se ha convertido en el *lazarillo* del ex banquero para asuntos carcelarios" (*El País*, 22 de enero 1995).

AMÉRICA DOC. HIST. son los mismos que los *lazarillos* en comparación con los ciegos (c. 1775, Concolorcorvo (Alonso Carrió de la Vande El Lazarillo de ciegos caminantes, PERÚ), intelectuales sirven de luz, pero no deben hacer de *lazarillos*, sobre todo en las tremendas crisis sociales (1905, González Prada, Manuel, El intelectual y el obrero [Horas de lucha] PERÚ).

La fonte referenziale indicata in entrambi i dizionari è da ricercare nel protagonista del romanzo picaresco spagnolo *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1544).¹⁰ Come è noto, quest'opera è consi-

⁹ Come riportato nella *Guía de lectura del DHD* (D2, pp. 85-86), al punto 1. compaiono il lemma e le eventuali varianti, la definizione secondo le fonti lessicografiche e le eventuali diverse accezioni; in 2. si forniscono indicazioni sugli aspetti semantici e pragmatici del nome proprio e i meccanismi che sono intervenuti nella trasformazione in nome comune; in 3. una proposta di periodizzazione con il primo uso della parola in DOC. HIST., ma anche la prima registrazione lessicografica; in 4. si indica la varietà diatopica, ossia se la parola appartiene a una o più varietà o se è voce panispanica; in 5. si forniscono informazioni sulle modalità discorsive che hanno contribuito alla diffusione della parola; in 6. si riporta una selezione degli usi più rappresentativi della parola, le testimonianze più antiche e le diverse accezioni.

¹⁰ L'autore è anonimo e sono state fatte diverse ipotesi sulla sua identità; si vedano in proposito ROSA NAVARRO DURÁN, *Alfonso de Valdés autor del "Lazarillo de Tormes"*, Barcelona, Gredos, 2003; ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, *Las dos partes del Lazarillo de Tormes, la Reforma Protestante y la atribución a Francisco de Encinas*, «Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro», V (2016), pp. 49-64; ID., *Sobre la atribución de la Segunda parte del Lazarillo a Hurtado Mendoza: algunos errores meto-*

derata il precursore del primo romanzo moderno, il *Quijote* di Cervantes, e narra le vicissitudini di *Lázaro*, un ragazzino che vive di espedienti, la cui formazione è pesantemente condizionata dai comportamenti poco edificanti dei padroni, appartenenti a diverse classi sociali, per i quali è costretto a lavorare per sopravvivere. Ci si potrebbe aspettare che, nel passaggio da nome proprio a nome comune, questo sostantivo indichi una persona furba, un ladruncolo, un picaro. Non sorprende perciò che il *Diccionario general de americanismos* (1942)¹¹ riporti, per *lazarillo*, il seguente significato: «niño o joven vivaz e inquieto». Si tratta, però, di una accezione che ha una valenza diatopica limitata e che viene effettivamente marcata come argentinitismo.¹² Inoltre, il fatto che il termine *lazarillo* non sia più registrato nel *Nuevo diccionario de americanismos* potrebbe indicare che non sia attualmente più in uso. Di questa accezione non si tiene conto in D2, infatti al punto 4 della voce si riportano come indicazione diatopica Spagna e Perù. Nemmeno il DRAE registra tale accezione, ma solo le altre due riportate sia in D1 sia in D2, ossia «1. Muchacho que guía y dirige a un ciego» e «2. Persona o animal que guía o acompaña a otra necesitada de ayuda». In questo caso, dunque, il deonomastico rimanda non all'aspetto più rilevante del personaggio, il suo essere *pícaro*, ma al primo dei tanti lavori svolti da *Lazarillo* per sbarcare il lunario, ossia servire un cieco. Del resto, come spesso accade, nel processo deonomastico la complessità di un personaggio letterario viene semplificata e il sostantivo comune rimanda a un singolo aspetto del personaggio di partenza. A tale proposito nell'introduzione a D2 (p. 65) si sottolinea che:

La apelativación del nombre propio es un proceso que culmina con el reconocimiento de una o varias propiedades coincidentes, sin que se haya considerado la compleja individualidad del referente inicial; por este motivo, los personajes históricos y los literarios han resultado más adecuados en las relaciones antonomásticas, puesto que a través de la lectura y con el tamiz del tiempo solo se filtran unos cuantos rasgos. Así la complejidad literaria de Don Quijote y de Celestina se reduce a uno o varios rasgos prototípicos.

Per quanto riguarda la prima registrazione lessicografica, in D2 si rimanda a *Autoridades* 1734. Dalla verifica sul NTLLE è emerso però che in tale

dológicos, «Artífara: revista de literaturas ibéricas y latinoamericanas», XVIII (2018), pp. 143-151; ID., *Las dos partes del Lazarillo y su autor. Un estudio de estilometría*, «Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro», VII (2018), pp. 55-91.

¹¹ Consultato nella versione digitalizzata tramite il NTLLE.

¹² Interessante a questo proposito il caso del napoletano *lazzariello/a*, in cui il termine ha, tra gli altri, il significato di 'malandrino', cfr. EMMANUELE ROCCO, *Il vocabolario del dialetto napoletano. Ristampa anastatica ed edizione critica della parte inedita* (F-Z), a c. di A. Vinciguerra, Firenze, Accademia della Crusca 2018.

dizionario è presente solo l'accezione «El muchacho que guía y dirige al ciego». Non presentano variazioni le edizioni del DRAE del 1780, 1783, 1791, 1803, 1817, 1822, 1832, 1837, 1843, 1852 e nemmeno i dizionari Nuñez de Taboada del 1825, quello di Vicente Salvá del 1846 e quello di Ramón Joaquín Domínguez del 1853. L'estensione di significato è registrata per la prima volta nel dizionario Gaspar y Roig del 1855 in cui, alla voce *Lazarillo*, si legge «Muchacho que acompaña y dirige al ciego. Por extensión [sic] se llama así familiarmente al que acompaña siempre a otro». Tale estensione di significato non viene però ripresa nell'edizione successiva del DRAE, quella del 1869, ma passa un ulteriore secolo, con dodici edizioni del DRAE, prima che venga accolto dal dizionario accademico. È solo nell'edizione del 1984 che alla voce *Lazarillo* si legge: «(d. de Lázaro, n. p.; del principal personaje de la novela *Lazarillo de Tormes*, que siendo adolescente servía de guía a un ciego.) m. Muchacho que guía y dirige a un ciego. 2. Fig. Persona o animal que guía o acompaña a otra necesitada de ayuda». Da notare che, oltre all'uso figurato, si indica in questa edizione anche il referente iniziale, dato, questo, presente nel *Diccionario de Autoridades* 1734 e nel DRAE del 1788. Assente nelle edizioni successive, viene specificato nuovamente a partire dal 1956. Inoltre, rispetto al dizionario Gaspar y Roig del 1855, si fa per la prima volta riferimento a un animale che guida e accompagna un cieco. A questo proposito è interessante notare come sia in corso una specializzazione del termine, dato che esso viene impiegato sempre più spesso per designare non un ragazzo ma un cane, il cosiddetto *perro lazarillo* o, per ellissi, solo *lazarillo*, 'cane guida per non vedenti'. Questa nuova accezione non è registrata nelle ultime edizioni DRAE, ossia 2001, 2014, e nemmeno nell'attualizzazione del 2019. Invece, nel Nuevo diccionario histórico del español (NDHE) si precisa che «desde principios del siglo XX, se emplea habitualmente para referirse a perros que guían a invidentes».

Per quanto concerne i *corpora*, la consultazione del CORDE ha permesso di verificare che l'antroponimo *Lazarillo* compare a partire dal 1528 in contesti chiaramente riconducibili all'opera. Come deonomastico, le occorrenze sono 123, la prima delle quali è del 1605: «Veníamos cantando yo y mi lazarillo» (López de Úbeda). In D2 si riporta come prima attestazione il 1872, dunque è possibile una retrodatazione di due secoli.¹³ In riferimento alla distribuzione diatopica, prevalgono le attestazioni in Spagna (80.99%), seguite da quelle in Argentina (6.61%). Sono attestati anche il femminile *la-*

¹³ In realtà, come si può vedere nella definizione su riportata, in D1 si specificava che il processo deonomastico era già apprezzabile nel XVII secolo; non appare dunque chiaro il motivo per cui in D2 si riporta come prima occorrenza un'opera molto più tarda.

zarilla (5 casi in 4 documenti, il primo dei quali del 1882) e la forma plurale, *lazarillos* (8 occorrenze in 8 documenti, il primo dei quali del 1775).

La sopravvivenza del termine *lazarillo* è dimostrata dalla presenza nel CREA (1976-2004) di 103 occorrenze in 80 documenti. Dal punto di vista della distribuzione diatopica, prevale sempre la Spagna (63.3%), seguita dall'Argentina (8.08%). Sono presenti anche 12 occorrenze della forma plurale, ma non è attestata la forma femminile. Il termine è presente anche nel CORPES (2001-2019) con 333 occorrenze in 209 documenti. Dall'analisi, però, emerge che 153 sono nomi propri e non comuni, e le occorrenze del deonomastico sono 180, 20 delle quali nella forma plurale *lazarillos*, 10 al femminile, mentre 11 sono invece quelle in cui il significato è 'cane guida'. Per quanto riguarda la distribuzione diatopica, prevale ancora una volta la Spagna (42%), seguita questa volta dal Messico.

3.2.2. *Da Pepito Grillo a pepito grillo*

Il secondo termine che si prende in esame rientra tra quelli registrati in D2 ma non in D1. Riportiamo di seguito la definizione:

D2 (2017, p. 146)

PEPITO GRILLO. 1. m. Persona que continuamente advierte a los demás de los problemas que sus decisiones pueden acarrearles (Martín Sánchez, *Seres míticos*, 482). De Pepito Grillo, personaje sacado de la adaptación cinematográfica hecha por Walt Disney del célebre cuento del italiano Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*.

2. Antonomasia

3. Siglo XX

4. España y América

DOC. CONT. Dos "*pepitos grillos*" que por haberle visto nacer podían (1994, PRENSA, El Mundo, 26/01/1994: Consuelo Álvarez de Toledo).

América. DOC. HIST. La conexión entre Cabezas y "*los pepitos*" (los cuatro hombres presos junto a Margarita (1997, Prensa, Clarín, 07/04/1997: LA MUERTE DEL PERIODISTA PEDIDO AL JUEZ ARGENTINA).

Il referente iniziale è *Il Grillo parlante*, personaggio delle *Avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo Collodi. Come specificato in D2, però, il nome in spagnolo *Pepito Grillo* si deve al doppiaggio della versione cinematografica Disney del 1940,¹⁴ mentre le traduzioni a stampa del romanzo avevano

¹⁴ Per un confronto tra romanzo e film si veda ADRIÁN SAN PEDRO PÉREZ, *La magia de los cuentos*

optato o per la ripetizione totale del nome italiano, *Grillo parlante*, o per la traduzione letterale, *Grillo hablante*.¹⁵ Si tenga presente che, mentre nel romanzo il personaggio compare solo all'inizio e alla fine della storia, nella versione Disney accompagna in ogni momento il protagonista, Pinocchio, dunque il suo ruolo è molto più importante e ciò potrebbe aver influito sul successo della variante del deonimico che si è imposta.

Il termine non è registrato nel DRAE né nei dizionari precedenti. Per quanto riguarda la diffusione, nel CORDE non ci sono occorrenze né di *Pepito grillo* né di *Grillo parlante* o *Grillo hablante*; nel CREA sono presenti 18 occorrenze di *Pepito grillo*, 15 delle quali come deonomastico, la prima del 1978 «solo una cosa: tarde o temprano, y quizás presionado por el señorito Tuy, tu Pepito Grillo azul, intentarías renunciar». Nel CORPES le occorrenze sono 27, classificate però come nome proprio, in quanto all'interno di similitudini che rimandano esplicitamente al personaggio collodiano. Dunque la lessicalizzazione non appare ancora completa. È presente anche un'occorrenza al femminile «había acabado a la voz aguda de la Pepita Grilla particular de Ruth» (2001, Spagna). Non risultano, invece, occorrenze di *Grillo parlante* o *Grillo hablante*, segno che la scelta onomastica della versione cinematografica ha sicuramente avuto più successo di quella della traduzione scritta.

3.2.3. *Da Lolita a lolita*

Il terzo deonomastico che si analizza è *lolita*, registrato sia in D1 sia in D2 con le seguenti definizioni:

D1 (1997, p. 31)

LOLITA. F. “Adolescente que luce sus encantos para conquistar a hombres de mediana edad” (StellaDSD). Nombre que alude a la protagonista de la novela *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov.

“Las lolitas..., que son las niñas que se fugan de casa, con su profesor.”

(Francisco Umbral, Interviu, 22 de marzo, 1993).

“Y nuestra Lolita nacional, tan enamorada ella de su profesor calvo.” (Rosa Montero, *Carroñai*, *El País*, 13 de marzo de 1993). “Pero Ayamonte no es Holliwood.

de badas: un estudio exhaustivo y analítico de la obra literaria y filmica “Pinocchio”, La Rioja, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones 2014.

¹⁵ Sulle traduzioni di Pinocchio in Spagna si veda CRISTINA GARCÍA DEL TORO, *Los viajes de Pinocchio. Sus primeras andanzas en España*, «Sendebarr. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación», XXIV (2013), pp. 291-306.

Nuria no es Lolita ni el maestro parece ser Nabokov. Es una Pena” (Interviú, febrero del 1995, n° 79).

“Pero le gustan las Lolitas, y eso, a su edad, es una afición de intelectual de guache. ¡hay que evolucionar, amigo! (Gonzalo Torrente Ballester, *Off-Side*, ed. Destino, 115).

D2 (2017, p. 132)

LOLITA. 1. f. “Adolescente que luce sus encantos para conquistar a hombres de mediana edad” (StellaDSD). Nombre que alude a la protagonista de la novela *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov.

2. Antonomasia

3. Siglos XX-XXI

4. España y América (Argentina)

5.2 Novela, opinión

“Las lolitas..., que son las niñas que se fugan de casa, con su profesor.” (Francisco Umbral, Interviú, 22 de marzo, 1993). “Y nuestra Lolita nacional, tan enamorada ella de su profesor calvo.” (Rosa Montero, *Carroñai, El País*, 13 de marzo de 1993). “Pero Ayamonte no es Holliwood. Nuria no es Lolita ni el maestro parece ser Nabokov. Es una Pena” (Interviú, febrero del 1995, n° 79). “Pero le gustan las Lolitas, y eso, a su edad, es una afición de intelectual de *gauche*. ¡hay que evolucionar, amigo! (Torrente Ballester, *Off-Side*, ed. Destino, 115).

Si tratta di un deonomastico molto più recente rispetto ai primi due, in quanto il referente letterario è la protagonista dell’omonimo romanzo di Nabokov (1955).

Come si può vedere dal confronto tra le due voci, in D2 vengono aggiunte informazioni relative al meccanismo deonomastico adottato, la diffusione diatopica e i generi testuali che hanno contribuito alla diffusione del termine, ma gli esempi riportati sono gli stessi di D1. Tra le fonti non viene però citato il DRAE. Dalla verifica delle fonti lessicografiche emerge che, in realtà, il termine è registrato nell’ultima edizione attualmente online, ossia nell’aggiornamento 2019, con la seguente definizione: «De *Lolita*, personaje de la novela homónima de V. Nabokov, 1899-1977. 1. f. Adolescente seductora y provocativa». Poiché questa edizione è successiva alla data di pubblicazione di D2, abbiamo provveduto a consultare le edizioni precedenti del DRAE ed è emerso che il termine è registrato per la prima volta nel 2001.

La consultazione dei *corpora* fornisce i seguenti risultati: nel CORDE ci sono 309 occorrenze, ma l’analisi qualitativa rivela che si tratta di semplici ipocoristici del nome proprio *Lola* non riconducibili al personaggio di Nabokov. Nel CREA le occorrenze sono 450, ma solo 8 sono da considerarsi come deonomastici. La prima è del 1989: «¿Púber? ¿Impúber, una lolita? Aquí tengo un manojo de fechas confundidas, mi General. Hay quienes

dicen que no llegaba a los veinte años cuando se casó» il che permette di retrodatare la prima attestazione indicata sia in D1 sia in D2, che, si ricorda, era del 1993.

Malgrado la retrodatazione, si tratta comunque di attestazioni piuttosto tarde, se si considera sia la data di pubblicazione del romanzo, sia quella della celebre trasposizione cinematografica di Kubrik (1962). Si ritiene che questo ritardo ventennale possa essere riconducibile alla storia traduttiva ed editoriale del romanzo di Nabokov in Spagna. Non dimentichiamo, infatti, che l'originale viene pubblicato in piena epoca franchista. La prima traduzione in spagnolo è pubblicata in Argentina nel 1959 e presenta diversi tagli per sfuggire alla censura. Ma dopo pochi mesi viene censurata, inizialmente nella capitale, e nel 1962 in tutto il paese. Nel 1970 un editore spagnolo acquisisce i diritti del romanzo e ne pubblica una traduzione integrale in Messico. In Spagna l'opera viene finalmente edita, anche se ancora con tagli censori, nel 1975, mentre per la versione integrale si deve aspettare il 2002.¹⁶ Anche il film di Kubrik viene proiettato in Spagna soltanto nel 1982, quindi con un ritardo di ben vent'anni.

Per valutare la persistenza del deonomastico è stato consultato il CORPES, da cui sono emerse 543 occorrenze per il termine *lolita* in 270 documenti – nella maggior parte dei casi, però, si tratta ancora una volta del nome proprio. Applicando il filtro «grafia original» si è ristretta la ricerca ai termini in minuscolo. In questo caso le occorrenze sono 35 per il singolare, la prima delle quali è del 2001: «la diferenciaba de las niñas monas de su edad, criaturas con más aspecto de angelito que de lolita». Sono presenti inoltre 33 occorrenze in 29 documenti del plurale, *lolas*, la prima del 2001 (Spagna): «aunque ya no se tratase de niñas en el sentido estricto, sino de lolitas o proyectos de mujeres». Dal punto di vista diatopico il termine continua a essere più usato in Spagna, ma sono presenti occorrenze in Messico e altri paesi ispanoamericani.

Conclusioni

Sebbene i termini analizzati siano molto diversi per provenienza, epoca e genere testuale, l'analisi ha evidenziato tra essi alcuni elementi in comu-

¹⁶ Per una sintesi della storia delle traduzioni di *Lolita* in spagnolo si veda CARLOS MORENO HERNÁNDEZ, *Páginas introductorias a una traducción crítica de Lolita*, «Hikma», XVIII (2019), 1, pp. 85-111. Sulla censura in Argentina si veda ALEJANDRA FALCÓN, *Hacia el fondo bajo fondo: prohibición y censura de traducciones en la Argentina (1955-1972)*, «Trans. Revista de traductología», XXIII (2019), pp. 83-96.

ne, quali la continuità nell'uso, la diffusione diatopica in espansione e una certa vitalità, testimoniata dalla presenza di forme al plurale e al femminile. Sono emersi, inoltre, interessanti spunti di riflessione rispetto ai fattori che influiscono sul successo di un deonimo letterario, quali il ruolo svolto dalle trasposizioni cinematografiche, come nel caso di *pepito grillo*, o la storia traduttiva di un'opera quando il referente iniziale non è autoctono, come nel caso di *lolita*. Inoltre, il fatto che il termine più antico, *lazarillo*, sia attualmente in una fase di ulteriore specializzazione del significato dimostra quanto produttivo sia questo meccanismo lessicogenetico in spagnolo e come possa essere complessa e avventurosa la vita non solo di un picaro, ma anche quella di un deonomastico.

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

MARGHERITA LECCO

FATA MORGANA.
DEONOMASTICA SCIENTIFICA E
LETTERATURA MEDIEVALE

Abstract: The name of *Fata Morgana* is given to an optical phenomenon which simulates the appearance of fantastic castles and cities. It is observed in many places throughout the world, but is connected especially to the Strait of Messina, in Italy. The article examines the origin of the name, which derives from the literature brought by the Normans during their occupation of Sicily in the Middle Ages.

Keywords: *Fata Morgana*, *Morgue la Fée*, King Arthur, *Earthly Paradise*, Arthurian Literature, Norman Conquest of Italy

Nomi collegati all'antica letteratura medievale sono rari come fornitori di definizioni deonomastiche. Può essere che – nella lingua italiana – qualche traccia se ne rinvenga in taluna unità lessicale derivante da qualche personaggio soprattutto ariostesco, come *rodomonte* o *gradasso* (ma si è qui in un campo quasi più espressionistico che semantico), oppure in qualche rarissima espressione, del resto nemmeno esattamente decrittata, come *bagno maria*, diffusa presso la Scuola Salernitana, che si fa discendere da una *Mariam* sorella biblica di Mosé e di Aronne, o da una *Maria* di cui parla l'egiziano Zosimo di Panopoli, autore (IV sec.) di uno dei più antichi trattati di alchimia. In questo caso, la mancanza di una fonte specifica e bene attestata impedisce più stabili riscontri. Un'eccezione, tuttavia, si dà, molto più sicura, e relativamente ricostruibile, poiché molti, e ben più sostenuti, sono i testi – d'ogni ordine dotto e popolare – che ne rechino traccia: il nome della *Fata Morgana*.

Con questa denominazione si intende a tutt'oggi (e anzi, invero, a partire dall'età moderna) il termine che definisce un preciso fenomeno della scienza fisica, d'ordine ottico, che la scienza conosce più genericamente con il nome di *miraggio* (< francese *mirage*, perché messo in relazione con lo specchio, che in francese antico suona come *mireor* < lat. *mirari* = 'mirare', ma anche 'meravigliarsi, suscitare meraviglia').¹ Il fenomeno consiste in un'apparente

¹ Definita dal fisico ANDREW T. YOUNG (*Atmospheric Optical Glossary*, «American Journal of Science», 20 agosto 2011): «A complex mirage display that involves multiple images, alternately expanded and compressed vertically, often giving the impression of buildings, cliffs, etc. where no

distorsione visiva, che si produce come effetto di rifrazione, che pare duplicare un'immagine posta all'orizzonte al di sopra della linea di visuale diretta: questa alterazione si verifica quando i raggi della luce solare si curvano passando attraverso strati d'aria a temperature differenti, provocando l'apparizione, in realtà inesistente, di un paesaggio ben formato, completo di città, edifici, scenari più o meno elevati ed ampi. Le sue manifestazioni sono osservabili in numerosi luoghi della terra, estesi dall'Italia – nel Salento, in Umbria – ad altri paesi, che spaziano dallo Stretto di Gibilterra ai deserti americani a quelli arabi, provocando l'apparente sorgere di improvvise oasi dotate di palme e rivi d'acqua. Con questo nome, però, tali manifestazioni appaiono tipicamente associate con lo Stretto di Messina, nel punto più stretto compreso tra la costa siciliana e quella della Calabria. Da esse (ma in senso proprio dalla costa calabrese verso la Sicilia, e questo, come vedremo, non senza ragione) sembra talora di vedere la costa più vicina di quanto non sia, popolosa di fantastiche costruzioni, che si modificano e svaniscono in poco tempo. Che il nome, che appare facilmente correlato ad un uso 'popolare', sia riportabile alla notorietà e relativa diffusione di racconti provenienti dal mondo medievale, con eventuali prolungamenti nella cultura folclorica dei secoli successivi (sino al XVIII-XIX secolo), è fatto noto: reso tale, se non altro, dall'esegesi di studiosi, locali e non, attivi a partire dall'età romantica e positivista, continuato, peraltro, in tempi più vicini, con la ripresa di indagini storiche attente ai fattori di quella che con gli storici delle *Annales* si conviene di definire come *longue durée*. Meno noto, tuttavia, è come la componente onomastica di questo processo si sia determinata ed evoluta: secondo una sovrapposizione di elementi e fattori che meritano ancora una sia pur non ampia memoria.

Per quanto infatti estesa, ed intesa, come nome comune anche fuori dal territorio, e dalla lingua italiana, la denominazione di *Fata Morgana* è propriamente riferibile ad eventi e fattori che a questi – territorio e lingua – pertengono. Detto che cenni vaghi si rinvencono nella letteratura classica (Plinio il Vecchio), ed una nota di connotazione scientifica si trova nel XVI secolo in Cornelio Agrippa (cioè Agrippa von Nettesheim),² alcune interessanti re-

such objects exists. The name is traditionally used in Italy for the vivid mirages seen across the Strait of Messina».

² «E noi vediamo come soffiando il vento di scirocco l'aria si addensa in piccole nubi nelle quali, come in uno specchio, si riflettono immagini molto distanti di accampamenti, di monti, di cavalli, di schiere, e di altre cose che poi svaniscono dalle nubi che si ritirano...», in VITTORIO E. BOCCARA, *La Fata Morgana. Studio storico-scientifico con appendice bibliografica*, in *Memorie della Società degli Spettroscopisti Italiani*, vol. XXXI, 1902, pp. 199-218, sp. p. 200, che non cita la sua fonte. A questo lavoro si rimanda anche per le altre notizie relative all'età antica.

lazioni si affollano già nel XVII secolo (nel 1634 da parte di un ecclesiastico, Ignazio Angelucci, nel 1658 di un dotto messinese, Placido Reyna), sino a giungere ad Athanasius Kircher, che nel 1671, nella sua *Ars Magna lucis et umbrae*, definiva il fenomeno come prodotto dalla formazione di cristalli sospesi nell'atmosfera.³ Dizione che si ritrova, più razionalmente sostenuta, in una *Memoria* del 1839, che si legge negli Annali del Regno delle Due Sicilie, dove è citata da un erudito ancora di Messina, il marchese Giuseppe Ruffo, che per primo – concedendo valore ad un'impressione di alcuni versi di Ippolito Pindemonte⁴ – aveva collegato il nome con la condizione geografica, mediante un'invenzione che lo avrebbe istituzionalizzato.⁵ Della denominazione, però, lo stesso nobiluomo attestava la presenza in tempi remoti, attraverso un processo di lenta formazione di una tradizione: tradizione di *fate*, di creature magiche, da lui messe in rapporto con taluni esseri fantastici della cultura araba (i *ginn*), ma riconosciuta infine come irraggiamento di immagini letterarie dei vari poemi rinascimentali italiani, le presenze magiche dell'arturiana *Morgana* e della *Alcina* del «ferrarese Omero» (cioè di Ariosto), dato che nell'*Orlando Furioso* se ne dice che *con la fata Morgana Alcina nacque* (VII, 38, 3).⁶ Nel 1860, un funzionario del Regno delle Due Sicilie, Giuseppe De Luca, ebbe a darne un resoconto particolarmente ben definito. Per tale ragione se ne riportano qui le parole:⁷

Fenomeno raro e sorprendente dello stretto di Messina è l'*Iride Mamertina*, che vien detta comunemente *Fata Morgana*. Nel cuor della state, precisamente in luglio, spesso il caldo diviene bruciante lungo le due coste del Canale, soprattutto se per più giorni non spira alcun vento. Da Reggio alla Torre del Faro le acque non hanno quasi alcun movimento [...] Nel primo e nell'ultimo quarto della Luna, o nel vero punto dell'apogeo di quel pianeta, questa calma è maggiore [...] e le acque dello stretto non sono agitate da corrente. [...] Sul fare del giorno vedesi innalzare dal seno dello stretto e dalle opposte spiagge un denso vapore, onde il cielo diviene cinerino, e nero il mare sottoposto. Improvvisamente il sole rischiarà l'uno e l'altro; i raggi che si rifrangono rendono tutt'i punti lucidi come cristalli, e poco dopo l'occhio è abbagliato da vivo splendore: l'orizzonte e le acque divengono immensi specchi, ove da prima veggonsi confusi obbietti, e poi palaggi, mura, torri, archi, alberi, navi, monti, l'immagine dei quali cangia ad ogni piccolo agitare delle onde o

³ BOCCARA, *La Fata Morgana*, cit., p. 201.

⁴ La lirica di Pindemonte – *La Fata Morgana. Racconto a Temira* –, datata 1782, si legge oggi *on line* sotto *La Fata Morgana Wikisource*.

⁵ GIUSEPPE RUFFO, *Sulla Fata Morgana del Lago di Averno*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze*, IV (1839), pp. 19-41.

⁶ *Ibid.*

⁷ GIUSEPPE DE LUCA, *L'Italia Meridionale. L'antico reame delle due Sicilie, Descrizione geografica, storica, amministrativa*, Napoli, Stabilimento Tipografico dei Classici Italiani 1860, pp. 20-21.

dell'aria. La *Fata Morgana* si scorge da Reggio, da Catona, da Gallico, da Villa San Giovanni, e da Messina, città donde ebbe il nome d'*Iride Mamertina*.

Negli ultimi anni del XIX secolo il grande folclorista Giuseppe Pitrè ebbe a riportare la leggenda connettendo le presunte apparizioni dello Stretto a tradizioni fiabesche;⁸ in tempi molto più prossimi, infine, lo studioso Sergio Palumbo ha, di queste, definito tradizione e trasmissione.⁹ Al di fuori della speculazione erudita, la *vox populi* pare invece abbia sempre attribuito il nome a leggende un poco approssimative, frutto di sovrapposizioni anche disparate. La presenza della fata sarebbe stata originata da una presunta invasione barbarica, che avrebbe minacciato la pace della costa siciliana, che Morgana avrebbe fermato in quanto abitante stabile, e dunque protettrice, delle grotte marine intorno all'isola: la fata avrebbe illuso il re al comando delle schiere barbariche con una falsa immagine, a seguito della quale egli si sarebbe gettato in mare, finendo tuttavia per morire nelle vorticose correnti marine.¹⁰ Una leggenda successiva riferisce invece l'origine del nome all'aiuto che la Fata avrebbe concesso al re normanno Ruggero d'Altavilla perché sottraesse l'isola alla dominazione musulmana.¹¹ I dati invece che la riflessione, e la profondità, storica suggeriscono rimandano ad una formazione differente, in cui questo tipo di memorie leggendarie appare come sfocato e passivo, e l'autentica definizione – che proviene dalla storia e anche di più dalla letteratura – si mostra debitrice a più elementi via via stratificati nel tempo.

L'anamnesi del nome si svolge intorno ad una doppia tradizione letterario-letteraria, determinata da una situazione storica definita. All'origine, in entrambi i casi, sta l'arrivo dei Normanni nell'Italia meridionale, avvenuto negli anni tra XI e XII secolo, completato nel 1130 con la salita al trono di Sicilia di Ruggero II d'Altavilla.¹² Con la dominazione normanna vengono ad essere perfezionate, forse completate (in unione con le annotazioni storiche dell'età classica di cui sopra), alcune tradizioni mitiche che da molto tempo erano connesse al territorio, in quanto sede del vulcano Etna e delle tumultuose correnti dello Stretto: addensate ad esempio, nell'antichità, intorno al mito di Scilla e Cariddi e, nell'età di trapasso all'età medievale, alle storie ricorrenti sul

⁸ GIUSEPPE PITRÉ, *La novella della fata Morgana*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Bologna, Forni 1870-1913, t. I-IV, t. II, n. 36. Il racconto è inserito in altre fiabe, cfr. Type AT 301 *A quest for a Vanished Princess*, AT 314 *The Youth Transformed to a horse*, ed altri racconti ancora.

⁹ SERGIO PALUMBO, *Colapesce e altre leggende normanne di Sicilia*, Palermo, s.i.l., Le Farfalle 2017, *passim*.

¹⁰ SALVINO GRECO, *Miti e leggende di Sicilia*, Palermo, Flaccovio Ed. 1993, p. 178 ss.

¹¹ Ivi, p. 182 ss.

¹² HUBERT HOUBEN, *I Normanni*, Bologna, il Mulino 2013, p. 57 ss., specialmente 72 ss.

Faro e la spiaggia da esso dominata.¹³ Ma gli stessi primi secoli medievali avevano di per sé suscitato una serie di narrazioni, riunite nelle storie collegate al mondo ultraterreno e alla definizione di uno spazio purgatorio.¹⁴ Narrazioni che avevano condotto più specificamente all'identificazione di una delle porte che permettevano l'accesso a questo spazio riconoscendole nei vulcani, quelli islandesi, ma anche quelli mediterranei, situati nell'isola omonima, nelle isole minori meridionali e, appunto, in Sicilia.¹⁵ La moltiplicazione dei materiali leggendari dota questi regni inferi di un sovrano con connotazioni inferiche che li governa, accogliendo le anime (di solito) dannate. Signori dell'Aldilà vulcanico sono sovente grandi figure storiche: come Teodorico, che la leggenda vede sprofondato nel cratere di Vulcano come punizione per la morte di Boezio. Oppure come re Artù. È qui che una nuova serie di leggende prende forma. La tradizione vuole Artù signore dell'Etna, secondo un'invenzione che invero non è del tutto punitiva, facendo anzi di lui il sovrano di un regno sotterraneo, o laterale, in una delle caverne che scavano la salita del vulcano: da questo regno egli governa con giustizia.¹⁶

A questo punto del suo progressivo evolversi integrando più materiali, la tradizione purgatoria viene tuttavia ad incontrarsi con un altro aspetto del mito arturiano, ad un altro tramite della vasta leggenda che lo caratterizza. Non vi si tratta dell'Artù che verrà reinterpretato dai romanzi cavallereschi del XII secolo, della figura quasi fissa nella stilizzazione cortese che è al centro dell'interpretazione altamente ideologizzata di Chrétien de Troyes, il grande signore della corte bretone e della Tavola Rotonda, ma di un re che anche più del precedente viene connesso ad una matrice mitologica, originato questa volta meno dalle leggende sul Purgatorio nascente, quanto dalle storie riunite nei gallesi miti dei *Mabinogion*.¹⁷ Dove il re – nella storia

¹³ Come si legge ad esempio in alcuni romanzi anglo-normanni del XII secolo, per es. nell'*Ipomedon* di Hue de Rotelande (Hugh of Rutland), cfr. vv. 5598-5599, *Le secund jur sunt arivé/ El Far le nefz et li dromut* ['Il secondo giorno sono giunti/ Al Faro le navi e i vascelli da trasporto'] nell'ed. a c. di A. J. Holden, Paris, Klincksieck 1979.

¹⁴ Il processo storico di cui si parla, cui tutta questa letteratura sull'Aldilà (*Jenseitsliteratur*) pertiene, è, come noto, stato splendidamente studiato da JACQUES LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard 1981 (trad. ital. *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi 1982), e ad esso si rimanda.

¹⁵ Cfr. LE GOFF, *La naissance...*, cit., specialmente pp. 99 ss., ed anche PAOLO GARBINI, *Il visibilio funesto. I vulcani nel Medioevo latino*, «I Quaderni del M.AE.S», XII/XIII (2009/2010), pp. 23-45. Cfr. tuttavia anche l'ormai datato articolo: GASTON PARIS, *La Sicile dans la littérature française du Moyen Age*, «Romania», V (1896), pp. 108-113.

¹⁶ Cfr. ARTURO GRAF, *Artù nell'Etna*, in ID., *Miti, leggende, superstizioni del Medioevo*, Torino, Loescher 1893, t. II, pp. 303-325; ANTONIO PIOLETTI, *Artù, Avallon, l'Etna*, «Quaderni Medievali», XXVIII (1989), pp. 6-35.

¹⁷ Per una traduzione italiana di questi testi cfr. *I racconti gallesi dei Mabinogion*, a c. di G. Agrati, M. L. Magini, Milano, Mondadori 1982.

di *Culhwch ac Olwen* – deve affrontare una lotta con un animale scaturito dagli Inferi (ed è questo il *trait-d'union* che lo aggrega insieme all'interpretazione precedente).¹⁸ Questa leggenda, che promana senza dubbio da una civiltà ancora arcaica, si diffonde nel primo XII secolo su gran parte dell'area europea, sfuggendo alla razionalizzazione del romanzo cortese – dove raramente balza in primo piano, come nel romanzo oitanico delle *Merveilles de Rigomer* o in quello provenzale di *Jaufre* –,¹⁹ ma trovando accoglienza appunto leggendaria, di cui ad esempio restano alcune testimonianze iconografiche, nel re Artù del duomo di Modena e di quello di Otranto, in lotta, in entrambi i casi, con un animale.²⁰ La stessa testimonianza si diffonde sino alla Sicilia, dove si unisce con le narrazioni letterarie portate dagli storici normanni, determinando una definizione locale del re che ne fa protagonista di racconti che, da una parte ampliano più ancora la qualità folclorica del re, dall'altra, calcando sulla componente storica, ottengono di connettere anche meglio la cultura locale all'ambito britannico.

Va quasi da sé, come sembra facile attendersi, che con la figura arturiana un'altra venga a mostrarsi in questo confluire di storie e leggende: quella di Morgana.²¹ Nella medesima tradizione bretone e britannica è a lei che viene affidata la salvezza terrena e ultraterrena del re, di cui è sorella e amica. Nella *Vita Merlini* di Geoffrey de Monmouth spetta a Morgana sottrarre il re alla morte definitiva che lo colpirebbe dopo la battaglia contro il nipote Mordred portandolo con sé nell'isola fatata di Avalon.²² Ma Avalon, mondo ultraterreno, spazio privilegiato di una vita che prosegue dopo la morte, è anch'essa a suo modo, quasi paganamente, sede di uno di quei reami che la

¹⁸ Cfr. SIONED DAVIES, *Performing Culhwch ac Olwen*, in *Arthurian Literature XXI*, ed. C. Lloyd-Morgan, K. Busby, R. Dalrymple, Cambridge, Brewer 2004, pp. 29-52; ANDREA GHIDONI, *Forme epiche arturiane: polifonia medievale e preistoria del romanzo nel Culhwch ac Olwen*, in *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone, Bressanone-Brixen, 8-10 luglio 2016, Padova, Esedra 2017, pp. 29-40.

¹⁹ MARGHERITA LECCO, *Studio sul Jaufre*, in EAD., *Studi sul romanzo del XIII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003, pp. 3-51, e *Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer)*. Tradizione manoscritta e tradizione narrativa, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2013, specialmente pp. 20 ss.

²⁰ Per l'Artù di Modena cfr. JACQUES STIENNON, RITA LEJEUNE, *La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXIII (1963), pp. 281-296. Per l'Artù di Otranto CHIARA FRUGONI, *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», LXXX (1968), pp. 213-256.

²¹ Sulla tradizione di questa figura nella letteratura medievale, in gran parte dedicato proprio a Morgana, cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion 1984.

²² Per la *Vita Merlini* (1148-1155c.) di Geoffroy de Monmouth si rinvia all'ediz. Ch. Bord, J.-Ch. Berthet, in *Le devin maudit*, éd. Ph. Walter, Grenoble, ELLUG 1999, pp. 49-171. Sui diversi siti dell'isola di salvezza cfr. ROGER SH. LOOMIS, *The Legend of Arthur's Survival*, in ID., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press 1959, pp. 64-71.

letteratura sull'Aldilà in cerca del Purgatorio riconosce come proprio dominio. Da questa similitudine si comprende come il riconoscimento di *Morgain la Fée* quale signora di una terra magica, che va individuata *anche* nell'altro paese dove Artù ha trovato accoglienza, vale a dire, come detto, la Sicilia, si coniughi quasi naturalmente alla stessa. Nelle narrazioni che raccontano la sopravvivenza ultraterrena del re, Morgana è accanto a lui, e poco per volta viene a ritagliarsi una posizione autonoma, che, tra altri elementi connotanti, le crea un regno particolare. Le attestazioni letterarie sono numerose, e, benché formulate per lo più nella letteratura oitanica (anglo-normanna o francese), è da leggende e attestazioni storiche che traggono vita, sovente prodotte da autori che dei luoghi italiani hanno pratica diretta e costante, perché giunti ad essi con la militanza presso gli eserciti o l'amministrazione dei re normanni. Nella *Bataille Loquifer*, scritta da Graindor de Brie verso il 1170, Morgana è signora di una Avalon che è prossima alla Sicilia; nel romanzo provenzale di *Jaufre* (1220 c.) è definita *Fada del Gibel*, toponimo che dipende dal termine arabo *Gebel* da cui la denominazione 'popolare' dell'Etna come *Mongibello*; nella catalana *Faula* di Guillem de Torroella, nel 1375, regnerà di nuovo su un paese che ampie descrizioni identificano con la terra siciliana.²³ Una caratterizzazione che finisce per concernere anche qualche più ampio spazio 'reale': verso il 1230 Federico II fa costruire un castello nei pressi di Castelvetro, al quale viene dato il nome di *Bellurepar*, vale a dire di *Bel Repaire*, che è dimora di Morgana nelle *Enfances Gauvain*, dove la fata genera Gauvain, figlio del suo amore per il re Lot di Orcania.²⁴ Morgana tornerà poi in quello che è il migliore romanzo arturiano italiano, la *Tavola Ritonda*, composto nel secondo quarto del XIV secolo forse in Toscana, dove il personaggio è ben ritratto nella sua doppiezza di figura affascinante, sospesa tra valenza magico-inferica e sensuale, che la connota esattamente come adeguata al luogo ambiguo, tra infernale e paradisiaco, che l'Etna costituisce per lei.²⁵

Summa però della connotazione etnico-fantastica che a Morgana è attribuita dalla cultura medievale, e che di fatto, e grandemente, porta al luogo straordinario che condurrà all'attribuzione della magia ottica che è qui descritta, è il romanzo di *Floriant e Florete*, composto intorno al 1250 da un autore di area linguistica francese nord-orientale (Piccardia?).²⁶ L'ambien-

²³ Per tutti questi testi cfr. JEANNE WATHELET-WILLEM, *La fée Morgane dans la Chanson de Geste*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XIII (1970), pp. 209-239.

²⁴ Stesso nome che il castello ha nelle *Enfances Gauvain*, di cui Morgana è padrona, cfr. PAUL MEYER, *Les Enfances Gauvain*, «Romania», XXXIX (1910), pp. 1-32.

²⁵ *La Tavola Ritonda*, ed. a c. di M.-J. Heijkant, Milano, Luni 1997.

²⁶ *Floriant et Florete*, ed. H. F. Williams, Ann Arbor, University of Michigan Press 1947, e éd. par A. Combes, R. Trachsler, Paris, Champion 2003. Su quest'ultima si basa l'ed. rivista e traduzione a c.

tazione del romanzo è interamente italiana, anzi siciliana: il dominio della Fata è situato sopra ed entro l'Etna, identificato con un paradiso terrestre in cui si vive eternamente.²⁷ Sensuale ma anche materna, Morgana veglia su Floriant, figlio del re di Sicilia Elyadus, proteggendolo in ogni modo e giungendo poi – quando il giovane verrà ucciso da un siniscalco fellone – a trasportarlo nel suo regno fatato dentro il vulcano, chiamato espressamente *Mongibel* (prima citazione: v. 568 *Vers Mongibel s'acheminèrent*). In aspetto di cervo bianco, Morgana fa in modo di condurre Floriant nel proprio castello fatato, dove, una volta riconquistata la sicurezza della sua casa, torna a trasformarsi in essere dalle fattezze umane, e ottiene che a lui possa riunirsi l'amata moglie Florete. Nel romanzo la menzione della geografia siciliana è plurima e sostanziale: le citazioni rivelano una completa integrazione nel senso della narrazione. Fanno inoltre sovente pensare ad una conoscenza diretta dei luoghi da parte dell'autore: nel *Mongibello* Floriant viene cresciuto, al luogo – quasi luogo natale – torna ogni volta, anche prima della cooptazione finale. Come dice la curatrice e traduttrice: «non è difficile accorgersi che il trinomio *Morgana-Artù-Etna* racchiude in sé il motore e il senso dell'intera storia [...] il vulcano si ritrova a rappresentare il centro nevralgico da cui prima tutti i vettori della narrazione s'irradiano e in cui poi convergono nuovamente».²⁸

Il passaggio che forse qui più interessa si trova ai vv. 549 ss., quasi all'inizio del romanzo. Il piccolo Floriant, perseguito dal siniscalco Maragot, è in pericolo di vita, e la madre, che si raccomanda alla Vergine, fugge da Monreale verso il Mongibello, sperando in un miracolo. Miracolo che avviene, ma curiosamente dovuto a tutt'altra forza sovrannaturale. Nella notte:

Un poi devant la mie nuit
 S'en revenoient de deduit
 Trois fees de la mer salés.
 La mestresse d'aux ert nommée
 Morgain, la suer le roi Artù.
 Quan l'enfant vit, si s'arestu.

di M. Prota, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2019, che qui si segue. Sul testo cfr. anche ALEXANDRE MICHA, *Floriant et Florete*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. Le Roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, éd. J. Frappier, R. M. Grimm, Heidelberg, Winter, t. IV/1 (1978), pp. 396-397; su una possibile attribuzione a Jean Renart (autore dei romanzi *Escoufle* e *Guillaume de Dole*) cfr. CLAUDE LEVY, *Un nouveau texte de Jean Renart?*, «Romania», IC (1978), pp. 405-406.

²⁷ VOICHTA-MARIA SASU, *Le Paradis artificiel de Morgane la Fée*, in *Mythes à la cour, mythes pour la cour*. Actes du XIIIe Congrès de la S.I.L.C., 29 juillet-4 août 2007 (Universités de Lausanne et de Genève), éd. A. Corbellari, Y. Foehr-Janssens, J.-Cl. Mühlethaler, J.-Y. Tillet et B. Wahlen, Genève, Droz 2010, pp. 61-72.

²⁸ In ed. Prota, cit., p. 29.

(Poco prima della mezzanotte,/ Tre fate ritornavano dal mare [salato],/ Dove si erano svagate./ La loro signora si chiamava/ Morgana, ed era sorella del re Artù./ Ella, non appena vide il bambino, si arrestò).²⁹

Si legge qui, forse per la prima volta in modo diretto, l'accostamento tra Morgana e il mare siciliano che si apre alle falde del vulcano, accanto quindi alle acque dello Stretto. L'interesse del bel racconto risiede proprio nell'accostamento, che viene esplicitato, tra le fate,³⁰ e tra Morgana, in particolare, con il mare: luogo identitario e in stretta relazione con l'incantata montagna vulcanica. Questa immagine, e carattere, per essersi imposti in tale modo, dovevano essere percepiti come comuni da tempo, e senza sorprese, da molti, dotti e meno dotti. Dunque anche alla corte normanna, presso i colti autori stanziati accanto al re, o anche giunti in visita, da corti lontane dall'isola, o a questa prossimi, ma lontani per provenienza e cultura.³¹ L'autore di *Floriant et Florete* forse si è limitato a raccogliere una leggenda locale, ma ha saputo trarne un'indicazione che ha contribuito a rendere concreta e a tramandare una particolarità di *merveille* assoluta, di una suggestione tale da imporsi anche al di fuori del proprio ristretto ambito.

Biodata: Margherita Lecco insegna Filologia Romanza presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università di Genova. Si occupa di letteratura medievale francese, provenzale, italiana, studiando in particolare le fonti e le relazioni intertestuali in romanzi, *Lais*, *Cantari*.

34641@unige.it

²⁹ Ivi, pp. 74-75. Forse non superflua la traduzione dell'aggettivo *salée*, che chiarisce in assoluto la connotazione della *mer*.

³⁰ Che sono in numero di tre, come è dato dalla tradizione di origine celtica (ma anche greca e romana: nella mitologia celtica irlandese due sono le sorelle della dea Brigit, due della dea Morrigan, ma tre sono anche le Parche, tre le Erinne, tre le Gorgone, cfr. LOOMIS, *Morgain la Fée in Oral Tradition*, «Romania», LXXX (1959), pp. 336-367), che si diparte da Geoffrey de Monmouth: nella tradizione romanzesca arturiana, latina e volgare, le sorelle di Morgana si chiamano *Elaine* e *Morgause*.

³¹ Ad es. giunti al seguito della principessa inglese che sarebbe diventata moglie del re normanno Guglielmo II, figlia di Enrico II d'Inghilterra, cfr. LEJEUNE, *Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 1 (1958), pp. 319-337.

LUIGI MATT

UN PINOCCHIOFILO CHE NON CREDE NELLE DESANCTISLANDIE:
GIORGIO MANGANELLI
CREATORE DI DEONOMASTICI LETTERARI

Abstract: Among the many neologisms to be found in the works of Giorgio Manganelli, an important place is occupied by words created from the names of writers or literary characters. My article presents concrete examples of the main procedures used by Manganelli to create his literary deonomastics, and to enhance the very close intertwining of linguistic data and content evident in the prose of an author who often uses lexical creativity as a tool of knowledge.

Keywords: Giorgio Manganelli, deonymics, neologisms

Giorgio Manganelli è senza dubbio uno degli interpreti più rilevanti di quella forma di espressivismo classificabile come plurilinguista.¹ Le sue pagine pullulano di elementi lessicali estranei alla lingua comune, verso la quale egli mostra costantemente un atteggiamento che oscilla tra l'indifferenza e l'ostilità. Il latino e il greco, le lingue straniere, i linguaggi tecnico-scientifici, i dialetti e soprattutto l'italiano antico sono serbatoi da cui l'autore attinge le parole che gli permettono di evitare la mediocrità stilistica. Ma tali serbatoi non sono sufficienti per i suoi scopi; c'è bisogno di altro, di un'attività onomatopica tra le più intense della letteratura italiana; nelle opere manganelliane hanno larghissimo spazio le parole coniate *ex novo* attraverso vari procedimenti: in un glossario pubblicato nel 2017 ne sono state censite 1166.²

¹ Manca a tutt'oggi una lettura linguistico-stilistica complessiva della prosa manganelliana. Cito qui di seguito alcuni studi, perlopiù incentrati su singole opere, da cui si possono trarre indicazioni su vari aspetti formali: ANGELO GUGLIELMI, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «Il Verri», XIV (1964), pp. 88-91; EDOARDO SANGUINETI, *Le parole del Manga*, in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Torino, Einaudi 1979, pp. 121-123; GRAZIELLA PULCE, «Hilarotragoedia» e «Nuovo commento»: la lingua incantatoria di Giorgio Manganelli, «Rapporti», XXIV-XXV (1982), pp. 5-27; AUGUSTA FORCONI, *Fantasma orrorosi, penduli vipistrelli. Gli arcaismi, i cultismi, i neologismi del lessico di Giorgio Manganelli*, «Italiano e oltre», VIII (1993), pp. 217-222; MARIAROSA BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su «Hilarotragoedia» con testi inediti*, Novara, Interlinea 2002, pp. 37-57; EAD., *Note sulla sintassi di «Nuovo commento», «Autografo»*, XLV (2011), pp. 101-116; LUIGI MATT, *La letteratura tra «demenza» e «incantesimo». Rileggendo il «Discorso dell'ombra e dello stemma», «Strumenti critici», n.s., XXXIII (2018), pp. 517-532. Nei profili storici della lingua letteraria il nome di Manganelli è assente (con l'eccezione di MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 99-101, 196-202).*

² MATT, *Giorgio Manganelli 'Verbapoiète'. Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide 2017.

Tra di esse, sono frequenti le neoformazioni create a partire da nomi propri, un sottoinsieme delle quali è costituito da deonomastici letterari, che com'è ovvio si trovano perlopiù nei testi critici di Manganelli. Questi si presentano in numero piuttosto alto, fatto notevole, ma non sorprendente per chi conosca l'opera dell'autore. Infatti, la visione della critica da lui sempre espressa prevede che essa sia concepita come genere letterario a pieno titolo (in un suo scritto la definisce «una gestione di parole a proposito di parole», e «una narrazione che ha per personaggi le parole di un libro, di una lettera, di una poesia»);³ ciò fa sì che nei suoi saggi egli adotti uno stile complesso quanto quello dei suoi testi (pseudo)narrativi. Ad innalzare la temperatura espressiva possono essere impiegati fantasiosi derivati o composti formati a partire da nomi di personaggi o di scrittori.

Sulla base dell'analisi di pochi esempi concreti cercherò in questa sede di mostrare alcuni procedimenti usati da Manganelli per creare i deonomastici letterari, e allo stesso tempo di valorizzare lo strettissimo intreccio tra dati linguistici e contenuti evidente nella prosa di un autore che usa spesso la creatività lessicale come strumento di conoscenza. Naturalmente non tutte le invenzioni hanno la stessa portata semantica. In alcuni casi lo scopo può essere semplicemente conferire un tono brillante al discorso;⁴ ma altre volte è evidente che lo spirito ludico che Manganelli mostra spessissimo è la manifestazione esteriore di un'esigenza profonda, quella di rimettere in discussione idee, valori, giudizi dati per pacifici: ad una lettura non superficiale risulta chiarissimo che nelle sue opere le creazioni linguistiche sono anche un modo per offrire uno sguardo non convenzionale sulle cose. Inoltre, bisogna tener presente che a volte invenzioni che possono apparire molto facili, se analizzate minuziosamente, si prestano ad interpretazioni non ovvie. Capita, in particolare, che in una parola possono essere condensati concetti complessi, che presupporrebbero uno sviluppo disteso (ciò che tra l'altro rende difficile darne una definizione sintetica).

Partiamo dai deonomastici basati su nomi di personaggi. In un articolo di giornale dei primi anni Settanta, Manganelli ironizza sulla tendenza ma-

³ GIORGIO MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, a c. di P. Italia, Milano, Adelphi 1994, pp. 118-119.

⁴ Solo un paio di esempi: «Ignoro se esistano nelle attuali strutture degli Arcivescovadi, delle "squadre antirabelais", ma onestamente ne dubito» (MANGANELLI, *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a c. di L. Scarlini, Salerno, Oedipus 2000, p. 71); «Ho qui giusto un Petrarchino da due etti e mezzo, no, il Decameron fa mezzo chilo, allora è meglio questo Kafkino e questo Gogoluccio, fanno... fanno... vediamo due etti e trenta grammi» (MANGANELLI, *Improvvisi per macchina da scrivere* [1989], Milano, Adelphi 2000, p. 256; in questo passo il termine *Petrarchino*, usato a partire dal Cinquecento per indicare un'edizione tascabile del *Canzoniere* di Petrarca, viene ripreso come modello per gli inusitati *Kafkino* e *Gogoluccio*).

nifestata da una consistente parte della società italiana a richiedere misure draconiane di repressione della delinquenza. Per rendere palese l'irragionevolezza di certe posizioni, l'autore ricorre alla prediletta figura dell'enumerazione:

costoro vagheggiano istantanee e tuttavia elaborate esecuzioni, ghigliottine autotrasportate, forche ubiquitarie, plotoni di esecuzione sempre pronti e chiosamente cordiali come i pompieri, vigili urbani allenati ad alternare paterne contravvenzioni con sfolgoranti raffiche di morte, una polizia che assuma i caratteri di un tecnologico esercito di occupazione, schedari universali, carceri antimontecristo, ergastoli, catene, piombi, giudici giustizieri e carcerieri vivisettori.⁵

Il nome del Conte di Montecristo, l'evasore certamente più famoso della letteratura, è alla base del termine *antimontecristo*, il cui significato è trasparente: '(carcere) da cui è impossibile fuggire'. Senza dubbio sono qui presenti due omaggi contemporaneamente: oltre al romanzo di Alexandre Dumas, la cui narrativa era vista con molta simpatia da Manganelli (come prova una sua brillante introduzione ai *Tre moschettieri*),⁶ è certamente evocato il primo dei 'racconti deduttivi' raccolti da Italo Calvino in *Ti con zero*, intitolato semplicemente *Il conte di Montecristo*. Tra Calvino e Manganelli corrono rapporti di reciproca stima, come d'altronde è ovvio, dato che le opere dei due autori tra anni Sessanta e Settanta presentano più di un punto di convergenza.

Nel 1981 Manganelli pubblica un libro dal titolo sorprendente nella sua nuda semplicità: *Amore*. Inutile dire che non si trova nel testo una serena celebrazione del sentimento; al contrario, come in altre sue opere l'autore procede accumulando un gran numero di ipotesi, spesso contraddittorie tra di loro, su un concetto che tutti nominano ma che di fatto è inconoscibile, designato – come l'autore ha scritto altrove – da un'«ambigua parola» che non è «nient'altro che il nome autentico e pronunciabile del nulla».⁷

Secondo una notissima classificazione della semantica, ogni parola ha in sé un significato denotativo e uno connotativo: non c'è dubbio che il termine *amore* sia uno di quelli in cui l'importanza della connotazione – vale a dire del contenuto emotivo, che varia a seconda delle percezioni soggettive

⁵ MANGANELLI, *Lunario dell'orfano sannita* [1973], Milano, Adelphi 1991, p. 175.

⁶ Scritta nel 1965, verrà poi accolta in MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi 1985, pp. 34-42.

⁷ MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 171. In *Amore* «La scrittura diviene una – infinita e quindi vana – evocazione dell'amore e dei suoi significati, delle sue polivalenze e delle sue manifestazioni, perennemente allegoriche, ulteriori, fantasmatiche, assenti» (GIORGIO BIFERALI, *Giorgio Manganelli. Amore, figura del nulla*, Roma, Artemide 2014, p. 77).

ve legate alle esperienze – è preponderante: è sin troppo ovvio notare che ogni persona gli attribuirà sfumature diverse, che potranno arrivare ad essere così distanti da non avere quasi nulla in comune tra di loro. Parlando dell'oggetto del suo libro, Manganelli esplicita questa virtualmente infinita moltiplicazione di significati:

La parola amore può indicare amore sacro, profano, degradato, degradante, salvifico, beatricioso, dannato, velenoso, mendicante, protettivo, infame, materno, goffo, diffidente, desolato, premessa di abbandono, allucinatorio. È la parola che vuol dire di più e di meno.⁸

L'aggettivo *beatricioso*, a sua volta, non è affatto semplice da definire in modo sintetico: la Beatrice di Dante è infatti un personaggio troppo complesso, e la vicenda che la lega al poeta è la più straordinaria che sia mai stata rappresentata, visto che neppure la morte terrena la può interrompere. Assumendo il punto di vista denotativo si può interpretare *beatricioso* come un sinonimo dell'aggettivo a cui Manganelli lo fa seguire, *salvifico*; ma può davvero farsi un'idea delle peculiarità della funzione di salvatrice di Beatrice solo chi abbia ben presente l'intera *Vita nuova* e parte della *Commedia*. Subito dopo la morte della donna, Dante ha una visione che gli fa concepire «di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»; e non c'è dubbio che poi abbia tenuto fede al proposito. L'amore *beatricioso*, di conseguenza, appare come l'esempio perfetto dell'ineffabilità.

Per quanto riguarda il modo di formare l'aggettivo, è stato opportunamente notato che la propensione evidente di Manganelli per la derivazione col suffisso *-oso* è probabilmente favorita dalla frequenza di quel modulo in alcuni degli autori barocchi da lui prediletti, da Giambattista Marino a Daniello Bartoli, da Emanuele Tesauro a Ciro di Pers.⁹

Impossibile non soffermarsi in questa sede su Pinocchio, eroe eponimo di un romanzo che ha avuto un'importanza straordinaria per Manganelli. In un'intervista del 1981, egli si dichiara *pinocchiologo* e *pinocchiofilo*.¹⁰ Il primo termine in realtà, anche se gli viene accreditato dal *GRADIT*,¹¹ non è una sua invenzione: se ne possono infatti indicare attestazioni precedenti;¹²

⁸ MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti 2001, p. 95.

⁹ Cfr. FEDERICO FRANCUCCI, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano-Udine, Mimesis 2018, p. 132 n.

¹⁰ MANGANELLI, *La penombra mentale...*, cit., p. 109.

¹¹ Cfr. *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, UTET 2007, s.v.

¹² A partire almeno da un articolo uscito nel 1978 nel settimanale «L'Europeo» (ho rintracciato il passo seguente attraverso l'interrogazione di *Google libri*, da cui non si ricava il nome dell'autore):

il secondo invece è certamente frutto della sua creatività. Nessun autore merita più di lui la patente di *pinocchiofilo*, dato che al libro di Collodi ha tributato il maggior omaggio immaginabile: una riscrittura quanto mai *sui generis*. *Pinocchio: un libro parallelo*, uscito nel 1977, è il risultato di «una forma di simbiosi» tra il testo di partenza e quello di arrivo: le avventure del burattino vengono allo stesso tempo raccontate e interpretate, rivitalizzate in una nuova opera in cui è «Tutto documentato, tutto arbitrario».¹³

La figura di Pinocchio è centrale nell'immaginario di Manganelli, sempre presente persino nel suo campo visivo, dato che una gigantesca riproduzione di legno campeggia sulla sua scrivania e altre più piccole stazionano in varie zone della casa (e che non si tratti di presenze di poco conto si capisce da come ne parla: «Quello lì, il più grande [...] l'ho comprato io quando sono stato in pellegrinaggio a Collodi, gli altri me li hanno tutti regalati e vivono qui con me»)¹⁴. Ciò che sembra affascinarlo in particolare è la natura ambigua e non convenzionale di un personaggio che merita un posto di primo piano in una categoria che può sembrare marginale, ma che nella visione di Manganelli incarna l'essenza stessa della letteratura:

Neghittoso, fantastico, ingenuamente furbo, Pinocchio partecipa a un'antica figura insieme meno e più che umana: il "trickster", il dio astuto e sciocco, buffone, avventuroso, infimo e irriducibile ribelle, di natura eternamente canagliesca.¹⁵

Il termine *trickster* – di cui il passo appena citato risulta contenere la prima attestazione in italiano – ci porta nei territori della letteratura inglese, e in particolare di Shakespeare, l'autore a cui Manganelli ha dedicato un'altra riscrittura impostata in modo imprevedibile.

Lavorando ad un rimaneggiamento dell'*Otello* destinato ad essere messo in scena da Carmelo Bene, intitolato *Cassio governa a Cipro* (1973), Manganelli va in direzione (come esplicita nel programma di sala) di un netto rifiuto delle «tentazioni naturalistiche» proprie di certe letture tradizionali della tragedia shakespeariana, che rischiano di ridurla ad un puro «episodio di cronaca nera nella alta società veneziana».¹⁶ Nella sua versione, in particolare, viene problematizzata il più possibile la figura di Jago, che diviene

«Nel convegno degli studiosi del Collodi, tenuto recentemente a Pescia (i pinocchiologi più insigni, da Volpicelli a Tempesti, a Boero, a Framboni, a Faeti, vi si riuniscono ogni 4 anni), è venuta la conferma che Pinocchio è più grande che mai».

¹³ MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Milano, Adelphi 2002, p. 8.

¹⁴ ID., *La penombra mentale*, cit., p. 109.

¹⁵ ID., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986, p. 310. Il testo da cui è tratta la citazione risale al 1968, molto prima quindi della stesura del *libro parallelo*.

¹⁶ ID., *Cerimonie e artifici...*, cit., p. 28; ivi, p. 29, le citazioni successive.

il protagonista di un dramma esistenziale, trovandosi al centro di un «enigma», ed «essendo egli stesso enigmatico»: infatti, è mosso da un odio di cui «ignora le ragioni assolute, filosofiche». Le sue azioni scellerate sono quindi anche motivate dall'esigenza di portare alle estreme conseguenze quell'odio, per cercare di comprenderne la natura. Lo Jago di Manganelli è insomma incline all'autoanalisi quanto Amleto:

è dunque il centro di un Otello, se così possiamo dire, *ex-amletico*, in cui la storia è secondaria nei confronti di questa indagine che il criminale esegue su se medesimo e sul crimine.

È necessario analizzare la forma *ex-amletico*, non ovvia (dato che si sarebbe potuto usare assai più semplicemente il puro aggettivo di relazione *amletico*), e meno facile da spiegare etimologicamente di quanto a prima vista si potrebbe immaginare. Infatti, il prefisso *ex-* non vi appare impiegato nel suo valore corrente, che è quello di indicare la situazione di qualcuno che non ha più la carica, il ruolo o la condizione che aveva in precedenza. In latino, una delle funzioni del prefisso *ex-* era quella di indicare il processo di cambiamento di stato, come ad esempio nel verbo *excandescere* ('prendere fuoco', o anche figuratamente 'adirarsi') o nell'aggettivo *effeminatus* (un *homo effeminatus* secondo l'etimologia è colui che prende caratteristiche femminili). È verosimilmente recuperando questo valore che Manganelli ha creato l'aggettivo: nella nuova versione, la tragedia di Otello assume connotati propri di quella di Amleto, avvertiti nell'immaginario delle persone colte talmente peculiari da aver dato luogo ad un termine che nella lingua comune ha il significato estensivo di «pieno di dubbi e istanze conflittuali» (uno dei principali vocabolari di sinonimi per *amletico* indica questi equivalenti: «ambiguo, dubbioso, incerto, irresoluto, melanconico, misterioso, tentennante»).¹⁷

È il caso di soffermarsi ancora sull'autore di *Otello* e *Amleto*. Una riflessione di Manganelli dedicata al successo in letteratura, in cui la sua vena paradossale emerge con tutta evidenza, termina con la messa in rilievo di un fatto curioso: il drammaturgo che «fu subito riconosciuto come il massimo dei suoi tempi» pare essersi disinteressato della propria opera, tanto che

¹⁷ Il vocabolario *Treccani. Sinonimi e contrari*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2003, s.v. Il nome dell'antieroe shakespeareano è alla base di un altro neologismo di Manganelli, molto più semplice da interpretare; si tratta di *pre-Amleto*, usato per riferirsi alla cultura danese antica, precedente alla vicenda rappresentata nella tragedia: «Torniamo in città [scil. Copenaghen], in cerca di taluni oggetti "pre-Amleto". Al piano terreno del Museo nazionale, Preistoria, si conservano talune grandi pietre ed una piccola selce oblunga» (MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a c. di A. Cortellesa, Milano, Adelphi 2006, p. 44).

«non curò mai la stampa di un suo testo teatrale», e «lasciò circolare testi reciprocamente incompatibili».¹⁸ Due le possibili spiegazioni:

Forse, Shakespeare odiava il successo, ne aveva ripugnanza, lo sfidava; lo sentiva come un errore, una tentazione. O, più semplicemente, lo crucciava la grandezza non conseguita coi poemetti giovanili. Forse, voleva anche lui vincere un premio letterario. [...] dopo tutto non è detto che sapesse di essere Shakespeare.

Naturalmente, Manganelli, grande esperto di letteratura inglese, conosce benissimo la questione shakespeareana, che ha impegnato le energie di generazioni di studiosi (quasi quanto la questione omerica). La paradossale interpretazione qui proposta è in linea con un punto cardine della visione letteraria manganelliana, secondo cui «lo scrittore non esiste».¹⁹

Si tratta di una versione estremistica di quella *morte dell'autore* teorizzata da Roland Barthes che si può considerare una delle più tipiche manifestazioni della cultura postmoderna. Afferma Manganelli:

Non esiste nessuna capacità artistica individuale. Tanto è vero che quello che noi conosciamo della storia della letteratura è un continuo apparire e sparire di spettri letterari. Sono dei puri nomi, in realtà.²⁰

Se questo vale in generale, l'etichetta di fantasma si attaglia bene proprio al Bardo. In un'intervista, Manganelli ne parla in questi termini:

Shakespeare è un nome mitologico. E infatti una volta m'era venuta la fantasia di prendere tutto ciò che passa sotto il nome di Shakespeare; ci sono almeno altrettanti testi teatrali che non sono di Shakespeare nel senso tecnico, filologico, del termine ma che per almeno un secolo sono stati chiamati di Shakespeare perché appartenevano all'area mitologica denominata Shakespeare.

Manganelli mostra sempre un grande interesse per quegli scrittori che in realtà non sono forse esistiti come entità biografiche reali, ma il cui nome, sotto cui si raccolgono testi fondamentali, è divenuto un punto di riferimento imprescindibile. Ecco come in una delle *Interviste impossibili* Fedro parla del suo principale predecessore: «È mai esistito Esopo? Quando sono arri-

¹⁸ MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 190 (da cui anche la citazione successiva).

¹⁹ Questa lapidaria sentenza è stata utilizzata dall'autore come titolo di un articolo (poi raccolto ivi, pp. 44-47).

²⁰ PULCE, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni 1988, pp. 118-119 (ivi, p. 119, la citazione successiva).

vato qui [nell'Ade] l'ho cercato dappertutto... Non c'era nessun Esopo». ²¹ Il favolista latino, in realtà, non ha seguito l'esempio dell'omologo greco, ma di una pura astrazione: «Era un'allucinazione; ho amato non un uomo, nemmeno un'opera, ma un borbottio, un rumore sordo, delle voci miste d'uomo e di animale, delle voci anonime e infelici». Ciò non toglie che Esopo, forse inesistente come persona, esista come idea di favolista, capace di influenzare autori nati secoli o millenni dopo. La definizione di «puri nomi» è usata da Manganelli in senso positivo: privi di una biografia, Omero, Esopo e Shakesperare vivono l'unica vita che conti, quella totalmente interna al mondo della letteratura.

I nomi degli scrittori vengono assunti volentieri da Manganelli come base di invenzioni lessicali. Partiamo da un caso complesso. Nel 1967 Luciano Anceschi promuove sul «Verri» un'inchiesta sul teatro. Nel suo intervento, Manganelli prende tra l'altro le distanze contro una tendenza che gli sembra dominante ai tempi, per descrivere la quale dà fondo alla sua *vis* espressiva:

Non amo, diffido di, disamo, ho in uggia, in dispetto, detesto il teatro agonistacentrico, inventato per il grande attore, colui che “strappa l'applauso a scena aperta”. In una età di generale fatiscenza dei monumenti, resiste l'attore, col suo corteggio di coturnate furie: psicologia, protesta, accusa, coscienza in crisi, confessioni, filosofici rancori, umanità dolente. Gli eredoibsenòpati ci premono col fiato luttuoso, discorrono dei loro fallimenti, esibiscono frustrazioni adolescenziali e smagati adulteri. ²²

L'evocazione, attraverso il bizzarro composto *eredoibsenòpati*, di Henrik Ibsen si spiega bene alla luce degli *Appunti critici* di Manganelli, una sorta di diario di lettura, per il momento ancora in gran parte inedito. ²³ In una pagina del 1953 afferma che «*Casa di bambola* è fatta di cose nuovissime che nascono condannate a diventare luoghi comuni: hanno grinze in culla». Tre anni più tardi, a proposito di *Spettri*, nota che

La strada di Ibsen è sbagliata, perché utilizza mezzi sbagliati, e questo perché non adeguata è la sua idea dei fondamenti della convivenza. Ibsen vede (*Le colonne della società*) che la morale è falsa: ma, almeno in *Spettri*, crede che sia una morale. Quindi, la combatte con armi moralistiche.

Se il significato di *eredoibsenòpati* è trasparente ('coloro che tendono a riprodurre ossessivamente le caratteristiche del teatro di Henrik Ibsen'), non

²¹ MANGANELLI, *Interviste impossibili*, Milano, Adelphi 1997, p. 13 (ivi, p. 14, la citazione successiva).

²² ID., *Cerimonie e artifici...*, cit., p. 35.

²³ Devo la segnalazione e la trascrizione dei passi su Ibsen alla cortesia di Federico Francucci.

lo è altrettanto il processo di formazione. Infatti il primo confisso *eredo-* è usato come normale nel linguaggio medico per indicare chi soffre di una patologia ereditaria, ma il finale *-pata* viene risemantizzato: in italiano viene adoperato sempre per indicare non un malato bensì un medico specializzato in una particolare branca della disciplina (la forma che ci si aspetterebbe è *eredoibsenopatici*).

Alcune coniazioni deonomastiche vengono utilizzate da Manganelli allo scopo di alimentare per via espressiva la sua ricorrente polemica contro le impostazioni storicistiche a lungo dominanti negli studi letterari. Il sarcasmo è in più occasioni indirizzato verso Francesco De Sanctis, che ha avuto un ruolo fondamentale nel diffondere due dei principali errori di prospettiva che secondo Manganelli impediscono di capire realmente la letteratura: la visione del succedersi delle generazioni degli scrittori come svolgimento lineare di una vicenda talmente coerente da essere interpretabile deterministicamente, e l'individuazione di un legame molto stretto tra valore letterario e serietà morale.²⁴ Portando alle estreme conseguenze questa impostazione, si rischia che la storia letteraria venga ridotta a puro pretesto per ricostruzioni tanto rassicuranti (specialmente per i benpensanti) quanto prive di senso.

Di passaggio, in un articolo dedicato ad altre questioni, Manganelli conia una beffarda etichetta per la storia della letteratura: *desanctislandia*.²⁵ Si tratta evidentemente di un territorio in realtà mai esistito, creato a tavolino da uno studioso che «aveva l'abitudine di pensare per secoli, come altri pensa per nazioni, o paesi»;²⁶ ma la fortuna di cui ha goduto il suo libro ha fatto sì che generazioni di studenti e letterati credessero fermamente di poterlo visitare. È molto probabile che nell'inventarne il nome Manganelli abbia voluto velenosamente suggerire ai lettori un'associazione con Disneyland, nome che viene da lui usato in alcune opere per evocare luoghi artificiali e improntati al pessimo gusto.²⁷

²⁴ Un vero e proprio sberleffo è il titolo della raccolta di saggi *Laboriose inezie*: in un passo riportato in epigrafe, De Sanctis liquida come «inezie laboriose» certe esperienze minori della letteratura italiana che Manganelli invece intende recuperare ed esaltare. I valori professati nella *Storia della letteratura italiana* vengono assunti come antimodelli; l'arma utilizzata per attuare il rovesciamento dei paradigmi critici della tradizione è naturalmente l'ironia.

²⁵ «Questa passione si è bizzarramente trasmessa ad una casa editrice, questo cetaceo dalle oscure abitudini e alloggiato nelle profondità della storia culturale, abitatore delle *desanctislandie* di domani» (MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 181).

²⁶ MANGANELLI, *Laboriose inezie*, cit., p. 235.

²⁷ Mi limito ad allegare un solo esempio (l'oggetto del discorso è il duomo di Milano): «Come monumento, non è simpatico; è sconciamente esibizionista, le sue guglie sono una 'foresta', ma naturalmente nessuno crede ad una foresta a due passi dal Naviglio, e il risultato è di far pensare ad una Disneyland teocentrica» (MANGANELLI, *Lunario dell'orfano sannita*, cit., p. 72),

De Sanctis ha quindi creato una città, e ne è poi divenuto il sindaco, eletto «da forze ostinatamente progressiste, che vogliono conti chiari e niente bighelloni e puttane per le strade».²⁸ Manganelli dà voce a ragionevoli domande: «Non possiamo esse grati al grande urbanista che ne ha disegnato un'immagine così dignitosa? Non possiamo continuare a viverci? Dopo tutto ci siamo nati». Ma la risposta possibile, un secolo dopo la fondazione della *desanctislandia*, è una sola: «No, non possiamo. Qualcuno ci favoleggia di terre allegoriche, di incredibili fasti retorici, labirinti barocchi, allucinazioni manieristiche. Di una città tutta malfamata e illusionistica. Signor sindaco, noi ce ne andiamo».²⁹

Uno degli effetti dello schematismo insito in una certa idea di storia letteraria è la propensione a cancellare le individualità delle singole esperienze di scrittura, a favore di un'astratta classificazione in gruppi, scuole, tendenze, che troppo spesso rischiano di non essere altro che etichette vuote. Una manifestazione involontariamente comica di questo modo di raccontare la letteratura è la creazione, e l'imposizione a generazioni di studenti, di coppie di scrittori che appaiono come indivisibili, quasi che non potessero procedere disgiunti. Recensendo una nuova edizione delle *Ballate liriche* di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, Manganelli mira ad individuare le caratteristiche che differenziano i due autori, operazione necessaria per contrastare le letture semplificatorie in auge nei manuali per i licei. Queste ultime sono evocate icasticamente creando una mostruosità onomastica, ottenuta fondendo i due cognomi (gioco ripetuto nello stesso contesto a proposito di Gilbert Keith Chesterton e Hilaire Belloc):

Chi ha insegnato letteratura inglese allo scopo penalmente non rilevante di guadagnarsi il pane conosce il wordsworthcoleridge come una sorta di belva proteiforme, qualcosa che tendeva ad abitare i locali scolastici in modo stabile, ed infuriare specialmente sotto gli esami; la letteratura inglese conosce altre belve dal duplice nome, come il chesterbelloc che rappresentò la rivolta estrosa e minoritaria di Chesterton e Belloc; ma i due poeti del '98 sono più stabili, difficili da esorcizzare.³⁰

²⁸ MANGANELLI, *Laboriose inezie*, cit., p. 236 (da cui anche la citazione successiva).

²⁹ È stato autorevolmente stigmatizzato il «Troppo credito» dato da «qualche recente generazione letteraria» alla «sortita paradossale di Manganelli», che non sarebbe nulla di più di «una delle tante prove della intollerante bizzarria dello scrittore» (GIULIO FERRONI, *Francesco De Sanctis. Benvenuti, miei cari giovani*, Roma, Elliot 2017, p. 52). Ma se si rileggono con obiettività tante pagine della *Storia della letteratura italiana*, a partire da quelle sugli scrittori barocchi, è difficile negare che il giudizio morale prevalga spesso su ogni altro aspetto, impedendo di fatto un'autentica interpretazione (a meno che non si ritenga davvero pregnante misurare il grado di *serietà* – parola-chiave della critica desanctisiana – dei testi letterari).

³⁰ MANGANELLI, *Incorporei felini*, vol. II, *Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese, 1949-1987*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 77.

È molto probabile che Manganelli abbia qui presente la voce del *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert dedicata a Diderot, che recita lapidariamente: «Toujours suivi de d'Alembert». La menzione del repertorio di Flaubert viene a proposito per chiudere questo intervento: la demolizione sistematica dei luoghi comuni, soprattutto nell'ambito degli studi letterari, è uno degli obiettivi perseguiti con più forza da Manganelli, che impiega alla bisogna qualsiasi mezzo espressivo, non ultime, come ho cercato di mostrare, le invenzioni deonomastiche.

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 ottonevecentesco.

matt@uniss.it

ROBERTO RANDACCIO

DA *PETIT POUCKET* A *TOMPUSSE*, UN CONCATENAMENTO ONIMICO

Abstract: In the second half of the nineteenth century, the famous American dwarf, Charles Stratton, called Tom Thumb, toured Europe with the theatrical show organized for him by Phineas Barnum, enjoying international success and fame. His name, changed to Tom Pouce, became synonymous in Italy with a ‘very small person or thing’: a frequently repeated antonomasia, with phonetic and graphic adaptations of the nickname. This paper aims to show the significance and repeated testimonies of this artistic name in the newspapers and books of the time, until its definitive lexicographic attestation.

Keywords: 19th century literature, 19th century newspapers, Perrault, Collodi, Barnum

Charles Perrault nel 1697 diede alle stampe, presso l'editore Barbin, la raccolta di fiabe *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*¹ che riuniva tra le tante anche la fiaba *Le Petit Poucet*, meglio conosciuta in Italia con il titolo di *Pollicino*. La storia è nota e il protagonista è universalmente ricordato per la piccolissima statura che lo caratterizza («Il était fort petit, et, quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce: ce qui fit qu'on l'appela le Petit Poucet»)². Nel 1876 Carlo Collodi, traducendo la fiaba per la raccolta *I racconti delle Fate* (Firenze, Paggi), diede al protagonista il nome di *Puccettino* («Il ragazzo era minuto di persona; e quando venne al mondo, non passava la grossezza di un dito pollice; per cui lo chiamarono Puccettino»)³, toscaneggiando sulla pronuncia del nome francese, rafforzata dal diminutivo.⁴ Dunque, prima di assumere definitivamente il nome di

¹ La raccolta è nota anche con il titolo *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di Mamma Oca*); così, infatti, qualche anno prima (1695), Perrault aveva intitolato una parziale raccolta di queste fiabe (cinque su otto), in una versione manoscritta, dedicata alla giovane nipote di Luigi XIV (*à Mademoiselle*).

² Citiamo da *Contes de Fées tirés de C. Perrault, de M.me D'Aulnoy et de M.me Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette 1871, p. 79.

³ CARLO COLLODI, *I racconti delle fate*, prefazione di GUIDO CONTI, a c. di F. Bouchard, vol. IV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Giunti 2015, p. 80.

⁴ La traduzione di Perrault da parte di Collodi era stata preceduta, qualche anno prima, da quella curata da Cesare Donati (*I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*,

Pollicino,⁵ il nome del personaggio di Perrault ebbe numerosi battesimi e fu chiamato in vari modi: *Piccolo Pollice*,⁶ *Pollicetto*,⁷ *Pulcino*,⁸ e perfino *Piccolo Pusse*.⁹ E ancora, in una ulteriore variante toscana della favola, il protagonista è chiamato *Cecino*.¹⁰ Il nome *Pollicino* inizia comunque a stabilizzarsi e a prevalere sulle altre denominazioni intorno al primo decennio del secolo scorso,¹¹ per quanto ancora gli resista il *Puccettino* collodiano, riproposto tale e quale o riadattato da altri traduttori; anche se il nome imposto da Collodi non piaceva a Guareschi:

«C'era una volta un bambino che si chiamava Puccettino...». «È un nome stupido e frivolo» ha osservato interrompendomi il mio presunto nipotino. «Puccettino è un nome da gatto». Il rilievo era giusto e assennato: un individuo che si chiami Puccettino non potrà mai concludere niente di straordinario. Quindi ho rettificato: «C'era una volta un bambino che si chiamava Guglielmo...».¹²

Il personaggio di Perrault trae le sue origini da soggetti fiabeschi ricorrenti nella tradizione folklorica europea (con forti agganci alla mitologia classica).¹³ Ricordiamo la fiaba raccolta dai fratelli Grimm che vedeva come

Firenze, Stefano Jouhaud editore 1867), dove il protagonista della favola di Perrault assumeva il nome di *Pollicino*: «Come più tardi Federigo Verdinois, Cesare Donati sceglie di tradurre, nella sua versione dei *Racconti delle fate*, «Le Petit Poucet» con *Pollicino*, in sintonia con il significato del nome palesato nel testo («non più grosso del pollice di una mano»). Invece, Collodi, sembra sacrificare scientemente il significato, assieme alla coerenza della frase, pur di ricalcare l'impronta fonetica del nome originale» (COLLODI, *I racconti delle fate*, cit., pp. 439-440, n. 61).

⁵ Qualche anno prima della traduzione di Cesare Donati era stata pubblicata una raccolta intitolata *Il libro dei fanciulli. Racconti delle fate*, scelti da Elisa Voiart e Amable Tastu (Trieste, Tip. Coen 1864) in cui compariva, tra le fiabe tradotte di Perrault, anche il *Pollicino*.

⁶ Cfr. «Il Giornale per i bambini», 4 febbraio 1886.

⁷ Cfr. ANGELO DE GUBERNATIS, *Storia delle novelline popolari*, Milano, Hoepli 1883, p. 188.

⁸ Cfr. «Il Giornale illustrato» (7-13 gennaio 1865): la fiaba fu riproposta con il titolo *Il piccolo pulcino. Novella*.

⁹ Si tratta di una rara edizione illustrata della fiaba, pubblicata dalla Litografia Lebrun-Boldetti di Milano (s.d., ma dopo 1885).

¹⁰ Cfr. GIUSEPPE PITRÈ, *Una variante toscana della novella del Petit Poucet*, «Rivista di Letteratura popolare», I (1877), 3, pp. 161-166. In Sicilia il medesimo personaggio era noto come *Cicireddu*. E ancora una fiaba analoga era stata reperita nel territorio marchigiano da Antonio Gianandrea, il cui protagonista era chiamato *Deto grosso*, cfr. «Giornale di Filologia Romanza», 5, luglio 1879, pp. 231-233.

¹¹ Si veda la traduzione dei *Racconti delle fate* curata da F. Verdinois (Napoli, Società Editrice Partenopea 1910).

¹² *La famiglia Guareschi. Racconti di una famiglia qualunque. 1939-1952*, a c. di A. e C. Guareschi, primo volume, Milano, Rizzoli 2010, pp. 237-238.

¹³ Come, ad esempio, il combattimento con creature gigantesche (l'Orco), l'astuzia (le molliche di pane, che ricordano il filo di Arianna e, sempre nel mito di Teseo, la conseguente uccisione del mostro-Minotauro che si nutre di carne umana), e inoltre la *cecità* dell'Orco e l'uccisione delle proprie figlie che rimanda, tra i tanti miti, a quello di Polifemo e di Crono. Ma si veda anche il

protagonista un bambino piccolo come un pollice (*Pollicino*, per l'appunto), coinvolto però in avventure del tutto differenti rispetto al personaggio di Perrault. E la fiaba di Hans Christian Andersen, *Tommelise* (1835), che fu tradotta in italiano come *Mignolina*, una variante al femminile del *Petit Poucet* e di *Tom Thumb*; nella versione francese fu infatti intitolata *Poucette*, e in inglese *Thumbelina*. Di fatto, in ambito anglosassone il personaggio assume il nome di *Tom Thumb*: un piccolo eroe protagonista di alcune storie, tardo cinquecentesche, legate al ciclo di re Artù.¹⁴

Fu proprio il nomignolo *Tom Thumb* a diventare nel XIX secolo il nome d'arte di un personaggio dello spettacolo, Charles Sherwood Stratton (Bridgeport, Connecticut, 1838-1883), rimasto famoso per la sua minuscola statura.

Charles Stratton, pur essendo nato da genitori di corporatura normale, fin dall'età di sei mesi, per una patologia di cui non si conoscevano le cause, ebbe un grave ritardo nella crescita:¹⁵ la sua statura rimase sempre estremamente ridotta, per raggiungere, all'età di 21 anni, un'altezza di appena 89 cm! Ma le sue proporzionate dimensioni fisiche, la sana costituzione e una vivace intelligenza ne facevano, fin da bambino, una specie di uomo in miniatura. Questo straordinario fenomeno della natura fu scoperto da Phineas Taylor Barnum (1810-1891). Il futuro creatore del celebre Circo, intuendone le potenzialità, lo prese sotto la propria protezione e, predisponendo per lui una carriera da palcoscenico, lo mandò a scuola di recitazione e di canto, per poi portarlo con sé in una fortunata tournée per le più grandi città degli Stati Uniti.¹⁶ Da quel momento in poi la fama di Tom Thumb crebbe in ma-

celebre saggio di GASTON PARIS, *Le Petit Poucet et La Grande Ourse* (Paris, Frank 1875) che per primo analizzava le correlazioni astronomiche all'origine del mito del personaggio fiabesco.

¹⁴ Cfr. *Old Ballads. Historical and Narrative. Collected by Thomas Evans*, 4 voll., London, Bulmer and Co. 1810; in particolare si veda *Tom Thumb*, vol. IV, pp. 1-15. Anche HENRY FIELDING narrò in una tragedia satirica (una «laughing tragedy») le avventure di Tom Thumb: *The Tragedy of the Tragedies or the Life and Death of Tom Thumb the Great* (1731). Successivamente P.-J. STAHL (Pierre-Jules Hetzel) riprese stessa ambientazione e personaggi per il suo racconto per l'infanzia *Aventures de Tom Pouce* (1844), tradotto successivamente in Italia con il titolo *Le avventure di Tompusse* (Firenze, Salani 1895).

¹⁵ È possibile che il piccolo Charles fosse affetto da *sindrome di Laron*, di fatto è un nano ateleiotico, la cui crescita rimane bloccata, ma mantenendo un proporzionato sviluppo del corpo e degli arti (al contrario del nanismo acondroplastico).

¹⁶ Barnum, pur non avendo creato ancora il suo celebre Circo (quello che definiva «il più grande spettacolo del mondo», fondato nel 1872), già da tempo si dedicava alla produzione di spettacoli e *fenomeni* da baraccone che si potevano ammirare nel suo *American Museum* di New York. Nonostante l'attrazione del pubblico per il minuscolo ometto potesse avere un lato *freak* (come accadeva per tante altre esibizioni organizzate da Barnum), gli spettacoli del piccolo Stratton, grazie alle doti innate di attore, vennero apprezzati anche dalla critica seria, che li giudicò dei piccoli capolavori di recitazione.

niera esponenziale (era conosciuto meglio come il *Generale Tom Thumb*)¹⁷ e quando, nel 1845, Barnum organizzò un primo tour europeo, il giovane piccolo attore era ormai così famoso da venire perfino invitato a corte dalla regina Vittoria. Stratton (e ovviamente Barnum) nel decennio successivo si arricchì enormemente grazie ai proventi delle sue esibizioni negli Stati Uniti e in Europa. Il suo spettacolo comprendeva canzoni e sketch comici: «interpretazioni parodistiche di eroi tradizionali e popolari o di antiche statue eroiche. Le sue stesse dimensioni gli permettevano di mettere in berlina i “grandi” del mondo normale limitandosi a riprodurne i gesti. Tra le sue caricature più riuscite erano Sansone, Ercole, Federico il Grande e Napoleone». ¹⁸ Nel febbraio del 1863 si sposò con Lavinia Warren, una donna altrettanto piccola, e il suo corteo nuziale fu seguito da oltre diecimila persone; la fama non lo abbandonò mai e visse nell’agiatezza fino alla morte, avvenuta per un ictus all’età di 45 anni.

Charles Stratton ebbe anche modo di visitare più volte l’Italia e la sua presenza nelle nostre principali città ebbe grande eco. Lo troviamo a Trieste nel novembre del 1851; il suo spettacolo viene annunciato con enfasi dal giornale «Il Diavoletto» (13 novembre 1851): «I cannoni del castello tuonino vomitando fuoco e fumo sulla bianca Trieste [...], questa sera l’Anfiteatro Mauroner sarà onorato della presenza dell’uomo il più piccolo del nostro secolo, e siccome gli estremi si toccano, così egli va alla paro coi grandi personaggi che segnarono un’impronta all’età nostra». L’articolo proseguiva con una breve biografia del personaggio e con una sua immagine: un’incisione che lo rappresentava in piedi sopra una poltroncina.¹⁹ Circa un anno dopo, Stratton si presentava sulle scene dei teatri napoletani, come si deduce dall’articolo su «L’Omnibus pittoresco» del 13 novembre 1852, intitolato *Tom Pouce*: «Una curiosità microscopica ha acquisito fra noi proporzioni gigantesche. Il nano Tom Pouce è qui, e la sera di venerdì 12 novembre il

¹⁷ «Il titolo parodistico di “generale” era stato invece suggerito con ogni probabilità dal primo nano che sia mai stato prestato in America a scopo commerciale, il “maggior” Stevens; aumentandolo di grado la parodia diventava ancor più evidente» (LESLIE FIELDER, *Freaks. Miti e immagini dell’Io segreto*, Milano, Il Saggiatore 2018, p. 82).

¹⁸ Ivi, p. 83.

¹⁹ Si tratta di una famosa illustrazione riprodotta frequentemente da molti altri giornali. Stessa immagine e stesso contenuto della biografia erano stati utilizzati precedentemente dal giornale «L’Omnibus pittoresco» del 6 marzo 1845, dal «Cosmorama pittorico» del 12 aprile 1845 e dal «Poliorama pittoresco» del 10 maggio 1845. Ma anche altre testate, negli stessi anni, riportavano notizie sul fenomeno Tom Thumb come, ad esempio, «La Moda. Giornale di moda e teatri» del 5 aprile 1845 (*Il Generale Tom Pouce*) e «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatro» del 9 marzo 1847 (*Bizzarrie. Una visita a Tom Pouce*).

più gran teatro del vecchio mondo accoglieva il più piccolo uomo nato sotto il nuovo». ²⁰

La sua fama, dunque, l'aveva preceduto prima ancora della sua comparsa nei teatri italiani, ma è solo dopo il successo ottenuto sui nostri palcoscenici che il suo nome, qui in Italia, si diffuse rapidamente, venendo associato a locuzioni e similitudini che scherzavano sulla minuscola statura del personaggio per confronti e accostamenti di vario argomento, divenendo per qualche decennio un'antonomasia frequentemente ripetuta.

Come si è visto, finora la formula onimica che ricorre è quella che fonde i due nomi fiabeschi, quello inglese e quello francese: da *Tom Thumb* e da *Petit Poucet* si ottiene *Tom Pouce*. In un articolo pubblicato sul «Giornale per i bambini» (24 settembre 1885), intitolato *Fra i Lillipuziani*, si legge questa interessante spiegazione: «Lo Stratton in Inghilterra prese il nome di Tom Thumb che significa *Maso Pollice* ed è il nome di una fiaba popolare di cui è protagonista un omino grande quanto il pollice. Lo Stratton, ormai Tom Thumb, prese il nome di Generale e passando in Francia il nome fu tradotto in quello di Tom Pouce e come tale è conosciuto da noi» (p. 610). L'anonimo autore ricordava inoltre come, a suo tempo, lo spettacolo portato in scena da Tom Thumb fosse giunto anche a Firenze, rappresentato al teatro della Pergola. Ma molto tempo prima, sull'«Empireo artistico-letterario. Raccolta di amene letture» (vol. I, Venezia 1846), fu pubblicato un articolo intitolato *Tommaso Formica*, con preciso riferimento a Charles Stratton, il cui *incipit* era questo: «Speriamo che si leggano con piacere le seguenti notizie intorno al nano dell'America, che gli inglesi chiamavano *Tom Thumb*, i Francesi *Tom Pouce* (Tommaso Pollice), e il quale noi, interpretando, più che la lettera, il senso della parola, non ci siamo ancor bene deliberati battezzare se Tommaso Formica, o Tommaso Mosca, quantunque nella rubrica di questo articolo sia stato prescelto il primo de' cognomi prefati» (p. 43). Proposte onomastiche che non fecero presa. C'è poi il caso di un *cortocircuito* onimico documentato nel libro di Édouard Garnier, *Les nains et les géants* (1884), dove viene ricordato uno spettacolo messo in scena a Parigi il 5 maggio 1845, un *vaudeville* in 5 atti, che vedeva il debutto in Francia del generale Tom Thumb, proprio nel ruolo di *Petit Poucet*. ²¹ Una curiosità. Dal

²⁰ «L'Italia Musicale» del 31 gennaio 1852, nella rubrica *Teatri e notizie diverse*, recensiva l'applauditissima ultima serata della tournée milanese avvenuta la sera prima al teatro Carcano: «è impossibile immaginarsi una platea più stipata, palchi e loggione più accalcati. Si trattava di veder Tom Pouce sotto aspetti diversi; naufrago, mimo, ballerino, oratore...».

²¹ ÉDOUARD GARNIER, *Les nains et les géants* (Paris, Hachette 1884), p. 219. Più avanti si legge: «A Londres, comme à Paris, on le fit paraître au théâtre dans une pièce écrite spécialement pour lui

volume di Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri* (Milano, Manini 1872, pp. 122-123), ricaviamo la notizia di una causa in difesa dei diritti sul nome d'arte di Charles Stratton. Il processo era stato intentato nel 1845 contro una compagnia teatrale francese che avrebbe dovuto mettere in scena, a Parigi, un «divertimento» intitolato *Tom-Pouce*. La compagnia fu costretta a sostituire il nome sul cartellone, ma bastò solo cambiarlo in *Tom-Pouff* per poter essere libera di rappresentare l'opera. Sempre in Francia e sempre nel 1845 fu pubblicato un poemetto dal titolo *La Tompuciade! ou L'enlèvement du Général Tom-Pouce*.

Il nome *Tom Pouce* ebbe, qui in Italia, numerose varianti grafiche che ne adattavano la pronuncia: *Tampùc*,²² *Tampusse*, *Tampussino*, *Tombuss*,²³ *Tom Pouc*,²⁴ *Tompuc*, *Tompuss*, *Tompusse*, *Tompussi*. Per la nostra indagine è importante mostrare come la raggiunta notorietà e diffusione del nomignolo (in qualunque forma grafica fosse trascritto) avesse determinato il passaggio nome proprio/nome comune, attraverso l'antonomasia, e come questo risultasse attestato e ben documentato in giornali, libri e vocabolari, in quella seconda metà dell'Ottocento.²⁵

Saranno, infatti, i giornali dell'epoca i principali artefici della diffusione del deonimico, con un uso costante e capillare del nome del piccolo uomo di Bridgeport. Una delle prime attestazioni si legge sulle pagine dello «Spi-

et dont le sujet était emprunté à un conte populaire, *Hop O'my thumb*, qui n'est, en réalité, qu'une variante, assez éloignée cependant, de notre *Petit Poucet*» (pp. 220-221).

²² «C. Stratton detto Tom Pouce [...] un *Tom Pouce*, anche in qualche dialetto (vogher. *tampùc*, per una sua visita nel maggio 1852)» (BRUNO MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Ristampa fotostatica dell'edizione del 1927 con un Supplemento, Firenze, Olschki 1968, p. 192).

²³ Con questa forma lo ritroviamo nella farsa napoletana di Pasquale Altavilla, *Bernardo Scarabocchio nfarfaruto pe' l'arrivo de lo nano* (1853), dove «lo nano» in questione era ovviamente Charles Stratton che nella commedia è così chiamato: «BERNARDO: – Il quale nano viene chiamato Tombuss. / PULCINELLA (*risponde*): – Trombuss. / BERNARDO: – No Trombuss, Tombuss... zompane ll'er» (Atto I, sc. VIII).

²⁴ Così è registrato nel *Supplemento alla Nuova Enciclopedia Popolare* (Torino, Pomba 1851): «TOM POU (Carlo Stratton detto il Generale). Uno dei più meravigliosi nani dei tempi moderni. [...] Venuto in Europa nel 1843 destò le meraviglie nell'Inghilterra, nella Francia, nella Germania».

²⁵ In un articolo apparso qualche tempo fa sul giornale «Il Tirreno» (17 marzo 1999), *Il vernacolare* «*Tampussino*» deriva dal nano *Tom Pouce*, a firma di Domenico Acconci, veniva raccontata (con qualche approssimazione) l'etimologia del termine toscano: «Ci sono parole in uso nel parlar popolare lucchese che invano si cercherebbero nei classici repertori del vernacolo. Ciò perché sono entrate in circolazione in epoche piuttosto recenti. È il caso di «tampusse» e «tampussino» con la quale seconda parola si intende particolarmente un ragazzo piccolo e vivace, uno «tutto pepe» che magari vuol fare cose più grandi di lui. Di dove viene questo «tampusse» che si ode ancora dire, specialmente dalle persone più anziane? È un forestierismo, certamente importato da immigrati italiani in America. Infatti ha origine dal nome del famoso nano Tom Pouce (pollicino), che si esibiva come clown nel circo americano di Phineas Taylor Barnum».

rito Folletto» del 15 luglio 1848, nella rubrica *Guazzabuglio di cose d'ogni colore*, dove si racconta di un capitano della Guardia nazionale di Como, così descritto: «Il capitano di questa parrocchia merita di esser visto, egli è una specie di Tom-Pouce, piccolo e grosso e con due gambette così corte che lo costringono a saltellare ed a correre per stare avanti al suo drappello che marcia in passo di scuola». Sul giornale «Il Buon Gusto» del 28 febbraio 1858, in un articolo satirico intitolato *Fisiologie teatrali: le comparse, i coristi e le coriste nei teatri toscani*, leggiamo: «In quanto al vestiario e basso vestiario, il corista ha molti lati di somiglianza colla comparsa. [...] Voi vedrete spessissimo un corista secco e piccolo come un Tom Pouce affogato e imbarazzato in un ammasso di cenci». E lo stesso giornale, qualche anno dopo (31 ottobre 1861), in un pungente articolo che ironizzava su Corrado Gargioli, redattore del «Passatempo», sminuendone le capacità critiche, dopo averlo chiamato «filosofo in quarantottesimo», ne ribadiva il concetto definendolo «il nostro filosofo Tom Pouce». Sul numero 114 del «Palazzo di cristallo» (18 aprile 1856), viene pubblicata una lettera di ringraziamento di un lettore che modestamente si domanda: «Ma che mai potrà offrirvi degno di voi un Tom Pouce qual io mi sono?». E ancora, sulla «Gazzetta del Popolo. L'Italiano» del 24 febbraio 1859, in un articolo dedicato alla seduta della *Camera dei Deputati* (tornata del 23 febbraio) viene riportato uno stralcio del dibattito: «L'oratore [l'on. Sineo] ribatte ampiamente gli argomenti messi in campo nella seduta precedente dal Commissario regio, e provoca l'ilarità della Camera a spese di quel buonuomo di Siotto-Pintor, il quale sebbene fosse nelle sessioni precedenti il *Tom-pouce* dei deputati, tuttavia gridava sempre come dieci donne-giganti». Sul numero 49 di «Euterpe» (16 dicembre 1869), nella rubrica *Varietà*, si parla di una «danzatrice di 10 anni» esibitasi in un piccolo teatro di Bologna che per la sua abilità viene definita: «un piccolo portento, è il Tom Pouce della danza». Ma a volte troviamo citata l'antonomasia anche in contesti giornalistici imprevedibili, come quello che si legge sul «Monitore delle Assicurazioni» (Trieste, 1 febbraio 1873): «Le piccole *Compagnie d'Assicurazioni* che vivono vita stentata nella nostra Trieste sono infinite. [...] Queste Compagnie alla *Tom Pouce* esclusa però la sua perfezione fisica, si costituiscono quale con 100, quale con 150 mila fiorini di capitale versato in microscopica proporzione».

E nei decenni successivi, nonostante la fama di Charles Stratton qui da noi declini rapidamente, ricorrono frequenti gli esempi antonomastici, segno di una raggiunta stabilità della formazione deonimica. Nel romanzo *Da Messina al Tirolo. Viaggio di un uomo senza testa. Compilato da un uomo senza testa per cura di Raffaele Villari* (Messina, Tip. Pappalardo 1867) si racconta di un diverbio tra due personaggi che provoca questa esclamazione: «Me la pagherai aborto di un nano, Tompouce in camicia rossa, me la pagherai!»

(p. 150). Sul «Corriere di Roma» (4 gennaio 1880), nella rubrica *Ricreazione*, si dice che «un certo Signore di nostra conoscenza è così storto che le sue gambe sembrano l'arco di Tito, così basso da parerti un *tompuss*, così goffo da confondersi con uno di quei medaglioni che hanno appiccicato sulla grottesca facciata del nuovo Palazzo della Posta».

Dalla Francia, infine, c'era giunto un effimero termine appartenente al settore della moda, registrato in pubblicazioni italiane specializzate. Sul «Corriere delle Dame» del 23 gennaio 1854, si chiarisce che: «gli sbiechi di velluto [...], ondulati verso la parte bassa, sono contornati con una frangia che i francesi chiamano col nome del nano Tom-Pouce». Ma precedentemente sulla «Farfalla» (11 novembre 1846) si evidenziava un altro capo di abbigliamento (di cui abbiamo recuperato solo questa attestazione): «CRONACA DEL GIORNO: *Una nuova moda*. È soprattutto in fatto di mode che gli estremi si toccano. [...] la moda degli abiti larghi e corti ha surrogato quella degli abiti lunghi e stretti; il cappello Tom Pouce ha tolto di seggio anzi di capo il grande cappello a foggia di trombone». E ancora sulla «Fantasia. Giornale illustrato di mode e ricami» (15 febbraio 1868) si descrive un «figurino» dove: «gli smerli sono orlati d'un galloncino stretto e d'una frangia così detta Tom-Pouce pure di cotone bianco». Molti anni dopo questo deonimico specializzato resisteva ancora; infatti la rivista mensile «Giornale delle Donne» (n. 6, giugno 1890) presenta un «Vestito di *voile* e *pekinè* bianco e malva» così descritto: «I teli di destra sono color malva; il davanti in *pekinè* (righe di raso) è guarnito con cinque frangie piccole dette *Tom-Pouce*» (p. 51).

Una conferma dell'uso ormai stabile del termine deonomastico si riscontra nei vocabolari dell'epoca dove ritroviamo il nome del nostro personaggio registrato sotto differenti grafie, ma sempre con identico significato metaforico. Nel *Nuovo vocabolario siciliano* di Antonino Traina (Palermo, Pedone Lauriel 1868) la voce *Tompussu* viene così esplicitata: «Si dice ad un uomo nano. Da un nano detto Tom-Pouce, che venne una volta a Palermo».²⁶ Analogo significato ritroviamo nel *Vocabolario milanese-italiano* redatto da Giuseppe Banfi (Milano, Brigola 1870, III ed.) che registra il lemma *Tomm-pôsc* / *Tomm-pôscin* come «Piccinacolo, nanerello. Da un tale inglese chiamato *Tomm-pouce*, il quale frequentò la nostra città e il teatro maggiore, per farsi vedere, essendo di statura bassissima, venne questo nostro dire».²⁷ È curioso

²⁶ Scriveva il giornale «Teatri Arte e Letteratura» (14 aprile 1853) nelle notizie di cronaca: «*Tom Pouce* ha lasciato Napoli, e se n'è ito a Palermo, non già col suo solito carrozzino, ma bensì col vapore, e i napoletani gli hanno augurato un buon viaggio e buona accoglienza dai palermitani».

²⁷ È interessante che la voce lombarda risulti ancora pregnante per Aldo Buzzi, che, ricordando il

notare come entrambi i lessici facciano riferimento ad una presenza scenica di Tom Pouce nelle città d'appartenenza, che per questo fatto aveva dato origine all'antonomasia locale. Ancora nel *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*, compilato da Policarpo Petrocchi (Milano, Treves 1887-1892) si legge alla voce *Tompusse* (o *Tompùs*): «n. pr. d'un famoso nano § per simil. *Pare un –. È un –. Quel –*».

Fra le registrazioni moderne del lemma ricordiamo quella accolta nel *Dizionario etimologico italiano* curato da Carlo Battisti e Giovanni Alesio (Firenze, Barbèra 1950-57): «*Tom Pouce* (*Tompùs*); nome di un celebre fanciullo nano del circo Barnum (circa 1850); nanetto; scherz., ragazzino piccolo [...]; primariamente battezzato *General Tom* (abbreviazione ingl. di *Thomas Tommaso*) *Thumb*, v. ingl., pigmeo della tradizione popolare (a. 1579), *thumb* pollice, tradotto in francese con *pouce*»; e quella presente nel *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, a cura di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato (Torino, UTET 1998) alla voce *Tampus*: «(veneto giuliano: Trieste; piemontese: *tambùso*; siciliano: *tompùssu*). 'Omiciattolo, nanetto'. Dal nome d'arte di un celebre nano, *Tom Pouce*, passato anche in Italia verso il 1850 col famoso circo Barnum». ²⁸ Infine alla voce *Tompussi* lo registra anche Enzo La Stella nel suo *Dizionario storico di deonomastica* (1984): «sec. XIX, dialettale per 'nanerottolo, soldo di cacio'. Da *Tom Thumb* (attraverso il fr. *Tom Pouce*, 'pollicino', nano del circo Barnum». ²⁹

Ma sono questi forse gli ultimi segnali di un deonimico che il tempo ha ormai logorato. Resta ancora da ricordare come, sempre nella seconda metà dell'Ottocento, vedessero la luce diverse testate giornalistiche (di breve du-

poeta dialettale Gaetano Crespi (1852-1913) e il suo *Canzoniere milanese* (1903), dice: «Di Crespi, una nota riguardante l'origine della parola milanese *tompòcc* o *tampòcc* o *tompòsc*, coi relativi diminutivi, *tamposcìn* e *tamposcèlla*, che indicavano in quel tempo un uomo di bassissima statura. Nel 1850, dice il Crespi, era venuto da New York in Europa, e a Milano era diventato popolarissimo, il nano Carlo Stratton soprannominato *Tom Pouce*, da cui deriva la parola milanese. Per l'esattezza il nano si chiamava Charles Sherwood Stratton e nel circo Barnum, del quale faceva parte, si esibiva sotto il nome di *General Tom Thumb* (Generale Pollicino). Probabilmente lo spettacolo era passato prima da Parigi, dove *Tom Thumb* era stato tradotto sbrigativamente in *Tom Pouce*» (ALDO BUZZI, *Viaggio in terra delle mosche e altri viaggi*, Milano, Scheiwiller 1987, p. 43).

²⁸ Il DEDI fa giustamente riferimento anche al lavoro di ANGELICO PRATI, *Etimologie venete* (Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1968) che registra il termine: «**tampùs** (triest.) "omiciattolo". – Da *Tom Pouce*, nome finto d'un nano famoso, morto nel 1883» (p. 185).

²⁹ Citiamo dall'edizione *Dalie, Dedali e Damigiane. Dal nome proprio al nome comune. Dizionario storico di deonomastica*, a c. di ENZO LA STELLA, Bologna/Firenze, Zanichelli/Olschki 1990. Tra i repertori più recenti il nome viene ancora registrato dal volume redatto da MASSIMO CASTOLDI e UGO SALVI, *Parole per ricordare. Dizionario della memoria collettiva* (Bologna, Zanichelli 2003), anch'esso alla voce *Tompùssi*: «nanerottolo; dal nome di *Tom Thumb*, letteralmente *Tommaso Pollice*, nano del circo Barnum, attraverso il francese *Tom Pouce*».

rata) che si rifacevano al nome d'arte del celebre nano americano: «Tom Pouce. Giornale omnibus» (Palermo, 1860), «Tom-Pouce. Giornale per ridere» (Trieste, 1867); e aggiungiamo anche il «Puccettino. Giornale pei fanciulli» (Milano, 1905).

Infine, abbiamo la ripresa del personaggio di *Tom Pouce* come protagonista di una serie di libretti illustrati per ragazzi scritti da Vittorio Lucatelli, tutti per le edizioni Bietti di Milano: *Tom Pouce re dei nani* (1913), *Tom Pouce marinaio* (1913), *Tom Pouce tra i cannibali* (1914), *Tom Pouce aviatore* (1914), e così via.³⁰ Mentre, qualche decennio dopo, questa volta con l'eponimo di *Tompusse*, ritroviamo un altro eroe di alcuni libri per ragazzi nati dalla penna di Mario Buzzichini (illustrato da Carlo Bisi) tutti per la UTET di Torino: *Tompusse e le bestie* (1932), *Tompusse e i mestieri* (1932), *Tompusse e il romano antico* (1933).

Biodata: Roberto Randaccio (Cagliari, 1958). Studioso appassionato di letteratura italiana dell'Ottocento, ha diretto la sua attenzione verso le problematiche filologiche, critiche e lessicografiche nell'opera di Carlo Collodi. Dal 1997 collabora con la «Rivista Italiana di Onomastica», con articoli e saggi che analizzano l'onomastica letteraria del XIX secolo, in particolare esaminando lo sviluppo e i mutamenti della terminologia deonomastica.

randax58@tiscali.it

³⁰ Con i lavori per l'editoria infantile di Vittorio Lucatelli – avendo iniziato questo saggio parlando del *Puccettino* di Collodi – possiamo dire che il cerchio si chiuda, infatti lo stesso autore è noto per una serie di «pinocchiate», sempre sotto l'egida della Bietti: *Pinocchietto giornalista* (1911), *Pinocchietto in Egitto* (1928), *Pinocchietto palombaro* (1933), ecc.

III

Nomi mancati

MARINA CASTIGLIONE

UNA PERIFRASI TRADUTTIVA PER UNA REGINA RIMOSSA.
TORSIONI ONOMASTICHE IN *CIMA DELLE NOBILDONNE*
DI STEFANO D'ARRIGO

Abstract: This contribution integrates the studies of the language used in Stefano D'Arrigo's novels, and focuses on the much less studied *Cima delle Nobildonne*, published in 1985. This novel, the epigone of his literary career, is characterized by a dry, scientific, almost anonymous language. The significance of the title lies in the need to hide the anthroponym that inspired the narration, that of the only female Pharaoh of Ancient Egypt, Hatshepsut, which conceals «the mystery of the universal placenta». All the characters reveal references and riddles that once again highlight the peculiarity and uniqueness of the Messinese writer. The number 3 and the concept of 'semi' and its opposite 'double' are the key onomastic markers of the book.

Keywords: Literary Onomastics, Stefano D'Arrigo, numerical correspondences, removed name

Nel centenario di una placenta asportata

Hatshepsut. Splendore e miseria della placenta

Molto si è scritto sulla 'lingua horcynusa' di Stefano D'Arrigo¹ e del suo maestoso *Horcynus Orca*, romanzo in cui si battezza un nuovo codice linguistico fondato sulla stratificazione e sulla neologia virtuosistica il cui scopo non è tanto indicare con precisione, quanto evocare.²

¹ Per restare ai contributi linguistici più recenti, cfr. *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a c. di F. Gatta, Soveria Mannelli, Rubbettino 2002; SALVATORE C. TROVATO, *La formazione delle parole in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo. Tra regionalità e creatività*, in *Id.*, *Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*, Enna, Euno edizioni 2011, pp. 215-278; DARIA BIAGI, *Orche e altri delitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Macerata, Quodlibet Studio 2017.

² «A differenza delle etimologie vere e proprie, le paretimologie dell'*Horcynus* non si preoccupano di restituire alle parole il loro significato 'vero', originario, ma le rendono espressive sfruttando le reti di senso che queste trascinano, inclusi nessi puramente soggettivi e arbitrari. In questo senso la lingua del romanzo appare metamorfica: nessuna parola, nessuna espressione è fissata a un significato stabilito a priori, ma si forma col procedere della narrazione, adattandosi ai movimenti della storia». Cfr. BIAGI, *Dimenticare e reinventare una lingua: l'uso delle paretimologie*

Assai meno studiato e non univocamente apprezzato, probabilmente per la cerebralità del tema e il ricorso ad una lingua asciutta, scientifica,³ quasi anonima, risulta il romanzo epigono della sua carriera letteraria, *Cima delle nobildonne*, apparso dopo una lunga pausa decennale nel 1985,⁴ ma sottoposto ad una debole e svogliata attenzione da parte della critica.⁵

Già le ragioni del titolo del romanzo stanno tutte nella volontà/opportunità/necessità di celare l'antroponimo che ha ispirato la narrazione, quello dell'unica donna faraone, *Hatshepsut*, regnante nel Basso e Alto Egitto tra il 1511-1480 a.C., la cui traduzione è «la prima delle donne, la più elevata, la cima delle nobildonne».⁶

«Ho una sorpresa per te, puoi venire? Vieni, se puoi, prima possibile, magari oggi, o anche domani, ma è meglio oggi. La sorpresa? Non ci crederai, ho qui sul tavolo il dattiloscritto del mio nuovo romanzo, l'ho appena finito, o quasi, qualche parola da cambiare, comunque poco o niente», mi disse per telefono Stefano D'Arrigo. [...] Per telefono mi disse anche il titolo: *Hatshepsut*. [...] Chi? – domandai – l'Hatshepsut, la sovrana egizia che è stata l'unico faraone donna [...] considerata dagli egittologi una grande riformatrice? Un romanzo storico dunque? [...] «No», mi rispose D'Arrigo, «non è un romanzo storico, c'è anche un po' di storia, sì parecchio Egitto, qualche leggenda ebraica, degli arabi in prima fila, un paio di americani, ma non è la loro storia, semmai la nostra, fatta di ogni nostro passato, compresi loro. Non pensare al personaggio, pensa alla parola che lo nomina. Hatshepsut, come dice la parola egizia che la traduce in italiano, è la prima delle donne, la più elevata, la cima delle nobildonne». (pp. VII-VIII)⁷

in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, «The Italianist thirty-two», III (2012), pp. 385-398, alle pp. 386-387.

³ Dato l'interesse onomastico di questo intervento, non potremo fare a meno di tacere come il lessico medico, soprattutto della prima parte, sia caratterizzato da un gran numero di sintagmi onomastici: *pinza di Four*; *sindrome di Rokitanski*; *sindrome di Morris*; *Istituto di Sanità della Donna*; *incisione di Pfannestiel*; *pinze di Pean*; *pinze di Allis*; *tuba di Eustachio*, ecc.

⁴ Qui si ricorrerà a STEFANO D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, Milano, Rizzoli 2006, con introduzione di Walter Pedullà (pp. VII-LVII).

⁵ EMILIO GIORDANO, *Cima delle nobildonne o della metamorfosi infinita: saggio sull'ultimo D'Arrigo*, Salerno, Edisud 1989; MARCO TRAINITO, *Il codice D'Arrigo. Dall'Orca alla placenta Hatshepsut*, Villorba, Edizioni Nordest 2010; PALMA INCARNATO, «Il Grande Scrittore Mancato». *Stefano D'Arrigo dopo «Horcynus Orca»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e D. Tomasi, Roma, Adi editore 2014, consultato al link <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20incarnato.pdf> [23/04/2019]; BIAGI, *Orche e altri...*, cit., pp. 195-223.

⁶ La figura misteriosa di questa donna di potere «era tornata d'attualità a partire dagli anni Sessanta, in seguito ai lavori di ricostruzione del tempio a lei dedicato da parte di una équipe internazionale di egittologi». BIAGI, *Orche e altri...*, cit., p. 206.

⁷ La citazione è il contenuto di una conversazione telefonica avvenuta nel 1985 tra Stefano D'Arrigo e Walter Pedullà, contenuta nell'introduzione di PEDULLÀ, in D'ARRIGO, *Cima...*, cit., p. x.

L'antroponimo egizio *Hatshepsut* è, però, il titolo del libro non pubblicato alla cui scrittura si dedica il protagonista del romanzo darrighiano, il professor *Amadeus Planika*.⁸ Sottotitolo eloquente: *Splendore e miseria della placenta*.

Al centro del romanzo *Cima delle nobildonne* stanno, infatti, un Istituto di placentologia a Stoccolma, il *Karolinska*, e la costruzione di una Placentateca nell'Emirato (inventato) di Kuneor sul Golfo del Petrolio: i giovani dottori che partecipano alle originali lezioni del corso del prof. Planika si chiedono se «Hatshepsut era già in egizio sinonimo della placenta» (p. 30). Di certo a ispirare Planika (e D'Arrigo) è la rimozione della figura della donna faraone, regina adolescente al momento del suo insediamento sul trono, minacciata dalla presenza scomoda del figliastro Thutmosi. Alla morte della regina madre, infatti, i graffiti riproducenti il suo nome e le statue rappresentanti la sua figura verranno colpiti dalla *damnatio memoriae* attraverso un'opera di raschiamento (parola chiave del romanzo!) che lascerà intatta soltanto la sagoma:

Questo fatto rese ai miei occhi più intimo l'accoppiamento Hatshepsut e Placenta Hatshepsut per il fatto che quello che successe ad Hatshepsut morta, alla placenta succede sempre appena espulsa. Perché, una volta espulsa, una volta che non serve più, diventiamo tutti dei Thutmosi con lei. Tentiamo di cancellare ogni traccia, persino ogni ricordo del suo passaggio, ogni traccia, ogni ricordo della parte da lei svolta, parte di premadre, nel creare ogni creatura. Tentiamo insomma di farla scomparire, gettandola nella spazzatura o a mare o sotterrandola, oppure mangiandola. (p. 33)

Il dottor Planika, praghese di origini ebraiche, è egli stesso condizionato da un'opera di rimozione parziale: a ricordarglielo è il suo stesso nome, *Amadeus*. Durante i nove mesi della gestazione egli condivide l'accesso alla vita con un fratello gemello, *Wolfgang*. L'antroponimo smezzato rivela la passione del padre, suonatore di flauto, per Mozart,⁹ ma rivela anche un ulteriore dimezzamento, che obbligherà per sempre il gemello sopravvissuto a vivere nel rimorso e nella necessità di una ricomposizione. Essa avverrà proprio in virtù degli studi sulla placenta, a partire da quella personale. Il 15 ottobre 1913,¹⁰ infatti, Julian Planika consegna all'ostetrico *Eliab* perché

⁸ Il professore è descritto come un fenicottero (p. 18 e p. 124) con una simbologia zooantropomorfa abituale in D'Arrigo.

⁹ Mozart ritorna nella denominazione delle cellule mortali contenute nella placenta, registrate «con l'iniziale K di killers, come ad esempio K26, K37, K48, come fossero concerti di Mozart» (p. 81).

¹⁰ Affioramento autobiografico autoriale: Stefano D'Arrigo nacque sei anni dopo, esattamente



la consegni al dottor *Karl Lazarik* la placenta del «tragico parto gemellare monocratico» (p. 98), di modo che da qui possa iniziare i suoi esperimenti sull'*External Soul* o «Involucro dell'Anima» (p. 28) e sull'«Albero della Vita»:

Fu così che Amadeus sentì per la prima volta, per bocca del vecchio dottore, nominare il villo e il Chorion Frondoso. (p. 98)

In qualche modo Planika diventerà il continuatore degli studi avviati a Praga dal dottor *Lazarik*, il cui nome è già la chiara evocazione di un miracolato, richiamato alla vita dalla morte. Alla fine, però, sarà anche colui che li interromperà occultando la gigantografia della tavoletta di Narmer con cui dava inizio alle prime lezioni e che conteneva la prima rappresentazione della placenta come insegna identitaria.¹¹

Infatti, l'antica stele egizia mostra, all'interno di un corteo trionfale, la placenta mummificata di Narmer esibita fra i quattro standardi del potere, a dimostrazione di un destino prenatale:

il 15 ottobre 1919. Di questo poteva sapere. Non poteva sapere, invece, che sarebbe morto a settantadue anni, di infarto. Come Amadeus Planika.

¹¹ La tavoletta verrà coperta da un altro reperto egizio, ossia il Fregio del dio Knem e del dio Toth, altrimenti detto Fregio della Vita e della Morte, in cui Knem testa-di-pecora tornisse con la creta il corpo di un bambino, mentre il dio Toth testa-di-avvoltoio, fornito di roncola, ne intacca la data di morte: «portentoso congegno d'una metafora, la metafora della donna-pecora che invasa, svasa al pernio del suo inesaurito utero-tornio forme puere su forme puere, bimbetti già bell'e svezziati, ritti all'impiedi, che corrono sulle loro gambette verso la puerpera destinata» (p. 91).



Che il padre di Narmer, che non era Faraone, ma un nessuno, imbalsamò alla nascita di quel figlio, che era un nessuno figlio di nessuno, ma che da adulto, per le sue virtù di condottiero, divenne Faraone. Cosa che il padre non poteva certo prevedere, eppure come per divina divinazione, sembrerebbe di sì. [...] È una placenta e lontana da noi ogni tentazione rettorica, un monumento dell'intuizione umana [...] «Monumento a chi, a cosa, professore?». «All'imprinting, naturalmente. Un monumento a qualcosa che sarebbe stato scoperto millenni e millenni dopo il corteo trionfale di Hierakonopolis. L'imprinting, appunto». (p. 26)

Tutto il romanzo ruota, pertanto, intorno a un'angoscia di morte e sterilità, incarnata e allo stesso tempo sublimata dall'ermafrodita Amina, che si sottopone ad un intervento per diventare una donna che non potrà mai procreare, al contrario delle «tre giovanissime Mogli Anziane» (p. 59) dell'E-miro Saad Ibn as-Salah, convinto di essere la reincarnazione del faraone Narmer, il primo a portare in corteo la sua stessa placenta.

Attorno alla placenta, organo dello stato indistinto e di passaggio, si concentrano, quindi, i temi del romanzo, una vera e propria iniziazione ai misteri e alle finzioni della vita: la maternità irrealizzata, la paternità interrotta, lo Pseudo.

Partirò dal primo tema: tutte le figure femminili del romanzo non danno la vita. La regina è il prototipo delle donne-non madri che sviluppano un potere maschile; la *signora Dawson* a cui si deve l'istituzione dell'istituto,

poiché «avendo rinunciato alla maternità dopo aver corso per la placenta gravissimo rischio di morire, la signora aveva stabilito con essa, per la vita, un morboso rapporto d'una natura, se così si poteva dire, materfiliale» (p. 108); *Irina Semiodice*, che conserva nella sua camera, dentro un vaso di vetro,¹² un feto in decomposizione ancora avvolto nella placenta; la cagnolina segugia *Margot*; le tre Mogli anziane dell'emiro di cui nulla sappiamo a parte la loro presenza muta. Ma a ché la vita, contenuta con tutte le sue informazioni genetiche nella placenta, si manifesti nella sua ambivalenza, D'Arrigo crea il personaggio incombente di *Amina - Anima - 'pietra da tagliare'*, caratterizzata dalla dualità sessuale di un ermafrodito che sceglie di perdere i doppi connotati donatigli dalla natura per diventare opera di una nuova creazione umana, corredata da una neovagina probabile rimando ai simboli alchemici dell'androginia e della «Grande Opera».

Anche gli uomini vivono di una dualità che lentamente affiora. La dualità di un padre anonimo che cerca un riscatto attraverso il figlio, come nel caso dell'egizio padre del faraone Narmer:

«Si sa niente del padre?»

«Del padre di chi?» aveva chiesto allora Mattia, preso in contropiede, come gli fosse sfuggito di mente che il personaggio primario in quella non leggendaria storia della placenta portata in trionfo, è chi ebbe l'idea di conservarla, il padre. (p. 15)

La dualità biologica di Planika sopravvissuto al fratello gemello e al suo stesso figlio-reliquia incapsulato nel vaso da Irina. La dualità di *Mattia* il quale, nel momento in cui solleva il corpo privo di vita del suo maestro, morto per un infarto fulminante causato dall'aver compreso l'inutilità delle sue ricerche,¹³ avverte un misterioso scambio di ruoli:

Sempre in ginocchio se lo adagiò più comodamente in grembo e passandogli un braccio sotto i ginocchi, gli sollevò le gambe. A quel punto doveva fare lo sforzo di rialzarsi col suo carico.

Facciamo quasi Deposizione, pensò imbarazzato, e si ricordò di sua nonna (l'altra naturalmente, non l'Americana) che diceva che cose come quella, fare Deposizione fare Croce, erano peccato. Però, si disse, come rispondendo a quella sua nonna, che

¹² La scena è assai simile a quella descritta da Federico De Roberto nel romanzo *I Vicerè* (1894) a proposito di Chiara Uzeda.

¹³ Il suo collaboratore lappone, *Kenio* (una K non mortifera, stavolta), cercherà per lui una bara bianca, come quella del fratellino morto alla nascita. La bara verrà trovata dentro una chiatta che costeggia i canali (pp. 131-132), riproponendo per allusione la triade 'barca-arca-bara' che aveva caratterizzato *Horcynus Orca*. Non solo, le bare a bordo dell'imbarcazione costruiscono un carico «disposto a piramide, tagliato tutto uguale, come lavorato in falegnameria, in forma di cassetti da comò». L'ultima smitizzazione del mondo egizio.

Deposizione, può mai essere questa? Io sarei la Madre, sono un uomo e il Professore che sarebbe il Figlio, è un ebreo. Cristo però non era forse un ebreo? E quanto a me, un uomo non può forse sentirsi in certi casi la maternità allo stesso modo della paternità?

Sollevando il corpo gli si strinse il cuore di tenerezza. Potrebbe essere mio padre e mi pare mio figlio, pensò, cogli occhi che inaspettatamente gli si inumidivano. Shalom, pace, gli sussurrò. Ma poi, senza minimamente presentire l'ispirazione che doveva stupirlo: «Vergine padre, figlio di tua figlia...» recitò, subito però interrompendosi. Da quale rotella di mente fuori posto mi viene di storpiare la preghiera di San Bernardo alla Vergine? Da dove mi può venire di fare i giochi di parole con Dante? Ma questa è forse una di quelle volte, si disse ancora come ci ripensasse, che le parole, combinandosi scombinandosi, finiscono col rivelare verità segrete, difficili altrimenti da conoscere. (p. 128)

La dualità del dottor *Belardo* che sebbene rievochi nel nome (o nel cognome? Dal testo non è inferibile) il più illustre evirato – il bretone maestro di dialettica Pietro Abelardo – si fa castratore di Amina, l'ermafrodito a cui deve ricostruire una neovagina privandolo dei testicoli. La dualità dell'Emiro che pur avendo un harem di mogli pensa di elevare una placentoteca in cui

conservare le placente dei figli di tutti i padri dell'Emirato ma non quella del figlio che quella “splendida parvenza di donna”, priva di ciò che fa femmina una femmina, utero tube ovaie e vagina, non potrà mai dargli. (p. 14)

E, ovviamente, la dualità di *Amina* – *Anima* – ‘*pietra da tagliare*’¹⁴ che giace distesa su un tavolo operatorio in una posizione «da contorsionista» (p. 55), per assumere la forma che altri hanno deciso per lei/lui.

Ed è proprio l'operazione con cui si apre il romanzo a sancire ‘un trionfo dello *Pseudo*’, non più prefissoide di parole composte, ma esso stesso ideonimo del dramma che si va a recitare,¹⁵ uno Pseudo tragico in cui ciascuno modifica sé stesso, poiché «la delusione trasforma la personalità in torso (opera mutilata)» (p. 81):

(«Un dramma» aveva detto anche questo Belardo quella mattina presentandogli l'intervento «dove noi recitiamo la parte di pseudo creatori illusi di creare quel-

¹⁴ La perifrasi indica nel testo la particolare posizione in cui viene posta Amina per poter scavare la neovagina. Però, «non dimentichiamo che nella lingua di D'Arrigo il riferimento alla pietra è sempre anche un'allusione all'assoluto («in pietra», nel dialetto, significa, ‘in assoluto’, spiegava lo scrittore al suo traduttore americano); il gesto del «tagliare la pietra» è dunque anche un incidere qualcosa di sacro, che mai è stato toccato prima di allora» (BIAGI, *Orche e altri*, cit., p. 212). Probabilmente, dietro alla riduzione di uno dei sessi, il romanzo nasconde simboli esoterici.

¹⁵ D'altra parte qualche anno prima (1976) era uscito in Francia un caso letterario a firma di Emile Ajar, *Pseudo*, che in realtà rappresentava il terzo romanzo dell'autore Romain Gary. Non sappiamo se D'Arrigo lo avesse letto.

lo che il Creatore non creò. Sicché pseudo l'ermafroditismo della paziente, pseudoi noi,¹⁶ lo stesso dramma si risolve fatalmente in un trionfo dello Pseudo con la P maiuscola»). (p. 38)

Il numero tre, l'anonimato e l'incompletezza

Il romanzo è suddiviso in tre sezioni in cui non è difficile rilevare una climax ascendente con frequenti cronotipi intersecati: dalla materialità scientifica della prima parte tutta occupata dall'operazione di asportazione, ricostruzione e cucitura della sessualità di Amina; alla seconda parte dolorosa il cui tema dominante è la scoperta dell'essenza duplice della placenta, embrione di vita ma anche di morte; sino alla terza parte in cui Mattia disvela la necessità di non procedere con la ragione, ma di affidarsi all'irrazionalità. Una neo trilogia dantesca, tra mito e chirurgia.

In generale, all'interno del romanzo le composizioni ternarie non sono occasionali:

Belardo e le sue strumentiste, all'inizio del romanzo, mentre operano l'ermafrodita Amina [...] sono raffigurati come un Creatore uno e trino «con sei braccia e sei mani» (p. 12); L'Emiro [...] è accompagnato da tre «del numero imprecisato di Mogli Anziane» (pp. 7-8); [...] l'apocalittica scoperta dei K Seminomi, di cui riferisce l'Index Medicus, è simultanea e «una e trina» (p. 81) perché i tre innominati scienziati A, B, C, hanno lavorato ciascuno isolatamente e all'insaputa degli altri due; quando il professor Planika [...] ha una visione a occhi aperti dei tre scienziati che volano sul cielo di Stoccolma «come figure di Chagall» (p. 106), li considera tre Cavalieri dell'Apocalisse annientatori di Hatshepsut-Placenta (p. 104) [...]; il numero della maglia di Babe Ruth, il «leggendario astro del baseball» [...] è il 3.¹⁷

In questa ricorrente presenza del numero tre,¹⁸ zona anfibia tra la vita e la morte, prevalgono i personaggi anonimi: le tre strumentiste che affiancano il dottor Belardo; «le tre cosiddette Mogli Anziane dell'Emiro»; i tre scienziati (un «mitico trio di scopritori», p. 108) scopritori degli agenti mortiferi, contrassegnati dalle lettere A, B e C.¹⁹

¹⁶ La forma pluralizzata del prefisso non risulta registrata nel GDLI a c. di Salvatore Battaglia.

¹⁷ TRAINITO, *Il codice D'Arrigo...*, cit., pp. 125-127.

¹⁸ Tre sono anche i ricordi che affioreranno a Mattia nel vedere il professor Planika col capo sul petto e le mani alle tempie (p. 127). Tre saranno i giorni in cui Mattia dovrà attendere per potere parlare con Irina Simiodice dopo l'intervento (p. 165).

¹⁹ Analogamente avviene all'architetto che progetta con sfarzo di marmo di Carrara la Placentoteca per l'Emiro: «Una volta: "L'architetto sarà senz'altro Y. La scelta è quasi d'obbligo perché lo stile di Y ha improntato gran parte delle città degli Emirati"» (p. 68).

Le stesse cellule anarchiche che contrassegnano il destino dell'uomo incidendosi nel DNA sono chiamate *Seminomi*. Esse, però, vengono ulteriormente definite dall'iniziale K, per 'Killers'.²⁰

Nel sogno-incubo che precede la morte del dottor *Planika* appare un eroe dello sport americano, *Babe Ruth*,²¹ il quale, nel suo addio ai campi di gioco con la maglia n. 3, viene esaltato sull'onda di una canzone a lui dedicata dal titolo niente affatto estraneo al contesto del romanzo: *Our Bambino*. Il commiato è salutato come quello di un 'semidio':

Di un eroe per certi versi addirittura immortale. Nello scenario dello Yankee Stadium, teatro dei suoi trionfi, la tristissima cerimonia d'addio ai suoi fans dell'idolo morituro, finì coll'apparir più apoteosi della metà semidivina di un uomo che momento cruciale della metà umana di un semidio. (p. 119)

Dopo aver incontrato una «Bambina-non donna donna-non moglie» (p. 12), i *Seminomi*, un semidio o semiuomo, non resta che giungere all'ultima presenza onomastica del «trionfo dello Pseudo» e all'ultima «Trinità».

Infatti, dopo la morte del professore, Mattia «telefonicamente s'incontrò con tre signore, tutte e tre in vario modo degne, se non degnissime d'ascolto». Le tre donne che dantescaemente gli vengono «intorno al cor» sono: la nonna detta l'«Americana», alla quale fa difetto un affettivo nome proprio mentre viene nominata dal nipote con il soprannome, che rimanda ad una probabile esperienza d'emigrazione; la signora Dawson che sbrigativamente – battendo ancora una volta un tempo ternario – «rimuoveva come una contrarietà il direttore morto in uno spazio di due battute e alla terza faceva già approcci al suo successore» (p. 166); una sconosciuta amica del professore, compagna di pattinaggio, che si rivelerà essere Irina Simiodice, il cui cognome – anch'esso contrassegnato da un prefisso che gioca sul «semi» e sul «simil», in sostanza sia sull'incompleto che sullo pseudo – era già stato individuato in un promemoria rinvenuto *postmortem*:

suo amico professore Belardo domattina opera di intervento radicale signora Irina Simiodice, mia connazionale, in atto ricoverata in Chirurgia ginecologica. (p. 127)

Un intervento di isterectomia chiuderà quindi il romanzo, effettuato nella stessa sala chirurgica in cui il racconto aveva avuto inizio, ma con una soli-

²⁰ Cfr. n. 11.

²¹ Anche in questo caso si tratta di un aggancio con la cronaca sportiva reale: George Herman «Babe» Ruth, soprannominato «The Bambino» e «The Sultan of Swat» (1895-1948), è stato un giocatore di baseball statunitense nella Major League Baseball (MLB).

tudine non analoga, poiché quest'ultima verrà alleviata in maniera imprevedibile dal narratore, Mattia.

Il narratore del romanzo

*Si abitui allo strabismo il lettore:
con un occhio guardi i personaggi, con l'altro il narratore.*²²

Un solo personaggio percorre e attraversa i tre momenti narrativi del romanzo: si tratta di *Mattia Meli*, di cui sappiamo soltanto alla fine che è di provenienza palermitana e che ha una nonna soprannominata «L'Americana». Della straordinaria epicità della Sicilia mitica e linguistica resta soltanto un cenno, una sorta di souvenir, affidato ad una credenza popolare. Alla morte di Planika, infatti, il dottor Meli prevede di far rientro a casa, ma la nonna, telefonicamente gli consiglierà di restare:

Resta sin tanto che lui ha bisogno di sentirti vicino. [...] Perché il morto ha sempre bisogno di sentirsi vicino il vivo. (p. 165)

L'anello di sutura tra vita e morte che, per l'intero romanzo sembra essere affidato alla placenta, alla sua conservazione e alla sua venerazione, all'improvviso si realizzerà nella forma fisica e materiale dello stesso *Mattia Meli*. Ci piace pensare che lo scrittore abbia fatto due tributi alla letteratura della sua terra: uno a Pirandello e alla figura che prototipicamente rappresenta la vita-non vita e la morte-non morte, ossia quel Mattia Pascal che torna a vivere soltanto dopo la sua morte anagrafica; l'altro all'abate Giovanni Meli, medico e poeta di fine Settecento che tradusse in versi una visione allegorica e spesso finemente umoristica di temi sociali. Mattia, apprezzato medico, viene cercato insistentemente dall'Emiro per diventare direttore della Placentateca, al punto che questi si reca personalmente a Stoccolma per convincerlo:

io Mattia Maometto, sopra quest'emiro Montagna qui al mio fianco. E com'è strana la vita, mi dico, com'è davvero il gioco dalle mille possibilità, ma anche dalle mille impossibilità. (p. 50)

La sua fama e professionalità lo fa segnalare anche come possibile successore presso il *Karolinska*. Sarà per tutti uno choc assistere all'ultima scena

²² PEDULLÀ, introduzione a D'ARRIGO, *Cima...*, cit., p. XI.

della rappresentazione, in cui Mattia, spogliatosi dai suoi panni di freddo scienziato, comincia ad abbaiare.

Chi abbaia? Perché? Ad abbaiare è proprio Mattia, il quale non vuole confessare a Irina Simiodice della morte della cagnetta Margot, una bassottoide della quale si mette in cerca per assicurarle il cibo in assenza della sua padrona. La cagna vaga vicino ai moli e, appena trovata, lo scruta:

cogli occhi di una persona che chissà quando, per ragioni sue, s'era trasformata in cane per non farsi riconoscere, ma ora soffriva della trasformazione. (p. 147)

Questa apparizione è il vero colpo di scena del romanzo e si gioca anch'essa su un piccolo imbroglio onomastico. Infatti, quando Irina, distesa sulla barella chiede a Mattia Meli se possieda anche lui un cane, per una inspiegabile ragione, egli mente per non deluderla e risponde di averne uno di nome *Melampo*.²³ Secondo lo studioso Trainito questo nome, «voce dal sen fuggita», contiene alcuni «straordinari ammiccamenti intertestuali»: ²⁴ uno rimanda ovviamente al collodiano Pinocchio.²⁵ Mattia 'fa il pinocchio' dicendo una bugia e 'farà Pinocchio' perché come il burattino si trasformerà in cane abbaiando; il secondo rimanda ad uno dei cani del mitologico Atteone, in qualche modo connessi con il culto di Iside nella reinterpretazione delle *Metamorfosi* di Apuleio.²⁶ Per Biagi esiste un'altra allusione intertestuale con l'omonimo racconto di Ennio Flaiano (amico di D'Arrigo).²⁷

Noi ne aggiungiamo una quarta, connessa al nome della segugia di razza Drever: Margot non può che rimandare al *Maestro e Margherita* di Bulgakov e al 'doppio' incarnato dalla dolce Margherita e dalla scatenata strega Margot, in cui l'amore supera ogni rischio della morte. La cagna Margot, fuggita durante una distrazione di Mattia ammirato a guardare una «buffa Balena, una specie di grande giocattolo di marmo» in cui è impossibile non vedere

²³ Si tratta di un nome comune prima di diventare un nome proprio, e anch'esso, come lo *Pseudo*, rimanda alla grecità: un cagnolino 'dai piedi neri' (comp. di μέλας + πούς), dunque.

²⁴ TRAINITO, *Il codice D'Arrigo...*, cit., p. 155.

²⁵ Anche la casa di produzione cinematografica di Roberto Benigni, prima Pinocchio (nel film omonimo di cui fu anche regista, nel 2002) e oggi Geppetto (nel film di Matteo Garrone, nel 2019), prende il nome *Melampo*. Come accennato alla nota 14, anche di *Pinocchio* esistono interpretazioni massoniche e alchemiche.

²⁶ Il nome è stato sfruttato anche in molte opere d'argomento mitologico: *Melampo* è altresì il cane di Silvia nell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro e dà il titolo ad un'opera teatrale di Ludvig Holberg.

²⁷ La trama vede due giovani che si incontrano a Central Park per fare accoppiare i loro cani. Quando *Melampo*, il cane del giovane, muore, si crea una reciproca interdipendenza che li porta ad avere comportamenti da cane, sino ad abbaiare. BIAGI, *Orche ed altri...*, cit., p. 216.

lo scheletro della grande Orca del primo romanzo,²⁸ è la traghettatrice nel regno dei morti, colei che, alla musica di un minuetto di Boccherini

non si mosse più dalla soglia, come se quel motivo, scaturito dalla porta che si apriva, la pietrificasse. (p. 153)

A Mattia non resta che farsene sostituto, un ulteriore ‘pseudo’, che sani, questa volta, la complicata torsione di tutte le radici storiche²⁹ e di tutte le identità plurime, comprese quelle animali. Tra la vita e la morte, tra studio avanzato dei misteri della placenta e religioni che vedono nella reincarnazione la soluzione della rinascita dell’anima, la ricapitolazione sta nel ritorno alla semplicità dei rapporti naturali: mentre una cagnolina devota si suicida, un uomo ne prende coscientemente il posto. Della lunga storia millenaria sulla metempsicosi resta l’ululato ferito di un siciliano emigrato, in un *continuum* circolare in cui dal mito si transita nella scienza e da questa si ritorna al mito.

Biodata: Marina Castiglione è professore associato di Linguistica italiana all’Università di Palermo. Si occupa di dialettologia, geolinguistica, onomastica popolare e letteraria, plurilinguismo letterario. Fa parte della Direzione del «Bollettino» del Centro di studi filologici e linguistici siciliani ed è coordinatrice del Dottorato in Studi umanistici. Di recente ha pubblicato *L'identità del nome. Antroponimi personali, familiari, comunitari*, CSFLS, Palermo 2019.

²⁸ È quanto resta del grande mostro marino del primo romanzo, presenza ingombrante del passato e, come tale, rimossa esattamente come Hatshepsut. Il mostro è attualizzato e soggetto alle forme del consumo artistico, esso stesso di una fissità di marmo, come lo sarà la placentoteca dell’Emiro.

²⁹ Non ci si lasci ingannare dall’ambientazione nordeuropea. Dalle radici ebraiche di Planika, a quelle siciliane di Mattia Meli, a quelle mesopotamiche dell’Emiro, agli etimi greci di molti nomi, tutto rimanda al mondo mediterraneo.

SAMUELE FIORAVANTI

PROCESSI DI SPERSONALIZZAZIONE NELLA POESIA DI LUCIANO ERBA

Abstract: The preparatory drafts for the first edition of *L'ippopotamo* (Einaudi 1989) are kept at the Centro Manoscritti of Pavia and record a crucial strategy within Luciano Erba's poetic system: the removal of toponyms and names. Vividly described objects, specific place names and family members are openly named in sketches and outlines, to be finally erased in the printed edition. Basically, *L'ippopotamo* aims at depersonalization in order to visualize as an onomastic blank the loss of solid and tangible objects, the unbridgeable distance from actual places met with in the past, and the absence of loved ones. After a philological screening of different case-studies, the paper focuses on the reason for such a process. Erba's strategy conveys in his verse the image of a weakened subjectivity, metaphorically placed on the defensive, in order to withstand the distress provoked by a certain sense of emptiness and fear of absence itself. Hence the *persona* opts not to engage with the idea of loss and chooses to leave a blank space.

Keywords: Luciano Erba, *L'ippopotamo*, depersonalization, absence, blank

1. *Dalla poesia in re a una poesia a re*

La frangia critica più attenta agli sviluppi della Linea lombarda, sul finire del secolo scorso, è andata registrando tempestivamente la postura assunta da Luciano Erba a partire dagli anni ottanta. Soprattutto la stampa di area padana – dal «Corriere del Ticino»¹ alla «Gazzetta di Parma»,² da «Avvenire»³ al «Sole 24 ore» –⁴ ha precocemente rilevato il passaggio dalla cosiddetta poesia *in re* degli anni cinquanta-settanta a una ricerca sempre più assidua di «designificazione»,⁵ una poesia che potrebbe insomma definirsi, per opposizione alla prima maniera, *a re*. Gli oggetti e i paesaggi icastici del-

¹ SILVIO RAMAT, *Il realismo del sogno. Il tranviere metafisico, l'ultima raccolta poetica di Luciano Erba*, «Corriere del Ticino», 5 settembre 1987, p. 34.

² STEFANO LECCHINI, *Angeli e ippopotami. Da Wenders a Luciano Erba*, «Gazzetta di Parma», 10 agosto 1989, s. p.

³ CESARE CAVALLERI, *Dove vai tranviere metafisico?*, «Avvenire», 14 agosto 1987, p. 11.

⁴ STEFANO CRESPI, *Un metafisico tranviere ci abbraccia fuori città*, «Il Sole 24 ore», 12 luglio 1987, p. 15.

⁵ LECCHINI, *Angeli e ippopotami...*, cit., s. p.

la tradizione figurativa lombarda, accanitamente corporei e sensibili,⁶ quasi fatti apposta per essere descritti,⁷ erano tanto tipici del primo Erba quanto lo sarebbero diventate, in seguito, le sempre più impalpabili e diafane «cose senza prestigio, [gli] oggetti senza *design*»:⁸ corpi smaterializzati, prossimi all'insignificanza.⁹ Mengaldo ha giustamente parlato della poesia di Erba nei termini di una «rappresentazione del reale» condotta sotto forma di una «recensione nomenclatoria»,¹⁰ che – aggiungo – si organizza tendenzialmente in sequenze trimembri. Alcuni rapidi esempi: «lei portava i calzoncini del fratello/ una borsa alla cinghia/ un farsetto come un giustacuore»,¹¹ o «treni

⁶ Il riferimento classico è ovviamente il saggio di ROBERTO LONGHI (*I pittori della realtà in Lombardia*, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi 1953), ma, per retrocedere a una datazione persino anteriore a Caravaggio, non sarà forse vano indugiare anche sul «carattere aneddotico, sanamente materialistico [...] da buon lombardo» della pittura del Bramantino (FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. Le arti industriali, la letteratura, la musica*, Milano, Hoepli 1923, p. 17), sulla «fedeltà a quei valori di verità e concretezza che [da Vincenzo Foppa in poi], sarebbero stati un'inconfondibile caratteristica della pittura lombarda fino a Caravaggio» (MARIA ANGELA TOLAZZI, *L'arte svelata. Gotico e Rinascimento italiano, Riforma e Controriforma*, vol. III, Tarcento, Robertson Edizioni 2015, p. 413) e infine su quella «Lombardia» che sembra «attestarsi su una linea mediana, più attenta al quotidiano», nel Seicento (FLAVIO CAROLI, ALBERTO VECA, *Natura morta lombarda*, Milano, Electa 1999, p. 40), quando «la peste allenta la stretta manieristica e anche nell'ambito del sacro c'è maggior spazio per la poetica del quotidiano: un'attenzione disincantata per i *naturalia*» (ivi, p. 26).

⁷ Due esempi sulle qualità descrittive della versificazione erbiana pre-1980: «Di prato in prato, di filare in filare/ [...] dove è fitta/ la verzura dei fossi, dove gialli/ sono i fiori degli ireos e come spade/ le foglie tagliano fresche correnti/ sotto l'ombra dei salici.» (*Gli ireos gialli*, in *Il male minore*, Milano, Mondadori 1960), oppure: «odore di minestra e mele cotte/ [...] portavo un maglione gialloverde/ [...] fra gli altissimi stucchi della chiesa/ barocca bergamasca [...] all'interno della cupola/ dove leggevo in lettere dorate/ [...] si anniebbiavano i dossi sul sagrato» (*Oltre le orobie*, in *Il prato più verde*, Parma, Guanda 1977).

⁸ LUCIANO ERBA, *Un cosmo qualunque*, in *L'ipotesi circense*, Milano, Garzanti 1995.

⁹ Scrive giustamente Stefano Crespi che in Erba «il magico degli oggetti montaliani è prosciugato» (CRESPI, *Un metafisico tranviere...*, cit., p. 15). Per un paragone diretto fra le ipotiposi descrittive della nota 6 e la nuova maniera, che si è qui definita poesia *a re*, si confronti lo smaterializzarsi di oggetti e paesaggi post-1980: «Perché gli spazi intermedi/ i vani regni di sonno e di assenza/ [...] dove il verde dei platani è quasi grigio/ [...] dove il verde dei cedri del Libano è quasi nero?» (*L'altrove*, in *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi 1989); oppure: «alle pareti, non solo al suolo, regnava il muschio/ era una grotta d'aria [...] uno spazio di mezzo sul costone/ una rientranza rimasta agli inizi che non aveva più nulla da dire/ un antro senza sibilla/ soltanto muschio» (*Il silenzio del muschio*, in *L'altra metà*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 2004); o ancora: «già che vai di là, le dico/ portami questa, portami quella cosa/ quando verrà il momento sarà lei a dirmi/ già che vai di là/ [...] lasciami un po' di niente» («*già che vai di là*», in *Già che vai di là*, Milano, Quaderni di Orfeo 2010). Insomma alle già citate «cose senza prestigio» post-1980 si contrapponevano in smagliante evidenza le precedenti «cose superbe/ più nobili più prospere cose» degli *Anni quaranta*, nel *Prato più verde*, cit.

¹⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *Luciano Erba*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p. 908.

¹¹ *La nuova generazione*, in *Il mare minore*, cit.

che si saliva di notte insieme/ un nodo di cravatta/ al grigio specchio»,¹² o ancora: «stanze più lunghe che larghe/ giacinti alle doppie finestre/ giardini di fragole e lattuga/ in cucina riflessi di fuoco/ al tramonto, piastrelle». ¹³ L'intuizione di Mengaldo risale al 1978 e fotografa quindi la prima fase della poesia di Erba, precedente alla svolta *a re* degli anni ottanta. Nei versi del 1960 «la Nene» di un noto componimento indossava «un gran cappello/ a sesti di piquet/ e colorati sopra/ lamponi e raisinet», in una serie trimembre di versi descrittivi;¹⁴ nel 1983, invece, il copricapo sbrigativamente alluso è scomparso dai versi di *San Martino* («ma dove ho messo il mio cappello grigio?»).¹⁵

Ma il parziale prosciugamento della vocazione descrittiva corre parallelo all'estinzione dei nomi propri. Credo anzi che la differenza tra nomi comuni e nomi propri tendesse già a sfumare nella poesia della prima maniera¹⁶ e che diventi quasi impercettibile nella seconda fase, a partire dall'interscambiabilità del sostantivo 'erba' con il cognome del poeta.¹⁷ Basti il confronto, per opposizione, con il modo in cui Sereni si serve del proprio nome di battesimo per richiamarsi in causa ancora e sempre («Nel dire il mio nome non enumera/ i miei torti, non mi rinfaccia il passato»),¹⁸ mentre Erba, a distanza di pochissimi anni dal Sereni di *Stella variabile*, si limiterà a includere con *nonchalance* il proprio cognome, e solo quello, oltretutto proiettandolo in un medioevo fantastico.¹⁹ Laddove Sereni insiste sulla gravidanza identitaria del nome di battesimo («la voce che chiama me/ proprio me/ [...] Vittorio,/

¹² *Kussnacht*, ivi.

¹³ *Molto al di là degli agghiacciati mari*, ivi.

¹⁴ *Don Giovanni*, ivi.

¹⁵ *San Martino*, in *Il cerchio aperto*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1983.

¹⁶ Luzzi parla addirittura del «forte spessore connotativo scatenato dall'uso antonomastico del nome proprio» in funzione di nome comune (GIORGIO LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda 1952-1985*, Liscate, Cens 1987, p. 86).

¹⁷ Si veda a proposito l'analisi approfondita di ANNA STELLA POLI, *Poeti con la minuscola. Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea*, «L'Ulisse», XX (2017), pp. 66-83. L'impiego capillare dell'auto-senhal «pare autoironico per l'omonimia con il cognome» a ROBERTO CICALA (*Luciano Erba: Il tranviere metafisico Scheiwiller*, «Microprovincia (nuova serie)», X (1989), 27, pp. 227). Si segnala a margine che nel dattiloscritto in cui Erba appronta la prima ipotesi d'indice per il *Cerchio aperto*, conservato fra le carte del poeta al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, il componimento *Rileggendo Foscolo* appare puntualmente con l'iniziale del cognome minuscola («rileggendo il foscolo»), e saranno trasformate in sostantivi comuni anche le «verdi irlande» con la minuscola dell'*Altrove*, nell'*Ippopotamo*, cit.

¹⁸ *Paura seconda* in VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Milano, Garzanti 1981: «Niente ha di spavento/ la voce che chiama me/ proprio me/ dalla strada sotto casa/ in un'ora di notte:/ è un breve risveglio di vento,/ una pioggia fuggiasca./ Nel dire il mio nome non enumera/ i miei torti, non mi rinfaccia il passato./ Con dolcezza (Vittorio,/ Vittorio) mi disarmo, arma/ contro me stesso me».

¹⁹ *Abito a trenta metri dal suolo*, in *Il cerchio aperto*, cit.

Vittorio»), Erba si occulta in un riferimento gentilizio ai clan «dei Torriani, o magari degli Erba».²⁰

2. *Nomi di cose, nomi di luogo*

In una delle prime sillogi erbiane,²¹ l'interazione umana con la materia concreta dell'area lombarda sembrava adeguata a garantire un'identità, sotto forma di nome e sede («Tutti siamo lavoratori/ un numero di sassi/ è il tuo nome/ e già abiti le case senza porte/ [...] in riva al Po»), mentre nel 1983 sono ormai le cose stesse a trovarsi depauperate del proprio nome. Nel quinto testo del *Cerchio aperto*, *Casa nuova*,²² il protagonista impugna una spada che «aveva un nome nuovissimo» e che tuttavia – Erba avverte – «non è un simbolo di quello che credi». A fine componimento, però, la spada ricompare, stavolta provvista di «un altro nome,/ un vecchissimo nome». Il paradosso viene accentuato dall'inciso rivolto al lettore – il «ti ripeto» del verso 13 – poiché evidentemente Erba non ripete affatto il sintagma «nome nuovissimo» bensì lo confuta. La spada vecchia/nuova si disincaglia fuori da una qualsiasi cronologia plausibile: «l'eco della cosa si è ridotta a puro nome, [...] ci rivela che è il suo stesso nome a essere la cosa».²³

Le occorrenze della parola 'nome' in *Casa nuova* (l'unica ripetuta tre volte come 'spada'), intercalate dall'aggettivo «altro» del verso 13, divengono appunto luogo dell'*alterità*, sede della frizione ossimorica. L'oggetto materiale non garantisce più un radicamento dell'individuo nell'oggetto, anzi: lo scardina. Mi sembra di particolare interesse che, nella bozza di *Casa nuova* risalente al primo giro di correzioni inviate all'autore da Scheiwiller (e ora conservate fra le carte del Centro manoscritti di Pavia), la spada avesse un nome esplicito («ha nome speranza») e che Erba sia intervenuto proprio per eliminare tale notazione.

Episodi simili possono essere rintracciati altrove negli avantesti relativi a componimenti coevi. Il dattiloscritto che costituisce la prima stesura delle

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Sole dell'avvenire*, in *Il male minore*, cit.

²² Il testo completo è: «Vi si incrociano strade/ che vengono da lontano/ e non si sa dove vanno./ La mia spada aveva un nome nuovissimo/ ho dato un tal colpo/ che è entrata a metà nella grande radice/ spianata a forma di tavolino/ con cui l'architetto aveva arredato il soggiorno/ gli architetti si sa/ ma la spada non è più uscita./ Lettore di neve fradicia/ sia chiaro che questa spada non è un simbolo di quello che credi/ ti ripeto, aveva un altro nome,/ un vecchissimo nome».

²³ GIUSEPPE LIMONE, *In margine a L'altra metà di Luciano Erba*, «Paragone-Letteratura», LVI (2006), 60-61-62, p. 170, e in «Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche», IV (2006), 1. Il contributo è reperibile online sul sito dell'autore all'indirizzo: giuseppelimone.it/interventi-PDF/Luciano_Erba.pdf.

dieci che avrebbero portato alla pubblicazione di *Ho mai trovato* include una significativa tautologia sulla vacuità dei nomi («ma il nome dell'hotel non è che un nome»), che sarà eliminata dalla versione a stampa ma ricomparirà nella forma «il nome dell'hotel scritto sul muro» in *Fine delle vacanze*, dove l'insegna «a nere, grandi lettere» è nondimeno sciacquata via dagli agenti atmosferici («è tutto intriso di pioggia»).

Tra i nomi che subiscono un processo di erosione parallelo al depotenziamento di oggetti concreti figurano soprattutto i toponimi. La rimozione non è mai sistematica, nemmeno nella produzione successiva al 1980, e pertanto risultano tanto più smaglianti i casi in cui la tendenza erbiana all'anonimia sembra esprimersi per obiettivi mirati.

Cito due esempi tra i molti possibili tratti dal *Cerchio aperto*.

La specificazione geografica (Montagne Rocciose, British Columbia) nella prima redazione dattiloscritta di *Richiudendo un baule* («rockies B C») verrà cassata in stilografica nera, com'era già toccato in sorte al Monte Cisa, espressamente nominato nel titolo (*In un bosco della Cisa*) della prima prova manoscritta di un testo che verrà poi pubblicato con il più vago *Nel bosco*.

Erba seleziona rigorosamente i testi in cui la soppressione dei toponimi servirà a visualizzare sul piano onomastico l'inclinazione a dismettere oggetti concreti ed enfatizzare il senso di abbandono o d'assenza prolungata. In *Lontananza da mia madre*, il toponimo vantava ancora un potere evocativo talmente forte che l'io confidava di riuscire a richiamare il ricordo della madre defunta ripetendo «certi nomi di luoghi/ che pronunciavi indicandoli al di qua della valle».²⁴ La vernice montaliana della «pena [...] certa» a fine composizione, come «certo è l'inferno» a Sottoripa nella celebre chiusura del primo mottetto, allude forse alla remota possibilità di un contatto auspicato malgrado la distanza incolmabile, ma anche i «nomi di luogo» e il loro sortilegio evocativo subiranno presto un'impennata in direzione del fallimento e dell'anonimia. In un testo d'argomento simile, *Quando penso a mia madre*²⁵ (un'altra delle grandi composizioni-ponte che hanno trainato

²⁴ *Lontananza da mia madre*, in *Il male minore*, cit.: «Tu anche mi appari agli ultimi sogni/ e il giorno per te s'inizia/ con altro cielo./ Sul treno delle vacanze/ cerco il tuo viso/ e le nostre stature/ il nostro respiro giovane/ oltre i larici./ Mi ridico/ per ritrovare la tua voce di allora/ certi nomi di luoghi/ che pronunciavi indicandoli al di qua della valle./ Amarti è questo, e piangere./ Altro non so. La pena/ è certa/ è il rimorso».

²⁵ *Quando penso a mia madre*, in *Il cerchio aperto*, cit.: «Nulla ho scritto di te quando sei andata/ e poco ho scritto dopo, il lungo dopo./ Ritorni solo nei miei sogni di ogni notte/ o, il giorno, a caso nell'aria di via B./ dopo che è nevicato e si respira;/ o in una luce pomeridiana di persiane socchiuse/ e vi è un fruscio di giornale di grande formato;/ o in qualche nome di luogo che mi si ferma in gola./ Tutto qui? Non accetto la morte, mi si dice./ È vero, non riapro i tuoi cassetti, non rileggo/ le tue lettere. Che io sia/ nient'altro che una pietra/ un Giovannino heartless?/ Quanto tempo mi resterà ancora per imparare/ a sorridere e amare come te?».

Erba dalla poesia *in re* alla poesia *a re*, essendo stati scritti negli anni settanta e poi rielaborati a lungo per essere infine stampati nel 1983 come *Richiudendo un baule*), colpisce soprattutto il ritorno del nesso «certi nomi di luogo» (*Lontananza da mia madre*) nel pressoché identico «qualche nome di luogo». L'allusione proustiana alla terza sezione del *Côté de chez Swann*, intitolata appunto *Noms de pays: Le nom*, si ripete nell'opera di Erba a cadenza ventennale: innanzitutto nei due testi del *Male minore* (1960) e del *Cerchio aperto* (1983) appena citati, quindi nell'*Altra metà* (2004), con i versi esplicitamente intitolati *Nomi di luogo*.²⁶ Le ragioni di una tale ricorrenza devono essere rintracciate in un passaggio che apre il capitolo proustiano e che associa inequivocabilmente l'assenza della madre all'irreparabilità di tale perdita e alla vanità dei tentativi di rievocarla mediante l'uso di espedienti fonici. Nell'attacco della prima redazione manoscritta di *Quando penso a mia madre* si leggeva «non abiti che nei sogni di ogni volta/ o, per caso, nell'aria di via Boccaccio», ma la diffidenza nella possibilità di riguadagnare un contatto autentico con la madre scomparsa decreta la cancellazione del toponimo milanese nella versione definitiva («nell'aria di via B.»). Proprio in un breve saggio uscito su «AD» e dedicato alla dimora milanese della famiglia Erba il poeta parlava della città come di uno spazio soggetto al pericolo di erosione, che chiamava significativamente «spersonalizzazione».²⁷

3. Dalla «recensione nomenclatoria» all'azzeramento onomastico

Sulla soglia della prima edizione a stampa del *Cerchio aperto*, il corsivo liminale *se mai ti ricorderò come una madonna senese* appariva dedicato «a Mimia», la moglie;²⁸ nel rimpasto che subiscono i testi del 1983 una volta inseriti nel nuovo organismo dell'*Ippopotamo*, il nome non solo viene sostituito dall'iniziale puntata, similmente a quant'era avvenuto al toponimo di *Quando penso a mia madre* (via Boccaccio > via B.), ma viene anche spostato e promosso a dedica dell'intera prima sezione del nuovo volume Einaudi. Il processo di spersonalizzazione subito in tal modo dal testo era comunque già implicito nella costruzione del componimento, specificamente nell'ordine di comparsa dei pronomi personali e dei soggetti grammaticali dei primi

²⁶ «Nomi di luogo la cornacchia che attraversa il cielo/ gli stecchi della pianta senza foglie/ le tegole, l'autunno sopra il tetto/ un certo nome di luogo e riappaiono/ o non è forse il nome a riapparire/ la voce che lo diceva/ a farsi udire?».

²⁷ ERBA, *La casa, la vita*, cit., p. 20.

²⁸ In una brillante e fulminea recensione al *Cerchio aperto*, Folco Portinari definisce il testo un «madrigale da nozze d'argento» (FOLCO PORTINARI, *Verne e Kafka scrissero insieme poesia... Recensione al Cerchio aperto*, «L'Unità», 7 gennaio 1984, p. 13).

tre versi. Alla prima persona singolare del primo verso («ricorderò») segue esplicitamente il pronome di seconda persona («tu») e infine la coniugazione alla terza persona singolare («sarà»), ma si tratta di un indicativo futuro alla forma impersonale («sarà che...»), a riprova del fatto che nella trasmissione dell'omaggio dal primo al secondo verso, dall'io al tu, qualcosa è destinato a perdersi.

La rarefazione del nome (Mimia > M.) riflette quanto avviene sul piano figurativo: la silhouette femminile si scioglie nel fondo oro sulla «selva dei capelli».²⁹ Proprio al sostantivo 'selva' sembra reagire Tommaso Lisa riferendosi al fatto che, «in sede di poetica, il tratto comune ai poeti lombardi risulta la degradazione della selva degli oggetti salvifici e degli emblemi montaliani, abbassati stilisticamente nell'anti-sublime del gioco di citazioni e riciclaggio di materiali letterari».³⁰ La selva di Erba sarebbe insomma una selva desublimata (così come la sua «madonna» con la minuscola, del resto), una selva post-montaliana. Ciononostante, è pur vero che – in quel gioco di citazioni e riciclaggi menzionati da Lisa – l'ambientazione senese avvicina la dedica dell'*Ippopotamo* a dediche consimili, ugualmente costituite da iniziali puntate e relative a testi d'orizzonte senese, come il *Palio* delle *Occasioni*, per «I. B.», accanto alla quale siede Elena Vivante, «signora di noi tutti» nel *Quartetto* senese montaliano, anch'ella comparsa con la sola iniziale («a E.») come dedicataria dei *Trucioli* (1948) e degli *Scampoli* sbarbariani (1960) ambientati in parte nella villa a Solaia di Monticiano, sempre nel senese.³¹

L'uso delle iniziali nel paratesto erbiano consente comunque un più circostanziato confronto fra la dedica della *madonna senese* e il titolo di *A Parma con A. B.*, tratto nuovamente da *Stella variabile* di Sereni. La strategia sereniana ancora le iniziali del dedicatario (Attilio Bertolucci) alla zona più visibile e più emergente del testo, il titolo, facendo quindi del riserbo un punto nevralgico della composizione. Fabio Magro sottolinea il «modo esemplare» con cui s'inserisce la composizione nella raccolta,

²⁹ Ma l'occultamento di Mimia in M. e la dissoluzione del volto della donna nello sfondo sono ricalcati anche sul piano prosodico dalla dissimulazione dell'endecasillabo, dapprima palese («passò una luce d'immensa dolcezza»), poi camuffato all'ultimo verso dall'aggiunta di un quinario («di pietà, di letizia sulla selva – dei tuoi capelli»).

³⁰ TOMMASO LISA, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di una istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, FUP 2007, p. 44. Un procedimento simile – in cui l'emersione dell'immagine maschera e poi scalza l'identità di Mimia – si ripeterà in *Arcimboldi*, sempre nel *Cerchio aperto*, e in una seconda dedica «a M.» anteposta ad *Anniversario di nozze*, in ERBA, *Remi in barca*, Milano, Mondadori 2006.

³¹ La correlazione Montale-Erba è stata più volte sottolineata. Si vedano almeno: STEFANO PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni del nulla»: la poesia di Luciano Erba*, introduzione a LUCIANO ERBA, *Poesie 1951-2002*, Milano, Mondadori 2002, p. VIII, e STEFANO VERDINO, *Erba montalista*, «Testo», XXXIII (2012), 64, pp. 134-140.

«riprendendone da un punto di vista tematico tutti i fili principali: [...] la riflessione stringente sul valore della propria parola di fronte alla minaccia incombente e anzi certezza del vuoto».³² Le medesime urgenze sembrano assillare diversi poeti attivi nel milanese alla fine del secolo scorso, poiché la stessa ansia del vuoto acquattato dietro nomi sempre meno adeguati a designare cose e persone colpisce anche il Roberto Sanesi di *Mercurio* («L'aria istruisce il vuoto, e tuttavia il nome/ della sua identità resta sospeso»)³³ Eppure «la 'privatezza'» delle iniziali sereniane «non ha solo a che fare con il pudore di 'esporre' pubblicamente qualcosa di intimo, ma emerge anche come timore di non essere capito, timore della possibilità che altri possano non essere coinvolti da un discorso troppo stretto sul rapporto *io-tu*»,³⁴ mentre l'occultamento del nome proprio configura in Erba una tecnica esplicitamente affinata al fine di studiare le possibilità retoriche della spersonalizzazione. In un esercizio inesausto sulle *chances* offerte dalla manipolazione del nome proprio, Erba ricorre a innumerevoli varianti che aggrediscano e confutino la sua presunta illusione di mantenere una portata identitaria. Scorrendo rapidamente le raccolte successive al 1980, si annovera l'impiego in sede poetica del nome di battesimo,³⁵ del nome di battesimo seguito dall'iniziale del cognome (nella dedica a Sereni stesso),³⁶ dell'iniziale del nome di battesimo seguita da cognome,³⁷ dell'occultamento del dedicatario in un acrostico,³⁸ sino a punte di virtuosismo come l'iniziale di un cognome italiano tradotto in tedesco³⁹ o l'iniziale maiuscola con una cifra araba posta in apice corrispondente al numero di persone incontrate negli anni il cui nome cominciava con tale lettera.⁴⁰ L'esito più estremo, com'è facilmente intuibile, resta comunque la completa soppressione del nome, che avviene infatti puntualmente in un testo, *La mantellina*,⁴¹ centrato sull'ansia che provoca la «lunga assenza» della figlia

³² FABIO MAGRO, *Lettura di A Parma con A. B.*, in Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, a c. di E. Esposito, Milano, Ledizioni 2014, pp. 205-224. Il capitolo del volume è integralmente visibile online sulla piattaforma «Open Edition», dalla quale si cita, all'indirizzo: <https://books.openedition.org/ledizioni/731?lang=it>.

³³ *La mutazione del vuoto*, in ROBERTO SANESI, *Mercurio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1994.

³⁴ MAGRO, *Lettura di A Parma con A. B.*, cit.

³⁵ *Caterina*, in ERBA, *Remi in barca*, cit.

³⁶ *Rincorrendo Vittorio S. sulla strada di Zenna*, in ERBA, *L'ipotesi circense*, Milano, Garzanti 1995.

³⁷ *Al caro E. Girardi*, ivi.

³⁸ Tutti componimenti della terza sezione dell'*Ipotesi circense*, cit.

³⁹ *Dal dottor K.*, in ERBA, *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori 1980.

⁴⁰ *La seconda casa*, ivi. Per un commento a questo testo di notevole difficoltà si rimanda a PIERANTONIO FRARE, *Testo e macrotesto nel Nastro di Moebius di Erba*, «Autografo», II (1985), 4, pp. 38-49.

⁴¹ «Se tu sapessi come si allarma/ senza ragione il cuore/ quando scendi di corsa le scale di casa/ avvolta nella tua mantellina nera e grigia/ Se ora sto a chiedermi dove andrai/ che farai, quando ritornerai/ sarà perché ricordo che ai miei tempi/ la mantellina era un capo di viaggio/ (o ai tempi

e si esprime mediante il totale azzeramento onomastico. Il nome di Francesca viene infatti eliminato nel titolo a stampa, dopo essere apparso nella seconda e nella terza redazione dattiloscritta conservate a Pavia; ma la sparizione del nome proprio trascinerà via con sé anche i consueti spunti descrittivi trimembri («queste scale di marmo» > «scale di casa», «lunghi tetti di case» > «lunghi tetti»), sottolineerà l'assenza di toponimi («sto a chiedermi dove andrai») e inserirà la forma impersonale del verbo essere al futuro indicativo («sarà perché») già riscontrata in *se mai ti ricorderò come una madonna senese* («sarà che»). *La mantellina*, posta in chiusura della seconda sezione dell'*Ippopotamo* a mo' di tragico ἔξοδος, sintetizza criticamente i motivi di una precisa rappresentazione del vuoto e dell'assenza, intesi ormai come prodotto della sfiducia nella possibilità che siano affidate ai nomi e alle cose quelle «valenze di cui l'io non ha più traccia» e di cui non sa più incaricarsi, «non possedendo più l'autorità e la decenza per asserire una qualsiasi verità.»⁴²

Biodata: Samuele Fioravanti è *visiting professor* all'Università di Granada; dal 2015 tiene un corso di introduzione alla poesia italiana contemporanea nell'ambito del master per i mestieri dell'editoria *MasterBook*, presso la Libera Università IULM di Milano, e collabora con le Edizioni San Marco dei Giustiani di Genova, per le quali ricopre l'incarico di redattore.

samuelefioravanti@gmail.com

della Primula Rossa?)/ La tua breve uscita, la tua lunga assenza/ mi fa passare la mano sul volto/ guardare lunghi tetti di case/ sentirmi come se fossi investito/ da una fredda folata di nevischio».

⁴² Con queste parole Luciano Erba si congeda dall'intervista rilasciata a RITA GAMBESCIA, *Un borghese molto "aristocratico"*. *Intervista all'autore lombardo Luciano Erba*, «ItaliaOggi», 28-29 ottobre 1989, p. 56.

LAURA LUCHE

L'IMPORTANZA DI NON CHIAMARSI.
IL 'NOME ANONIMO' DEL PROTAGONISTA NEL ROMANZO
DI CRISTINA PERI ROSSI *LA NAVE DE LOS LOCOS*

Abstract: The paper focuses on the analysis of the name of the protagonist of Cristina Peri Rossi's work *La nave de los locos*, which is part of the *corpus* of Hispano-American novels that have exile as their central theme. The protagonist of the novel chooses to give himself a name/non-name, an anonymous name: Equis. My article shows that this choice meets several objectives. First of all, the name Equis turns the protagonist into an incarnation of the exile *par excellence*, its phonetics suggesting the prefix *ex* and hence words like *exiliado* and *extranjero*, among others. Moreover, the decision to give himself an anonymous name responds to the protagonist's desire for self-determination and escape from an imposed, monolithic identity. The latter, in fact, is considered to be the basis of a series of binary oppositions – such as self/other, native/foreigner, wise/foolish, man/woman – that give rise to practices of oppression and marginalization, of which Equis himself is a victim.

Keywords: anonymous name, exile, subject, other, self-determination

«Una grande alegoría sobre el exilio»,¹ così la scrittrice Cristina Peri Rossi ha definito *La nave de los locos* (1984).² In quanto tale, l'opera si iscrive nel rilevante *corpus* di romanzi ispano-americani che ha come tema centrale l'esperienza dell'esilio, una condizione che, in seguito alle numerose dittature che si sono succedute in diversi paesi del continente, ha accomunato molti scrittori. La stessa autrice uruguayana, nel 1972, ha lasciato il proprio paese per la Spagna a causa del clima politico violento e dell'imminente pericolo di un colpo di stato, che avrebbe effettivamente avuto luogo pochi mesi dopo la sua partenza.³ L'esilio ha caratterizzato a tal punto l'America Latina

¹ ULRIKE PRINZ, *Literatura es libertad. Entrevista a Cristina Peri Rossi*, «Matices», junio 2010, <http://www.cristinaperirossi.es/entrev.htm> (ultima consultazione 19 febbraio 2020).

² CRISTINA PERI ROSSI, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral 1984. Sebbene l'opera sia universalmente considerata un capolavoro, non è mai stata pubblicata in Italia.

³ Dopo anni segnati da una grave crisi economica, dalle difficili condizioni di vita dei lavoratori, da tensioni sociali, disordini e guerriglia, nel giugno del 1973, il Presidente democraticamente eletto, Juan María Bordaberry, con il sostegno delle forze armate, guidò un colpo di stato militare e diede vita a un regime autoritario che repress le proteste e dichiarò fuori legge i partiti di sinistra. Negli undici anni in cui perdurò la dittatura, centinaia di Uruguayani lasciarono il paese, mentre altri furono sequestrati, fatti scomparire, torturati e uccisi.

ed è così presente nelle espressioni letterarie che ha finito per costituire un tratto distintivo della sua letteratura, un tratto «que modela temas y motivos, modos y estructuras».⁴

Rispetto alla cosiddetta *novela del exilio*, e in particolare rispetto alle opere relative agli efferati regimi autoritari che hanno segnato la storia dei paesi del Cono sud dell'America Latina negli anni Settanta, Cristina Peri Rossi propone una visione e un trattamento originali del tema. A questo trattamento sono legate le caratteristiche onomastiche del testo. Infatti, la maggior parte dei romanzi dell'esilio presenta una grande precisione onomastica; l'azione, non di rado di carattere autobiografico, ruota intorno a un personaggio o a un gruppo di personaggi circoscritto, che si muove nei limiti di precise coordinate spaziali. Queste ultime spesso presentano una struttura duale, un qui e un lì, che corrispondono, rispettivamente, al paese nel quale ha luogo l'esilio e alla terra natale che si è dovuta lasciare. Ai due scenari, inoltre, corrispondono per lo più due livelli temporali, il presente dell'esilio e il passato che ci si è lasciati alle spalle.⁵ I romanzi dell'esilio, come scrive Dejbord,

exploran, en mayor o menor grado, la dimensión territorial del desarraigo, dentro de coordenadas temporales y espaciales determinadas. Asimismo, un contexto histórico-cultural y personal *determinado* informa estas novelas y es objetivado en ellas.⁶

Tale contesto, come si è detto, è costituito dai governi dittatoriali che si sono imposti negli anni Settanta in molti paesi ispano-americani. Nella *Nave de los locos*, al contrario, queste circostanze storiche non sono poste in primo piano⁷ e l'onomastica puntuale che caratterizza molti romanzi dell'esilio lascia spazio all'ambiguità che si configura, a più livelli, come una delle cifre del romanzo a partire dall'enigmatico nome del protagonista. Il personaggio

⁴ JORGELINA CORBATA, *Metáfora del exilio e intertextualidad en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi y Novela negra con argentinos de Luisa Valenzuela*, «Revista Hispánica Moderna», XLVII (1994), I, pp. 167-183, p. 167.

⁵ Cfr. PARIZAD TAMARA DEJBORD, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna 1998, pp. 119-121. Dejbord, nel suo brillante studio, prende in considerazione in particolare alcune scrittrici rioplatensi che scrivono a partire dalle stesse coordinate storiche, sociali e politiche di Cristina Peri Rossi.

⁶ Ivi, p. 122.

⁷ I regimi autoritari sono evocati solo in rapporto a uno dei molti personaggi che popolano il romanzo, Vercingetorix, un esiliato ed ex prigioniero politico che rievoca il clima di precarietà e di terrore in cui si viveva nel mondo della dittatura. Un mondo in cui, ricorda, d'improvviso si poteva venire prelevati e scomparire, essere rinchiusi in un «campo de desaparecidos», essere brutalmente torturati, gettati in una fossa comune o lanciati in fondo al mare da un aereo (cfr. PERI ROSSI, *La nave...*, cit., pp. 55-63).

principale sceglie di non avere un nome, o, per meglio dire, sceglie di avere un nome/'non nome':⁸ Equis. Il protagonista, infatti, ritiene che i nomi abbiano una scarsa importanza; così, in una riflessione al riguardo, dopo averne valutato alcuni, finisce per scartarli tutti:

En cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes [...]. Una vez se entretuvo haciendo una lista de nombres posibles para él. Ulises era adecuado para destacar la condición de viajero, pero sus resonancias literarias lo determinaban demasiado. Se hubiera sentido en la obligación de reescribir la Odisea, como peripecia moderna [...]. Archibaldo era sonoro, pero algo antiguo. ¿Había sido caballero de alguna orden? [...].

También le hubiera gustado llamarse Iván, pero estaba seguro de que a alguien se le iba a ocurrir que se trataba de un fugitivo del Este. Y Horacio era imposible después de *Rayuela*.⁹

L'espediente di non dare un nome ai personaggi e di assegnare loro una lettera rinvia a vari scrittori, tra cui spicca Kafka. Debus, che nel suo studio sulle funzioni dei nomi si sofferma proprio sull'autore boemo, definisce tale procedimento onomastico come «anonimizzazione».¹⁰ Tuttavia, Peri Rossi non si limita ad attribuire al suo personaggio la lettera X, ma ne trascrive il nome con l'iniziale maiuscola e crea così un paradossale «nombre anónimo».¹¹ Infatti, come rileva Veciana Romeu, «la mayúscula lo traiciona, 'Equis' es en sí un nombre propio y funciona como tal».¹² Non solo il segno Equis appare come un vero e proprio nome, ma è così gravido di implicazioni che si può considerare un nome semantico.¹³ Innanzitutto, fa del protagonista un'incarnazione dell'esiliato, perché il suo suono rinvia a quello del prefisso *ex*, che compone parole come *éxodo*, *exiliado*, *extranjero*. Non a caso, il secondo capitolo si apre con un esergo tratto dal libro dell'*Esodo* 23, 9, in cui si parla dello stato d'animo di coloro che lasciano la propria terra, dello stato d'animo degli stranieri e del trattamento che bisogna riservare loro: «*Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el*

⁸ Traggo la definizione di «nome/'non nome'» da Leonardo Terrusi (*Silenzi, nomi, asterischi. Gli 'asteronimi' manzoniani*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 269-276, p. 274), che la usa in riferimento all'appellativo del personaggio dell'anonimo manzoniano.

⁹ PERI ROSSI, *La nave...*, cit., pp. 25-26.

¹⁰ FRIEDHELM DEBUS, *Funzione dei nomi letterari*, «il Nome nel testo», I-II (2001), pp. 239-251, p. 249.

¹¹ DEJBORD, *Cristina Peri Rossi...*, cit., p. 144, n. 81.

¹² MARÍA DEL MAR VECIANA ROMEU, *El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2013, pp. 605-612, p. 608.

¹³ In termini di Debus, si può affermare che nella *Nave de los locos* la anonimizzazione svolge una funzione di accentuazione del nome (cfr. DEBUS, *Funzione dei nomi letterari*, cit., p. 249).

*alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto».*¹⁴ Immediatamente dopo, il testo propone altri termini che si legano dal punto di vista fonetico al nome del personaggio e dal punto di vista concettuale alla condizione dell'essere esiliati, stranieri, estranei:

Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. No angustiarás al extranjero [...]. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante [...] ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Tenía alma el extranjero?¹⁵

Se la funzione fondamentale dei nomi è quella di conferire «una ben precisa identità»,¹⁶ la scelta di attribuirsi un nome anonimo evidenzia la volontà di sottrarsi a un'identità definita, stabile, forte. Inoltre, decidendo di chiamarsi Equis, ovvero Ics, simbolo che in matematica rappresenta l'incognita, il protagonista si presenta deliberatamente come un personaggio dall'identità aperta, che può mutare in funzione di altri valori.¹⁷ A tale identità aperta contribuisce il fatto che di lui poco si sa, si ignorano le sue origini, il suo aspetto fisico, la sua storia.¹⁸

Quindi, come ben dimostra Dejbord, il romanzo, sin dal nome del protagonista, mette in discussione la visione di un'identità data, unitaria, monolitica e, a partire da lì, critica anche il concetto di alterità, a tale visione indissolubilmente legato. Il testo mostra, infatti, che l'opposizione Soggetto/Altro è all'origine delle pratiche di esclusione, di emarginazione, di op-

¹⁴ PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 10.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Si tratta di quella che Debus definisce funzione dell'identificazione: «Colui che dà un nome ad un essere animato o ad un oggetto», scrive lo studioso, «conferisce ad essi una ben precisa identità» (DEBUS, *Funzione dei nomi letterari*, cit., p. 242).

¹⁷ Cfr. MARÍA D. BLANCO-ARNEJO, *Un desafío para el lector: Metamorfosis e identidad en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*, «Hispania», LXXX, (1997), 3, pp. 441-450, p. 443. Su questo aspetto del nome del protagonista si sono espressi numerosi studiosi; si vedano, tra gli altri, DEJBORD, *Cristina Peri Rossi...*, cit., pp. 143-145; MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS, *El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades*, «A contracorriente», X (2012), 1, pp. 59-87, p. 66, www.ncsu.edu/acorriente (ultima consultazione 19 febbraio 2020), VECIANA ROMEU, *El espectáculo de la creación...*, cit., p. 609.

¹⁸ Del protagonista non si conosce nemmeno la traiettoria, non si sa da dove provenga né dove arrivi, perché nel testo si omettono i riferimenti a luoghi concreti. Alcuni dei posti in cui si reca Equis sono indicati attraverso descrizioni indefinite, come quando si parla di una città definendola unicamente come quella in cui Equis «no había nacido» (PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 28); altri sono indicati con la semplice iniziale maiuscola: «la ciudad de A» (ivi, p. 34) o l'isola che si trova a M. (ivi, p. 74), e, ancora, la città di B. Tale reticenza, come osserva CARMEN DOMÍNGUEZ (*Las mujeres en La nave de los locos de Cristina Peri Rossi: viajeras en perpetua huida*, «Texto Crítico», (2002), pp. 159-167, p. 160), si deve al fatto che «cualquier lugar, cualquier ciudad es sustituible por otra. En todas ellas, Equis es 'extranjero'».

pressione che hanno caratterizzato la storia dell'umanità, storia a cui il testo rinvia sin dalla menzionata epigrafe relativa all'esodo degli Ebrei con cui si apre il secondo capitolo.¹⁹ È sulla base di tale opposizione che «la sociedad dominante – que se arroga una posición privilegiada como centro y norma – separa de su seno, discursiva y físicamente, a todos aquellos individuos o grupos que no se adecuan a lo prescrito por ella» (pp. 155-156).

Il binomio Soggetto/Altro viene messo in discussione attraverso diversi espedienti testuali²⁰ che tendono a evidenziare tanto il fatto che un'eventuale caratteristica identitaria non è data per sempre, quanto che esistono tratti o proprietà che potrebbero essere attribuiti a entrambi i termini del binomio. Il romanzo, infatti, presenta e mette in discussione una serie di dicotomie che appaiono come proiezioni di quella sussistente tra Soggetto e Altro. Fra tali opposizioni figurano quella tra nativo e straniero o quella fra savio e folle. La prima di queste dicotomie, dato il carattere di straniero del protagonista, è presente in molte parti del testo, ma viene messa in discussione in particolare nel quarto capitolo, sia attraverso le osservazioni del narratore in terza persona, sia attraverso una conversazione che si svolge fra Equis e una signora che diffida di lui proprio in quanto forestiero. Il narratore evidenzia come l'essere forestieri non sia una condizione innata, bensì uno *status* acquisito, transitorio e intercambiabile: «El hombre sedentario – el campesino o el hombre de ciudad que viaja sólo ocasionalmente [...] – ignora que la extranjería es una condición precaria, transitiva, intercambiable».²¹ Da parte sua, Equis, nel corso del dialogo con la signora, la informa di non essere nato straniero, ma di esserlo diventato, e le fa presente che lei stessa potrebbe diventare tale: «No nací extranjero [...]. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia. Usted misma podría llegar a serlo».²²

¹⁹ Il romanzo universalizza il tema delle persecuzioni e dell'esilio, andando oltre le circostanze storiche che hanno costretto l'autrice ad abbandonare il proprio paese. Non a caso, nel quattordicesimo capitolo il protagonista afferma che «todos los tiempos han sido de desconcierto y de penuria para los que no fueron tocados por el privilegio del poder y que nuestros días no se diferencian de los anteriores más que por el número de perseguidores, la sistematización de sus métodos y la fría lógica que aplican» (PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 101). Cristina Peri Rossi, come scrive OLIVEIRA WILLIAMS (*La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», XII (1986), 23, pp. 81-89, p. 86), «comprende que su historia personal y la historia de su país y la gran parte de su continente, son un acto más en el gran teatro del mundo».

²⁰ Tali espedienti sono stati analizzati in particolare da DEJBORD, *Cristina Peri Rossi...*, cit., pp. 155-167.

²¹ PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 28.

²² Ivi, p. 29. Il carattere reversibile della condizione di straniero emerge sin dalla menzionata epigrafe del secondo capitolo, nella quale si ricorda agli Ebrei di essere stati stranieri in terra d'Egitto e si ordina loro di non opprimere lo straniero, di cui ben conoscono l'animo.

Il binomio savio/folle è incarnato, nel testo, da due personaggi, Artemius Gudröm e Glauco Torrender, protagonisti del capitolo intitolato «El viaje, VIII: La nave de los locos», che riprende il titolo del romanzo e che, come questo, fa riferimento alla pratica che aveva luogo in Germania, più precisamente nella Renania, durante la prima metà del XV secolo, consistente, come scrive Michel Foucault nella sua *Storia della follia nell'età classica*, nel bandire gli alienati mentali dalla comunità dei cosiddetti normali, affidandoli a naviganti che, con uno stratagemma, avevano il compito di abbandonarli sulla nave in mezzo al mare.²³

Artemius è il navigatore savio incaricato di condurre e abbandonare i pazzi in mezzo al mare, Glauco è uno di questi ultimi. Ma nel descrivere i due personaggi il narratore evidenzia il fatto che senno e follia caratterizzano entrambi; non emerge una differenza assoluta, tanto che tra i due nasce un'amicizia: «Artemius y Glauco se hicieron amigos, tan amigos como lo pueden ser, en definitiva, un hombre medio loco que parece cuerdo y un hombre medio cuerdo que parece loco».²⁴ Inoltre, il capitolo si apre e si chiude con la descrizione del quadro di un pittore anonimo che, come quello di Hieronimus Bosch, rappresenta la nave dei folli. Nel brano iniziale vengono descritti gli squilibrati passeggeri a bordo della nave, i quali, ignari della loro sorte, indossano abiti di gala, forse convinti di partecipare a una festa elegante:

²³ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR 1976, pp. 20-22. Il motivo della nave dei folli è stato ripreso dal mondo dell'arte sin dal Rinascimento e dà titolo a diverse opere, primo fra tutte il poema satirico-didattico *Das Narrenschiff* (1494) di Sebastian Brant, tradotto in latino come *Stultifera navis*, a cui fa seguito, nello stesso anno, l'omonimo dipinto di Hieronymus Bosch. Oltre quattro secoli dopo, nel Novecento, vari testi ripropongono il topos del viaggio dei folli, da *La nave de los locos* (1925) di Pío Baroja al romanzo *Ship of fools* (1962) di Katherine Ann Porter e alla raccolta di racconti *La nave de los locos* dello scrittore colombiano Pedro Gómez Valderrama, pubblicata, come il testo di Cristina Peri Rossi, nel 1984. Le opere che propongono il motivo del viaggio di epurazione dei folli hanno in comune la rappresentazione di un momento di crisi della realtà; infatti, la nave abbandonata alla deriva e popolata di alienati mentali è immagine di un mondo allo sbando (cfr. VECIANA ROMEU, *El espectáculo de la creación...*, cit., p. 607). Al riguardo di veda anche LUCÍA INVERNIZZI SANTA CRUZ, *Entre le tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: multiples sentidos del viaje a bordo de La nave de los locos de Cristina Peri Rossi*, «Revista Chilena de Literatura», XXX (1987), pp. 29-53, pp. 32-35. Nel romanzo di Cristina Peri Rossi, la nave si fa simbolo dell'esilio, dell'epurazione, del confino a cui sono destinati coloro che non si adeguano alle norme della società dominante, una società sulla quale il romanzo di sofferma in particolare nel capitolo intitolato «XVI: Morris, un viaje al ombligo del mundo». Il «Gran Ombligo», la «metrópoli», microcosmo rappresentativo del mondo contemporaneo, è descritto come un universo retto da un sistema patriarcale. Come il suo toponimo semantico lascia intendere, è una società individualista e autoreferenziale, che esclude tutti coloro che non si adeguano alle sue norme: «El Gran Ombligo no perdona: persigue a los no afiliados» (PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 119).

²⁴ Ivi, p. 51.

A bordo, vense hombres vestidos de gala, con sus trajes de noche perfectamente almidonados, los cuellos duros, guantes blancos y brillantes zapatos de charol. Es posible que esos hombres pensaran en una dichosa celebración a bordo; han subido a la nave ataviados con sus ropas de fiesta y el aire solemne y un poco tieso de las grandes ocasiones.²⁵

Nel brano che chiude il capitolo vengono rappresentate le persone che si sono date appuntamento per assistere alla partenza della nave; anche queste sono descritte come elegantemente vestite e quasi si confondono con i folli che stanno a bordo:

El anónimo pintor del cuadro ilustra el momento en que la nave, cargada de locos, parte de un puerto de Flandes. En el paseo, cerca de la costa, damas y caballeros se han dado cita, vestidos con sus mejores galas, para contemplar el espectáculo. Hay mujeres con parasoles y hombres con bastones de mango de plata.²⁶

Le affinità tra Artemius e Glaucus e la rappresentazione dei passeggeri e degli spettatori della nave, grazie a questi tratti comuni, minano l'opposizione tra coloro che sono considerati savi e i dementi, opposizione sulla base della quale è stata creata la pratica dell'epurazione mediante la navigazione imposta.

Tra i binomi oppositivi che il testo neutralizza vi è anche quello, primario, tra uomo e donna, tra maschile e femminile. Al riguardo, il testo fa propria la tesi di Simone de Beauvoir, secondo cui donna e uomo non sono categorie date, iscritte nel soggetto biologico, ma sono prodotti culturali, costruzioni sociali.²⁷ L'ambiguo nome del protagonista si sottrae sin dall'inizio all'attribuzione di un'identità sessuale biologica, identità che, di fatto, Equis ritiene inessenziale quanto i nomi: «En cuanto a los nombres, Equis piensa que son irrelevantes, igual que el sexo, aunque en ambos casos, hay gente que se esfuerza por merecerlos».²⁸ Si sa, tuttavia, che Equis è un uomo, non solo perché il testo si riferisce a lui usando il pronome maschile «él», ma anche perché nei suoi rapporti sessuali con alcune donne si allude al suo membro.²⁹ Nel corso del romanzo, il protagonista diventa sempre più consapevo-

²⁵ Ivi, p. 49.

²⁶ Ivi, p. 53.

²⁷ La nota teoria di Simone de Beauvoir esposta nell'opera *Il secondo sesso* (1949), e sintetizzata nel motto secondo cui «donna non si nasce, lo si diventa», è evocata indirettamente nel romanzo quando, a proposito della condizione di straniero, il narratore osserva che chi non viaggia se non occasionalmente crede «que se nace extranjero, no que se llega a serlo» (Ivi, p. 28).

²⁸ Ivi, p. 25.

²⁹ Questo dato emerge in particolare quando una giovane donna, che propone a Equis di avere con lei un rapporto sessuale, gli domanda se abbia con sé dei preservativi (cfr. ivi, p. 90).

le e sensibile rispetto alla condizione subordinata della donna nella società patriarcale. In particolare, nell'ultima parte dell'opera, significativamente intitolata «Eva», Equis si confronta con una serie di violenze di carattere fisico e psicologico che vengono inflitte alle donne: l'aggressione subita da una prostituta; l'atroce infibulazione praticata alle bambine in alcune società africane; le umiliazioni a cui vengono sottoposte le donne che si recano a Londra per abortire, la cui condizione è assimilata a quella delle donne ebreë incinte che, durante la Seconda Guerra Mondiale, venivano inviate dai nazisti nei laboratori della Bayer per essere sottoposte a esperimenti ai quali non sarebbero sopravvissute. Tutto ciò, unito all'amicizia con Graciela, una donna indipendente e decisa, determina in Equis una progressiva riconsiderazione della propria identità di genere. Il processo culmina nell'ultimo capitolo, quando il protagonista si imbatte in uno spettacolo in cui il pubblico è invitato a stabilire se coloro che vi prendono parte siano uomini o donne. Nel locale in cui ha luogo l'esibizione, Equis ritrova Lucía, una ragazza che aveva accompagnato ad abortire e di cui si era innamorato. Lucía, che, in seguito all'aborto, aveva giurato di non aver mai più rapporti sessuali con gli uomini, convinta che da questi nasca l'oppressione che schiavizza le donne, è il personaggio principale di uno spettacolo erotico basato sull'ambiguità, sull'indeterminatezza sessuale. Sul palco, vestita da uomo, imita Charlotte Rampling in *Portiere di notte*, che imitava Helmut Berger nel film *La caduta degli Dei*, mentre questo, a sua volta, imitava Marlene Dietrich nella pellicola *L'angelo azzurro*. Insieme a lei, si esibisce un'altra persona dal sesso indefinito che incarna la famosa attrice messicana Dolores del Río. In quella occasione Lucía appare a Equis come un essere androgino in cui maschile e femminile non si oppongono come identità antitetiche, bensì si fondono armoniosamente:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos.³⁰

Grazie a Lucía, Equis comprende che è possibile superare il binarismo dell'identità sessuale e trova la risposta a un enigma che gli si presenta più volte in sogno «¿Cual es el mayor tributo, el homenaje que un hombre pue-

³⁰ Ivi. p. 195.

de ofrecer a la mujer que ama?».³¹ Il protagonista capisce che il dono più grande che un uomo possa fare a una donna consiste nel rinunciare alla propria virilità. Rinuncia da intendersi non come privazione dell'organo genitale maschile, ma come ricusazione del sistema di potere e di dominio che regge i rapporti tra i sessi.³²

Attraverso la riformulazione della propria identità di genere, Equis si sottrae al «determinismo opresivo cultural»,³³ ma questo lo renderà di nuovo emarginato all'interno della cultura dominante, perché la sua decisione viola le convenzioni sociali imperanti. Tuttavia, l'esilio questa volta sarà una scelta individuale, fatta per poter essere «quien quería ser y no quien estaba determinado a ser».³⁴

Attribuirsi un nome anonimo consente, dunque, al protagonista di autodeterminarsi, di «essere chi vuole essere» e, nel contempo, di sottolineare la sua condizione di esiliato, un esiliato, dapprima, costretto dalle circostanze e dalla volontà altrui e, successivamente, un esiliato che decide di essere tale per eludere i dettami della società patriarcale.

Biodata: Laura Luche è professore associato di Lingua 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. Nei suoi studi privilegia un approccio tematico e 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

³¹ *Ibid.*

³² Cfr. DOMÍNGUEZ, *Las mujeres...*, cit., p. 161. Peri Rossi stessa, in un'intervista rilasciata a Gustavo San Román (*Entrevista a Cristina Peri Rossi*, «Revista Iberoamericana», LVIII (1992), pp.160-161, 1041-1048, 1048), ha spiegato che ciò che il protagonista deve sacrificare non è il fallo, ma «la virilidad, que es un concepto cultural. [...] la virilidad tradicional, la manera tradicional de enfrentarse a una mujer».

³³ DEJBORD, *Cristina Peri Rossi...*, cit., p. 167.

³⁴ PERI ROSSI, *La nave...*, cit., p. 191.

Le variazioni del nome di un personaggio

ELVIRA ASSENZA

NOMINA SUNT CONSEQUENTIA FABULAE:
VARIAZIONI E ALTERNANZE NEI NOMI NARRANTI
DI EMILIANO MONGE

Abstract: The paper analyses the onomastic variations of the main characters of *El cielo árido*, a novel by Emiliano Monge. During the course of the novel, the protagonist – Germán Alcántara Carnero – changes his name with the changing of the events that he becomes involved in; at the same time and with similar dynamics, the names of men and women whose existence is linked to that of the protagonist also change. For the creation of these names – which we might call ‘biographical’ – Monge resorts to audacious universion procedures, leading to fanciful syntagmatic names. By analysing these names, the paper will identify the morphological and motivational processes that led to their formation, as well as their translation in the Italian version of the novel (*Cielo arido*). On the basis of the peculiarities that emerge, the analysis will highlight how Monge’s naming processes configure, within the fictional onomastics, a *sui generis* typology of ‘speaking names’: namely descriptive names that vary with the changing of the events and roles in which the characters are involved, and therefore *narrative names* (or *narrative allonyms*), which replace and alternate with each other and distributed functionally throughout the narration so as to amplify the reader’s empathic processes.

Keywords: Monge, onomastic variations, biographical names, syntagmatic names, narrative allonyms

Lo scrittore messicano Emiliano Monge esordisce sulla scena letteraria nel 2008 con la raccolta di racconti *Arrastrar esa sombra*,¹ seguita dal romanzo *Morirse de memoria*,² entrambi finalisti del «Prix Antonin Artaud»; nel 2012 pubblica il suo secondo romanzo, *El cielo árido*,³ vincitore del XXVIII «Premio Literario Jaén de Novela», rivolto agli scrittori esordienti in lingua spagnola, e nel 2016, con il suo terzo romanzo, *Las tierras arrasadas*,⁴ ottiene

¹ EMILIANO MONGE, *Arrastrar esa sombra*, Ciudad de México, Sexto Piso 2008.

² MONGE, *Morirse de memoria*, Ciudad de México, Sexto Piso 2010; ed. it. *Morire di memoria*, Roma, La Nuova Frontiera 2011.

³ ID., *El cielo árido*, Barcellona, Literatura Mondadori 2012; ed. it. *Cielo arido*, Roma, La Nuova Frontiera 2013.

⁴ ID., *Las tierras arrasadas*, Barcellona, Literatura Random House 2015; ed. it. *Terra bruciata*, Roma, La Nuova Frontiera 2017. L’ultimo romanzo edito di Monge è *No contar todo*, Barcellona, Literatura Random House 2019.

il «Premio Elena Poniatowska», uno dei più importanti riconoscimenti letterari del Sud America. Nel 2017 il suo nome viene incluso dall'*Hay Festival* nella lista «Bogotá39», una selezione dei trentanove migliori autori latinoamericani non ancora quarantenni.

Il presente contributo prenderà in esame l'uso della *variatio nominis* nei personaggi protagonisti del suo secondo romanzo, *El cielo árido*, procedendo a individuarne i processi morfologici e motivazionali e la resa traduttiva nella versione italiana del romanzo, a cura di Natalia Cancellieri.

Affidato a una voce narrante in prima persona (quasi un personaggio a sé), il romanzo racconta la storia di un uomo, Germán Alcántara Carnero, nel cui nome si condensa l'intera essenza di un luogo e di un secolo (1):

1. *Ésta es la historia de un hombre que sin saberlo fue su siglo y la de un lugar que se condensa aquí en un nombre propio: Germán Alcántara Carnero.* [p. 13]

Questa è la storia di un uomo che senza saperlo è stato il suo secolo e di un luogo sintetizzato qui da un nome proprio: Germán Alcántara Carnero. [p. 11]⁵

Come è stato osservato, «[i] momenti più importanti della sua esistenza coincidono spesso con episodi cruciali della storia messicana, dalla rivoluzione del 1910 alla guerra cristera (1926-1929), fino al narcotraffico: la storia di Germán Alcántara Carnero è, dunque, la metafora di una vicenda nazionale»: ⁶ una «biografia discontinua», ⁷ come lo stesso narratore la definisce, che ha inizio il 13 maggio 1956, ma che, con audaci salti temporali, copre ottant'anni di storia: dal 1901, anno di nascita del protagonista nella desolata Meseta Madre Buena, al 1981, quando questi lascerà «che il suo corpo [...] vada oltre i confini della carne». ⁸

Lungo tutti questi anni il protagonista vive una vita crudele e disperata, raccontata «senza alcun ordine cronologico da un narratore che delucida, spiega, anticipa e interviene, e che lo chiama con nomi diversi»; ⁹ così come

⁵ In citazione, i testi in spagnolo rinviano all'edizione in lingua originale, quelli in italiano all'edizione tradotta.

⁶ FRANCESCA LAZZARATO, *Monge. Una storia violenta come il Messico*, «il manifesto», 09/02/2014, «Alias Domenica», p. 3.

⁷ MONGE, *Cielo arido*, p. 11.

⁸ Ivi, p. 220.

⁹ LAZZARATO, *Monge...*, cit., p. 3. A seguire, ricomponiamo cronologicamente le tappe cruciali della vita del protagonista: ancora bambino, uccide il padre per vendicare la sorellina, fugge da casa, capeggia una crudele banda di adolescenti, ne uccide uno e ripara negli Stati Uniti dove trova due lavori; uccide ancora e, costretto nuovamente alla fuga, rapisce la donna che ama e torna nella Meseta dove ottiene il comando del distretto di Lago Seco, «un impero di 30.234 abitanti» le cui vene «traboccano di rancore, disgusto, paura, servilismo, odio e falsità...» (MONGE, *Cielo arido*, cit., p. 21). Per vent'anni amministra una (in)giustizia personale e feroce, incendia, uccide, tortura, affronta

con nomi diversi chiama anche gli uomini e le donne che hanno avuto un ruolo determinante nella vita del protagonista, modificandone il destino e le vicissitudini.

A partire da chi lo ha concepito: Félix Salvador Germán Alcántara Areola, «il primo uomo di questa storia», che, pertanto, viene anche chiamato *Elprimero* ('il Primo')¹⁰ (2); e María del Pilar y del Consuelo Carnero Villalobos, che il narratore chiama anche «in un altro modo: *Delconsuelo*» (3) o, dopo il concepimento e nel periodo della gravidanza, *la Quecontiene* ('quella Checontiene') (4):

2. *Félix Salvador, el primer hombre de esta historia que se nutre con coraje y rabia y ansias y a quien vamos a decirle: Elprimero* [p. 36]

Félix Salvador, il primo uomo di questa storia che si nutre d'odio e rancore e angosce e che chiameremo il Primo [p. 36]

3. *María del Pilar y del Consuelo, a quien después de esto momento deberíamos referir de otra manera, quizá sin hacer uso de su nombre: del Pilar y del Consuelo, quizá mejor únicamente: Delconsuelo* [p. 41]

María del Pilar y del Consuelo, che d'ora in poi dovremmo chiamare in un altro modo, forse soltanto Delconsuelo [p. 42]

4. *Levantando las manos nuevamente hacia el madero la Quecontiene se dice: ahora sí voy a lograrlo, mientras piensa que además de levantarse y de parir tendría que limpiar el tiradero* [p. 64]

Allungando di nuovo le mani verso la trave, quella Checontiene si dice: adesso ci riuscirò, mentre pensa che oltre ad alzarsi e a partorire dovrebbe pulire l'immondezzaio [p. 66]

Il massimo grado di *variatio nominis* riguarda chiaramente il protagonista; al suo nome proprio si alternano, sin dalle prime pagine e per tutto il corso del romanzo, altri due nomi: *Nuestrombre* ('il Nostro') (5) – rinominazione tesa a potenziare il coinvolgimento del lettore in quella che, in corso di narrazione, diverrà anche la «nostra storia» – e *el Gringo* (il Gringo), soprannome che, a un certo punto della sua vita, gli viene dato dai suoi sottoposti (6):

la morte della sua donna (che in seguito vendicherà) e del suo unico amico, finché un giorno, stanco di odio e violenze, lascia il distretto, si sposa, assiste alla nascita di un figlio deforme e al suicidio della moglie e, infine, si ritira, insieme ai cani che ha adottato, nella sua casa, dalla quale uscirà solo per essere ucciso da una raffica di spari e sassate.

¹⁰ Qui, come per i nomi a seguire, si riporta tra parentesi l'equivalente traduttivo dell'edizione italiana.

5. *Me llevaré sólo las cosas importantes, se dice, tras pensarlo un momento, nuestro hombre, a quien también vamos a decirle a partir de ahora: Nuestrombre* [p. 17]

Mi porterò via solo le cose importanti, si dice dopo averci pensato un istante il nostro uomo, che d'ora in poi potremmo anche chiamare il Nostro [p. 15]

6. *Germán Alcántara Carnero, a quien sus subalternos apodaron hace ya un montón de años como: el Gringo [...] porque a partir del día que se enteró que había otras patrias diferentes a la suya empezó a repetir, mañana tras mañana, que un día iría a verlas y habitarlas* [pp. 21 e 119]

Germán Alcántara Carnero, che i suoi sottoposti hanno soprannominato il Gringo oramai da un sacco di anni [...] perché a partire dal giorno in cui aveva scoperto che esistevano altre nazioni, diverse dalla sua, non aveva fatto altro che ripetere, giorno dopo giorno, che prima o poi sarebbe andato a visitarle e ad abitarvi [pp. 19 e 124]

Lungo il corso del racconto, in relazione ai diversi momenti della vita del protagonista e delle vicende che lo coinvolgono, questi cambierà nome altre sei volte.

Raccontando la sua infanzia e l'istante in cui il piccolo Germán – temendo le ire di *Elmeromero* (l'Ineffabile), padrone delle terre in cui già lavora – grida ai suoi cani per non farli abbaiare, il narratore – che non può ancora chiamarlo *Nuestrombre* e neanche *el Gringo*, «perché non è ancora stato soprannominato in questo modo» – preferisce chiamarlo *el Quegrita* (quel Chegrida) (7):

7. *A pesar de que lo ordena varias veces ningún perro le hace caso al Gringo Alcántara Carnero, a quien tampoco deberíamos referir de esta manera pues aún no ha sido apodado da este modo: habrán de bautizarlo un día aún lejano. ¡Estense ustedes tres callados!, insiste Germán Alcántara Carnero, a quien viendo los problemas que tenemos al nombrar en esta parte de esta historia sería mejor decirle por ahora: el Quegrita.* [pp. 102-103]

Sebbene lo ordini più volte, nessun cane sembra dare retta al Gringo Alcántara Carnero, al quale non dovremmo riferirci neanche così, perché non è ancora stato soprannominato in questo modo: verrà ribattezzato così un giorno ancora lontano. Statevene zitti, voi tre!, insiste Germán Alcántara Carnero, che, a giudicare dai problemi che abbiamo a nominarlo in questa parte della storia, per ora sarà meglio chiamare quel Chegrida. [pp. 106-107]

In questa parte del romanzo, assumono valenza narrativa anche le uniche occorrenze del solo prenome del protagonista, Germán, che il narratore torna a chiamare per esteso, quando riprende il racconto della sua vita adulta (8):

8. *Germán, de quien será mejor decir de nuevo el nombre entero: [...] Germán Alcántara Carnero* [p. 114]

Germán, che sarà meglio tornare a chiamare con il nome completo: [...] Germán Alcántara Carnero [p. 118]

Un quarto cambio onomastico, che corrisponde a una momentanea ‘perdita’ di nome, avviene nel punto della storia in cui il protagonista, costretto a fuggire dagli Stati Uniti, torna nella Meseta, insieme ad Anne Lucretius Ford, la donna che ama e che ha rapito, a Camilo Mónico el Demónico Macías Osorio, il suo unico amico, e a Will David Glover, un ‘picaro statunitense’ che ha deciso di seguirlo. In questo momento della storia egli cessa di chiamarsi Germán Alcántara Carnero, assumendo, insieme agli altri due uomini e alla donna, che come lui vengono da lontano, un nome proprio collettivo: *Desdelejos* (Dalontano) (9):

9. *los tres hombres y la mujer que ahora seguimos y que vienen desde lejos, a quienes vamos a decirle desde ahora de este modo: Desdelejos* [pp. 179-180]

i tre uomini e la donna che stiamo seguendo e che vengono da lontano, e che perciò d’ora in poi chiameremo in questo modo, Dalontano [pp. 187-188]

Terminato il racconto di questi momenti – che culminano in un agguato mortale per Anne Lucretius Ford – il protagonista riacquista i suoi nomi (Germán / el Gringo Alcántara Carnero), ma, avendo ottenuto il comando del distretto di Lago Seco, ne riceve anche uno nuovo: *Quienasciende* (‘il Promosso’) (10):

10. *el Gringo Alcántara Carnero, a quien será mejor ya no decirle en esta parte de esta historia [...] el Gringo Alcántara Carnero, porque vamos a decirle a partir de ahora: Quienasciende* [p. 165]

il Gringo Alcántara Carnero, che sarà meglio non chiamare Gringo Alcántara Carnero in questa parte della nostra storia [...] perché d’ora in poi lo chiameremo il Promosso [p. 172]

Attraverso un continuo gioco di analesi, prolessi e rimandi intratestuali, il romanzo procede nel racconto dei quasi vent’anni in cui il Gringo funesta il suo distretto, vivendo, a sua volta, momenti terribili, fino alla più pericolosa delle sue azioni: un momento della storia in cui egli viene colpito al petto da una pallottola (che poi porterà sempre appesa al collo) e in cui, per la sesta volta, cambia temporaneamente nome chiamandosi *Estatemblando* (‘Tremebondo’) (11):

11. *el Gringo Alcántara Carnero, a quien será mejor decirle desde ahora: Estatem-blando, y no: el Gringo Alcántara Carnero* [p. 148]

il Gringo Alcántara Carnero, che d'ora in poi sarà meglio chiamare Tremebondo anziché il Gringo Alcántara Carnero [pp. 154-155]

Sopravvissuto all'agguato e nuovamente riappropriatosi dei suoi due nomi, Germán / el Gringo Alcántara Carnero, continua a (mal)governare il suo distretto, fino al momento in cui, stanco di un'esistenza vissuta all'insegna di una «violenza incontenibile», decide di lasciare il comando del distretto per cercare una via che lo conduca a una vita nuova, all'insegna della speranza e della redenzione. Con un settimo cambio onomastico, egli prende quindi il nome di *Elquebusca* ('il Cercatore') e così verrà chiamato finché non cesserà di cercare (12):

12. *lo que tengo pues de hacer es buscar aun a pensar de no saber qué es lo que busco, ver si así descubro qué me falta, se responde insistente nuestro hombre, a quien podríamos decirle desde ahora: Elquebusca* [p. 50]

quello che devo fare, allora, è cercare pur non sapendo cos'è che cerco, vedere se scopro cosa mi manca, si risponde insistentemente il nostro uomo, che d'ora in poi potremmo chiamare il Cercatore [p. 51]

La sua ricerca si conclude dopo «un anno, un mese e un giorno scarso», allorquando s'imbatte per strada in una coppia di sconosciuti: un individuo «con aspirazioni di media statura»¹¹ chiamato *Elmediano* (l'Uomo-medio) e una donna, Dolores Enriqueta Celis Gómez, che diverrà la sua sposa.

Inframmezzata da ardite digressioni nel passato del protagonista, la storia giunge alla nascita di un primogenito malformato, Germán Camilo Alcántara Celis, cui viene dato anche il nome di *Nacioenfermo* ('Natostorpio') (13). A questa disgrazia, Dolores Enriqueta reagisce dandosi a una vita di clausura e di preghiera, divenendo *Laqueruega* ('la Supplice') (14); ma muta ancora di nome quando, circa otto anni dopo, folle di dolore per la prematura morte del figlio, si rifugia in una religiosità ossessiva: ragione per la quale il narratore reputa più opportuno chiamarla *Queapostola* ('la Postulante') (15):

13. *Germán Camilo Alcántara Celis, a quien será mejor decirle: Nacioenfermo* [p. 127]

¹¹ MONGE, *Cielo arido*, cit., p. 46.

Germán Camilo Alcántara Celis, che sarà meglio chiamare Natostorpio [p. 132]

14. *Dolores Enriqueta Celis Gómez, a quien será mejor decirle desde ahora: Laqueruega* [p. 130]

Dolores Enriqueta Celis Gómez, che d'ora in poi sarà meglio chiamare la Supplici-ce [p. 136]

15. *Laqueruega, a quien será mejor no referir de esta manera pues será mejor decirle: Queapostola* [p. 132]

la Supplice, alla quale non è più il caso di riferirsi in questo modo, ma sarà meglio chiamarla la Postulante [p. 137]

Il romanzo si conclude con «gli ultimi due istanti che illuminano l'esistenza di Germán Alcántara Carnero. [...] quello del suo ultimo tentativo di domare il proprio destino e quello della sua ultima fuga». ¹² Sono gli istanti nei quali il 'nostro uomo' – dopo la morte del figlio infermo e il suicidio di Dolores Enriqueta – cerca rifugio nella fede e, con un ultimo cambio di nome, viene chiamato *Searrepiente* ('il Penitente') (16):

16. [*el*] *nuestro hombre, a quien vamos a decirle a partir de ahora: Searrepiente, [...] voltea a ver a Queapostola y en voz alta le pregunta: ¿cómo haré que Él te perdone... cómo tengo que enterrarte para hacer que te perdone...* [pp. 199-200]

[il] nostro uomo, che d'ora in poi chiameremo il Penitente, [...] si volta a guardare la Postulante e le domanda ad alta voce: come farò a ottenere che Lui ti perdoni... come dovrò seppellirti per far sì che ti perdoni... [p. 208]

Dopo aver cacciato da casa il resto della sua progenie, il Gringo compie l'ultimo vano tentativo di espiare le sue colpe, isolandosi dagli uomini e barricandosi in casa insieme ai suoi cani. Da qui uscirà solo dopo cinque anni per tentare un'ultima fuga: ha capito che la redenzione non può arrivare se rimane da solo e, pervaso da un afflato messianico, «comincia a camminare verso la boscaglia» in cerca dei suoi «soldati... i membri dell'esercito che camminerà al [suo] fianco» per annunciare «la gran misericordia». In lontananza scorge un gruppo di persone, «i primi membri dell'armata!», ¹³ e si avvicina fiducioso; ma questi, avendolo riconosciuto, gli sparano e lo finiscono a calci e sassate.

¹² Ivi, pp. 197-198.

¹³ Ivi, pp. 213-125.

Dopo «che davanti ai suoi occhi sono sfilati gli istanti memorabili della sua vita»,¹⁴ il Penitente si pente allora di essersi pentito e di aver posto fine all'epopea di Germán Alcántara Carnero, il cui nome è essenza ultima e costitutiva di un'epoca e di un luogo che lui stesso ha forgiato (17):

17. *Aceptando que el instante en que se encuentra es el último que va a tener su vida Germán, a quien también hemos llamado: Gringo, Quienasciende, Estatemblando, Elquebusca, Nuestrombre, Quegrita y Searrepiente, es decir: aceptando que el instante en que se encuentra es el último que va a tener su vida Searrepiente [...] se arrepiente pues de haberse arrepentido [...] En su última hora Searrepiente se arrepiente pues de haber dejado un día de ser ese hombre que sin otra ayuda que sus fuerzas [...] forjó una era y un lugar que no podrían entenderse sin su nombre: Germán Alcántara Carnero.* [pp. 210-211]

Capendo che l'istante in cui si trova è l'ultimo della sua vita, Germán, che abbiamo anche chiamato Gringo, Tremebondo, il Promosso, il Cercatore, il Nostro, quel Chegrida e il Penitente, quindi: capendo che l'istante in cui si trova è l'ultimo della sua vita, [...] il Penitente si pente quindi di essersi pentito [...]. Nella sua ultima ora, il Penitente si pente quindi di aver smesso un giorno di essere l'uomo che, contando solo sulle sue forze [...] aveva così forgiato un'epoca e un posto che non si potrebbero capire senza il suo nome: Germán Alcántara Carnero. [p. 219-220]

Sia l'*incipit* del romanzo (1) che il suo *explicit* (17) rivelano la portata simbolica che Monge affida al nome proprio, cui attribuisce la valenza di 'significare' l'intera cifra del vissuto del personaggio. Ma se il nome proprio è cifra dell'intero vissuto, il suo valore non può coincidere, al contempo, con le singole parti che tale vissuto hanno composto: per questo, a ogni tappa cruciale della loro vita letteraria, i personaggi alternano i loro nomi anagrafici con nomi 'biografici', temporanei e contingenti.

Per la creazione di questi nomi, Monge attinge ampiamente alla soprannominazione, che è pratica emica del sistema di nominazione della cultura messicana – e, più in generale, latino-americana – e che, del resto, è ampiamente sfruttata in letteratura.

In *Cielo arido*, fatta eccezione per gli 'stranieri' (Anne Lucretius Ford e Will David Glover), tutti i sottoposti del Gringo Alcántara Carnero, insieme al nome proprio, ricevono un soprannome fisso: Camilo Mónico *el Demónico* Macías Osorio (o soltanto *el Demónico* 'il Diabolico'); Óscar *el Chino* López Ley (o soltanto *el Chino* 'il Cinese'); José Ángel *el Cerebro* Ordóñez Sánchez (o soltanto *el Cerebro* 'la Mente'); Ramiro *la Madrina* López Palas

¹⁴ Ivi, p. 220.

(o soltanto *la Madrina*); Manuel Trápaga Mora, *el Trompo* (o soltanto *el Trompo* 'la Trottola'); Juan Ignacio *el Negro* Romo Hernández (o soltanto *el Negro* 'il Negro').

Ma per i nomi 'biografici' del protagonista e dei personaggi principali della storia, Monge sottopone il processo di soprannominazione a più ardite procedure onomaturgiche, con originali univerbazioni che, per un riscontro sinottico, riassumiamo in tabella (Tabella 1):

TABELLA 1

Processi di univerbazione	Nuove entità onomastiche	Traduzione letterale
Aggettivo + Nome	nuestro + ombre > <i>Nuestrombre</i>	Nostruomo
Articolo + Attributo	el + primero > <i>Elprimero</i>	Ilprimo
	el + mediano > <i>Elmediano</i>	Ilmedio
	el + mero + mero > <i>Elmeromero</i>	Ilmeromero
Verbo + Attributo	nació + enfermo > <i>Nacioenfermo</i>	Nacqueinfermo
Pronome + Verbo	Que + grita > <i>Quegrita</i>	Chegrida
	Que + contiene > <i>Quecontiene</i>	Checontiene
	Que + apostola > <i>Queapostola</i>	Chepostula
	Quien + asciende > <i>Quienasciende</i>	Chisale
	El + que + busca > <i>Elquebusca</i>	Quellochecerca
	La + que + ruega > <i>Laqueruega</i>	Quellachesupplica
Preposizione + Avverbio	Desde + lejos > <i>Desdelejos</i>	Dalontano
Sintagmi verbali	Esta + temblando > <i>Estatemblando</i>	Statremando
	Se + arrepiante > <i>Searrepiante</i>	Sipente

Le nuove entità linguistiche che ne risultano sono nomi sintagmatici, in taluni casi *nomi-frase*, la cui traduzione italiana tende a oscurare la genesi, mancando, al contempo, il *goal* semantico.

Nella maggior parte dei casi, infatti, i formanti dei nomi mongiani vengon deglutinati in entità discrete, i cui omologhi traduttivi – talvolta sostituiti da sinonimi – subiscono talora soppressioni e/o inserimenti (Tabella 2),¹⁵ talaltra procedure di derivazione e conversione categoriale (Tabella 3):¹⁶

¹⁵ Sostituzioni sinonimiche e inserimenti sono indicati in tabella con abbreviazioni (SIN) e (INS) in pedice alla forma.

¹⁶ Traduzioni più fedeli agli originali, dei quali mantengono l'aspetto unverbato, sono: quel Chegrida (*Quegrita*); quella Checontiene (*Quecontiene*); Dalontano (*Desdelejos*) e Natostorpio (*Nacioenfermo*).

TABELLA 2

Nome originale	Deglutinazione	Nome tradotto
<i>Elprimero</i>	il primo	il Primo
<i>Nuestrombre</i>	nostro uomo > [il] _{INS} nostro [#]	il Nostro
<i>Elmeromero</i>	il mero mero > il mero [#] > l'ineffabile	l'Ineffabile
<i>Elmediano</i>	il [uomo] _{INS} ^{SIN} medio	l'Uomomedio

TABELLA 3

Nome originale	Deglutinazione + derivazione / conversione categoriale	Nome tradotto
<i>Queapostola</i>	che postula > postulante > la postulante	la Postulante
<i>Quienasciende</i>	chi sale > chi è promosso _{SIN} > promosso > il promosso	il Promosso
<i>Searrepiente</i>	si pente > penitente > il penitente	il Penitente
<i>Queruega</i>	che supplica > supplicante > supplice _{SIN} > la supplice	la Supplice
<i>Estatemblando</i>	sta tremando > tremante > tremebondo _{SIN}	Tremebondo
<i>Elquebusca</i>	il che cerca > il cercatore	il Cercatore

Più che nelle sostituzioni sinonimiche, talora poco felici,¹⁷ il tradimento semantico sta nell'aspetto stativo dei nomi tradotti, che esprimono qualità o

¹⁷ Si veda, ad esempio, *il Promosso* vs un più fedele 'l'Asceso' (*quien asciende* > *asciendido*), che avrebbe perlomeno mantenuto l'aspetto 'agentivo' del deverbale; o *il Penitente*, che annulla l'effetto calembouresco dell'originale (*Searrepiente se arrepiente* 'Sipente si pente'). Una più attenta riflessione merita, a nostro avviso, il caso di *Elmeromero*, nome del temibile ed efferato padrone delle terre in cui lavora il piccolo Germán, ironicamente reso *Ineffabile* dalla versione italiana: soluzione traduttiva che interpreta antifrasticamente il nome originale, giacché in spagnolo l'aggettivo *mero* ha, come nell'italiano, il significato di 'puro e semplice'. L'origine motivazionale del nome potrebbe tuttavia risiedere in una peculiarità lessicale dello spagnolo messicano (lingua dell'autore), che impiega *mero* con il valore di *el mismo* (www.traduzione-testi.com/traduzioni/le-lingue/lo-spagnolo-messicano-3.html – ultima consultazione: 10 febbraio 2020): la forma reiterativa *el mero mero* è perciò omologa del superlativo sp. *el mismísimo* (< lat. *metipsīmus*), con valore indicale simile a quello del lat. *ipse* riferito a «persona notoria (non nominata ma precisabile dal contesto, il maestro, il padrone, ecc.)», o più semplicemente 'Lui' (cfr. LUIGI CASTIGLIONI, SCEVOLA MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher 1966, p. 792). In questo caso, il nome *Elmeromero* potrebbe dunque fungere da identificativo univoco del personaggio: come dire **Lostessissimo* / *Lui*.

stati permanenti e non l'aspetto incoativo insito nei nomi mongiani: *nomi-in-movimento* in grado di esprimere il succedersi di vicende, l'insorgere di stati emotivi, in una parola il 'farsi' del personaggio.

La loro genesi motivazionale richiama quella dei *nomi parlanti* di plautina discendenza,¹⁸ ma introduce una differenza sostanziale: mentre infatti in questi ultimi, in genere, la connotazione è fissa e istaura un rapporto 1:1 tra il personaggio e una singola descrizione, assumendo un valore denotativo che li rende – al pari dei nomi propri nel mondo reale – *designatori rigidi*,¹⁹ i nomi creati da Monge sono piuttosto *designatori fluidi*, che variano al variare delle fasi di cui si compone l'esistenza letteraria del personaggio, istituendo di volta in volta corrispondenze nuove e diverse con il *designatum*.

Riformulando la nota massima di Giustiniano, si può dunque dire che, in questo caso, *nomina sunt consequentia fabulae*, sì da istituire, all'interno dell'onomastica finzionale, una tipologia *sui generis*: quella dei nomi *narranti* o, se si vuole, allonimi *narranti*, varianti onomastiche che si posizionano, all'interno del romanzo, con distribuzione funzionale alla narrazione, contribuendo al racconto e potenziando, al contempo, i processi empatici e immedesimativi del lettore.

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

¹⁸ Sui nomi parlanti in Plauto e, più in generale, nel teatro comico v. almeno EDUARD FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia 1960 (ed. or. *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmann 1922); ANNE BARTON, *The names of comedy*, Toronto, University of Toronto Press 1990.

¹⁹ La definizione dei nomi come «designatori rigidi» è di Kripke (1980). Per approfondimenti vd. SAUL KRIPKE, *Nome e necessità*, Torino, Bollati Boringhieri 1999 [1ª ed. americana 1980].

FRANCESCA BOARINI

SULLA VARIAZIONE DEL NOME
NELLE (RI)TRADUZIONI ITALIANE DEL ROMANZO
DAS DOPPELTE LOTTCHEN DI ERICH KÄSTNER

Abstract: This paper examines naming variation in several Italian translations of Erich Kästner's novel *Das doppelte Lottchen*. Starting from the analysis of proper names and naming processes in Kästner's book, this study aims to show how the onomastic dissimilarity occurring in its different Italian versions has to do not only with the ever shifting translation methods and techniques in the way of adapting names to the target culture, but mostly with the constantly renewed critical (and editorial) approach to the novel over the years.

Keywords: naming process, retranslation, onomastic variation

1. Introduzione

Quanti nomi può avere il personaggio di un romanzo? Uno, nessuno, centomila, si potrebbe rispondere citando Pirandello. È noto, infatti, come il nome, in quanto riferimento identificativo, «segnale identitario»¹ precipuo del personaggio, possa variare fino a negarsi, mistificarsi, moltiplicarsi col mutare della sua stessa identità o a seconda dell'identità che gli altri personaggi (o lo stesso narratore) sono inclini a riconoscergli nel corso del racconto. Ma la potenziale variazione del nome proprio non avviene solo attraverso un processo di rinominazione speculare rispetto allo sviluppo delle vicende narrate. Essa si ripropone con una certa sistematicità in traduzione, quando l'identità onomastica torna a rivivere in un'altra lingua e in un'altra cultura, fino ad assumere un carattere diremmo quasi paradigmatico in ritraduzione, ovvero in occasione di ogni nuova versione di uno stesso testo in una stessa lingua. All'interno di tale articolato «spazio di sviluppo della traduzione»² che porta a rileggere e reinterpretare un testo nel corso del tempo, a «smuoverne» la lingua per attualizzarla e adeguarla al gusto e alla capacità critica di sempre

¹ HERBERT GRABES, *Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren*, «Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», X (1978), pp. 405-428, p. 411.

² ANTOINE BERMAN, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», IV (1990), pp. 1-7, p. 1. Sull'argomento cfr. anche FABIANA FUSCO, *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, «Translationes», VII (2015), pp. 113-124.

nuove generazioni di pubblico,³ il nome proprio è forse uno degli elementi linguistici più soggetti agli interventi rielaborativi di volta in volta messi in atto. Alla base di questo particolare fenomeno di variazione onomastica, che in certi casi diventa così rilevante da compromettere la riconoscibilità stessa dei personaggi, ci sono certo ragioni che potremmo definire ‘tecniche’, riconducibili al mutare delle norme traduttive che, da una generale tendenza all’addomesticamento dei nomi alla lingua e alla cultura di arrivo, ha portato nel corso del tempo a favorire un approccio sempre più rispettoso della natura culturo-specifica dei nomi del testo fonte.⁴ In realtà, i risultati finora emersi nell’ambito di alcuni studi dedicati alla ritraduzione del nome nei testi letterari (soprattutto in quelli per ragazzi),⁵ permettono di rilevare come il mutare delle norme traduttive sia solo una delle cause della variazione onomastica e di constatare invece come essa, per la sua asistematicità e idiosincronicità, sia piuttosto da ricondurre al particolare grado di significatività⁶ che i nomi propri tendono ad assumere nel testo. A dispetto dell’affermazione apodittica che sul piano teorico riconosce ormai come incontrovertibile la non traducibilità del nome proprio, in quanto «designatore rigido»,⁷ parola priva di significato, accade infatti che esso, proprio per il suo essere «contenitore vuoto»,⁸ dal mero valore referenziale, tenda sovente a farsi elemento catalizzatore di significati, caricandosi di potenzialità espressive, di connotazioni fonosimboliche che lo rendono sensibile ai processi ermeneutici e ai condizionamenti ideologici e critici che contraddistinguono ogni nuova traduzione nel suo percorso di affermazione nel canone letterario di arrivo.

Al fine di illustrare nello specifico le riflessioni fin qui condotte, le pagine che seguono prenderanno in esame la variazione del nome nelle traduzioni italiane del romanzo di Erich Kästner *Das doppelte Lottchen*, un classico della letteratura tedesca per ragazzi pubblicato in Germania nel 1949. Le versioni che prenderemo in esame, apparse dapprima proprio nel 1949, poi nel 1990 e infine nel 2013,⁹ presentano un ‘assortimento’ onomastico

³ YVES GAMBIER, *La retraduction, retour et détour*, «Meta», XXXIX (1994), 3, pp. 413-417.

⁴ Sull’argomento cfr. LAURA SALMON, *Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia*, «RION», III (1997), 3, pp. 67-83.

⁵ Cfr. SALVATORE CIANCITTO, *Tre Maghi di Oz, ovvero tradurre Frank Baum e la letteratura per l’infanzia*, «Intralinea», X (2008), www.intralinea.org; ILONA KROMP, *Eigennamen in der deutschen und polnischen Kinderliteratur unter textlinguistischem und translatorischem Aspekt*, *Danziger Beiträge zur Germanistik*, Frankfurt, Lang 2008.

⁶ Sul concetto di significatività inteso come insieme di sfumature semantico-connotative che caratterizzano il nome nel testo cfr. FRIEDHELM DEBUS, *Zur Pragmatik von Namengebung und Namensgebrauch*, «Beiträge zur Namenforschung», XX (1985), 3, pp. 305-343.

⁷ SAUL A. KRIPKE, *Nomi e necessità*, Torino, Boringhieri 1982, p. 270.

⁸ SALMON, *Onomastica letteraria e traduttologia...*, cit. p. 68.

⁹ ERICH KÄSTNER, *Das doppelte Lottchen*, Hamburg, Dressler 2011; Id., *Carlottina e Carlottina*,

che ben si presta all'indagine delle modalità traduttive applicate nei vari momenti della ricezione del romanzo, nonché delle eventuali implicazioni critico-ideologiche legate alle riproposte susseguitesesi nel corso del tempo.

Sul piano metodologico, l'analisi che proporremo non si limiterà alla descrizione delle strategie impiegate dai singoli traduttori; i procedimenti che definiremo tenendo conto delle tassonomie elaborate da Krüger e Gálová sono il mezzo certo preziosissimo, ma non il fine di questa indagine che intende invece osservare in diacronia le ragioni linguistico-culturali delle differenze, delle prese di distanza e dei tentativi di avvicinamento con i quali le diverse traduzioni hanno di volta in volta cercato di ricostruire in italiano il complesso panorama onomastico kästneriano.¹⁰

2. *I nomi propri in Das doppelte Lottchen: forma e funzione*

Come è stato più volte rilevato, Kästner è un fine onomaturgo.¹¹ Autore realista, refrattario alla tentazione di creare avventure fantastiche per raccontare invece le storie dei ragazzi che gli passano ogni giorno «davanti al naso»,¹² lo scrittore di Dresda sceglie sempre con attenzione i nomi dei propri personaggi, giocando abilmente con l'apparente casualità che gli consente di trasformare un nome proprio qualsiasi in un nome significante. Anche in *Das doppelte Lottchen*, forse il suo secondo grande capolavoro dopo *Emil und die Detektive*, Kästner non si smentisce, e, nel raccontare la storia concreta e attualissima di Luise Palffy di Vienna e Lotte Körner di Monaco – due bambine perfettamente identiche che, incontratesi per caso in una scuola estiva, si scoprono gemelle ingiustamente divise dai genitori separati –, bada a costruire un universo onomastico ambivalente, reale, cer-

Milano, Bompiani 1949; ID., *Carlotta e Carlotta*, Milano, Mondadori 1990; ID., *La doppia Carlotta*, Milano, Piemme 2013.

¹⁰ Si vedano in merito DIETLIND KRÜGER, *Eigennamen in der literarischen Übersetzung. Dargestellt am Beispiel von Übersetzungen von J.J. Rowlings Harry Potter*, «Namenkundliche Informationen», LXXXV/LXXXVI (2004), pp. 141-163 e STANISLAVA GÁLOVÁ, *Verfahren der Wiedergabe von Eigennamen im Sprachenpaar Deutsch-Slowakisch*, «Namenkundliche Informationen», CVII/CVIII (2016), pp. 77-93.

¹¹ Cf. CLAUDIA HOLLSTEIN, *Emil, Pünktchen und das doppelte Lottchen... Eigennamen in den Kinderbüchern Erich Kästners*, in AA.VV., *Erich Kästner Jahrbuch. Das trojanische Pferd*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2010, pp. 98-107; FRANCESCA BOARINI, *Ambiguità onomastica e traduzione. Il caso italiano di Emil und die Detektive di Erich Kästner*, «il Nome nel testo», XVII (2015), pp. 273-285; HEIDI ASCHENBERG, *Eigennamen im Kinderbuch. Eine textlinguistische Studie*, Tübingen, Narr 1991.

¹² ERICH KÄSTNER, *Vorwort in Emil und die Detektive*, Hamburg, Dressler 2010, p. 12.

to, ma al tempo stesso indicativo del ruolo svolto dai personaggi nello spazio del racconto.

Ad uno sguardo d'insieme, i nomi del romanzo sono tutti nomi che Kästner attinge dal repertorio onomastico del suo tempo, mostrando così il suo intento di rendere verosimile l'ambientazione narrativa.¹³ Guardando ai nomi delle educatrici e delle ragazze che popolano la scuola estiva, è interessante notare, per esempio, come tra i nomi della tradizione (*Anna, Brigitte, Hilde, Trude*) ne spicchino alcuni particolarmente rappresentativi della moda onomastica diffusa in Germania alla fine degli anni Quaranta del Novecento, da *Steffie*, ipocoristico per contrazione di *Stefanie*, a *Monika*, da *Christine* a *Ulrike*.¹⁴ Ai nomi connotati sul piano diacronico, si accompagnano poi i nomi marcati sul piano diatopico: degni di nota sono per esempio i cognomi *Eipeldauer*, attestato soprattutto in Austria e Baviera, o *Pallfy*,¹⁵ nome di origine ungherese, particolarmente diffuso a Vienna e nei territori dell'ex Impero austro-ungarico. Riconoscibili come tipici dell'area austriaco-bavarese sono inoltre i cognomi contraddistinti da sincope della vocale atona *-e* nel prefissi *be-* e *ge-*¹⁶ (*Gestettnner* > *Gstettner*) o nella sillaba finale di parola (*Strobl* < *Strobel*, *Bruckbaur* < *Bruckbauer*)¹⁷ e gli ipocoristici derivati per effetto del morfema *-erl*, variante austriaca del suffisso diminutivo tedesco *-lein*,¹⁸ quali *Luiserl* (< *Luise* + *-erl*) o *Peperl* (< *Pepi*, già ipocoristico aferetico di *Joseph*, + *-erl*).

All'interno di questa onomastica dai contorni così concretamente 'realistici', Kästner concede invece poco spazio ai nomi parlanti o più in generale a una prospettiva paretimologica della nominazione, di cui si serve solo marginalmente per connotare in senso macchiettistico alcuni personaggi secondari.¹⁹ Non si deve tuttavia pensare che lo scrittore rinunci definitivamente a

¹³ Tra i tanti, spiccano nel romanzo anche nomi autentici, di persone vicine o quantomeno note all'autore. È stato più volte sottolineato come i nomi delle due protagoniste *Luise* e *Lotte*, e a maggior ragione quello della loro stessa madre, *Luiselotte*, siano da far risalire a Luiselotte Enderle, biografa e per molti anni compagna di vita dello scrittore; è inoltre possibile ritenere che il nome *Anton Gabele*, il pittore e saggio vicino di casa del padre delle protagoniste, rimandi all'omonimo scrittore e noto pedagogo tedesco, coevo di Kästner e autore, tra l'altro, proprio di un noto romanzo dedicato ai gemelli, *Die Zwillingbrüder*, 1938.

¹⁴ ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Modenamen und Namenmode*, in *Das große Vornamenlexikon*, Berlin, Dudenverlag 2016, pp. 16-17.

¹⁵ ID., *DUDEN. Lexikon der Familiennamen*, Mannheim, Dudenverlag 2008, p. 53.

¹⁶ Ivi, p. 54.

¹⁷ Ivi, p. 43.

¹⁸ ULRICH AMMON, *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten*, Berlin, De Gruyter 1995, p. 354.

¹⁹ Da menzionare, tra gli altri, *Rudolf Rademacher*, il cui cognome, letto in trasparenza come 'colui che fa/crea gli ingranaggi', pare avere una certa attinenza con la sua professione di ingegnere. Allo stesso modo *Frau Muthesius* porta nel cognome i segni distintivi del suo ruolo di autorevole direttrice della scuola estiva: tra rimotivazione semantica e fonosimbolismo, *Muthesius* si presta

sfruttare il potenziale espressivo dei nomi col quale dare un senso al rapporto tra nome e identità del personaggio; lo fa semplicemente in modo diverso, concentrandosi soprattutto su quello che con Aschenberg definiremmo la «dimensione materiale»²⁰ della nominazione, basata non più sul contenuto, ma sulla messa in rilievo della componente fonica, grafica e morfologica delle diverse forme onomastiche. Tale procedimento, che, come rileva Aschenberg, nella letteratura per ragazzi è caratteristico soprattutto di generi quali la filastrocca o l'albo illustrato – dove fenomeni quali l'allitterazione, la reduplicazione, l'assonanza tra i nomi servono principalmente a corroborare l'espressività ludico-estetizzante del testo²¹ –, si presta qui soprattutto a svolgere una funzione narrativa utile a stabilire nessi di significato tra i nomi stessi e tra i nomi e gli eventi narrati. Infatti, in questo romanzo ossessivamente incentrato sul tema del doppio, il nome proprio scomposto, alterato, convertito nella sua forma e funzione, non rappresenta un mero esercizio di stile, quanto piuttosto il principio ordinatore di una complessa geometria del racconto, strumento espressivo capace di scandire emblematicamente, caricandoli di senso, gli snodi narrativi che, tra sostituzioni e colpi di scena, portano le due protagoniste dapprima a (ri)conoscersi come gemelle, poi a riconquistare la perduta identità originaria nella ricomposta armonia familiare.

Nella sua più semplice e tipica manifestazione, l'accentuazione della dimensione materiale del nome emerge già nel riflesso allitterativo che tiene insieme i nomi delle sorelle *Luise* e *Lotte*, e i nomi dei genitori, *Luiselotte* e *Ludwig*,²² quasi a enfatizzare la presenza di un legame tutto da ricreare nel corso del racconto. In forma più articolata, invece, tale accentuazione si concretizza, come vedremo, sul piano morfo-fonologico, attraverso la composizione, scomposizione, conversione dei nomi delle protagoniste.

A tale proposito, è significativa la cura con la quale Kästner concettualizza nel nome il delicato processo di assimilazione identitaria che, dopo un primo smarrimento, porta *Luise* e *Lotte* a riconoscersi come sorelle e a

infatti facilmente a una lettura paretimologica che induce a isolare il significato della parola *Mut* ('coraggio, temperamento') e a cogliere nel suffisso latino *-ius* un tratto stereotipico della caratterizzazione onomastica di intellettuali e insegnanti. Sulla funzione categorizzante del suffisso *-ius* nell'onomastica letteraria e paraletteraria cfr. DANIELA PIETRINI, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Milano, Franco Cesati editore 2009, p. 258.

²⁰ ASCHENBERG, *Eigennamen im Kinderbuch*, cit., pp. 46-47.

²¹ *Ibid.*

²² Sulla funzione semiotico-narrativa dell'allitterazione nel racconto dedicato al 'doppio' cfr. DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, F. Serra Editore 2010, pp. 79-97, p. 82; JEAN PERROT, *The twins as Story Tellers in Erich Kästner's works for children*, in *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*, a c. di B. Dolle-Weinkauff, H.H. Ewers, Frankfurt, Lang 2002, pp. 31-52.

decidere di giocare con la propria straordinaria somiglianza. Nel raccontare di come le due ragazze, distinguibili solo per la loro diversa acconciatura (le trecce di Lotte, i riccioli di Luise), mettano d'un tratto alla prova compagne e insegnanti, presentandosi alla mensa scolastica entrambe con le trecce di Lotte, Kästner rappresenta icasticamente il passaggio metamorfico che, in virtù della perfetta sovrapponibilità delle loro fisionomie, giunge a vanificare il valore identificativo dei loro nomi, rendendo necessario l'impiego di perifrasi che, più che a designare la loro singolarità di persona, servono ormai soprattutto a descrivere, connotandolo, il loro nuovo status di gemelle. Infatti, *Luise e Lotte*, dapprima contraddistinte per metonimia «die Locken und die Zöpfe», 'i riccioli e le trecce', vengono a poco a poco assimilate nel nome *Lotte* attraverso un processo antonomastico che dissolve la portata indicativo-referenziale del nome per amplificarne un tratto peculiare, rappresentativo di entrambe: nel crescendo narrativo compare infatti a un certo punto il sintagma *die beiden Lotten*, 'le due Carlottes', concepito ancora nel segno di una netta e ben precisa dualità sul piano referenziale,²³ destinato a culminare nella perifrasi onimico-appellativa²⁴ *die doppelte Lotte*, 'la doppia Carlotta', in una *reductio ad unum* dunque che suggella la compiuta identificazione delle sorelle tanto nella forma grammaticale singolare del nome, quanto nel significato dell'aggettivo *doppelt*, «zwei in einem», 'due in uno'.²⁵ Non stupisce pertanto che tale perifrasi venga ripresa per dare il titolo al romanzo, seppure nella sua variante ipocoristica, *Das doppelte Lottchen*, con la duplice funzione di annunciare in maniera emblematica alle soglie del testo quel che sarà il tema portante dell'opera.

Che in questo romanzo il nome proprio sia a tutti gli effetti il marchio distintivo della sorellanza, lo strumento espressivo privilegiato per raccontare la storia di una reciproca appartenenza, Kästner lo dimostra comunque anche in un altro significativo passo – una riflessione metaonomastica in piena regola –, in cui *Luise e Lotte*, ormai certe di essere gemelle, individuano nella scomposizione del nome della loro madre, *Luiselotte*, la sintesi e al tempo stesso la chiave di volta del loro stesso destino. Riconoscere di essere un'emanazione

²³ Preceduto da articolo determinativo l'aggettivo *beide* è qui sinonimo del numerale cardinale *zwei*, 'due'. Cfr. DUDEN *Grammatik*, Mannheim, Dudenverlag 2015, pp. 319-320.

²⁴ WOLFGANG FLEISCHER, *Onymisch-appellativische Wechselwirkung*, in AA.Vv., *Namenforschung/Name Studies/Le Noms propres*, vol. I, Berlin/New York, De Gruyter 1995, p. 559.

²⁵ Vale la pena notare come questa perifrasi, resa tanto più compatta per effetto dell'iterazione dei medesimi fonemi /l/, /t/ e dell'assonanza, *die doppelte Lotte*, sia molto più di un vezzo stilistico utile a segnalare in maniera originale una forma di ripresa. Connotata nel testo dalla presenza delle virgolette che ne rimarkano la natura di appellativo di nuova coniazione, «die doppelte Lotte» diventa di fatto un nome-simbolo, capace non solo di designare, ma di rappresentare in sé il senso di un nuovo referente, duplice, ma unico, diverso, ma uguale.

di quell'«entzweigeteilter Name», di quel nome composto diviso in due, rappresenta per le sorelle il momento della rivelazione, l'occasione che le porta a capire una volta per tutte di essere state divise esattamente come quel nome. E sarà proprio a partire da questo momento che le due ragazze matureranno la decisione di sfruttare la loro reciproca somiglianza per scambiarsi di ruolo, col preciso intento di ricomporre ciò che è stato infranto: *Lotte Körner* da Monaco partirà infatti per Vienna nei panni dell'esuberante *Luiserl*, *Luise Palffy* da Vienna andrà a Monaco spacciandosi per la timida *Lottchen*.

3. *I nomi in (ri)traduzione*

Il panorama onomastico fin qui descritto, così stilisticamente connotato, ma così poco 'parlante', lascerebbe di fatto pensare a una traduzione pressoché ap problematica. Passando al confronto delle traduzioni, avremo invece modo di constatare come l'impianto dei nomi tradotti, che pure presenta alcune insospettabili analogie – basti pensare che tutte le traduzioni adattano i prenomi all'italiano – si caratterizzi per una serie di notevoli, a tratti inaspettate variazioni.

3.1. *Il profilo realistico del nome*

Nel procedere all'analisi degli esempi, partiamo da una generale rassegna delle soluzioni proposte per i nomi dei personaggi minori a partire dalla versione pubblicata da Bompiani nel 1949, realizzata e fortemente voluta da Lavinia Mazzucchetti.

TABELLA 1

0. Kästner	a. Bompiani	b. Mondadori	c. Piemme
Ludwig Palffy Luiserl/Lottchen	Luigi Brinkmann Luisella/Carlottina, Lottina	Lodovico Luisella/Carlottina	Ludwig Palfy Luisella/Carlotta
Ulrike	Ulrica	Ulrica	Ulrica
Hilde, Monika,	Rita, Marta, Erna,	Ilda, Monica,	Ilda, Monica,
Gerda, Trude,	Frida, Cristina,	Gherda, Trudi,	Gerda, Trudy,
Christine, Steffie	Stefania	Cristina, Stefi	Cristina, Steffy
Professor Strobl	Professor Strobel	Professor Strobel	Professor Strobel
Gstettner,	Etter, Kern, Bauer	Le maestre,	Le insegnanti,
Linnekogel,		le insegnanti	le maestre
Bruckbaur			

Anna Habersetzer	Anna Faber	Anna	Anna Habersetzer
Frau Muthesius,	La signora	La direttrice	la signora
	Frobenius,	della scuola,	Muthesius,
Joseph Eipeldauer	Giuseppe Bildmaier	il fotografo	il signor Eipeldauer
Anton Gabele	Antonio Gabele	Il signor Gabriele	Anton Gabele
Rudolf Rademacher	Rodolfo Rademacher	Rodolfo	Rodolfo Rademacher

Traduttrice e mediatrice *ante litteram* della letteratura tedesca, pionieristica interprete dell'opera di Erich Kästner, che sin dal 1931 introduce in Italia con grande freschezza stilistica,²⁶ Mazzucchetti tratta i nomi del romanzo con particolare attenzione. La sua traduzione non manca certo di soluzioni di drastico addomesticamento: guardando ai prenomi, si nota, per esempio, come, insieme ai casi di trasposizione per sostituzione con forme onomastiche parallele (*Ludwig* > *Luigi*, *Ulrike* > *Ulrica*, *Christine* > *Cristina*, *Brigitte* > *Brigitta*, ecc.) o di estensione (*Steffie* > *Stefania*),²⁷ che diremmo quasi ovvie per una traduzione di fine anni Quaranta, siano numerose le occasioni in cui i prenomi, che pure potrebbero avere un loro corrispettivo in italiano, vengono di fatto sostituiti con forme onomastiche alternative, scelte forse perché ritenute più famigliari per i lettori italiani – questo il caso di *Hilde* e *Monika*²⁸ tradotti rispettivamente come *Rita* e *Marta*, o di *Gerda* e *Trude*, che in italiano diventano *Erna* e *Frida*. Vale tuttavia la pena notare come questo procedimento, per molti aspetti arbitrario, si riveli in realtà molto più meditato di quanto possa apparire, risolvendosi, almeno in alcuni casi, nell'adozione di forme di compromesso dettate dalla necessità di ridimensionare il tratto inusuale del nome straniero e al tempo stesso dalla volontà di lasciare comunque una qualche traccia di esoticità nella versione italiana. Non è dunque da escludere che, dietro il passaggio che porta *Gerda* e *Trude* a diventare *Erna* e *Frida*, ci sia il preciso intento di sostituire due nomi avvertiti come troppo marcatamente teutonici con due corrispettivi che, pur restando di chiara origine germanica, paiono comunque favoriti

²⁶ Risale al 1931 la traduzione di *Emilio e i detectives* per i tipi di Bompiani, alla quale seguiranno, sempre per opera di Mazzucchetti, *Antonio e Virgoletta* (1932), *La classe volante* (1934), *Emilio e i tre gemelli* (1936).

²⁷ «Ersetzung durch parallele Namenformen», «erweiterte Wiedergabe». Cfr. GÁLOVÁ, *Verfahren der Wiedergabe von Eigennamen...*, cit., pp. 84 e 86. Salvo diversa indicazione, da qui in avanti la definizione dei processi traduttivi farà sempre riferimento alla terminologia di Gálová.

²⁸ Il nome *Monika*, affermatosi in Germania a partire dai primi anni Quaranta, è ancora un nome esotico in Italia negli anni in cui Mazzucchetti traduce. Per quanto di antica tradizione, *Monica* si afferma in Italia solo a partire dagli anni Cinquanta, per diventare nome in voga solo negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Cfr. KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon*, cit., p. 301; EMIDIO DE FELICE, *Nomi e cultura*, Venezia, Marsilio 1987, p. 203.

da «una casuale coincidenza con le strutture morfo-fonologiche e grafiche dell'italiano».²⁹

Secondo un analogo *modus operandi*, Mazzucchetti tratta anche la maggior parte dei cognomi presenti nel romanzo. Salvo le rare eccezioni in cui essi vengono semplicemente trascritti, forse perché percepiti come di più facile pronuncia (*Rademacher*, *Gabele*, *Körner*), la traduttrice tende a sostituire in maniera pressoché sistematica i cognomi dell'originale con forme cognominali ugualmente attestate in area germanofona, ma di più agevole lettura: *Strobl* > *Strobel*, *Gstettner* > *Etter*, *Linnekogel* > *Kern*, *Bruckenbaur* > *Bauer*, *Habersetzer* > *Faber*, la signora *Muthesius* > la signora *Frobenius*, il fotografo *Eipeldauer* > *Bildmaier*.³⁰

Tale accurato e creativo lavoro viene decisamente ridimensionato nella traduzione che Mondadori propone per la collana Gaia Junior più di quarant'anni dopo. Pubblicata nel 1990, quando Kästner è ormai considerato un autore canonico della letteratura per ragazzi a livello internazionale, la versione realizzata da Glauco Arneri non è più una traduzione 'di avanguardia', ma la riproposta di un classico da adattare alle esigenze di una collana prestigiosa. In questo senso, la resa del testo, e dei nomi in particolare, si presenta di fatto come una traduzione 'di servizio', ben poco attenta a ricostruire in italiano il senso della *nominatio* dell'originale, per favorire invece una formula interpretativa che fa pensare a una 'riduzione', e dunque a una versione semplificata per ragazzi, più che a una vera e propria traduzione. Già ad una prima scorsa degli esiti riportati in tabella (Tab. 1), si nota per esempio come, nonostante la vivacità del dibattito traduttologico che già alla fine degli anni Ottanta inizia a porre il dilemma dell'intraducibilità dei nomi propri, qui essi vengano tutti ancora rigorosamente adattati all'italiano, semplicemente traslitterati (*Gerda* > *Gherda*), trascritti e adeguati al sistema ortografico italiano (*Trude* > *Trudi*, *Steffie* > *Stefi*) oppure sostituiti con il loro corrispettivo italiano secondo un approccio anche eccessivamente arcaicizzante, come nel caso di *Ludwig*, che qui diventa *Lodovico* – ripreso tra l'altro nella sua variante meno comune – invece del più usuale *Luigi*. Guardando ai cognomi, inoltre, si rileva come, a parte i rarissimi casi di semplice trascrizione (*Huber*) o trasformazione su base fonica (*Strobl* > *Strobel*), essi vengano per lo più omessi (*Anna Habersetzer* diventa *Anna*), addirittura trasformati nella loro funzione (*Herr Gabele* > *il signor Gabriele*)

²⁹ Ivi, p. 212.

³⁰ È da notare come la scelta di *Bildmaier* quale sostituto del cognome *Eipeldauer* tradisca un certo intento ludico della traduttrice: il cognome *Bildmaier* (< *Bild*, 'foto, immagine' + suffissoide *-maier/meyer*) svela, a chi lo sappia intendere, un rimando certamente non casuale alla professione di fotografo del personaggio designato.

o, più di frequente, sostituiti dalla qualifica professionale dei personaggi designati secondo un criterio che banalizza notevolmente la portata realistica dell'onomastica kästneriana: *Frau Muthesius* diventa così, per esempio, 'la direttrice', *Frau Gstettner*, *Linnekogel* e *Bruckenbauer* 'le maestre' o 'le insegnanti', il signor *Eipeldauer* 'il fotografo', ecc.

Ma anche questo nuovo profilo onomastico viene a sua volta rinnovato quando, nel 2013, Piemme pubblica una terza versione del romanzo, realizzata da Roberta Magnaghi. Questa volta la ritraduzione si colloca all'interno di un processo di più ampia riproposta dei capolavori kästneriani, non più intesa nei termini di una doverosa consacrazione di un classico senza tempo, quanto piuttosto di una sua necessaria contestualizzazione, in cui l'esigenza di svecchiare il linguaggio e i contenuti fa il paio con la volontà di proporre ai lettori degli anni Duemila un classico «di quando i loro nonni erano piccoli».³¹ A questa istanza, ben evidenziata nella prefazione aggiunta al romanzo come utile guida alla lettura, non si sottraggono neppure i nomi.

Siamo ormai nell'epoca nella quale 'i nomi non si traducono'. Addirittura, nell'ambito della questione sulla traducibilità del nome proprio nella letteratura per ragazzi, sono sempre più numerosi gli studiosi che sostengono la necessità di sottoporre i lettori alla 'prova dello straniero' sin dalla più tenera età.³² Non stupisce, pertanto, constatare che i cognomi vengono finalmente trascritti tali e quali appaiono nell'originale, senza tema che i lettori, ormai avvezzi ai forestierismi e alle lingue straniere, possano trovarsi in difficoltà.³³ Nella resa dei prenomi si riscontra tuttavia un'inaspettata controtendenza: con l'eccezione del solo *Ludwig*, rimasto inespugnabilmente invariato in italiano, e nonostante qualche minimo adattamento attualizzante nella trascrizione degli ipocoristici (*Steffie* e *Trude* diventano rispettivamente *Steffy* e *Trudy*), i nomi vengono ancora una volta sostituiti con i loro corrispettivi italiani, per cui, insieme a *Monica* e *Cristina*, ritroviamo anche *Rodolfo*, *Ulrica*, *Gerda*, e addirittura *Luisella*, che qui traduce *Luiserl*, con una forma usata in italiano – se usata – ormai solo come prenome, non certo come ipocoristico.³⁴ Si tratta di una scelta insolita, quasi straniante, che

³¹ ANNA PETRUCCO BECCHI, *Prefazione*, in KÄSTNER, *La doppia Carlotta*, cit., p. 7.

³² JAN VAN COLLIE, *Character names in translation. A functional approach*, in *Children's literature in translation. Challenges and Strategies*, a c. di J. van Collie e W.P. Verschueren, Manchester, St. Jerome 2006, pp. 123-139.

³³ Da notare l'unico caso di semplificazione ortografica apportata al cognome *Palfy*, che qui diventa *Palfy* (cfr. Tab. 1).

³⁴ *Luisella* «merita autonomia onomastica solo sulla base del numero delle attestazioni particolarmente frequenti dal 1960 al 1970. L'incremento del nome si sviluppa solo a partire dalla seconda guerra mondiale e tocca il suo apice nel 1969». Cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico e etimologico*, 2 voll., II, Torino, UTET 2005, p. 817.

conferisce una patina di ‘antico’ alla caratterizzazione dei personaggi e che, lungi dal favorire l’immedesimazione, sembra invece rimarcare la distanza temporale che intercorre tra i lettori del nuovo Millennio e i loro coetanei d’altri tempi.

3.2. *Il profilo stilistico del nome: i mille volti di Lotte in italiano*

Ma dai personaggi minori passiamo ora a considerare i nomi delle due protagoniste che, come si è accennato (§ 2), segnano «la sintassi profonda» del romanzo, «l’armatura dei segni»³⁵ intorno ai quali la narrazione prende forma. Accennando soltanto a *Luise*, che in tutte le versioni diventa semplicemente *Luisa*, conviene invece soffermarsi sul nome *Lotte*.

TABELLA 2

0. Kästner	a. Bompiani	b. Mondadori	c. Piemme
Luise Lotte	Luisa Carlotta, Lotte, Carlottina, Lottina	Luisa Carlotta	Luisa Carlotta

La versione Bompiani offre una sorprendente molteplicità di traducenti per questo nome: da *Carlotta* a *Lotte* fino agli ipocoristici *Carlottina* e *Lottina*, utilizzati con estrema disinvoltura non necessariamente per corrispondere al vezzeggiativo *Lottchen* dell’originale, ma forse solo per un capriccio stilistico volto ad assecondare la tradizionale tendenza all’ipocoristicizzazione che, ancora negli anni Quaranta, caratterizza la *nominatio* di tanta letteratura italiana rivolta ai più giovani. A questo trionfo del nome in variazione, indubbiamente favorito dalle numerose traduzioni italiane del *Werther* goethiano, che almeno a partire dai primi anni Trenta hanno contribuito a diffondere tra il pubblico italiano molteplici varianti del nome *Lotte*,³⁶ fanno da contraltare le traduzioni Mondadori e Piemme che, incuranti della tradizione letteraria del nome e, soprattutto, in considerazione dell’effettiva mancanza di un corrispettivo italiano per *Lotte*,³⁷ lo traducono ricorrendo

³⁵ ROLAND BARTHES, *Proust e i nomi*, in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi 1982, p. 121.

³⁶ Nelle varie traduzioni italiane del *Werther* pubblicate in Italia a partire dal 1782, *Lotte* e *Lottina* appaiono per la prima volta nella versione di Alberto Spaini del 1932. Cfr. JOHANN W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, Torino, Einaudi 1938.

³⁷ *Lotte*, ipocoristico di *Charlotte*, inizia ad assumere autonomia onomastica in Germania a partire dal 1900. Cfr. KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon*, cit., p. 268.

entrambe al nome *Carlotta*. L'immediata conseguenza del diverso trattamento onomastico tra la prima e le ultime due versioni si riflette già nella resa del legame allitterativo distintivo della coppia onomastica *Luisse* e *Lotte*, inevitabilmente neutralizzato in Mondadori e Piemme, mantenuto, invece, seppure a intermittenza, nella versione Bompiani. Il secondo, più rilevante effetto si manifesta però nel passo ormai noto in cui i nomi delle gemelle, messi in diretta relazione con quello della madre *Luiselotte*, presentano in traduzione una serie di fantasiosi corrispondenti.

TABELLA 3

0. Kästner: «Und weil Mutti **Luiselotte** heißt, haben sie das eine Kind **Luisse** und das andere **Lotte** getauft.». [...] «Aber dann haben sie sich sicher gezankt. Und sind voneinander fort. Und haben uns selber genauso entzweigeteilt wie vorher Muttis Vorname».

a. Bompiani: «E siccome la mamma si chiama **Carlotta-Luisa**, anzi **Liselotte**, hanno avuto l'idea di battezzare le due bambine **Lotte** e **Luisa**. [...] «Ma poi certamente hanno litigato. E hanno divorziato. E allora hanno tagliato in due noi bambine come avevano fatto con il nome della mamma.»

b. Mondadori: «E siccome la mamma si chiama **Carla Luisa**, hanno dato a una il nome **Luisa** e all'altra **Carlotta**. [...] «Ma dopo hanno sicuramente litigato. E sono andati via uno dall'altra. E ci hanno separato così come avevano fatto con il nome della mamma».

c. Piemme: «E siccome la mamma si chiama **Luisa Carlotta**, hanno battezzato una **Luisa** e l'altra **Carlotta**. [...] «Ma poi hanno bisticciato. E adesso si sono separati. E ci hanno diviso a metà come hanno fatto all'inizio col nome della mamma!».

Mossa forse ancora una volta dalla volontà di trovare una forma di compromesso tra onomastica tedesca e onomastica italiana, la versione Bompiani mette in campo diverse strategie. La traduzione che, con *Carlotta-Luisa*, sembra dapprima optare per una trasposizione del nome in italiano, aggiunge poi subito dopo, come a correggersi, il nome tedesco *Liselotte*, nel segno di un ibridismo formale che si rifrange poi in maniera evidente proprio sui nomi delle figlie *Luisa* e *Lotte*, incrinando la simmetria dei rimandi onomastici dell'originale.

Seppure con modalità e intenti molto diversi, anche la versione Mondadori propone una traduzione che, invece di favorire l'immediato riconoscimento della similitudine tra nome materno e nome delle figlie, sembra volutamente puntare sulla variazione, creando una discrasia sul piano narrativo: infatti, traducendo arbitrariamente *Luiselotte* con *Carla Luisa*, la versione di

Arneri genera un contrappunto onomastico basato sulla somiglianza nella diversità, che rende meno immediato il gioco delle corrispondenze.

Solo con la terza versione si arriva a una maggiore coerenza rispetto alla forma e funzione dei nomi nell'originale. Per quanto, come anche del resto nelle traduzioni precedenti, il nome *Luisa Carlotta* sia un doppio nome e non più un composto da dividere in due come *Luiselotte*, la traduzione di Piemme è l'unica a non inficiare lo sviluppo dell'argomentazione, dove *Luisa* e *Carlotta* sono e restano, proprio come nell'originale, una naturale emanazione del nome materno. Ma la resa del nome *Lotte*, che qui ancora dipende dalla scelta del traduttore più adatto a garantire l'efficacia narrativa dell'intero brano, pone ben altre problematiche quando *Lotte*, da mero evento di nominazione, diventa parte integrante di un atto di denominazione nelle perifrasi *die beiden Lotten* e *die doppelte Lotte* (v. tab. 4). Infatti, soprattutto nel caso della seconda locuzione, il peso della traduzione grava non già sul nome in quanto tale, ma sulla resa del rapporto che lega *Lotte* all'aggettivo che lo determina, *doppelt*.

Ciò risulta evidente nella versione Bompiani di Mazzucchetti che, traducendo *la Lottina in doppia copia* (4a), riporta l'occasionalità della denominazione tedesca all'idiomaticità della locuzione italiana 'in doppia copia', capace di restituire efficacemente tanto la morfologia (mantenendo il concetto del doppio in una locuzione grammaticalmente singolare) quanto la connotazione fonica dell'originale (nell'assonanza che 'tiene insieme' la locuzione 'doppia copia').

TABELLA 4

0. Kästner	Die anderen Mädchen am Tisch Die „doppelte Lotte“ soll unbesperren Mund und Nase auf. [...] dingt im Bild festgehalten werden. Sie stehen auf und umdrängen den. Um Fotos nach Hause zu schicken.
a. Bompiani	Molte si alzano e si affollano intorno alla Lottina in doppia copia . Le due Lottine vogliono vedersi eternate in una fotografia per mandar poi a casa quel loro ritratto.
b. Mondadori	Poi si alzano e si accalcano attorno alle due Carlottes . Le due Carlottes devono assolutamente venir fotografate, per mandare a casa le loro fotografie.
c. Piemme	Si alzano e circondano le due Carlottes . La “doppia Carlotta” deve assolutamente venire immortalata su una foto.

L'intervento traduttivo supera però la dimensione della parola estendendosi al testo attraverso uno studiato gioco di incroci in cui la *Lottina in doppia copia*, da forma di ripresa destinata a segnare l'acme del progressivo processo di identificazione tra le due gemelle, secondo la sequenza isotopica dell'originale (*die beiden Lotten/ die doppelte Lotte*), diventa invece parte di una nuova catena di isotopie (*la Lottina in doppia copia/ le due Lottine*), in cui appare come primo elemento della gerarchia, nel pieno risalto della sua funzione di appellativo d'occasione.

All'estro interpretativo di questa prima versione fa da drastico contraltare la traduzione proposta da Mondadori, che semplifica, fino a neutralizzarla, la differenza stilistico-funzionale delle denominazioni in questione, per ricondurre entrambe a una indistinta funzione indicativo-referenziale con la formula *le due Carlotte* (4b).

È dunque solo con la versione Piemme che la perifrasi *die doppelte Lotte* viene finalmente tradotta come *la doppia Carlotta* (4c), con tanto di virgolette utili a rimarcare, come del resto già nell'originale, l'eccezionalità della formula senza bisogno di adattamenti, interpretazioni o manipolazioni di sorta.

La traduzione della perifrasi *die doppelte Lotte* induce infine a considerare la traduzione del titolo, dove essa ricorre nella sua variante ipocoristica *Das doppelte Lottchen*. Ebbene, le traduzioni del titolo (cfr. tab. 5) riflettono solo in parte le soluzioni proposte per la perifrasi nel testo, e ciò non tanto a causa della variazione ipocoristica, del tutto neutralizzata nelle versioni Mondadori e Piemme, quanto piuttosto in ragione della diversa funzione che la perifrasi viene ad assumere alle soglie del testo.

TABELLA 5

0. Kästner	a. Bompiani	b. Mondadori	c. Piemme
Das doppelte Lottchen	Carlottina e Carlottina	Carlotta e Carlotta	La doppia Carlotta

Infatti, nel passare dal dentro al fuori del testo, essa muta o quantomeno amplifica la propria funzione e, da denominazione d'occasione, ancorata a uno specifico passo del romanzo, diventa a tutti gli effetti, una volta riportato in copertina, il «nome del testo»,³⁸ una formulazione cui spetta il compito

³⁸ FRIEDHELM DEBUS, *Namenkunde und Namensgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2012, p. 203.

di (rap)presentare icasticamente il contenuto del romanzo al pubblico di lettori.³⁹

Di fatto, solo Piemme propone *La doppia Carlotta* (5c) anche nel titolo ricalcando il procedimento di titolazione dell'originale in cui *Das doppelte Lottchen* è al contempo ripresa anaforica della denominazione nel testo e anticipazione cataforica, per quanto enigmatica, dei contenuti che vi verranno raccontati.

Le versioni precedenti optano invece per soluzioni più 'infedeli', tese a rendere il senso della perifrasi secondo una formulazione più convenzionale e di più immediata leggibilità. Traducendo *Carlottina e Carlottina* (5a) e *Carlotta e Carlotta* (5b) – quest'ultimo riproposto da Mondadori con un minimo intervento forse nel segno della continuità rispetto al titolo Bompiani –, esse sciogliono infatti il nodo della denominazione collettiva dell'originale per esplicitarne il contenuto sul piano formale attraverso lo sdoppiamento del nome.

Tale procedimento, ampiamente collaudato per la titolazione sia in ambito letterario sia cinematografico, risulta di notevole impatto sul piano pragmatico, diventando di facile decodifica in fase *ante textum*: davanti a un titolo come *Carlottina e Carlottina* o *Carlotta e Carlotta* ogni lettore capirà di trovarsi di fronte un romanzo dedicato al tema del doppio. Tali soluzioni risultano tuttavia ambigue, se non addirittura contraddittorie, a lettura avvenuta. Infatti, da un punto di vista meramente concettuale, lo sdoppiamento del nome parrebbe alludere a un eventuale sdoppiamento di identità e non invece alla, peraltro transitoria, riduzione ad unità di due distinti personaggi, come effettivamente accade nel romanzo.

Sul versante più propriamente onomastico, inoltre, lo sdoppiamento snatura la dimensione simbolica della denominazione originale creando un vero e proprio cortocircuito tra nomi e personaggi denominati: il nome *Lotte*, che nella formula originale *Das doppelte Lottchen* definisce due diverse identità in seguito a un processo antonomasiologico, recupera, una volta sdoppiato in *Carlottina e Carlottina*/ *Carlotta e Carlotta*, una funzione indicativo-referenziale che rimanda inevitabilmente a due ipotetici personaggi aventi lo stesso nome, ma che non trovano effettivo riscontro nella storia.

Biodata: Francesca Boarini è ricercatrice di Lingua e Traduzione Tedesca (L-LIN/14) presso l'Università di Cagliari. I suoi interessi accademici vertono principalmente su onomastica e stilistica, traduzione e linguistica contrastiva. Traduce testi di letteratura e saggistica.

fboarini@unica.it

³⁹ VOLKER KOHLHEIM, unter Mitarbeit von ROSA KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*, Heidelberg, Winter 2019, p. 58.

DANIELA CACIA

EMERSIONI E VARIAZIONI ONOMASTICHE
NELLA LETTERATURA POPOLARE
E PER RAGAZZI DEL PRIMO NOVECENTO

Abstract: In the early decades of the twentieth century, the affirmation of children's literature as a kind of popular entertainment was facilitated in Italy both through books that enjoyed a wide readership and through stories and novels published in episodes in magazines of the time. My paper, by means of significant examples, offers some reflections on the use of recurrent personal names and common onomastic strategies in various authors, also in the light of the great inspiring models of the late-nineteenth-century fantasy-adventure genre.

Keywords: children's literature, children's magazines, early 20th century, Yambo, Giannettino

La narrativa italiana per l'infanzia muove i primi passi nel corso dell'Ottocento, mostrando «una subitanea effervescenza legata alla fase della prima scolarizzazione nazionale in età postunitaria».¹ Alcuni celebri autori di libri per ragazzi misero, del resto, la loro fantasia al servizio della letteratura didattica, basti qui un cenno, rapido in quanto giustificato dall'interesse suscitato anche di recente in linguisti e storici della lingua,² al *Giannettino* di Carlo Lorenzini, meglio noto come Carlo Collodi (1826-1890). Il manuale, pubblicato nel 1877,³ godette di un tale consenso da suggerire all'autore una serie di riprese negli anni successivi: con l'editore Paggi *Il Viaggio per l'Italia di Giannettino*, in tre volumi, dedicati all'Italia settentrionale (1880), centrale (1883) e meridionale (1886); *La grammatica di Giannettino per le scuole elementari* nel 1883; *L'abbaco di Giannettino per le scuole elementari* nel 1885; *La geografia di Giannettino* nel 1886; con l'editore Bemporad *La lanterna magica di Giannettino* nel 1890.

Giannettino [...] poteva avere su per giù [...] fra i dieci e i dodici anni.

¹ LAURA RICCI, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci 2013, p. 127.

² Tra gli ultimi cfr., anche per i puntuali riferimenti bibliografici, MASSIMO PRADA, *Giannettino: la vita (linguistica) di un piccolo eroe eponimo*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVI (2018), 2, pp. 111-120; ID., «Giannettino» tra sillabario e grammatica: un'analisi linguistica della tradizione dei manuali collodiani, «Italiano LinguaDue», I (2018), pp. 310-356.

³ CARLO COLLODI, *Giannettino. Libro per ragazzi*, Firenze, Paggi 1877.

Ne volete il ritratto?

Figuratevi un bel giovinetto, sano e svelto della persona, con un pajo d'occhi celesti e anche un tantino birichini, e con un gran ciuffo di capelli rossi, che a guisa di ricciolo, gli ricascava giù a mezzo la fronte.

Giannettino era figlio unico [...] a furia di averle tutte vinte e di vedersi contentato in tutti i capricci, si era tirato su un piccoso e un prepotente, da non averne pace né in casa, né fuori di casa.

La voglia di studiare non la conosceva neppur di vista.⁴

Le pennellate descrittive poste in apertura e reiterate a favore di lettore sia nel corso dell'opera⁵ sia da una puntata all'altra della saga scolastico-educativa collodiana⁶ tratteggiano un protagonista scanzonato, capriccioso, a tratti bugiardo, ma sempre capace di ravvedersi, che risulta volutamente distante dal suo quasi omonimo antecedente, il *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini (1800-1880). Editto nel 1837 e molto apprezzato in diverse zone d'Italia, fu più volte ristampato prima e dopo l'Unità, con vari aggiornamenti, necessari ad adeguarlo al susseguirsi dei programmi ministeriali.⁷ In quanto strumento di educazione intellettuale e morale rivolto soprattutto alle masse popolari, restituisce però l'immagine di un'infanzia stilizzata e mortificata: il suo rappresentante, come chiosò un'insegnante e autrice di te-

⁴ Cito dalla ventesima edizione del volume, Firenze, Bemporad 1892, p. 9.

⁵ Ivi, p. 10: «Quando Giannettino ritornava a casa, era lo scompiglio e la disperazione di tutto il casamento»; Ivi, p. 15: «bisogna sapere che Giannettino, come accade di tutti i ragazzi buaccìoli e svogliati, era pieno di presunzione, e si figurava sempre di non sbagliar mai e di saperne più degli altri»; Ivi, p. 27: «Il Dottore lo sgridava, e Giannettino prometteva che non l'avrebbe fatto più, ma poi s'era daccapo alle solite storie»; Ivi, p. 27: «Giannettino che era stato sempre uno sventato e uno sbadataccio di prima riga e che in tutte le cose che faceva, non aveva mai il capo lì», ecc.

⁶ Cfr. COLLODI, *La grammatica di Giannettino adottata nelle scuole comunali di Firenze*. Seconda edizione, Paggi, Firenze 1884, p. 5: «Giannettino, se non lo sapete, ve lo dirò io, era un grande svogliato, che aveva a noia i libri e le scuole peggio del fumo agli occhi; finché un bel giorno, cominciando a vergognarsi della sua buaggine, promise al babbo e al dottor Boccadoro di voler cambiar vita, di mettersi a studiare a buono e di riguadagnare il tempo sciupato in mezzo agli svaghi e ai balocchi. E mantenne quanto aveva promesso»; Ivi, p. 68: «Giannettino è un ragazzo che ha i capelli rossicci, il personale svelto e il carattere un po' bizzoso ma sincero».

⁷ LUIGI ALESSANDRO PARRAVICINI, *Giannetto opera che ottenne dalla Società fiorentina dell'istruzione elementare il premio promesso all'autore del più bel libro di lettura morale ad uso de' fanciulli*, Como, Pietro Ostinelli 1837. A differenza del testo di Collodi, il personaggio di Giannetto ricorre a partire dalla quinta sezione, «Racconti sui doveri dei fanciulli», che contiene racconti moraleggianti ed esempi di virtù per l'istruzione dei giovani. In merito alla fortuna dell'opera si veda NICOLA DEL CORNO, *Alle origini del long-seller: il Giannetto del Parravicini*, in *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, a c. di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli 2004, pp. 47-60. Come informano PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2016 (edizione digitale), p. 17, nota 18, la 69esima edizione di *Giannetto* fu pubblicata nel 1910.

sti didattici di inizio Novecento, risulta per apparire «estraneo alla viva realtà degli alunni e, quindi, ad essi antipatico come un minuscolo precettore».⁸

È possibile interpretare l'evoluzione sul piano onomastico di Giannetto in Giannettino come un'indicazione di lettura: se da un lato Collodi non intende recidere il legame con il modello ispiratore, dall'altro se ne distacca e sembra preannunciare la metamorfosi sin dall'impiego di un suffisso particolarmente abbondante nel linguaggio infantile⁹ e altrettanto ricorrente nella letteratura per ragazzi del periodo in esame.

In quest'ultima, *-ino* riveste sovente funzione dichiaratamente alterativa e diventa espediente narrativo, nel senso che si trova applicato al nome o al nomignolo del protagonista per sottolineare specifiche caratteristiche fisiche o qualità, che vengono ulteriormente enfatizzate dal significato denotativo di piccolezza del suffisso.¹⁰

Avvieremo l'esemplificazione attingendo all'estro di Yambo, nome d'arte di Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro (1876-1943), autore di un centinaio di titoli e padre di Ciuffettino, «Un bambinetto [...] alto come una pianta di basilico» che «portava fieramente, ritto su la fronte, un ciuffo immenso di capelli che gli dava un'aria curiosa, e lo faceva somigliare ad uno spolveramobili».¹¹ Se in Ciuffettino il cumulo di diminutivi fa da contrasto con le dimensioni iperboliche dei capelli e ancor più delle avventure, in Gomitolino¹² la piccolezza s'interseca piuttosto con la gradevolezza. Nel dialogo che segue, «comare Vera» e «mastro Picchio» discutono animatamente intorno al nome da attribuire al figlio appena nato:

- Che nome gli mettiamo, a questo pipi?
- Mettiamogli nome Arcibaldo: Arcibaldo, sona bene. Potrebbe diventare un gran capitano... Il capitano Arcibaldo. Senti?

⁸ VINCENZINA BATTISTELLI, *La moderna letteratura per l'infanzia*, Firenze, Vallecchi 1925², p. 81 (prima ed. pubblicata dal medesimo editore due anni prima, con titolo *La letteratura infantile moderna: guida bibliografica*).

⁹ MAURIZIO DARDANO, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi (primi materiali e proposte)*, Roma, Bulzoni 1978, p. 101.

¹⁰ LAVINIA MERLINI BARBARESI, *Il suffisso -ino/a*, in *La formazione delle parole in italiano*, a c. di M. Grossmann, F. Rainer, Tübingen, Niemeyer 2004, pp. 281-284.

¹¹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi illustrato dall'autore*, Roma, Casa editrice Calzone e Villa 1902, pp. 3-4. Al primo fortunato romanzo seguirono *Ciuffettino alla guerra. Libro per ragazzi*, Firenze, La Nazione 1916 e *Ciuffettino Balilla*, Firenze, Vallecchi 1931. Le scelte onomaturgiche espresse nella trilogia sono state oggetto di indagine in DANIELA CACIA, *Ciuffettino e compagni. Antroponomastica fittizia nella letteratura per l'infanzia del primo Novecento*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 43-52.

¹² YAMBO, *Gomitolino. Libro per i ragazzi*, Torino, STEN (Società Tipografico-Editrice Nazionale) 1913.

– Ma che Arcibaldo! Io voglio qualche cosa di più gentile, di più... Arcibaldo, 'gli è un nome da Orco...

– Che sei!...

– Sta' zitta, mala lingua, lasciami riflettere. Mammolino... eh no, è troppo comune. Piripicchio... sarebbe come ripetere il mi' nome. Pallottolino... e' pare, giusto, un pallottolino di ciccia...

– Pallottolino non mi piace.

– Zitta, ti dico... lasciami pensare. [...]

Pian piano, Gomitolo si era avvicinato a mastro Picchio e dopo aver sbadigliato ed essersi stirato ben bene – quanto gli ci voleva per svegliarsi, povero micio! – si era allungato sino a strofinare il muso su le ginocchia del boscaiolo, miagolando allegramente. [...]

Gomitolo leccò con la linguetta rasposa una manina del bimbo e questi sembrò gradire la carezza, perché subito porse l'altra manina. E intanto rideva, rideva... [...]

– m'è venuta un'idea: siccome 'gli è probabile che, sin ch'è piccino, stia sempre attaccato alla coda di Gomitolo... chiamiamolo a dirittura Gomitolino... e' somiglia, anche, a un gomitolino...¹³

In Strullina, coprotagonista insieme a Gomitolino, descritta come «una bella bambina che aveva perduto il cervello per la sua bambola meccanica»,¹⁴ la specificazione denotativa del suffisso si intreccia al valore potenzialmente negativo del regionalismo toscano che funge da base, cioè l'aggettivo *strullo* 'grullo, ottuso, sciocco',¹⁵ attenuandone il significato.

Alle ultime luci del tramonto che piovevano da uno spiraglio, Gomitolino vide affacciata a un finestrino aperto nel fianco della botte, una bellissima bambina con gli occhi color dello smeraldo e i capelli biondi come le messi al sole di luglio. [...]

– Io sono *Strullina*.¹⁶

– Strullina? Mi pareva che tu dovessi avere un nome più bello.

– Veramente, la mia mamma è una principessa e io mi chiamo la principessina Alba d'Oro: ma, ormai, tutti mi conoscono per Strullina... E tu, come ti chiami?

– Gomitolino.

– Anche il tuo è un nome curioso. Ma ti sta bene, perché sei piccino, grasso e tondo come un gomitolo.¹⁷

Analogo orientamento sull'asse vezzeggiativo si osserva in Chifellino, in quanto il valore acquisito dal suffisso trasforma in positiva la carica denigratoria del soprannome, attribuito dai bambini di Firenze al compagno Luigi

¹³ Ivi, pp. 18-20.

¹⁴ Ivi, p. 187.

¹⁵ Voce registrata nella lingua italiana dal 1872, cfr. *lo Zingarelli 2020. Vocabolario della lingua italiana*, a c. di M. Cannella, B. Lazzarini, Bologna, Zanichelli 2019, s.v. *strullo*.

¹⁶ Corsivo nel testo.

¹⁷ Ivi, pp. 187-188.

di Terranova/Gigino sulla base di un impietoso confronto tra il profilo delle gambe e la forma di un dolce ricurvo. Il personaggio, protagonista del racconto *Le avventure di Chifellino*¹⁸ di Collodi Nipote, pseudonimo di Paolo Lorenzini (1876-1958), deve il nomignolo al *chifel* 'cornetto', poi 'panino a forma di mezzaluna' e per estensione 'biscotto o dolce con tale forma',¹⁹ voce risalente al tedesco *Kipfel*, registrata nell'edizione ottocentesca del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1863-1923) sia come *chifel* sia in veste adattata *chifelle*, «Panettino a forma di una mezza luna, fatto di fior di farina e di burro, che si mangia per lo più a colazione inzuppato nel caffè, nella cioccolata e simili bevande. Dal tedesco *ghipfel*, che significa Punta; per avere siffatto panettino le estremità terminate a punta». Da notare, nella descrizione del protagonista, l'invasione delle forme suffissate e la preferenza accordata a espressioni reduplicative che contribuiscono al processo di intensificazione.

C'era una volta un bambino che si chiamava.... Chifellino, direte subito voi altri piccoli lettori, per quel maledetto vizio che avete sempre di interrompere i discorsi degli altri. Invece no, non si chiamava Chifellino; ma Luigi di Terranova, ed era figlio del re di quel paese. [...] il babbo di Chifellino faceva di mestiere il re, ma pare lo sapesse far così poco, che i sudditi lo mandarono via dopo un anno di regno.

Il pover'uomo fece fagotto, prese Gigino per la mano e venne a Firenze. [...] Appena arrivato prese casa, e per levarsi il figliuolo di torno, lo mandò alle scuole comunali, dove gli appiccicarono il soprannome di Chifellino. I ragazzi di Firenze, voi altri lo sapete meglio di me, sono una gran massa di birichini [...] Il metter soprannome agli altri è un brutto vizio; ma quello era così spiritoso, così carino, così ben appropriato, che si poteva prendere per un nome vero e proprio. Infatti Gigino aveva una zucca che sembrava un pantondo, le spalline strette strette, un corpicino piccino, piccino, braccia lunghe, lunghe, e un paio di gambe così storte, che sembravano due chifellini usciti allora dal forno.²⁰

La schiera di personaggi principali e secondari con nomi propri simili per forma e per motivazione è piuttosto lunga. In caso di migrazione da un'opera all'altra, però, l'alterazione del nome che funge da base apre la strada alla trasfigurazione del carattere del personaggio, nel caso di *Giannettino*, come anticipato, ravvisabile in quei comportamenti da monello svegliato ma di buon cuore che tanto piacquero ai bambini di un tempo, come sottolinea nel 1927 Ermenegildo Pistelli:²¹

¹⁸ COLLODI NIPOTE [Paolo Lorenzini], *Le avventure di Chifellino. Libro per ragazzi*, Firenze, Bemporad 1902 (cito dalla ventesima edizione).

¹⁹ Attestato nella lingua italiana dal 1839, cfr. GRADIT, *Grande dizionario italiano dell'uso*, a c. di T. de Mauro, Torino, UTET 1999, 6 voll. (con supplementi, voll. VII e VIII, 2003 e 2007).

²⁰ Ivi, pp. 11-13.

²¹ La citazione è ricavata da PRADA, *"Giannettino" tra sillabario e grammatica*, cit., p. 311, nota 5.

Chi era allora, come il sottoscritto, maestro elementare, sa che l'ora destinata alla lettura, quando entrò nelle scuole il *Giannettino* (il *Giannettino* non rimpolpettato della prima edizione), non risanò più di sbadigli mal repressi, ma delle allegre risate. E i maestri non potevano frenarle, perché ridevano anche loro, perché Giannettino era ragazzo, ma somigliava a Pinocchio il burattino. Poi mutarono i tempi (in peggio) e tornarono di moda i libri scritti secondo gli ultimi risultati della pedagogia scientifica.

Nonostante una bocciatura da parte della commissione ministeriale, che ritenne il *Giannettino* così vivace da sminuire la serietà dell'insegnamento,²² il nome proprio trasmigrò nel lessico comune a indicare un fior di 'monello' o, a seconda dell'età, una 'persona allegra, spensierata',²³ mentre *giannetto*, come ricorda Bruno Migliorini, dal «libro di lettura del Parravicini, divulgatissimo e poi venuto a noia», nei primi decenni del Novecento passò a indicare «un ragazzo modello, come se ne trovano solo nei libri di lettura».²⁴

L'emersione del personaggio e la sua metamorfosi prima di tutto onomastica può naturalmente avvenire anche per mezzo di altri suffissi e di altri espedienti, si pensi al ciclico ritorno del ciocco di legno più famoso della storia letteraria²⁵ e alla nutrita fioritura di testi, di diversi autori e di alterna qualità, che dalla fine dell'Ottocento ha sfruttato la fortuna di Pinocchio, collocandolo in contesti familiari e spazio-temporali disparati.²⁶ Negli anni Venti e Trenta, in particolare, vide la luce presso la casa editrice Bietti di Milano una intera serie dedicata alle *Strabilianti avventure di Pinocchietto*. Tra i molti titoli,²⁷ vale la pena di segnalare l'intreccio di contaminazioni nel libro di Vittorio Lucatelli *Pinocchietto giornalista*. Il protagonista è infatti un

²² BOERO, DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 25.

²³ GRADIT, s.v. *giannettino* (av. 1964).

²⁴ BRUNO MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune. Ristampa fotostatica dell'edizione del 1927 con un Supplemento*, Firenze, Olschki 1968, p. 197 (con rapido cenno al *Giannettino* collo-diano a p. 344).

²⁵ Per un primo approccio alle cosiddette 'pinocchiate' si rinvia a LUCIANO CURRERI, *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Bergamo, Moretti & Vitali 2017.

²⁶ Alcuni esempi: ETTORE GHISELLI, *Il fratello di Pinocchio*, Firenze, Bemporad 1898; AUGUSTO PICCIONI, *Il cugino di Pinocchio*, Palermo, Biondo 1901; LUIGI BARBERIS, *I settemila fratelli di Pinocchio*, Firenze, Bemporad 1905; ARMANDO BONAVENTURA, *Le strabilianti avventure di Pinocchio poliziotto*, Roma, Carra 1910; PICCIONI, *Il nuovo cugino di Pinocchio*, Palermo, Biondo 1921; UGO SCOTTI BERNI, *La promessa sposa di Pinocchio*, Firenze, Marzocco 1939.

²⁷ LAURA D'AVIGNONE, *Pinocchietto nel Vesuvio* (1910); MARIA CHIERICHETTI, *Pinocchietto poliziotto* (1910) e *Pinocchietto magistrato* (1910); VITTORIO LUCATELLI, *Pinocchietto soldato a Tri-poli* e *Pinocchietto a Sciara-Sciatt* (entrambi nel 1912); PIA BOSCHETTI, *Pinocchietto esploratore* (1928); LUCATELLI, *Pinocchietto in Egitto* (1928); CHIERICHETTI, *Pinocchietto alpinista* (1932); PIA BOSCHETTI, *Pinocchietto gentleman* (1933); LUCATELLI, *Pinocchietto dalla Luna* (1932), *Pinocchietto palombaro* (1933) e *Pinocchietto in automobile* (1933); CHIERICHETTI, *Pinocchietto al Polo Nord* (1933).

giovane eccentrico, che viene inviato a New York dal direttore del giornale per cui lavora con l'obiettivo di scrivere un reportage dal nuovo mondo. Il naso esageratamente prominente rappresenta ormai l'unico collegamento con il personaggio collodiano, mentre la trama rimanda piuttosto al libro *Un italiano in America* del giornalista Adolfo Rossi (1892).²⁸

Quando non accompagnato da una mutazione morfologica del nome proprio, il processo di trasformazione del personaggio appare meno evidente. Traiamo ancora da Yambo e dall'epopea di *Ciuffettino* l'esempio di *Melampo*. Il nome ha un antecedente collodiano,²⁹ in quanto è stato scelto da Collodi in due occasioni: nel racconto *L'omino anticipato* delle *Storie allegre* è un grosso cane che compare nell'atto di ringhiare; nel XXII capitolo di *Pinocchio* è un cane da guardia truffaldino e defunto che si accordava con le faine per rubare galline. È probabile che su Collodi e su Novelli agissero reminiscenze classiche, essendo Melampo il nome di uno dei cani da caccia di Diana nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il nome è stato utilizzato anche nell'*Arcadia* per il cane di Silvia. Difficile poi tacere il riferimento all'omonimo veggente della mitologia greca, figlio di Amataone, che ricevette in dono la capacità di comprendere il linguaggio degli animali.³⁰ A differenza dell'animale infedele di Collodi, in *Ciuffettino* Melampo è un vecchio cane pieno di acciacchi che, dopo una vita spesa lealmente come cane da guardia, rischia di essere soppresso dal proprietario, prima dell'intervento di Ciuffettino.

– C'è Melampo che è vecchio, è pieno d'acciacchi, e mi dà impiccio... Ammazzarlo da me non posso... mi farebbe male... ci ho il cuore buono, io... potresti affogarmelo tu... nel fosso vicino... È una cosa da nulla: gli attacchi un sasso al collo, e lo butti nell'acqua... E poi ritorni, e io ti darò da cena, e ti regalerò quattro soldi.

Ciuffettino si grattò forte forte la zucca.

– Ma io, questo signor Melampo non lo conosco...

– È il mio cane... che adesso mangia il pane a tradimento...³¹

Che il riferimento sia proprio al Melampo di Collodi è evidente da un esplicito richiamo alle faine:

Melampo era un vecchio cane da pastore, che aveva perduto il pelo e le illusioni della vita a furia di far la guardia al padrone. Adesso gli erano rimasti due denti, con

²⁸ ADOLFO ROSSI, *Un italiano in America*, Milano, Fratelli Treves 1892.

²⁹ Sui nomi dei cani in *Pinocchio* si possono leggere le osservazioni di CESARE LETTA, *Un'eco ovidiana e tre nomi di cani in Pinocchio*, «Serclus» I (2011), 1, pp. 55-58.

³⁰ ANNA FERRARI, *Dizionario di Mitologia greca e latina*, Torino, UTET 1999.

³¹ YAMBO, *Ciuffettino. Libro per i ragazzi...*, cit., p. 85.

i quali non poteva masticare neanche la pappa bollita, e un occhio solo, perché l'altro glie l'aveva³² chiuso un cacciatore con una impallinata. Non gli riusciva più di abbaiare per una laringite cronica, che lo affliggeva da qualche anno, e non poteva camminare per via di una sciatica a una zampa che lo faceva orribilmente soffrire. Passava il tempo a rimpiangere i bei giorni della gioventù, e intanto lasciava che di notte le astute faine penetrassero nel pollaio e facessero strage dei polli del mugnaio.³³

Tuttavia, mentre nel primo romanzo della saga di Ciuffettino, caratterizzato da un'atmosfera favolistica, Melampo è un animale parlante, anche piuttosto saggio, nei due successivi (*Ciuffettino alla guerra* e *Ciuffettino Balilla*) assume i tratti e i comportamenti tipici della sua specie:

Il cane, che comprendeva benissimo le parole di Ciuffettino, accennò di sì con la coda, e lanciò un latrato festoso di approvazione.³⁴

Anche Melampo volle dir la sua. Si alzò, stirò ben bene le membra, dimenò la coda e emise un lunghissimo mugolio guardando ora l'uno ora l'altro dei ragazzi: e quel mugolio, in lingua canina, voleva dire precisamente:

– Se sapeste che fame ci ho anch'io!...³⁵

Strategie onomaturgiche variegata e frequenti episodi di riadattamento e contaminazione s'incontrano anche nella stampa periodica dell'epoca. I racconti e i romanzi a puntate accolti sul settimanale «Donnina», edito a Torino per circa quindici anni a partire dal 1915,³⁶ propongono intrecci narrativi che hanno per eroine, in genere, bambine orfane o rapite, prive di protezione familiare, oppure, all'opposto, fanciulle di buona famiglia ma cadute in disgrazia. Il giornale riprende infatti in buona parte le trame e le ambientazioni del periodico francese «Fillette»,³⁷ di cui ripropone anche le suggestive illustrazioni a colori e nell'interno in bianco e nero.

Un esempio significativo di attualizzazione del testo di partenza si ha in *Cenerentolina*, un lungo racconto pubblicato tra il 1919 e buona parte del 1920. È la storia di «Giovanna Dallebreuse, detta Cenerentolina» (nella versione francese Jeanne Dallebreuse, detta Cendrillonnette), una ragazza di dieci anni, che condivide con l'originaria Cenerentola la condizione

³² Così nel testo.

³³ Ivi, pp. 85-86.

³⁴ YAMBO, *Ciuffettino alla guerra...*, cit., p. 72.

³⁵ Ivi, p. 102.

³⁶ Pubblicazione a cura della casa editrice Picco & Toselli, poi casa editrice Emilio Picco 'Le Edizioni Moderne'. Il primo numero fu allegato in omaggio al n. 66 di un altro periodico piuttosto noto della medesima casa editrice, «L'illustrazione dei piccoli» (29 agosto 1915).

³⁷ Pubblicato dalla casa editrice Offenstadt, poi dal 1928 Société parisienne d'édition (S.P.E.), dal 21 ottobre 1909 all'8 marzo 1942.

di essere orfana di madre e di avere un padre sposato in seconde nozze con una donna anaffettiva quando non apertamente ostile. La condizione conduce Giovanna a uno stato di costrizione e apatia che la avvicina alla celebre eponima, alla quale era stato attribuito il soprannome Cenerentola per l'abitudine di sedersi in un angolo del focolare (nel caso del racconto di Charles Perrault³⁸ per riposarsi dalle fatiche dei lavori domestici). Nella versione moderna offerta alle piccole lettrici di «Donnina», però, Cenerentolina lascia la casa paterna per trasferirsi in America, a Chicago, presso una zia, dove viene ben accolta e dove affronta una serie di peripezie piuttosto rocambolesche che la porteranno, tra l'altro, a ritrovare la sorellastra, rapita da piccola.

Uno sguardo ai personaggi che a distanza di un secolo fanno capolino tra le pagine svela un'onomastica realistica, con qualche esotismo connesso all'ambientazione in luoghi europei o esterni all'Europa ed elementi stranieri nei casi di traduzione da storie originariamente scritte in francese. In questi casi, il nome individuale viene di solito italianizzato, come il soprannome, mentre i cognomi e i toponimi rimangono inalterati. Qualche esempio tratto dalla rivista «Donnina» del 18 gennaio 1920:

La veneziana dai capelli d'oro: Paola Santarci, il conte Luigi Roccavera, il marchese Onofrio Morito e sua moglie Teresa

Il mazzolino di gelsomini: Beppo, Pietro, Luigi, Giacomo

La piccola saltimbanca: Fioretta Mulinetto, Nikita (fanciulla morta in seguito a maltrattamenti, di cui Fioretta, dopo essere stata rapita, è costretta ad assumere il ruolo e anche il nome), Ciriaco, barone Podesco (di nazionalità rumena), Bartolomeo

La pastiglia: Michelina, Guido, Flavia

Pierina l'orfanella: Pierina, Marco, Enrichetto, Sonia, Nora, Zefirino

La bambola di Cecilia: Cecilia, Giulietta

La fioraia del re: Genoveffa, Carolina Mosino

Cenerentolina: Giovanna Dallebreuse, detta Cenerentolina, Lorenza Heverley, Teresa Dallebreuse.

Nei primi decenni del Novecento, dunque, l'affermazione della letteratura per l'infanzia come genere di intrattenimento e di consumo avvenne attraverso romanzi in volume e racconti pubblicati a puntate su riviste per bambini e per bambine che godettero di larga popolarità. Gli uni e gli altri si innestarono lungo il solco tracciato dalla triade tardo-ottocentesca – Colodi, De Amicis, Salgari – e condussero i lettori verso sentieri paralleli ma

³⁸ Il racconto trova spazio nelle *Fiabe in prosa* che Charles Perrault scrisse nel 1697. Il soprannome, in francese *Cendrillon*, rappresenta la «trasformazione affettuosa del più spregiativo Cucendron» (*Dizionario dei personaggi letterari*, Torino, UTET 2003, s.v. *Cenerentola*).

variamente intersecantisi anche sul piano onomastico. Una campionatura di testi necessariamente più ampia potrà arricchire le prime impressioni qui esposte.

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. Ha pubblicato diversi studi sul lessico e sui linguaggi settoriali, sul rapporto tra dialetto e lingua nazionale, sulle relazioni tra lingua italiana e nuovi media.

daniela.cacia@unito.it

PAOLA CANTONI

QUICQUERO, PAPPACONE E ZUCHE ZUCHE:
IL NOME DEL PERSONAGGIO
NEL TEATRO DI ANTONIO PETITO

Abstract: The aim of this contribution is to investigate the names of characters in the theatrical scripts of Neapolitan playwright Antonio Petito (1822-1876), which reflect an evolution from the working class theater of Pulcinella to its middle class equivalent. Antonio Petito expresses his critical position towards the new emerging middle class by means of various linguistic strategies, including the names of the characters. These names are examined in the original manuscripts as well as in the 'new' autograph scripts that are being edited, compared with the old prints and with references to the nineteenth-century lexicography for the Neapolitan dialect. The 'speaking names' are essentially used as a comic device and are functional to the misunderstandings and verbal gags of his social satire theater. The 'caricature names' are a rich series, some of which refer to musicians and players, with a parodic intent towards middle-class theater and the eighteenth-century panorama. The names related to each character and to his/her physical appearance are important, as are the various 'role-names'. On a linguistic level, I give some examples of epithet-names, some created starting from a dialect phraseological use that connotes the character, others deriving from a popular song. I then dwell on the strategies of verbal misunderstanding originating from a name and on the relationships between the name and the role of the characters, highlighting some constants relating to the roles and environment of the script.

Keywords: Antonio Petito, Neapolitan dialect theater, Neapolitan dialect, Autograph manuscripts, Onomastics

1. *L'onomastica nei copioni di Antonio Petito*

Lo studio delle commedie di Antonio Petito¹ sta rivelando la reale fisionomia linguistica dei copioni di un commediografo che rappresenta un singolare paradosso, quello di essere un autore semianalfabeta.

¹ Antonio Petito (1822-1876), il più grande Pulcinella dell'Ottocento, 'archetipo' della grande tradizione teatrale napoletana (cfr. FRANCA ANGELINI, *Antonio Petito autore-attore*, «Problemi», LIV (1979), pp. 97-118), realizzò una riforma del carattere (oltre che delle vesti) di Pulcinella. Famoso per la sua bravura attorica e istrionica, pur muovendo da una condizione di semianalfabetismo, si liberò dai limiti del canovaccio rivendicando la compiuta scrittura scenica e puntò su un teatro di parola e di satira sociale, rovesciando attraverso il gioco linguistico, la gag verbale, il plurilinguismo, le opere del teatro colto (opera lirica, melodramma, romanzi) ed anche gli eventi dell'attualità e le mode dell'epoca; inoltre curò personalmente tutti gli aspetti della performance teatrale. Per la vita e l'opera di Petito ed altri riferimenti bibliografici si rinvia a PAOLA CANTONI, *Antonio Petito: i nuovi autografi. Tre Banbe lu treciente per mille. Introduzione, edizione e commento linguistico*, Alghero, Edizioni del Sole 2010.

Fondamentale, in questa prospettiva, la lettura degli autografi disponibili, accresciuti nell'ultimo decennio da ulteriori esemplari.² L'edizione e lo studio dei manoscritti originali, confrontati con le edizioni a stampa dell'Ottocento, sta infatti mostrando i limiti della loro collocazione nell'ambito delle produzioni semicolte³ e di letture interpretative, pur rispettose della loro realtà linguistica, che rischiano di fare di *Petito* un autore ingenuo e inconsapevole, aderente ad «un modello inconscio di scrittura fonetica del dialetto [...] pregrammaticale e sostanzialmente scenico».⁴

Sono testimonianza di questa consapevolezza linguistica e autoriale gli intenti di caratterizzazione diastratica degli usi linguistici, non solo di categorie sociali più ampie (popolo/borghesia/nobili), ma di condizioni più specifiche della realtà sociolinguistica della Napoli dell'epoca, tra le altre, dei contadini inurbati, dei 'paglietta' (avvocati), del ceto medio che ambisce ad un crescente prestigio sociale e non sa parlare l'italiano, della nobiltà che imita mode sociali e linguistiche di altri paesi.

Il controllo vigile sul testo, che non sembra risentire del semianalfabetismo dell'autore,⁵ si manifesta in vari aspetti: la diversificazione delle varietà

² Otto gli autografi conservati nel Museo di San Martino a Napoli, pubblicati in ETTORE MASSARESE (a c. di), *Tutto *Petito**, 4 voll., Napoli, Torre 1978-1984. Altri 7 autografi sono stati individuati, uno nella Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma e sei (oltre a 18 carte di scene sparse) nell'Archivio Eduardo De Filippo da chi scrive (nella ricognizione delle opere compiuta per il dottorato nel 2000), per cui cfr. CANTONI, *La scrittura di Antonio *Petito* come testimonianza esemplare del continuum linguistico napoletano nel secondo Ottocento*, Tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», XIII ciclo, 2002 e EAD., *Antonio *Petito**, cit.; inoltre l'edizione di due copioni in EAD., *Tre banhe lu trecento pe mille (1870): l'autografo sconosciuto di una commedia di Antonio *Petito**, «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», XIII (1999), pp. 141-82; XIV (2000), pp. 207-252; XV (2001), pp. 181-232 e EAD., *La mandorlinara e la canzona nova (1875): il testo autografo di Antonio *Petito**, «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», XXXI-XXXII (2017-2018), pp. 169-276. Un altro autografo è venuto alla luce dall'archivio di Edoardo Scarpetta (conservato da Mario Scarpetta) pubblicato in ANTONIO PIZZO (a c. di), *Antonio *Petito*. Na Gran Cavalcata. L'ultima commedia*, Napoli, Guida, 2004.

³ Anche l'etichetta di 'semicolti' è stata superata negli studi degli ultimi anni, che collocano questo tipo di scritture e di scriventi in un *continuum* di competenze, esito di fattori molteplici e di un diverso contatto con la lingua italiana, con la scrittura e con i differenti ambiti della cultura alta, per cui cfr. RITA FRESU, *Scritture dei semicolti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a c. di G. Antonelli, M. Tomalese, L. Tomasin, Roma, Carocci 2014, 3 voll., vol. III *Italiano dell'uso*, pp. 195-223, e EAD., *L'italiano dei semicolti*, in *Manuale di linguistica italiana*, a c. di S. Lubello [serie *Manuals of Romance Linguistics* (MRL), vol. XIII, a c. di G. Holtus, F. S. Miret], Berlin-Boston, De Gruyter 2016, pp. 328-350.

⁴ MASSARESE, *Tutto *Petito**, cit., pp. 27-36; si tratta dell'unica edizione complessiva del teatro di *Petito* che raccoglie anche gli otto autografi conservati nel Museo di San Martino, pur con qualche svista, imprecisione e salto di parola o di carte.

⁵ «Singolare tipo d'analfabeta, questo *Petito*, capace di assorbire e far proprie conoscenze delle fonti più svariate, ma refrattario solamente alle regole della scrittura» (FRANCO CARMELO GRECO, *Il caso *Petito**, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a c. di F. Cotticelli, R. Puggioni, Milano, FrancoAngeli 2017, pp. 375-385, la cit. a p. 382).

di italiano e dialetto (italiano popolare, italiano aulico, italiano degli stranieri, dialetto ‘alto’ della classe media e borghese e dialetto ‘basso’ del popolo e del contado), che si realizza nella fonetica, nella morfologia e nel lessico;⁶ la consapevole adozione di un diverso codice in relazione alla tipologia testuale (testo o didascalia);⁷ ed anche le scelte onomastiche, che rivelano notevole autonomia e originalità creativa pur nella continuità con la tradizione della commedia dell’arte.

2. *I nomi parlanti*

Una strategia ampiamente utilizzata dalla tradizione precedente, ma realizzata in modo più consapevole ed efficace⁸ nelle commedie di Petito, è quella del nome come espediente comico; il suo notevole potenziamento è funzionale alla gag centrata sulla comicità verbale, una delle ‘chiavi’ della riforma petitiana del teatro comico in dialetto legato alla maschera di Pulcinella.

I ‘nomi parlanti’ petitiani sono conati con precisi intenti caricaturali e con l’attenzione ai risvolti comici e alle funzioni che potranno svolgere nella trama e nel testo. Alla possibilità di cogliere con immediatezza ruolo sociale, indole o funzione del personaggio nell’intreccio e di fissarli riconoscendoli poi nel suo agire in scena, si somma un altro obiettivo, quello della costruzione di un clima di comicità essenzialmente ‘verbale’ che si palesa, ancor prima e più in superficie che nel dialogo teatrale, nelle scelte onomastiche.

Una serie molto ricca è quella dei ‘nomi-caricatura’, che ricorrono alla marcatura enfatica o alla tecnica del rovesciamento ironico di un aspetto caratterizzante il personaggio. Nell’ambito di questa tipologia, la numero-

⁶ Tra i molti fenomeni si possono citare l’uso alternante del rotacismo della dentale e dell’articolo aferetico, tratti ‘innovanti’ del dialetto parlato ottocentesco, segnalati dalle grammatiche dell’epoca come tipici dell’oralità e del ‘basso popolo’ e banditi dalla scrittura tradizionale, come si ricava anche dagli interventi di normalizzazione nelle edizioni a stampa coeve alle rappresentazioni, per cui cfr. CANTONI, *La scrittura di Antonio Petito*, cit., e EAD., *Antonio Petito*, cit. Per il lessico cfr. EAD., *Le “metamorfosi” di Palummella: varianti lessicali da Antonio Petito a Eduardo De Filippo*, «Contributi di Filologia dell’Italia Mediana», XVIII (2004), pp. 95-136 e EAD., *Aglie e fravaglie e fattura che non vaglie: fraseologia popolare ottocentesca nelle commedie di Antonio Petito*, in *Fraseologia e paremiologia: modelli, strumenti e prospettive*, Atti del VI Congresso internazionale di fraseologia e paremiologia (Roma, 11-13 settembre 2019) (in corso di stampa).

⁷ Le didascalie sono infatti scritte in italiano (pur con le consuete anomalie grafiche e interferenze dialettali) e presentano talvolta ripensamenti e correzioni, come ad. esempio *si busa* ‘si bussa’ (regionalismo campano) che è corretto in *si siona* ‘si suona’ (CANTONI, *La mandorlinara*, cit., p. 176).

⁸ Cfr. CARMELA DE PINTO, FRANCESCO SGUERA, *Il “carattere” del nome nel teatro napoletano dell’Ottocento*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 101-113, qui pp. 101-102.

sità dei nomi riferiti a musicisti e suonatori è da ricondurre all'importanza di questi mestieri nei tanti intrecci legati all'ambiente teatrale, in particolare per il genere della parodia che con Petito conobbe uno sviluppo significativo.⁹ Tra gli altri si segnalano:¹⁰ *D. Bonbardone* maestro di musica (*Le dame viennese* 1874),¹¹ *D. Grangassa* moglie del maestro di musica (*Le dame viennese*), *D. Tinbana* corista (*Dinorah doppe mezanotte*),¹² *Trivella* suonatore ambulante (*Palommella* 1872). L'effetto ironico e caricaturale può essere potenziato dall'apparente verosimiglianza della sequenza nome-cognome, come per *Alesio Condropunto* maestro di canto (*Palommella*).

L'intento parodistico poggia su una fitta rete di richiami intertestuali al panorama dello spettacolo dell'epoca (opera lirica, melodramma, teatro serio, spettacolo popolare, romanzi, ecc.) che per Petito affonda le radici anche in una memoria storica di quel mondo, una conoscenza dell'ambiente teatrale che rispecchia la cultura circolante nel «mondo degli spettacoli 'minori' [...] la cultura del 'popolo degli attori'»¹³ e ne testimonia lo spessore e l'estensione. Il nome di *Petrillo*, tenore (*Dinorah doppe mezanotte*), cui è collegato anche quello di *D. Petros*, baritono, ad esempio, è da ricondursi al violinista e giullare Pietro Mira, più noto come Petrillo (parte di una schiera di musicisti che ebbero grande successo nella Russia del Settecento),¹⁴ che faceva sbellicare i cortigiani dell'imperatrice suonando il violino con versacci e piroette.

La sinergia dei diversi aspetti legati alla rappresentazione è alimentata dal triplice ruolo che aveva Petito «uno e trino cioè autore, attore, regista come Eduardo De Filippo e Scarpetta, ma in modo per noi oggi misterioso perché non resta di lui una sola immagine che non sia un dipinto o una

⁹ Cfr. ANNAMARIA SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere Italiane 1998.

¹⁰ Accanto ai nomi si indicherà tra parentesi tonda la commedia relativa in forma abbreviata, seguita dalla data solo nel primo esempio citato; per i titoli completi (in genere molto lunghi) e per le informazioni sui testimoni manoscritti e a stampa, cfr. CANTONI, *Antonio Petito*, cit.

¹¹ Intreccio di farsa, parodia e bozzetto d'ambiente, che trae spunto dal fastidio per la moda esterofila di copiare le tendenze culturali del resto d'Europa, le «smanie artistiche».

¹² Parodia di una scalcinata compagnia di cantanti e coristi, di cui Pulcinella è maestro concertatore, tratta dall'opera di Giacomo Meyerbeer *Dinorah* (1859).

¹³ FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Roma, Officina 1995, pp. 109-111 ne descrive (a partire da Raffaele Viviani) la condizione di «stranieri» rispetto alla realtà strettamente locale e popolare (miseria, ignoranza, analfabetismo) che pur condividevano, sottolineando però la possibilità di scambio culturale e il respiro nazionale e internazionale dell'ambiente teatrale, anche quello più popolare come il Circo (che infatti Petito mette in parodia in una commedia).

¹⁴ Arrivò in Russia nel 1731 con Tommaso Ristori, incontrò anche Casanova e, diventato ricco, al suo ritorno in Italia comprò l'albergo Leon Bianco sul Canal Grande. Il suo ritratto, riprodotto nelle stampe dell'epoca, darà i lineamenti al personaggio popolare di Petrucha Fanos che sarà trasformato nella maschera del teatro russo Petruska.

fotografia».¹⁵ Per le scelte onomastiche, si concretizza ad esempio nel nome *Zuchezuche*, in cui troviamo ancora un riferimento al mondo musicale. Attribuito al diavolo nella commedia *Nu diavolo ammacchiate*,¹⁶ sarà infatti da ricondurre al contesto scenico del copione petitano, perché all'apparire di *Zuchezuche* si sente il suono della tromba e tutta la commedia è attraversata da gruppi di suonatori, cori e balli. Forte l'impatto espressivo che deriva, per il nome, anche dall'origine onomatopeica di questa voce, documentata già nella lessicografia ottocentesca con diverse accezioni, dallo strumento di canna e corde, simile al violino, utilizzato dai suonatori ambulanti (o dalla 'gente minuta'), al suo suono, ad altro strumento a corde (o non) suonato dagli ambulanti e (al plurale) ai musicisti stessi di taverne, bettole e feste di strada. Petito allude così in modo scherzoso al richiamo di uno strumento suonato alla peggio da suonatori girovaghi e gente del popolo.¹⁷

Nella tipologia dei nomi-caricatura si punta anche sull'esaltazione di un tratto peculiare dell'indole, che suscita il riso sulla base della complicità instaurata con lo spettatore; tra questi, i nomi dei due amici di *Donna Gigia* (*Palommella*), *Arteteche*,¹⁸ che stigmatizza la vivacità eccessiva, *Don Lanquitezza*, con riferimento al carattere malinconico; altro nome 'caratteriale', *D. Aflezione* (*Nu diavolo ammacchiate*).

Legati all'intreccio della commedia sono i nomi *Barone Aronza* e *Baroncino Aronza*, dal verbo *arronzà*,¹⁹ 'avvolgere qualcosa per rubare, in fretta e furia', rispettivamente padre e fidanzato di *Donna Gigia* (*Palommella*), denominazioni che alludono all'indole e al comportamento dei due personaggi e trovano spiegazione nel motivo tematico della commedia, giocata sul contrasto dei modelli comportamentali dell'aristocrazia da una parte, col suo desiderio grottesco di promozione sociale, e del sottoproletariato che, dall'altra, fa la parodia dei suoi miti.

Frongillo 'fringuello' è un 'nome-ruolo' che associa l'amante di Rita (*Aparascianno*) al canto amoroso degli uccelli, come si ricava anche da questo

¹⁵ FEDERICO FRASCANI, *Le burle atroci di Antonio Petito*, Napoli, Arte tipografica 1998, p. 78.

¹⁶ Una favola dal sapore romantico in cui si assiste all'assimilazione tra Pulcinella e il demonio.

¹⁷ Attestato con diverse varianti grafiche (*zuchetezuche*, *zùchete zùchete*, *zuchezuco*, *zuchezuche*, *zuche zuche zucucu*, *zuchezù*) e diversi significati in RAFFAELE D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, presso l'Autore 1873; RAFFAELE ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Napoli, Berisio 1966 [1887]; EMMANUELE ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano. Ristampa anastatica dell'edizione del 1891 e edizione critica della parte inedita* (F-Z), a c. di A. Vinciguerra, 4 voll., Firenze, Accademia della Crusca 2018 [1891] (con numerosi esempi d'autore, a partire da *Lo Cunto* di Giambattista Basile, 1634-1636); per i dizionari moderni, in FRANCESCO D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina 1993. Di qui in avanti questi dizionari saranno indicati con le seguenti sigle (nell'ordine di cit.): AM, RO, AN, DA.

¹⁸ In napoletano 'agitazione e gesticolazione incessante, irrequietezza', cfr. AM, RO, AN, DA.

¹⁹ Cfr. AM, AN, RO, DA. Petito, qui e altrove, lo preferisce al sinonimo *arravoglià*, anche nell'espressione col composto *fare n'arronzacuosemo* che in napoletano non è attestata, forse perché del dialetto parlato dell'epoca (solo *fare n'arravogliacuosemo*), cfr. CANTONI, *Aglie e fravaglie...*, cit.

brano in cui Pulcinella gioca sull'antitesi *frongillo/cardillo* 'cardellino', serie cui si aggiunge *papamosca*:²⁰

PUL frongì frongì tu cande troppe azzechuse penza cha io socardillo epozze fasendere purio ocande mio a chella papamosca

RITA tu che cardille e papamoscha sisapisse sime perdute sime arujnate.

In qualche caso i nomi parlanti possono alludere direttamente all'aspetto fisico, come per *Scarnecchia*²¹ 'uomo pallido' (*I quadri plastici*).

Una tipologia interessante di nomi parlanti, sotto il profilo lessicale, è quella che potremmo definire 'nomi-epiteto' o 'nomi-fraseologici': loro tramite Petito ricorre a un modo di dire o a un uso fraseologico per inquadrare il carattere del personaggio. Tra questi il nome attribuito alla vecchia governante *Mamozia* (*Le Dame viennese*), che trae origine dal detto canzonatorio ma bonario *Si na mamozia*, 'epiteto rivolto a ragazzi dalla testa dura e dal comprendonio scarso'.²²

Collegato alla tradizione popolare anche il nome-canzone *Masto Rafele*, che individua carattere e ruolo del guappo che diventa sindaco e si adegua al ruolo dell'amministratore che rimanda a tempo indeterminato le soluzioni dei problemi del popolo, ed è ripreso dal noto protagonista della canzone popolare *Sò Masto Rafele nun te ne ncarricà*, che dà anche il titolo alla commedia.

L'adozione di una canzone per il titolo di una commedia è del resto procedimento non raro nel teatro di Petito, come mostra la più nota delle sue commedie *Palummella* o, tra le altre, *Apaparascianno*.²³

3. *L'equivoco verbale*

Il potenziale comico del nome non si limita tuttavia all'effetto suscitato dal rovesciamento ironico che scatena il riso in modo inconsapevole nello spettatore, ma è sfruttato pienamente in numerosissime gags verbali, che nello

²⁰ Il brano è tratto da MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 120. Per *cardillo*, *frungillo*, *pappamosca*, cfr. AM, RO, AN, DA.

²¹ Per il nome goldoniano, cfr. ANNA CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 301-315, in particolare p. 303.

²² Cfr. DA. Il detto trae origine da una statua acefala attribuita al console Lolliano Mavorzio, cui fu rimessa una testa piccolissima che diede alla statua un aspetto imbambolato, di qui il significato di persona stupida.

²³ Dalla canzone popolare anonima di inizio Ottocento *Lo Paparacianno* 'il barbagianni'; per *Palommella zampa e vola* (tratta dall'opera buffa *Molinarella* di Nicola Piccinni del 1766 e poi rielaborata a metà Ottocento da Domenico Bolognese), cfr. VITTORIO PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton 1992, p. 32.

scambio di battute tra i personaggi scaturiscono proprio dal nome, spesso inaspettate e non ‘necessarie’ ai fini dell’intreccio.

Queste ‘tirate onomastiche’²⁴ sono prodotte in particolare da Pulcinella, che provoca il riso attraverso l’uso del *nomen ridens* o nel goffo tentativo di ricostruire l’origine e il senso dei nomi attraverso pseudoetimologie.

Un meccanismo molto sfruttato è quello del *non-sense*, strategia comica che Petito trasmise in eredità al teatro e al varietà successivo e di cui è debitore, tra gli altri, Totò.²⁵ Si veda, ad es., il *qui pro quo* generato dal nome di Platone (*La Mandorlinara* 1875) che dà luogo alla ricca serie di gastronomi *palatoni*, *pagnotti*, *turtene*, *freselle* e *tarallucce*,²⁶ varianti geosinonimiche campane relative ai diversi tipi di ‘pane’ (e simili), in cui agiscono due strategie linguistiche, l’associazione fonica e quella semantica.²⁷

ANSEL cari discepoli e duopo sa-/pere che il primo filosofo / ini_talia che istalò la filosofia / Fù il celepre Platone //

PUL e dala naque lasette dei Palatoni pagniotte turtene_freselle / e_taralucio.

Altra situazione comica si crea a partire dal nome di *Papacone*, il capraio (*Di-norah doppe mezanotte* 1873) (per cui vd. oltre), che, secondo la didascalia, sul finale della commedia entra con un ciuccio e la zampogna e parla ‘deformato’²⁸ perché balbuziente; il nome di *Don Bumbarda*, pronunciato dal balbuziente con la ripetizione della prima sillaba, viene scambiato da Pulcinella per uno sparo; segue un altro *qui pro quo*, che sfrutta questa volta il significato di *pappacone* (in dialetto napoletano ‘varietà di susine’),²⁹ ed è Pulcinella, come sempre, a cogliere l’occasione di giocare con l’equivoco linguistico che ne scaturisce:

PAPA Scusata cha è adosefà la comedia adosta D. Bububu

PUL sopra sandermene ma avete tebo domani matina che spare

PAPA chi spara io vache trovanne obresarico D. Bumbarda

PUL a voi siete ocrapare ovedite la [...]

²⁴ Cfr. DE PINTO, SGUERA, *Il “carattere” del nome*, cit., p. 102.

²⁵ Sul nome in Totò, cfr. ENZO CAFFARELLI, *“Questo nome non mi è nuovo...”*. *Quisquilie e pinzillacchere onomastiche nella lingua del sommo Totò*, Roma, Società Editrice Romana 2016.

²⁶ Cfr. AM, RO, AN, DA.

²⁷ Si cita dall’autografo inedito, recentemente pubblicato in CANTONI, *La mandorlinara*, cit. Per i criteri di edizione rinvio al saggio cit., limitandomi a segnalare che il trattino basso (_) indica casi di dubbia segmentazione e che la trascrizione è in tutto fedele all’originale manoscritto.

²⁸ Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, pp. 275-285, da cui è tratto il brano citato nella versione dell’autografo.

²⁹ Cfr. AM, RO, AN. In DA *pappacòne* ‘varietà di pere’, che ne spiega l’etimologia riconducendola a una famiglia Pappacoda che avrebbe prodotto e venduto quel genere di frutti (anche in Puglia Pappagoda, Pappacota, Pappacola per ‘susine’, pappagona per ‘prugno selvatico’ e altre varianti per la ‘susina’).

BUN bravo papacone
 PUL eprunadindie.

L'equivoco verbale che si genera a partire dalle due accezioni semantiche di 'strumento', quella generica e quella specifica di ambito musicale,³⁰ collegato al (già visto) nome 'musicale' *Zuche zuche*, mostra come un nome sia più volte ripreso nel corso della commedia con diverse finalità comiche e allusive:

ZUCH state zitte scemone iosostate che agge fatte trasforma e quate io sostate che agge metutue adisperazione acondesine perfarme fa chille oldragge, emoprengipie avenetta mia etu ajdaesere ostrumente che meneceseta

PUL tusizuche zuche io sone chacatestumente e geniamme pedinte e candine asere.

4. *Diastratia dei nomi*

La corrispondenza del nome con il ruolo sociale e professionale di un personaggio è un altro aspetto interessante da indagare delle strategie onomastiche di *Petito*.

Contraddistinguono vari ruoli femminili spesso del ceto sociale più modesto le forme diminutive o ipocoristiche,³¹ i tipi nominali di area campana o con tratti della fonetica locale: ad es. *Annarella* moglie del cantiniere *Antuono* (*Tre Banhe lu treciento pe mille* 1870), *Giulietta* contadina (*Apaparascianno*), *Catarenella* figlia del massaro (*Nu diavolo*), *Angolela* figlia di *Menaca* (*So Masto Raffaele*), *Anetta* amante di *Pulcinella* servo di *Felice* (*Palummella*), *Ninetta* figlia di *Ambruosio* (*Apaparascianno*), le vajasce *Rosella*, *Gelsomina*, *Persechella*, *Raziella* (*Ciccuzza*), *Gesummina* capera (*Apaparascianno*), *Meneca*³² contadina (*Apaparascianno*; *Menaca* in *Masto Raffaele*), *Catella*³³ cameriera (*Le Dame viennese*), *Matalena* vecchia zingara (*Nu diavolo*).

Anche per i corrispettivi maschili si riscontra una predilezione per le forme alterate (l'accrescitivo sembra rispondere ad intento ridicolizzante) e per le forme locali tronche o dalla fonetica campana: *Zarnacchione* cafone (*Masto Raffaele*), *Giovannone* vecchio di 91 anni (*Masto Raffaele*), *Antuono* cantiniere (*Tre banhe*), *Cola* contadino (*Apaparascianno*), *Biaso* corriere

³⁰ Il brano è citato da MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 401.

³¹ Cfr. CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit., p. 308.

³² Ipocoristico di *Domenica*, utilizzato da Giovanni Verga, cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET 2005, è anche in R. Viviani, *Campagna napoletana*.

³³ Nome campano, tipicamente stabiese, legato al culto del santo vescovo e attribuito al ruolo della cameriera in particolar modo a Castellammare di Stabia.

(*Apaparascianno*), i guardaportoni Maso, Cola, Michele, Vincenzo (*Ciccuza*), Trumugiello garzone (*Palommella*).

L'uso dell'epiteto offensivo per i servi risponde alla tradizione comica; un esempio emblematico è *Quiquere*, servo di *D. Astrubale* e *D. Fidalma* [v. infra] (*Il Matrimonio*), denominazione che allude in modo ingiurioso al significato della voce *quicquero* 'caprone'.³⁴

Capraio è il personaggio che ha nome *Papacone*, che compare in *Dinorah doppe mezanotte* e in *Aida dint 'a casa 'e Donna Tolla Pandola* (entrambe del 1873).³⁵ Ad esso si ispirò, probabilmente per il nome e forse anche per alcune caratteristiche psicologiche, Peppino De Filippo per il notissimo e fortunatissimo personaggio di Pappagone (1966),³⁶ la cui paternità (a parere di chi scrive) è erroneamente attribuita ad altri. Questa ri-attribuzione onomastica meriterebbe ulteriori approfondimenti, anche per ricostruire i rapporti con la comicità petitianiana di autori come Peppino, che «attivava le battute con una gestualità e una fisionomia del volto che scatenavano ilarità al di là del senso della battuta. Con lui s'entrava nel campo dei Petito e dei Pulcinella, la cui somaticità del gesto faceva cogliere e godere anche una pura intenzione». ³⁷ Della stessa serie: *Meza botta* servo di casa (*Masto Raffaele*), *Capatosta* guardaportone (*Le dame vienesse*), *Panechuotte* massaro (*Nu diavolo*), *Cucciarotta*³⁸ *casaduoglio* 'salumiere' (*Mandolinata*).

Nella prospettiva diastratica, in ossequio all'uso meridionale, i nomi legati al ceto borghese sono quasi sistematicamente preceduti dal titolo di rispetto don/donna.³⁹ *D. Bartolo* giornalista (*Ciccuza*), *Don Sincero* benestante (*Tre banhe*), *D. Petrucio* ricco studente (*Ciccuza*), *D. Asdrubale* ricco proprietario (*Nu matremonio*), *Don Asdrubale Barilotto* sedicente avvocato (*Tre banhe*), *D. Crescenzio* impresario (*Nu matremonio*), *D. Anselmo* maestro di pianoforte (*Nu matremonio*), *Don Batasarro* barbiere (*Palommella*), *Don Pandolfo* avvocato (*Apaparascianno*), *Don Pangrazio Cocozziello* sedicente contabile (*Tre banhe*), *Donna Ceccia* ricca vecchia ereditiera (*Tre banhe*), *Donna Gigia* ricca vedova (*Palommella*), *D. Fidalma* [v. supra] moglie del maestro di pianoforte (*Nu matremonio*).

³⁴ 'Caprone, tacchino, becco (in senso proprio e traslato)', cfr. AM, RO, AN, DA.

³⁵ Cfr. SAPIENZA, *La parodia dell'opera*, cit., p. 52.

³⁶ Con la ricca serie di sketch televisivi di cui si trova qualche testimonianza anche su youtube, ad es.: <https://www.youtube.com/watch?v=b0I-JptsUTY>; <https://www.youtube.com/watch?v=u0iExZLuhI0>

³⁷ ROBERTO DE SIMONE, *Grande Pappagone comico senza testo*, «La Repubblica», 25/01/2000.

³⁸ 'Testa calva rotta' quindi stupido, cfr. DE PINTO, SQUERA, *Il "carattere" del nome*, cit., p. 103.

³⁹ Cfr., per l'origine spagnola, GIAN LUIGI BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino, Giappichelli 1985, p. 197 e per il napoletano, PATRICIA BIANCHI, NICOLA DE BLASI e RITA LIBRANDI, *I' te vurria parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti 1993, p. 81.

In alcuni casi l'effetto caricaturale e irridente è affidato al cognome 'parlante' che ha valore di 'soprannome' e dichiara con evidente intento ironico l'inaffidabilità sociale del personaggio, ad esempio per il contabile *Don Pangrazio Cocozziello* o per *Don Ciccio Approfitta* vecchio usuraio (*Tre Banhe*).

Tra i nomi legati agli aspetti sociali rientrano i 'nomi-ambiente', che richiamano con la loro letterarietà la collocazione temporale dell'intreccio, non necessariamente settecentesca; ad esempio, in *Nu diavolo ammachiato*, ambientato nel Settecento, e *Nu matremonio in musica* (1874) che è parodia del melodramma *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa (1792). Dalla prima citiamo *Radamonte*,⁴⁰ *Eufemia*,⁴¹ *D. Anzelmo*⁴² e *Astrubale*;⁴³ nella seconda restano, rispetto all'originale di Cimarosa, i nomi di *D. Fidalma* e *D. Geronimo*.⁴⁴

Un discorso a parte meriterebbero i 'nomi-ruolo', che definiscono un personaggio con un ruolo specifico e ricorrente nelle diverse commedie e anche una sua funzione nella compagnia, talvolta frutto dell'estro creativo di Petito, come *Felice Sciosciammocca*, in altri casi mutuati o rielaborati dalla tradizione come *Asdrubale Barilotto*.

Il nome di *Felice Sciosciammocca*, la cui etimologia è incerta, parrebbe infatti un altro esempio di 'nome-epiteto' (da 'soffia in bocca')⁴⁵ attribuito all'alocco e svampito, mezza maschera dai connotati borghesi, anti-Pulcinella. Il nome-personaggio incarna l'evoluzione della commedia petitiiana, che condurrà la maschera e i tipi della tradizione ad assumere caratteri e tipi di un teatro che si avvia verso la commedia borghese di quell'Edoardo Scarpetta che portò al successo Felice. Per «derivazione sociologica e tipica»⁴⁶

⁴⁰ Diffuso nell'opera, a partire dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, diventa nome comune che indica 'persona spavalda, spaccone', cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit.

⁴¹ Dalla commedia di Lope de Rueda *Eufemia* del XII sec., in Italia ha avuto in passato maggiore diffusione nel sud, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit., ed è nella commedia dell'arte, cfr. CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit., pp. 306-307.

⁴² Denominazione del servo nella Lombardia di fine Settecento, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit. e anche BRUNO MIGLIORINI 1968.

⁴³ Dall'opera buffa settecentesca, protagonista dell'allegro melodramma *Crispino e la Comara* di Luigi e Federico Ricci (Venezia, 1850), è in Goldoni, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit., CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit. e per il nome-ruolo *Asdrubale Barilotto*, cfr. DE PINTO, SGUERA, *Il "carattere" del nome*, cit., p. 103.

⁴⁴ Fida + Alma, protagonista femminile e moglie (in Cimarosa sorella) del ricco mercante Geronimo, il cui nome è versione antica di Girolamo, per cui cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit.

⁴⁵ Sul nome si veda quanto diffusamente discusso da DE PINTO, SGUERA, *Il carattere del nome*, cit., pp. 107-111.

⁴⁶ Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. III, p. 82. Per il personaggio di Felice cfr. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida 1992 [1969], pp. 580-581 e ANTONIO PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni 2009.

Felice è distante da Pulcinella, l'uno rustico inurbato dal contado,⁴⁷ mario-netta mediocre e senza alcuna autonomia rispetto al mondo piccolo borghese da cui è generato,⁴⁸ grottesco, comico e satirico, l'altro maschera urbana, diabolica ed eversiva nella sua divertita osservazione di una realtà di cui si prende gioco irridendola e rovesciandola anche attraverso l'uso dei nomi.

5. *I nomi negli autografi*

Da un primo confronto dell'elenco dei nomi riportati negli autografi con quelli 'normalizzati' della stampa, condotto su due dei *nuovi* autografi pubblicati (*Tre banbe* e *La Mandorlinara*),⁴⁹ è emersa la possibilità di individuare alcune varianti significative.

Oltre agli aspetti di normalizzazione grafica e fonetica, si rivelano in particolare mutamenti nei ruoli collegati ai nomi (*Don Pangrazio* da *leterato* diventa 'contabile', *Don Sincero* da *proprietario*, 'benestante'), anche di ordine solamente lessicale (ad es. dalla denominazione locale di *paglietta* a quella italiana di 'avvocato'), o in altre indicazioni (ad esempio la stampa del 1904 fa precedere 'sedicente' ai ruoli di avvocato e di contabile, indicazioni di atteggiamento evidentemente esplicitate da Petito solo nell'agire scenico).

Questi primi rilievi ci spingono ad estendere l'indagine, perché alcune sfumature del nome possono essere restituite solo *nel testo* autografo di Petito.

Proseguendo sulla base della prima ricognizione qui proposta si potranno aggiungere altri elementi utili a ricostruire le strategie linguistiche di un autore che utilizza anche le scelte onomastiche per attuare quel rovesciamento di prospettiva tra cultura alta e cultura bassa che trova un punto di svolta nel suo teatro.

Biodata: Paola Cantoni è Professoressa associata di Linguistica italiana all'Università "La Sapienza" di Roma. Oltre agli studi sul dialetto napoletano ottocentesco di A. Petito e su R. Viviani (*A. Petito: i nuovi autografi*, 2010; *Mari'...Rafe'... Raffaele Viviani: lettere alla moglie Maria: 1929 e 1940-43*, 2010), questi i principali ambiti di ricerca: lingua e dialetto in autori napoletani (E. Scarpetta, E. De Filippo, Totò), italiano popolare (in particolare scritture della Grande Guerra), carteggi otto-novecenteschi, il plurilinguismo in autori del Novecento (C. Bernari e L. d'Eramo), i

⁴⁷ Questa caratterizzazione sociale perviene ad una compiuta realizzazione nella commedia *La Mandorlinara* del 1875, cfr. CANTONI, *La Mandorlinara*, cit.

⁴⁸ Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. III, pp. 9-11.

⁴⁹ In CANTONI, *Antonio Petito*, cit. e EAD., *La Mandorlinara*, cit.

cinonimi per l'onomastica, la didattica dell'italiano anche in prospettiva diacronica (i Registri dei maestri elementari di primo '900). È stata redattrice di opere lessicografiche e bibliografiche (*Lessico Etimologico Italiano*, Dr. Ludwig Reichert Verlag, *Grande dizionario analogico della lingua italiana*, UTET; *Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana*, Salerno Editrice).

paola.cantoni@uniroma1.it

ISABELLE GIGLI CERVI

VARIAZIONI ONOMASTICHE
DIETRO AL *GALATEO* DI GIOVANNI DELLA CASA:
UNA PROPOSTA DI LETTURA

Abstract: This paper investigates the subtle play of references related to each character name variation, based on crucial points in the plot. *Galateo*, the title of the work, derives from the Latinized name of the dedicatee, Galeazzo Florimonte. This is in line with the Ciceronian habit in vogue in the sixteenth century consisting of the use of an anthroponym inserted in the title. Galeazzo Florimonte – bishop of Aquino and Sessa Aurunca, Casa's friend during the years he lived in Rome, whose *Libro delle inezie* is an essential point of Della Casa's volume – also appears as a real, historical figure. Finally, there is Galateo, the fictional character who comes to life and intersects the story line, becoming an integral part of it.

Keywords: Giovanni Della Casa, *Galateo*, sixteenth-century Italian Literature, textual onomastics

Séguita appresso [cioè dopo le *Rime* e l'*Orazione a Carlo V*] il *Galateo*, che la terza e ultima parte è e compie il volume: il quale, come avesse luogo, altresì da se stesso si dichiara, nominandosi per autore et occasione del medesimo trattato. Ma percióché voi per avventura chi questo messer Galateo si fosse volentieri intendere-ste, io il vi dirò, e come il fatto adivenisse brevemente vi farò chiaro.¹

¹ In questa sede non si citerà dalla *editio princeps* (la ristampa anastatica della quale, unita a quella dei *Latina monumenta*, è a cura di Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2006) – in cui l'avvertenza *A' lettori* compare a cc. a4r-b1v –, ma dall'edizione moderna Prandi. Questa edizione è infatti l'unica che riporti, sebbene solo in parte, l'episodio dell'incontro fra il Casa e il Florimonte, in occasione del quale sarebbe nata l'idea della stesura del trattato durante un colloquio a cui *in nuce* accennerà l'autore stesso nel capitolo IV: cfr. GIOVANNI DELLA CASA, *Galateo*, a c. di S. Prandi, introduzione di C. Ossola, nuova ed. riveduta, Torino, Einaudi 2000. La ricostruzione della vicenda testuale del *Galateo* è nota, ed è stata ben delineata da Arnaldo Di Benedetto, che ne ha sapientemente scandito le tappe fondamentali. Una breve rievocazione 'di servizio': la prima edizione critica, a cura di Emanuela Scarpa (Panini 1990), è basata sulla *princeps* del 1558 e ad essa è seguita quella curata da Gennaro Barbarisi (Marsilio 1991), che contestava alla ed. Bevilacqua di essere un rifacimento del testo da parte dei curatori Erasmo Gemini e Carlo Gualteruzzi e proponeva una trascrizione, quasi diplomatica, del ms. *Vat. Lat. 14825* – apografo con correzioni autografe dell'autore, sebbene in larga misura contestate dalla Scarpa. Altre due, poi, le edizioni, curate una da Arnaldo Di Benedetto (TEA 1992; edizione già compresa in *Prose di GIOVANNI DELLA CASA e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura dello studioso, Torino, UTET 1991 [1970¹]) e l'altra, poc'anzi cit., da Stefano Prandi (Einaudi 1994; 2000²), entrambe basate sulla *princeps*. Sulla questione Di Benedetto ha concluso lapidario: «Il "vero" *Galateo* non è quello conservato nel ms. Vaticano Latino 14825. Procurandone la stampa, Barbarisi ha reso un indubbio

Il passo è tratto dall'avvertenza *A' lettori* integrata da Erasmo Gemini de Cesis, segretario di Monsignor Giovanni Della Casa, nella postuma *editio princeps* del *Galateo*, procurata da lui e da Carlo Gualteruzzi, intimo amico dell'autore, e fatta stampare a Venezia nel 1558 presso Nicolò Bevilacqua – disattendendo alle direttive impartite dall'autore che, in punto di morte, ne avrebbe auspicato l'oblio. Il contenuto di tale avvertenza, com'è noto, è costituito dall'illustrazione dell'occasione compositiva e dalla esegesi circa la genesi del titolo: titolo di un trattato che – è bene sottolineare, seppure la critica degli ultimi decenni abbia finalmente rivisto la parabola paradigmatica dell'opera unicamente come 'manuale' del *savoir faire* e del sapersi comportare in pubblico – accoglie al suo interno numerosi riferimenti sia a problemi emblematici della società che alla crisi della Chiesa del tempo, motivi per cui divengono più evidenti le eventuali ragioni casiane in favore di un'alienazione della redazione manoscritta.

Non si dimentichi d'altra parte che il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione – altro tassello ineludibile per l'educazione del perfetto uomo di corte – si offre al lettore in qualità di «*ritratto esemplare*»² del buon costume, mentre il *Galateo* del Casa prende le mosse – così come viene programmaticamente segnalato dall'autore (anche attraverso il motivo ricorrente dell'*adtenuatio* dell'importanza della materia trattata) – «da quello che per

servizio agli studi dellacasiani. Ma il vero *Galateo* è, per troppe ragioni, quello del 1558. A chiunque sia, eventualmente, attribuibile»: cfr. ARNALDO DI BENEDETTO, *Appunti sul «Galateo»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXII (1995), 557, pp. 481-508: p. 508 (poi in Id., *Poesia e comportamento. Da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2002). Si veda anche LEONARDO TERRUSI, «*Veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri: poetiche della visualità nella riflessione cinquecentesca sulla novellistica*», «Italianistica», XLVI (2017), 2, pp. 43-53: p. 49, n. 1. Sulla questione delle edizioni critiche del *Galateo* non si può altresì prescindere da ANTONINO SOLE, [Recensione delle edizioni del *Galateo* di G. Della Casa, a c. di E. Scarpa, G. Barbarisi, A. Di Benedetto], «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIX (1992), 545, pp. 603-611; GENNARO BARBARISI, *Ancora sul testo del Galateo*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996), a c. di G. Barbarisi e C. Berra, Bologna, Cisalpino 1997, pp. 253-270; EMANUELA SCARPA, *Schede sulle recenti fortune del Galateo di Giovanni Della Casa (con un'appendice gualteruzziana)*, «Filologia e critica», XXII (1997), 1, pp. 37-75; DI BENEDETTO, [Recensione a *Per Giovanni Della Casa*, cit.], «Critica letteraria», XXVI (1998), 1, pp. 173-176 [e altresì «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXV (1998), 569, pp. 155-156]; BARBARISI, *Quaestio lepidissima: il testo del Galateo (con una Nota di EMANUELA SCARPA)*, «Filologia e critica», XXIV (1999), 1, pp. 139-149; STEFANO CARRAI, *La tradizione delle opere di Giovanni Della Casa e il problema della loro edizione*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura dello studioso, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2007, pp. 87-108, pp. 90-94 (par. 2).

² Cfr. CARLO OSSOLA, *Introduzione a DELLA CASA, Galateo*, ed. cit., pp. V-XXXIV: p. VIII. Vd. a riscontro BALDESAR CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Dedicà I: «mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali». L'edizione di riferimento è *Il Cortegiano, con una scelta delle opere minori*, a c. di B. Maier, Torino, UTET 1955, p. 71.

avventura potrebbe a molti parer frivolo».³ Carlo Ossola ha giustamente notato come il bisogno primario cui accenna il Casa si traduca nel *Leitmotiv* del 'non procurar noia', in quel catalogo delle cose che debbono essere «da schifarsi nel vivere»⁴ e che si riassumono nel celebre *tòpos* del «'difetto minore', ma continuo, rispetto al peccato»:⁵

e certo, come i peccati gravi più nuocono, così questo leggeri più noia, o noia almeno più spesso; e sì come gli uomini temono le fiere salvatiche e di alcuni piccioli animali, come le zanzare sono e le mosche, niuno timore hanno, e non di meno, per la continua noia che eglino ricevono da loro, più spesso si ramaricano di questi che di quelli non fanno, così adiviene che il più delle persone odia altrettanto gli spiacevoli uomini et i rincrescevoli quanto i malvagi, o più.⁶

È chiaro: per assunto, l'apice della classifica dei difetti peggiori è senza dubbio costituito dai peccati capitali; e tuttavia nella quotidianità ciò che dà «noia» maggiormente e, soprattutto, più frequentemente, sono i piccoli difetti. Nel corso della vita incontreremo infatti più spesso «zanzare» e «mosche», e molto più di rado «le fiere salvatiche». E allora non sembra improbabile che le fonti dell'omaggio alla tradizione paradossale – frutto di un innovativo mutamento di orizzonte culturale – siano da individuare in quell'Agostino oggetto di studi di Galeazzo Florimonte, che dei sermoni del santo si era fatto strenuo divulgatore attraverso i volgarizzamenti di alcuni di essi, oltre che nel 'libro delle inezie' progettato dal vescovo e che mai giunse alle stampe.⁷

Ma c'è di più: come già è stato detto, non si può non notare come il tema della *mosca urgens*, minuscolo insetto in grado, nonostante le sue piccole dimensioni, di dare noia ai tori e di far infuriare gli elefanti – si veda l'*Encomio della mosca* luciano⁸ – torni in maniera incisiva nell'encomio di Leon Batti-

³ Cfr. *Gal.* I, cit., p. 5.

⁴ *Ivi*, II, p. 8.

⁵ Cfr. OSSOLA, *Introduzione* a DELLA CASA, *Galateo*, cit., pp. VIII-IX.

⁶ Cfr. *Gal.* I, cit., p. 7.

⁷ Cfr. i volgarizzamenti del Florimonte raccolti nei *Varii sermoni di Santo Agostino e i altri catolici et antichi Dottori, utili alla salute dell'anime* [...], Venezia, Gabriel Giolito 1553 (editio princeps); e nella *Seconda parte de' sermoni di Santo Agostino, Crisostomo, Bernardo et Basilio* [...]. *Con alcune homelie del medesimo non prima date in luce*, Venezia, Girolamo Scotto 1564 (edizione unica). Vd. al riguardo il contributo di STEFANO PRANDI, *La «bilancia dell'orafo»: dissimulazione e misura nel «Galateo» come eredità umanistiche*, in *Traité de savoir-vivre en Italie - I trattati di saper vivere in Italia* (Actes du Colloque international, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 19-21 mars 1992), a c. di A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand 1993, pp. 199-211.

⁸ Cfr. LUCIANO, *Encomio della mosca*, in *Dialoghi e saggi*, trad. di L. Settembrini, introduzione, note e illustrazioni di A. Savinio, Milano, Bompiani 1983 [1944].

sta Alberti, quell'Alberti che, nel secolo successivo, sarebbe stato 'pericolosamente' letto e apprezzato tanto dagli ambienti riformatori cattolici quanto da parte dei letterati vicini a Della Casa, fra i quali Gualteruzzi, Carnesecchi, Flaminio e lo stesso Florimonte.

Si legga in proposito questo passo dalla *Musca* dell'Alberti:

Si dice che non so quale filosofo di celebrata fama era solito stupirsi della sciocchezza degli uomini, perché trascurano la maggior parte delle cose che si mostrano con assoluta evidenza e che facilmente si possono conoscere; mentre si sforzano di scrutare con tutto il loro zelo e la loro sagacia quelle che la natura ha occultato e confinato in luoghi oscuri. E vanno dicendo che costui così si lagnasse di questo comportamento: «Non la smetteremo mai noi stolti uomini con la nostra molesta curiosità di scandagliare la distesa del cielo e i moti degli astri e altri simili cose che anche la natura conosce appena? E delle superiori qualità di un essere vivente rispetto ad un altro essere vivente o dell'utilità che possono arrecare per una condotta di vita onesta e felice soprattutto coloro con cui trascorriamo la nostra esistenza, non ci preoccupiamo minimamente?»⁹

Sembra quasi, per dirla con Ossola, che il Casa decida accortamente di abbandonare il terreno delle pluriceleberrate virtù cardinali e dei «peccati capitali» in favore di quella «*oculata fede* intorno cui stringe ormai assedio la Chiesa e il suo inquisire». ¹⁰

«Quello che per avventura potrebbe a molti parer frivolo» diviene dunque il paradigma dell'immenso spazio del presente – che si traduce nei principi di convivenza fra gli uomini – e non più del destino ultimo cui deve mirare il buon cristiano. Acquista allora ulteriore significato il cap. XXVIII del trattato, nel quale il «vecchio idiota» dichiara al «suo giovanetto» di avergli mostrato non «i peccati, ma gli errori degli uomini», rendendo evidente come l'obiettivo ultimo dell'opera non sia costituito dal «trattar della natura de' vizi e delle virtù, ma solamente degli acconci e degli sconci modi che noi l'uno con l'altro usiamo». ¹¹

Alla luce di questi elementi pare dunque opportuno ripercorrere le ragioni che portano il Casa a proporre un'alternanza all'interno del medesimo per-

⁹ LEON BATTISTA ALBERTI, *Musca*, in *Apologhi ed elogi*, a c. di R. Contarino, presentazione di L. Malerba, Genova, Costa&Nolan 1984, pp. 171-195, pp. 174-175. Sul lucianesimo dell'Alberti, cfr. da ultimo IRENE FANTAPPIÉ, 'Re-figuring' *Lucian of Samosata: Authorship and Literary Canon in Early Modern Italy*, in *Building the Canon through the Classics. Imitation and Variation in Renaissance Italy (1350-1580)*, a c. di E. Morra, Leiden-Boston, Brill 2019, pp. 187-215, p. 190 e nota 14 (con bibliografia pregressa).

¹⁰ Cfr. OSSOLA, *Introduzione* a DELLA CASA, *Galateo*, cit., p. X.

¹¹ Per la prima citazione si veda *supra* nota 3; la seconda e la terza sono dal sottotitolo del *Gal.* (sul quale si veda *infra*), ed. cit.; la quarta e la quinta, dal cap. XXVIII, p. 77.

sonaggio, *Florimonte/Galateo* appunto, le cui diverse declinazioni, dalla polemica religiosa alle scelte letterarie, sanno adattarsi, ciascuna con maestria, ai singoli contesti cui vengono ascritte. Si noti anche che tre sono le direttrici entro le quali si intende agire nel trattato: l'esplicazione della scelta del dedicatario, la ricerca degli echi di quest'ultimo – ricordato significativamente negli snodi cruciali della trama –, la presenza evidente, saltuaria ma costante, del personaggio fittizio nell'ambito del nucleo narrativo. Il tutto senza tralasciare di porre attenzione agli aspetti onomastici e al contesto socio-politico entro il quale questi elementi acquistano un'evidenza ancora più puntuale.

Ma facciamo un passo indietro. L'introduzione, come si è detto, illustra l'occasione compositiva del trattato, l'origine del titolo e la genesi del sottotitolo – voluto, con ogni probabilità, come già accennato, dai curatori dell'opera. Già a partire dal primo elemento paratestuale, non si può non notare l'origine del deonimo letterario, frutto del processo che, dalla letteratura al mondo reale, porta all'antonomasia che meccanicamente fa associare 'Galateo' alla pratica del *savoir vivre*.

Galateo è infatti il titolo dell'opera, derivante dalla latinizzazione del nome del dedicatario, Galeazzo Florimonte, in linea con la tendenza, tutta ciceroniana e ripresa nel Cinquecento, dell'utilizzo dell'antropónimo per l'*inscriptio*. Barbarisi ha notato come nella *editio princeps* del 1558 *Galattheo* venga «riprodotto in maiuscoletto nel testo, a sottolineare il valore ad esso attribuito, [...] assunto a titolo dell'opera; a rinforzare questa indicazione, il Gemini, nella premessa *Ai lettori*, amplificando le stesse parole del Casa, si dilungò nel racconto [...]: un racconto tanto compiaciuto ed esaltante da riuscire per lo meno sospetto, certo giustificativo sia del titolo sia degli intenti edificatori dell'autore».¹²

D'altra parte più fonti sottolineano come Galeazzo Florimonte fosse stimato e apprezzato dai più insigni personaggi del suo tempo – i già menzionati Gualteruzzi e Flaminio, ma anche Girolamo Fracastoro, Giovan Matteo Giberti, Luigi (Alvise) Priuli, Ludovico Beccadelli, Gaspare Contarini, Marcello Cervini, poi Papa Marcello II, e Giovan Maria Ciocchi del Monte, poi Papa Giulio III. A costoro non era peraltro estraneo dedicare parole di affetto al comune amico, evocandolo per mezzo di *nomina ficta* (il Flaminio lo chiama talvolta *Philaethe*, cioè 'amante della verità'):¹³ tra questi il più comune e diffuso era 'Galateo', ottenuto dalla trasformazione di 'Galeatius', suggerita dal ricordo classico della ninfa Galatea. Al Florimonte sono indi-

¹² Cfr. BARBARISI, *Introduzione* a DELLA CASA, *Galateo...*, cit., pp. 9-37: p. 20.

¹³ Cfr. M. ANTONII FLAMINII *Carminum libri octo*, in MARCI ANTONII, IOANNIS ANTONII et GABRIELIS FLAMINIORUM *Forocorneliensium Carmina*, ed. a c. di F. M. Mancurti, Patavii, excudebat Iosephus Cominus 1743, pp. 1-276, II, 3: *Ad Nymphas de Fonte Philaethis*, p. 65.

rizzati ad es. due carmi latini del Casa e uno di Luigi Priuli, e di lui si parla in quello incipitale della raccolta dei *Carmina* diretto a Marcantonio Flaminio: in tutti e quattro i componimenti egli è sempre chiamato 'Galateo'.¹⁴ Sia Giuseppe Biadego che Decio Felcini, nei loro studi primonovecenteschi sul Florimonte, ricordano come fosse esistito un precedente letterato dal medesimo pseudonimo: si trattava dell'umanista Antonio de' Ferrariis da Galatone, così chiamato per via della città di origine. Ma la scomparsa di questo letterato nel 1517, quando il Casa non aveva che quattordici anni, fa sì che non si possa non associare il deonimo al nostro Florimonte.¹⁵

Il deonimo entra in gioco già nell'introduzione del trattatello, nell'avvertenza *A' lettori*, composta *ad hoc* da Erasmo Gemini e costruita su di un legame di amicizia, in una cornice esterna di carattere fittizio e novellistico fortemente indicativa perché portatrice dei valori programmatici che animano il testo. Si tratta di circa due pagine nelle quali è raccolta la storia che giustifica il titolo dell'opera, pagine che contribuiscono alla nobilitazione del Florimonte e che, soprattutto, forniscono i presupposti del discorso sulle corti – di cui il Gemini era esperto perché loro assiduo frequentatore, in contatto con i Giberti –, un tema ripreso e ampiamente sviluppato nel corso del trattato.

Al sottotitolo si è già accennato, seppur in maniera indiretta, nella prima parte dell'intervento. Esso recita infatti:

Trattato
di messer Giovanni Della Casa,
nel quale sotto la persona d'un vecchio
idiota ammaestrante un suo giovanetto
si ragiona de' modi che si debbono o
tenere o schifare nella comune
conversazione, cognominato
Galateo
overo de' costumi.¹⁶

¹⁴ Cfr. DELLA CASA, *Opere*, edizione veneta novissima, Venezia, Pasinello 1728-1729, tt. 5, IV: *Contenente le cose latine, sì in prosa che in verso, da lui composte*, 1728, nell'ordine *Ad Galateum. Fatetur se adhuc ambitione commoveri, eaque omnino levare cupit*, pp. 5-7, *Ad Galeatium Florimontium. Gratulatio ob egregia opera in lucem edita*, p. 32 (per l'edizione dei *Varii sermoni*, cit. *supra* al principio della nota 7), ALOYSII PRIOLI *Ad Galateum, ut Neapolim redeat ad sponsam*, pp. 4-5, *Ad M. A. Flaminii Manes, adversus Aloysium Priolum, qui conabatur Galateum Roma avellere, ut Neapolim rediret ad sponsam*, pp. 3-4 (il primo ed il quarto carne erano già apparsi in IOANNIS CASAE *Latina monumenta*, a c. di P. Vettori, Florentiae, In Officina Iuntarum Bernardi Filiorum, edita IIII Id. Iun. [scil. il sabato 10 giugno] 1564, nell'ordine pp. 2-4, 1-2).

¹⁵ Cfr. GIUSEPPE BIADEGO, *Galeazzo Florimonte e il Galateo di Monsignor Della Casa. Studio*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», a.a. 1900-1901, tomo LX, pt. II, pp. 530-557: p. 531; e DECIO FELCINI, *Ricerche su Galeazzo Florimonte detto Galateo*, Jesi, Tipografia Editrice Flori 1911, p. 25.

¹⁶ Il sottotitolo, dovuto a una aggiunta dei curatori nella *princeps* 1558, costituisce un breve som-

L'educatore è volutamente detto «vecchio idiota» perché programmaticamente incarna colui che possiede le capacità, ma non le dimostra, e che dissimula quindi il proprio sapere servendosi intenzionalmente della 'sprezzatura', cioè dell'abilità di padroneggiare l'arte, fingendo tuttavia che questa sia frutto della spontaneità. Egli è colui che istruisce l'educando, un «suo giovanetto». Ma non lo istruisce in merito alle discipline che sono oggetto di studio scolastico: il suo insegnamento è rivolto invece ai comportamenti da tenere e a quelli da evitare quando si è in compagnia di altre persone.

Veniamo dunque al terzo punto: l'occasione compositiva. In un incontro casuale a Roma – racconta il Gemini –, il Florimonte e il Casa, ai quali «assai sovente accadea [...] di essere insieme, come quelli che in amore e vicendevole benivolenza erano congiuntissimi e domesticissimi», si sarebbero trovati a ragionare circa il «vivere civile e politico, e della leggiadria e convenenza de' costumi, e delle sconce e laide maniere che gli uomini usano bene spesso infra di loro». ¹⁷ Il vescovo avrebbe poi pregato l'amico di comporre – sul modello di quanto egli aveva fatto con le sue *Inezie* – un «trattato nella nostra volgar favella», affinché tali dettami del vivere e del parlare civile godessero di una divulgazione a più largo raggio. La problematica veniva a delinearci in primo luogo in direzione di quel filone di discussioni intorno alla lingua che si concretizzava, di fatto, nell'assenza ancora tangibile di un'opera di riferimento per condurre una conversazione in volgare. La richiesta, posta direttamente dall'autorità del Florimonte, non poteva essere dal Casa elusa.

Ed ecco allora che, dall'incontro amichevole riportato in questa testimonianza, aveva avuto origine l'operetta che Annibale Rucellai – il nipote *ex sorore* del Casa e probabile destinatario del testo – nel gennaio 1559 descriveva al Vettori come una tra le «cose fatte [...] per puro esercizio» o, se vogliamo, «per scherzo». Al contrario, quest'ultimo si serviva della menzionata 'dissimulazione del sapere' di gusto tutto umanistico per celare, entro le pagine del decalogo del buon cortigiano, polemiche antidantesche, fonti classiche ed erudite annotazioni. Era quello che Varchi avrebbe definito quale amalgama perfetto di dottrina e leggiadria. ¹⁸

mario del trattato, riportato al centro della p. 82 in carattere maiuscolo, «in nome d'una prassi assai comune, sulla base della presentazione dell'opera»: cfr. DELLA CASA, *Galateo*, ed. a c. di E. Scarpa, cit., p. 3 (dalla quale è tratta la citazione), e BARBARISI, *Introduzione*, cit., p. 20 (dov'è ribadito come il sottotitolo sia «palesamente dovuto ai curatori del volume»).

¹⁷ Cfr. *Gal.*, avvertenza *A' lettori*, cit., p. 3.

¹⁸ Sulla questione dello *scherzo* verte peraltro la critica mossa da Antonino Sole ad Emanuela Scarpa: il Sole esprime quest'ultima considerazione dopo aver riportato un passo del Barbarisi, nel quale lo studioso discuteva le conclusioni della Scarpa, ed è dunque da riferire al pensiero del Barbarisi: lo studioso annota infatti come quest'ultima da un lato dia «credito a quanto riferito da

Ma Galeazzo Florimonte, vescovo di Aquino e di Sessa Aurunca e amico del Casa negli anni del periodo romano, compare nel *Galateo* anche in qualità di personaggio reale, storico. E diviene dunque tutt'altro che priva di significato la scelta di menzionarlo, in un inserto nostalgico delle glorie passate, quale *exemplum* irripetibile di virtù cortesi – lui che il Casa avrebbe identificato come l'antesignano delle buone maniere e che veniva descritto, sempre dal Casa nella *Vita Gasparis Contareni*, come «castigator nonnumquam etiam subamarior». ¹⁹

Messer Galeazzo, dal canto suo, non deve aver disdegnato l'etichetta casiana, tanto profondo era l'affetto che lo legava all'amico. Tant'è vero che, lasciando Roma per Venezia, aveva pregato Ludovico Beccadelli di salutarli il Casa, per il quale nutriva un affetto tale da essere disposto a ricompensare in moneta «ogni anno, tanto per volta, chi ogni di li desse le mie raccomandationi». ²⁰

Ma veniamo ora all'ultimo punto oggetto di indagine. *Galateo*, personaggio fittizio, ma vivente sulla pagina scritta, entra nella trama del libro inserendosi magistralmente nella vicenda e divenendone così parte integrante. È dunque tutto fuorché un caso che il suo nome compaia nell'*excerptum* narrativo-novellistico del vescovo Giberti, laddove si racconta del conte Ricciardo – irreprensibile sotto ogni punto di vista, ad eccezione di un «picciolo difetto», che solo un «uomo già pieno d'anni, molto scientiato et oltre ad ogni credenza piacevole e ben parlante» avrebbe potuto fargli presente: messer *Galateo* appunto.

Il riferimento è al capitolo IV, che costituisce, insieme alle novelle di Ubaldino Bandinelli e di Flaminio Tomarozzo, una delle inserzioni atte ad alleggerire, mediante l'alternanza di testi di tipo trattatistico e novellistico – così come Paolo Segneri avrebbe teorizzato ²¹ – la lettura del trattato.

E sappi che in Verona ebbe già un Vescovo molto savio di scrittura e di senno naturale, il cui nome fu messer Giovanni Matteo Giberti, il quale fra gli altri

Annibale Rucellai a Piero Vettori» (nella lettera resa nota da ANTONIO SANTOSUOSSO, *The Bibliography of Giovanni Della Casa. Books, Readers and Critics, 1537-1975*, Firenze, Olschki 1979, p. 91), mentre dall'altro creda «che egli avesse pensato di dare alle stampe il *Galateo* e però di emendarlo con un lungo e paziente *labor limae*, cui avrebbe posto fine la morte» (cfr. SOLE, recensione, cit., p. 604). Altro contributo imprescindibile sulla questione è quello di CLAUDIA BERRA, *Il Galateo «fatto per scherzo»*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, cit., pp. 271-335.

¹⁹ Cfr. ed. in DELLA CASA, *Latina monumenta*, cit., p. 95.

²⁰ Cfr. lettera di Galeazzo Florimonte a Ludovico Beccadelli, indirizzata da Roma in data giovedì 10 settembre 1551, custodita a Parma, Biblioteca Palatina, ms. *Pal. 1020/2*, c. 59r.

²¹ Si vedano a tal proposito *Prose scelte* di DANIELO BARTOLI e PAOLO SEGNERI, a c. di M. Scotti, Torino, UTET 1969 [1967], pp. 451-756, e, più in generale, *Trattatisti e narratori del Seicento*, a c. di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, pp. 653-764.

suoi laudevoli costumi si fu cortese e liberale assai a' nobili gentiluomini che andavano e venivano a lui, onorandogli in casa sua con magnificenza non sopra-bondante, ma mezzana, quale conviene a cherico. Avenne che, passando in quel tempo di là un nobile uomo, nomato Conte Ricciardo, egli si dimorò più giorni col Vescovo e con la famiglia di lui, la quale era per lo più di costumati uomini e scientiati. E perciò che *gentilissimo cavaliere* pareva loro e *di bellissime maniere*, molto lo commendarono et apprezzarono; *se non che un picciolo difetto avea ne' suoi modi*; del quale essendosi il Vescovo – che intendente signore era – avveduto et avutone consiglio con alcuno de' suoi più domestici, proposero che fosse da farne avveduto il Conte, come che temessero di fargliene noia. Per la qual cosa, avendo già il Conte preso commiato e dovendosi partir la matina vegnente, il Vescovo, *chiamato un suo discreto famigliare*, gli impose che, montato a cavallo col Conte, per modo di accompagnarlo, se ne andasse con esso lui alquanto di via; e, quando tempo gli paresse, *per dolce modo* gli venisse dicendo quello che essi aveano proposto tra loro. *Era il detto famigliare uomo già pieno d'anni, molto scientiato et oltre ad ogni credenza piacevole e ben parlante e di gratioso aspetto, e molto avea de' suoi di usato alle corti de' gran signori: il quale fu (e forse ancora è) chiamato m(esser) Galateo, a petition del quale e per suo consiglio presi io da prima a dettar questo presente trattato.*²²

Simile a una piccola miniatura incastonata sapientemente nelle pagine del trattato, la narrazione viene ambientata a Verona, in quella Verona che è *altrove*, ideale e, soprattutto, altra rispetto a Roma: quasi una corte idilliaca, lontana ed estranea agli intrighi romani. Il territorio è di competenza del vescovo Giovan Matteo Giberti, altra figura particolarmente controversa, considerata la sua posizione favorevole all'evangelismo, in un momento storico nel quale pareva ancora possibile un dialogo con personalità, quali il celebre predicatore Bernardino Ochino, che più si erano espresse in direzione di una riforma interna della Chiesa. Il contenuto della novelletta – se così può essere definita – è molto lineare, essendo appunto incentrata su «un picciolo difetto» che il conte Ricciardo, ospite presso la famiglia Giberti, «avea ne' suoi modi»: soleva fare «un atto difforme [...] con le labra e con la bocca, masticando alla mensa con un nuovo strepito molto spiacevole ad udire».²³

Il buon vescovo Giberti, avendo notato tale difetto e avendo a cuore «il più costumato gentiluomo che mai» gli «paresse [...] di vedere»,²⁴ decide di fargli un dono speciale. E quale miglior 'dono' appunto se non permettergli di notare il difetto di cui è vittima? Per far ciò manda in 'missione' un suo

²² Cfr. *Gal.* IV, cit., pp. 11-12. Corsivi miei aggiunti.

²³ *Ivi*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*

«discreto famigliare»²⁵ – potremmo dire, parafrasando, un suo ‘prudente intrinseco di casa’. E questi altri non è che messer Galateo.

Diviene allora interessante notare come costui, presentato prima come se fosse uno dei tanti ‘intrinseci’ al servizio della famiglia Giberti, divenga invece l’«uomo già pieno d’anni, molto scientiato et oltre ad ogni credenza piacevole e ben parlante e di grazioso aspetto», *discreto* perché avvezzo a frequentare le «corti de’ gran signori».²⁶ E diviene ancora più interessante, nel passo immediatamente successivo, la compenetrazione tra storia e fantasia, tra figura reale e personaggio ideato dalla penna: messer Galateo ritorna infatti nei panni di Galeazzo Florimonte, poiché è colui «a petition del quale e per suo consiglio presi io – è il Della Casa ad esprimersi – da prima a dettar questo presente trattato».²⁷ Come ha notato Maria Antonietta Cortini, sembra che l’autore abbia voluto «rappresentare nelle illustri figure contemporanee di Giberti e di Florimonte il paradigma della «mezzanità virtuosa», riprendendo il modello della decima giornata del *Decameron* per consonanza con i comportamenti liberali e magnifici lodati nell’aneddoto del Casa.²⁸

D’altra parte le biografie insistono su come il Florimonte abbia vissuto la propria giovinezza all’insegna degli eccessi, e come invece abbia intrapreso un drastico cambio di rotta solo a partire dall’incontro con il Giberti, avvenuto intorno al 1527, quando era di ritorno dal suo secondo soggiorno, e viaggio di formazione, a Parigi. Fu allora che incrociò sul suo cammino il vescovo di Verona, descritto dal Felcini quale paradigma di «aspirazione ad una vita pura e illibata, attaccamento all’ortodossia, desiderio d’una riforma dei costumi ecclesiastici, abitudine di risiedere nelle sue diocesi, disprezzo per ogni corruzione».²⁹ Nel complesso scambio reciproco di temi e problemi, il Florimonte esemplifica in un certo modo la questione della letteratura e cultura italiana, umanistica e rinascimentale, attenta anche agli aspetti etici e religiosi, in coincidenza con quanto viene specificamente discusso durante il Concilio di Trento, e non solamente con il più generale clima dell’età tridentina. Gli interventi nell’assise sul problema della residenza – sostenuta

²⁵ Il tema della *discrezione*, che permea il trattato casiano, affonda le radici in *Conv.* I XI, 1-4, I X, 10, IV VIII, 1 (si veda al riguardo la voce procurata da PIER VINCENZO MENGALDO, *discrezione* (*discretio*), in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll., II, 1970, pp. 490a-491b (disponibile all’indirizzo: <http://www.treccani.it/enciclopedia/discrezione_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>); né si può prescindere da un riferimento guicciardiano in *Ric.* s. II, 2, 6 e 186. Il *fil rouge* si ritrova poi in *Gal.* IV, XIV, XX, e più pervasivamente XII, ed. cit., nell’ordine pp. 12, 35, 51, 29.

²⁶ Per l’intero passo si veda *supra* e nota 22.

²⁷ *Gal.* IV, cit., p. 12.

²⁸ Cfr. *Dec.* X 3, 4-5 e MARIA ANTONIETTA CORTINI, ‘*Et in udendo il silentio*’. Una lettura del ‘*Galateo*’, Roma, Bulzoni 2004, pp. 27-28.

²⁹ Cfr. FELCINI, *Ricerche su Galeazzo Florimonte detto Galateo*, cit., p. 11.

con vigore dal Florimonte, memore della lezione del Giberti –, sulla questione del peccato originale e della Concezione di Maria, per il quale il vescovo di Aquino si richiamò a San Tommaso, sul tema degli abusi nei singoli sacramenti, costituiscono un importante capitolo nella vita del Florimonte e vanno visti unitamente al rapporto con la sua attività di umanista, intellettuale, retore, letterato.

Alla luce di tutto ciò può forse riuscire interessante considerare come, nella redazione manoscritta vaticana, la menzione del Giberti e la precisazione del suo nome compaiano in una annotazione nel margine sinistro del foglio.³⁰ A tal proposito, al di là di un'affascinante ipotesi di voluta omissione del nome da parte dell'autore, sia la Scarpa che il Barbarisi non mancano di rilevare come tale annotazione fosse stata «scritta [...] da mano diversa da quella dell'autore, forse, in un secondo tempo, dall'amanuense»,³¹ e che «le parole 'il cui... Giberti' furono aggiunte dal copista nel margine sinistro».³² Prima ancora, attendendo all'edizione critica dell'opera, la Scarpa aveva ipotizzato che l'intervento rappresentasse a sua volta la correzione di un errore del copista stesso, il quale si sarebbe accorto di aver compiuto un «*saut du même au même* fra i due articoli [il]».³³

Concludendo, si può senz'altro comprendere i motivi per i quali il Florimonte e il Giberti, personaggi complessi e di gran peso nel panorama storico-politico-religioso dell'epoca, sono stati scelti *ad hoc* dall'irreprensibile Monsignor Giovanni Della Casa non solo quali *exempla* di *scientia* e di *sapientia*, bensì anche in quanto campioni di eleganza e di dottrina.

Biodata: Isabelle Gigli Cervi è Dottoranda in Letterature e Culture Classiche e Moderne (*curriculum* Letteratura italiana: tradizione testuale e interpretazione) presso l'Università degli Studi di Genova, dove si sta dedicando a una tesi dal titolo *Le biografie di Ludovico Beccadelli*. Nel medesimo Ateneo si è precedentemente laureata in Scienze dell'Antichità con una tesi dal titolo *Identità vegetale e trasformazioni umane di alberi e piante nella tradizione letteraria dall'antica Grecia alla prima letteratura italiana*.

isabelleclara.giglicervi@edu.unige.it

³⁰ Cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. *Vat. Lat.* 14825, c. 4r.

³¹ Cfr. DELLA CASA, *Galateo*, ed. Scarpa, cit., p. 7.

³² Cfr. Id., *Galateo*, ed. Barbarisi, cit., p. 119 nota (c).

³³ Cfr. SCARPA, *Appunti per l'edizione critica del Galateo*, «Filologia e critica», VI (1981), 2, pp. 189-258, p. 221.

SILVIA CORINO ROVANO

TORINO 1930: ROSA VERCESI.
QUANDO UN NOME È UN CASO GIUDIZIARIO, UNO SCOOP
GIORNALISTICO, UN ROMANZO E UN'OPERA TEATRALE

Abstract: This paper compares the onomastic use of newspapers and the case file of a crime committed in Turin in 1930. These sources were the inspiration for two different works by a Turin writer, Guido Ceronetti, who as a child listened to the story told by his mother and as an adult creatively returned to memories, testimonies and archival sources.

Keywords: ononymy, nicknames, procedural source, journalistic source, deonymy, detective novel, theater

L'anno millenovecentotrenta il giorno 19 del mese di Ag[o]sto in Torino: [...].

Il portone dello stabile di Corso Oporto 51 immette in un andito nella cui parete sinistra, parte terminale destra si inizia una scala in pietra che immette ai piani superiori. [...]

Esame del cadavere: - Sul letto giace il cadavere che è di sesso femminile, dell'età apparente dai 25 ai 35 anni, poggia sul letto con la schiena in posizione supina con la testa verso la par[e]te anteriore. [...]. Il cadavere indossa semplicemente una ventriera di lana bianca.¹

La tragica vicenda, per motivi fortuiti e per una curiosa vicenda letteraria, risulta particolarmente ricca di spunti di carattere onomastico.

Come in ogni delitto la prima fase ha per protagonista la polizia; il procedimento inizia con l'esame autoptico della scena; si descrivono in particolare l'abitazione e la postura del corpo. Pur essendo già stata riconosciuta nel rapporto non si fa menzione di Vittoria Nicolotti, si tratta semplicemente del *cadavere*, ripetuto più volte, un corpo senza nome.² Dopo diverse pagi-

¹ ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale Civile e Penale di Torino, Corte d'Assise di Torino, Fascicoli processuali penali*, 1930 (da qui in poi citato come ASTo, *Assise*), m. 103/2.

² Dal punto di vista storico, il nome Vittoria è presente in Piemonte già in epoca antica, ma è molto radicato nella regione per motivi dinastici e, dall'Ottocento, risorgimentali soprattutto al maschile in relazione a Vittorio Emanuele II primo re d'Italia. Vittoria comincia a decrescere negli anni tra il 1943 e il 1944 con una media intorno alle 1000 unità annue (Cfr. NPI, s.v. *Vittorio-Vittoria*). Per quanto riguarda il cognome Nicolotti, si tratta dell'alterato di Nicola con epicentro a Torino e provincia e un forte nucleo anche a Castellaneta (TA) (Cfr. CI, s.v. *Nicolotti*). L'epicentro a

ne e varie pratiche nel fascicolo processuale l'identità emerge con nome e indirizzo della vittima.

Nella relazione dei medici legali destinata al giudice istruttore sono esplicitate le cause del decesso in tono asciutto e distaccato:

Sul corpo della Nicolotti si sono riscontrati i segni di una violenza esercitata in corrispondenza della regione anteriore del collo. Questo sia per le lesioni cutanee, che per la loro forma e disposizione permettono di riconoscere l'azione di afferramento di una mano destra [...].

Queste lesioni sono caratteristiche dell'azione così detta di "strozzamento". [...]

Si può quindi concludere che causa della morte della Nicolotti, è stata l'asfissia per strozzamento.³

La tempestività della comunicazione unita al desiderio di sfruttare l'effetto sorpresa stimola i quotidiani che titolano insistendo sull'odonimia: «Oscuro dramma in una casa di corso Oporto. Una giovane donna strangolata nel proprio letto. Nessuna traccia dell'assassino»⁴. Si tratta del primo articolo uscito nella «Cronaca cittadina» («La Stampa»), ma il tema odonimico è ripreso anche dalla «Gazzetta del Popolo» («La signorina di corso Oporto fu uccisa da una donna»)⁵ e resterà nelle pagine di cronaca fino a casi giudiziari ben più recenti.⁶ Quanto all'uso dell'espressione *dramma*, si appoggia ad una tradizione giornalistica novecentesca segnalata negli studi sull'argomento in cui si osserva la frequenza di frasi come «essere teatro di un dramma».⁷

Protagonista della vicenda è quindi la vittima, prima senza nome, un corpo senza vita o «una giovane e nota Signorina»,⁸ poi con nome e cognome lentamente acquisito dai fascicoli processuali e declamato sui giornali. Un nome resta ancora nell'ombra, quello dell'assassina:

L'assassino di Vittoria Nicolotti è una donna! Mai prima d'ora, nelle tristi cronache di sangue cittadine, si è verificato un caso così eccezionale. [...] Per ragioni che

Torino e l'insistenza sulla regione sono confermati in *gens* ([www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi e tradizioni-italia?cognome=nicolotti &x=41&y=7](http://www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi-e-tradizioni-italia?cognome=nicolotti&x=41&y=7)).

³ ASTo, *Assise*, m. 103/2.

⁴ «La Stampa», 20/8/1930, p. 7 (<http://www.archiviolaStampa.it>; tutti gli articoli del quotidiano citati sono disponibili sul sito). Dal 1945 il corso Oporto è il Corso Matteotti.

⁵ «La Gazzetta del Popolo», 21/8/1930, p. 6.

⁶ Casi analoghi di estati successive come, tra i tanti, il delitto di via Poma (7/8/1990) (cfr. FEDERICA ANGELI, *Roma, 27 anni fa via Poma. Il poliziotto: "L'omicidio di Simonetta è la mia croce"*, «La Repubblica» ([https://roma.repubblica.it/cronaca/2017/08/07/news/roma_27_anni_fa_via_poma_il poliziotto_l_omicidio_di_simonetta_cesaroni_e_la_mia_croce_-172557037/](https://roma.repubblica.it/cronaca/2017/08/07/news/roma_27_anni_fa_via_poma_il_poliziotto_l_omicidio_di_simonetta_cesaroni_e_la_mia_croce_-172557037/))).

⁷ ILARIA BONOMI, *La lingua dei giornali nel Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serriani, P. Trifone, Torino, Einaudi 1994, vol. II, p. 673.

⁸ «La Gazzetta del Popolo», 20/8/1930, p. 6.

il lettore comprenderà in seguito, e per desiderio espresso dall'autorità di Pubblica Sicurezza, tacciamo ancora per oggi il nome dell'assassina, che però gli amici ed i famigliari della defunta conoscono assai bene, perché da parecchi anni essa era l'amica e la consigliera della povera Vittoria Nicolotti.⁹

Si attende solo un giorno e in apertura di articolo (non nel titolo): «Rosa Vercesi, ch'è tale il nome di colei che uccise la povera Vittoria Nicolotti, non ha mutato contegno».¹⁰

«La Vercesi» è la forma onomastica che compare nei giornali durante le indagini e il processo senza particolari variazioni.¹¹ Per la sentenza la solennità del titolo vuole nome e cognome, quindi: «Tre anni di reclusione a Rosa Vercesi».¹² Per il ricorso in Cassazione la strategia è un trattamento del nome proprio in un sintagma nominale con ellissi della preposizione: «Il ricorso Vercesi in cassazione».¹³

La trasformazione della cruda realtà in letteratura attenderà vari decenni. Infatti, alle soglie del Duemila, lo scrittore Ceronetti, che aveva ascoltato la storia da bambino, studia gli articoli dei quotidiani e il fascicolo processuale e racconta una storia avvincente dove protagonista è la vittima nella sua intricata relazione con l'assassina.¹⁴

⁹ «La Stampa», 21/8/1930, p. 6. Anche «La Gazzetta del Popolo» è sulla stessa linea: «Ora questo colpo di scena si è avuto, con la identificazione e l'arresto dell'assassino, che non è un uomo, come chiunque pensava, ma bensì una donna! Una donna ancora giovane, apparentemente normale, la quale ha ucciso ferocemente servendosi delle mani come armi, e dopo una lotta lunga, furibonda da una parte, disperata dall'altra» («La Gazzetta del Popolo», 21/8/1930, p. 6).

¹⁰ *Oppressa da un crescente e inesorabile cumulo di prove l'assassina della Nicolotti ha intrapreso lo "sciopero della fame"*, «La Stampa», 22/8/1930, p. 7. Per quanto riguarda il primo nome dell'assassina, Rosa, si tratta di uno dei primi nomi più diffusi in Italia (rango 3) di carattere affettivo e augurale, ispirato all'omonimo fiore, già presente in epoca medievale (sicuramente sostenuto dal *Roman de la Rose*) (Cfr. NPI, s.v. *Rosa*). Quanto al cognome, è stato interpretato come una variante del toponimo lombardo *Bercio* con spirantizzazione *b>v*, oppure da una base *vercese* dall'etnico *quercellese* (cfr. CI, s.v. *Vercési*). Per *Bercio*, seguendo Pellegrini, lo si deriverebbe dal latino *quercus* che ha dato origine a diversi toponimi simili (Berci, Berceta, Berceti: cfr. GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI, *Toponomastica italiana*, Padova, Hoepli 2008, p. 348); in effetti l'epicentro e la maggiore diffusione del cognome sono in Lombardia, nell'area sud occidentale (provincia di Pavia), con qualche presenza sulla costa Ligure, scarse in Piemonte (cfr. www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi-e-tradizioni-italia?t=cognomi&cognome=vercesi&x=38&y=12).

¹¹ Gli articoli della «Stampa» fino al febbraio 1931 sono ventisette.

¹² «La Stampa», 18/1/1931, p. 4.

¹³ «La Stampa», 6/2/1931, p. 4.

¹⁴ «Questa complicata storia che voglio raccontare come mi è venuta incontro dal polipaio di cronache, di cimiteri di carta, dal tempo rovistato, dai fondali mobili, dalle memorie inghiottite – un pezzo dopo l'altro...» (GUIDO CERONETTI, *La vera storia di Rosa Vercesi e della sua amica Vittoria*, Torino, Einaudi 2000, p. 5). Ricorda Ceronetti: «Mia madre mi parlava di Rosa Vercesi, che stava scontando, giusta paga, l'ergastolo, mantenendo una condotta esemplare. Leggeva tutte le cronache dei processi, ma dopo quello Vercesi gliel'ghigliottinò, puritano, il Regime: tredici anni di digiuno. Mi mostrerà le finestre: - Là Rosa Vercesi ha strangolato Vittoria Nicolotti!» (Ivi, pp. 54-55).

La finzione letteraria, inoltre, sfrutta proprio il piano onomastico intorno ad un soprannome ispirato ad una circostanza fortuita. La Nicolotti, infatti, era una modista e aveva un negozio a Torino che si chiamava *La Falena*, nell'immaginazione del romanziere il simbolo del suo destino:

In via Santa Teresa 12 c'era un negozio, bene avviato, di abbigliamento infantile alla moda, dove si vendevano i famosi vestiti «alla marinara» che davano voglia di ubbidire, senza mai sgarrare, a chi nella famiglia stava sul ponte di comando. «La Falena» era la sua insegna, nome di una farfalla notturna chiamata così dai latini per il suo allungato corpo falloide, figura spesso di femminilità ciecamente e inconsapevolmente suicida, per il suo non potersi sottrarre all'attrazione funesta della lampada che l'uccide.¹⁵

L'insistenza sulla falena ritorna in un'altra opera di Ceronetti che racconta la stessa vicenda ma è destinata al teatro. Rosa Vercesi presenta al commissario di polizia Vittoria Nicolotti: «In città la conoscevano come la Biondina della "Falena". [...] Falena, che strano nome, l'aveva voluto lei così...».¹⁶

Ma la vittima non è l'unica falena della triste storia; anche l'assassina è, a suo modo, Falena. Un nome proprio condiviso, la violazione di una norma identitaria che rappresenta un destino trasgressivo quanto tragico.

Rosa Vercesi, a trent'anni, era già un groviglio di vissuto.

Falena anche lei, la Rosetta, nei mulinelli d'aria del tempo ... Falena che bruciandosi a un'altra Falena cade giù anche lei morta ... Per trent'anni morta, in una lunga sepoltura¹⁷

L'espedito letterario è esplicito. Ceronetti ha ben presenti i nomi reali delle due donne: «più di sessantanni dopo un vecchio scrittore ha voluto, di quei due nomi nella memoria, fare figure umane, sgattigliare la polvere in cerca della verità».¹⁸

Ma Ceronetti non è l'unica voce della storia. Vi è anche la verità giudiziaria i cui documenti, se hanno ispirato la compassione di Ceronetti, ci mostrano comunque le due donne in altro modo e in altro modo usano i loro nomi.¹⁹

¹⁵ CERONETTI, *La vera storia...*, cit., p. 9. Anche i giornali: «La giovane donna, [...], era tornata in città domenica scorsa per riaprire il negozio denominato "La Falena", che si trova in via Santa Teresa 12, e di cui è comproprietaria» («La Gazzetta del Popolo», 20/8/1930, p. 6). Nel fascicolo di Corte d'Assise si conserva il biglietto da visita.

¹⁶ ID., *Rosa Vercesi. Testo teatrale*, Torino, Einaudi 2007, pp. 9-10.

¹⁷ ID., *La vera storia...*, cit., p. 16.

¹⁸ Ivi, p. 55.

¹⁹ La descrizione del cadavere della vittima, delle ferite, delle ecchimosi, delle abrasioni corredata di fotografie che mostrano i segni mortali al collo e un profondo morso sul braccio, nonché dell'assassina e dei graffi che ha riportato sul petto sono di forte impatto (cfr. ASTo, *Assise*, m. 103/2).

Negli interrogatori le persone vengono presentate sempre con cognome e nome dopo una formula fissa «innanzi a noi sottoscritto Commissario di PS è presente la Sig. Ferrio Teresa vedova Sigismondi».²⁰ Alla pratica burocratica da Questura si affiancano le deposizioni che mostrano minore rigidità; le persone compaiono con nome e cognome o cognome e nome «Ho conosciuta tre anni fa Vittoria Nicolotti in casa di Vercesi Rosetta»²¹ oppure con il titolo la Signorina Vercesi;²² la menzione ulteriore di qualcuno può presentarsi con articolo determinativo + cognome: «Alla mia domanda sui motivi per cui la Nicolotti voleva vendere tali oggetti la Vercesi mi rispose».²³

All'interno dell'interrogatorio la ripresa anaforica degli antroponimi è frequente, ma se si rende necessario precisare l'autore delle singole affermazioni riportate, può essere utilizzato *esso* con valore di aggettivo: «poi mi disse che essa Vercesi voleva andarsene tre o quattro giorni».²⁴

La deposizione dei familiari della vittima conserva una veste affettiva nella forma «mia figlia Vittoria»²⁵ e la madre è l'unica menzionata con il titolo, nome e cognome come una sorta di rispetto reverenziale che allontana la donna sofferente dallo stile tipico della Questura.²⁶ In un'unica deposizione l'assassina compare con una veste quotidiana e familiare con alterato tipico piemontese «la Rosina»²⁷ pronunciato da una pensionante in casa Vercesi che evidentemente era abituata a sentirla chiamare così.²⁸ Al polo opposto, senza toni affettivi e con distacco, la deposizione del portinaio:

da circa due anni faccio²⁹ portiere dello stabile n. 15 di Via Madama Cristina il cui proprietario risponde al nome di Grosso Ettore e tra gli inquilini annovero certa Vercesi Rosa. Verso le 8.30 di ieri fui avvicinato da detta donna che dopo avermi chiesto».³⁰

²⁰ Ivi, *Interrogatorio di Teresa Ferrio*, 20/8/1930. Altro esempio: «Innanzi a Noi funzionari di PS è presente Caramagna Teresa di Giovanni» (Ivi, *Interrogatorio di Teresa Caramagna*, 20/8/1930).

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. ASTo, *Assise*, m. 103/2, *Interrogatorio di Matilde De Gregorio*, 21/8/1930.

²³ Ivi, *Interrogatorio di Teresa Ferrio*, 20/8/1930.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, *Interrogatorio di Maria Bolongaro*, 19/8/1930.

²⁶ «Innanzi noi sottoscritto commissario di PS è comparsa la sig.ra Maria Bolongaro vedova Nicolotti» (ASTo, *Assise*, m. 103/2, *Interrogatorio di Maria Bolongaro*, 19/8/1930).

²⁷ Ivi, *Interrogatorio di Desdemona Chellini*, 20/8/1930. Osserviamo che nel fascicolo processuale è presente un biglietto da visita della Vercesi che presenta come primo nome Rosina. Si tratta, in effetti, di un alterato indipendente di Rosa che nell'Ottocento fu reso celebre da «la bela Rosin» moglie morganatica di Vittorio Emanuele II e la sua espansione si attesta all'inizio del Novecento fino al 1930 (NPI, s.v. *Rosina*), proprio l'anno del delitto (ma si tratta di una circostanza fortuita).

²⁸ ASTo, *Assise*, m. 103/2, *Interrogatorio di Desdemona Chellini*, 20/8/1930.

²⁹ *Sic.*

³⁰ Ivi, *Interrogatorio di Mario Giuseppe Latino*, 20/8/1930.

Da *Rosina* si passa a *certa Vercesi Rosa* e a *detta donna*. La presa di distanza è massima con l'omissione onomastica.

Nella sentenza Rosa Vercesi è «l'imputata Rosa Vercesi» o, quasi sempre, «la Vercesi», molto di rado nominata con primo nome e cognome anche invertiti (cognome-nome);³¹ anche la vittima è per lo più «la Nicolotti»³² con un'apparente uguaglianza di trattamento onomastico. Ma questo soltanto in superficie.

La sentenza, da un lato, descrive senza incertezze né pietà la personalità di Rosa Vercesi

Questa donna, abile e scaltra, fredda e tenace, dissimulatrice per eccellenza, si è difesa a oltranza con vigile attenzione, per quanto nelle sue narrative e contestazioni abbia finito talora per contraddirsi palesemente.³³

[...]

essa è donna, che in tutte le manifestazioni della sua vita ha dato prova di agire per mero interesse, non mai sotto l'impulso di passioni o tendenze libidinose, onde potremmo dire di lei, come lo storico romano: "Unde utilitas ostenderetur, illuc libidinem transferebat".³⁴

[...] la Vercesi, donna fredda, malvagia, prepotente e violenta, anche coi suoi familiari, senza scrupoli [...].³⁵

Rosa Vercesi ha dimostrato un cinismo, che difficilmente si riscontra nella storia della delinquenza.³⁶

La personalità criminale della Vercesi è ribadita in ogni aspetto della sentenza con l'uso del sostantivo *donna* in funzione rafforzativa. Inoltre, quando il testo presenta ellissi del soggetto o pronomi con funzione anaforica,³⁷ ricorre a sostantivi che assumono una caratterizzazione enfatica, che diventano epiteti fissi. Alcuni di questi sono prevedibili rispetto alle circostanze

³¹ ASTo, Sezioni Riunite, *Tribunale Civile e Penale di Torino, Corte d'Assise di Torino, Sentenze*, 1931 (da qui in poi citato come: ASTo, *Sentenze*, 1931). La prima menzione con il prefisso «l'imputata» è alle pagine 3-4, «la Vercesi» compare 92 volte (pp. 4-12, 14-30, 33). Rosa Vercesi è citata 10 volte (pp. 5, 10, 12-13, 22, 27, 31-33); Vercesi Rosa 1 volta (p. 9) (Ivi, *Sentenze*, 1931).

³² Ivi, «la Nicolotti» compare 59 volte (pp. 5-8, 12-14, 16-19, 21, 23-26, 28-30, 33), Vittoria Nicolotti una volta (p. 22). Interessante l'uso di nome e cognome preceduto da articolo determinativo come soggetto «la Vittoria Nicolotti», (Ivi, pp. 28, 30, 33), come complemento indiretto: «soleva negli ultimi tempi ripetere alla Vittoria Nicolotti» (Ivi, pp. 28, 30), «della Vittoria Nicolotti» (Ivi, p. 29) e con inversione di cognome e nome «e in parte alla Nicolotti Vittoria» (Ivi, pp. 28, 31).

³³ ASTo, *Sentenze*, 1931, p. 9.

³⁴ Ivi, pp. 22-23.

³⁵ Ivi, pp. 25-26.

³⁶ Ivi, p. 31.

³⁷ Ove è presente anche l'uso di *costei* (pp. 8, 12) e *la medesima* (ivi, pp. 14, 25, 32).

e, se vogliamo, oggettivi come «l'imputata»,³⁸ «l'accusata»,³⁹ «l'aggredata»,⁴⁰ «la vittima»,⁴¹ «l'uccisa»,⁴² «la signorina Nicolotti»,⁴³ altri sono meno prevedibili «l'aggredata»,⁴⁴ prematura «la colpevole»,⁴⁵ il macabro «la morta»⁴⁶ o «la defunta»⁴⁷ e i compassionevoli la «povera assassinata»,⁴⁸ «la povera Nicolotti»,⁴⁹ infine, i settoriali «la giudicabile»,⁵⁰ «la prevenuta». ⁵¹

Dove il testo trova maggiore respiro e risulta più incisivo è nella contrapposizione dei nomi e dei sostituti comuni di questi nomi in una stessa frase. Se, infatti, appare neutro alternare *la Vercesi/la Nicolotti*, un diverso colore stilistico assumono coppie come *la Vercesi/la vittima*,⁵² *la Vercesi/l'uccisa*,⁵³ *la Nicolotti/l'accusata*⁵⁴ o con l'utilizzo di nomi comuni, che insistono sul ruolo e sui diversi piani in cui si collocano le donne: *l'accusata/la vittima*,⁵⁵ *l'uccisa/la prevenuta*: «Data la natura e la località delle lesioni riscontrate tanto sull'uccisa, quanto sulla prevenuta». ⁵⁶ Alcune di queste coppie offrirebbero una partecipazione prevedibile in un testo giornalistico ma in una sentenza assumono un peso differente come *l'accusata/l'amica*: «la stessa modalità di esecuzione del delitto prescelta dall'accusata per sopprimere l'amica»⁵⁷ o *la Vercesi/la povera signorina*: «Ma, non s'ignora egualmente la

³⁸ Ivi, pp. 3, 6, 8, 13-14, 22-24, 27, 29, 30-31.

³⁹ Ivi, pp. 10-12, 14, 17-19, 23, 30, 33.

⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁴¹ Ivi, pp. 6-7, 13-14, 17, 31.

⁴² Ivi, pp. 3, 6, 8, 13, 20, 26.

⁴³ Ivi, pp. 3, 15, 24. Rosa Vercesi non compare mai come signorina, anzi, in contrapposizione, risulta evidente la diversità di ruolo delle due donne: «Come è assodato in atti, la signorina Nicolotti era giunta a Torino da Chiomonte per sollecitare la Vercesi a restituire i titoli» (Ivi, p. 15).

⁴⁴ Ivi, pp. 17, 18. Il contesto fa riferimento all'aggressione: «il che denota una violenza estrema contro l'addome della vittima, l'appoggiare di un ginocchio dell'aggredata» (Ivi, pp. 16-17) «ten-
tò col braccio sinistro di allontanare il braccio destro dell'aggredata» (Ivi, p. 18).

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ Ivi, pp. 17, 19, 25-26, 30.

⁴⁷ Ivi, p. 32.

⁴⁸ Ivi, p. 20.

⁴⁹ Ivi, p. 22.

⁵⁰ Ivi, pp. 4, 6, 10, 12. Si osserva che l'uso è ben documentato come aggettivo e come sostantivo: «che può o deve essere sottoposto a un giudizio penale» (GDLI, s.v. *giudicabile*).

⁵¹ Ivi, p. 8, 10-11, 16, 22, 25, 32. (La frase a p. 11 recita: «Infatti, l'odierna prevenuta sostiene che, rientrata in casa, appena spogliatasi». Anche a p. 22 'prevenuta' è preceduto da «odierna» che viene usato anche con «l'odierna imputata», p. 3 e p. 29). Il termine, sinonimo di 'imputato', è di uso antico, dal Settecento (cfr. DELIN, s.v. *prevenire*).

⁵² «Ed infatti al ginocchio sinistro della Vercesi si rinvennero le tracce rivelatrici della violenza usata contro la vittima» (ASTo, *Sentenze*, 1931, p. 17).

⁵³ Ivi, pp. 20, 25.

⁵⁴ Ivi, p. 25.

⁵⁵ Ivi, p. 19.

⁵⁶ Ivi, p. 16.

⁵⁷ Ivi, p. 18.

drammatica scena, svoltasi all'alba, quando la Vercesi ghermì nel sonno la povera signorina».⁵⁸

La strategia è tipicamente giornalistica ed in effetti i quotidiani incalzano nel descrivere in modo contrastivo le due figure dell'assassina e della 'povera' vittima:

Così ora si dipinge il pubblico l'assassina e mentre l'orrore verso di lei si accentua, aumenta la considerazione verso la povera vittima: la Vittoria Nicolotti, che i titolari dei negozi vicini al suo conoscevano per la sua bontà [...]. Era bionda, esile, delicata tutta femminilità: ed è stata appunto per questa sua fragilità fisica che è stata sopraffatta dalla aitante sua amica l'assassina Rosa Vercesi.⁵⁹

Anche Ceronetti ha letto gli atti processuali e immagina i torinesi che commentano il delitto con prevedibili elementi dialettali esclusi dalle fonti dell'epoca:

Nelle case operaie, dove si stura a mezzanotte lo spumante delle bottiglierie con la scala che scende in cantina, l'Asti bianco da buon prezzo, l'espressione corrente è *a l'an daje l'erba* (l'hanno condannata a vita). Il compianto è per l'assassinata, *cula prova fija* (quella povera ragazza). Lungo la Dora, al Regio Parco, a Monterosa, Lingotto, Lucento, l'idioma nazionale era parlato pochissimo.⁶⁰

Contro il popolino spietato il romanziere mette in scena la vittima, in forma di farfalla bianca (ritorna il tema della falena) che svolazza intorno e parla al procuratore per difendere la sua amata:

Vede, Signor Procuratore, tutto è così complicato quando si scava nelle cose ... delitti, amori ... Se fossi al posto dei signori Giudici, io manderei assolta Rosa Vercesi ...

[...] Ma, signore, la vita è sempre contro la logica! Siamo state, Rosetta e io, prese dentro una rete da cui nessuna delle due avrebbe potuto fuggire. E poi, in un modo o nell'altro, anche se non si vede una goccia di sangue, l'Amore esige sempre il sacrificio umano... Rosa è innocente quanto me, mi creda! Purtroppo, al di là di quella porta, dove Rosa non è che la mia assassina, nessuno mai potrebbe sentirmi...⁶¹

Per Ceronetti non è 'la Vercesi', l'occhio dello scrittore è compassionevole per colei che non ha osato confessare la relazione amorosa ed ha pagato il suo silenzio con la pena dell'ergastolo e torna ad essere la Rosetta: di contro

⁵⁸ Ivi, p. 16.

⁵⁹ *Oppressa da un crescente e inesorabile cumulo di prove*, «La Stampa», 22/8/1930, p. 7.

⁶⁰ CERONETTI, *La vera storia...*, cit., p. 54.

⁶¹ ID., *Rosa ... teatrale*, cit., p. 22.

alla Nicolotti dell'elegante corso Oporto ecco una Rosetta del popolare San Salvario:

Quella sfacciata tutta in nero della Rosetta di San Salvario ha rotto la diga del perbenismo esemplare, cittadino e fascista, parrocchiale, coniugale, che schiaccia loro, condannate all'ergastolo familiare, ha amato fuori regola (tutti lo mormorano), ha ucciso chiamando su di sé la vendetta e la compassione a un tempo della Società, fatto parlare di lei giornali e cattedre universitarie, è diventata pupilla del tragico, *un caso*, il CASO VERCESI, che con la sentenza non sarà chiuso, nel Duemila qualcuno ne parlerà ancora.⁶²

L'interesse di Ceronetti per la cronaca nera e i casi giudiziari più truculenti nonché per la loro trasfigurazione letteraria è una costante della sua opera ondivaga ed eccentrica, una certa ossessione per la morte e le sue forme 'materiali';⁶³ dalle colonne del quotidiano «La Stampa» si è interrogato sul perché alcune vicende non siano diventate 'casi' nazionali:

Un rapido processo ha risolto giudiziariamente il caso di Giancarlo Giudice, il camionista torinese autore di nove crimini tra 1984 e 1986, con la solita vittima, il luogo più debole del paesaggio sociale, prostitute, tutte già mature e una ormai vecchia, che faceva il mestiere per colpa del figlio tossicomane.

Il caso Giudice non è diventato 'nazionale', è rimasto cronaca locale mi domando perché: troppi fatti di sangue?⁶⁴

Ceronetti segue dei modelli, si ispira a grandi autori stranieri:

Cosa avrebbe fatto Truman Capote? Il suo capolavoro di romanzo-verità, la ricostruzione della distruzione di una famiglia americana da parte di Dick e Perry, delinquenti modesti che di colpo assurgono al Grande Crimine, *A sangue freddo*, difficilmente avrebbe potuto nascere tra Reggio Emilia e Ivrea, luoghi dove Giudice è stato esaminato e incarcerato: [...] Capote registrò ed espose magistralmente tutto.⁶⁵

⁶² ID., *La vera storia...*, cit., pp. 46-47.

⁶³ Nelle sue *Interviste impossibili* trasmesse alla radio Ceronetti finge di incontrare Jack lo squartatore (27/1/1975), che ritroviamo in un altro articolo, pubblicato in versione ampliata in un volume: «Jack non è un criminale qualsiasi, non si può farne l'antenato capostipite degli assassini seriali che si annidano oggi in tutte le deliranti capitali e nei micidiali aggregati urbani d'America e d'Europa» (CERONETTI, *Lo scrittore inesistente*, Torino, Editrice La Stampa 1999, p. 87). Naturalmente anche il toscano Pacciani ha mosso la sua curiosità: «Il maniaco che uccide e mutila le coppie nelle campagne fiorentine è arrivato a sedici vittime coll'ultimo plenilunio. È da molti anni al lavoro, sempre d'estate, ancora non l'hanno scoperto. Se lo figurano celibe, di mezza età, impiegato» (CERONETTI, *La pazienza dell'arrostito*, Milano, Adelphi 1990, p. 42).

⁶⁴ CERONETTI, *Crimine e solitudine*, «La Stampa», 30/3/1989, p. 3. Ripubblicato in ID., *Cara incertezza*, Milano, Adelphi 1997, p. 180).

⁶⁵ *Ibid.*

Ceronetti ha forse scelto il caso Vercesi per dare respiro ad un fatto localizzato nello spazio e in una mentalità ad esso legata (la torinesità) e imprigionato nel tempo (l'italietta fascista).

Il caso ha regalato un deonimo occasionale. Infatti, al processo l'imputata indossava un indumento essenziale per l'epoca: i guanti. Erano allora in voga dei guanti detti alla moschettiera che divennero i 'guanti alla Vercesi':

Nella parallela via Garibaldi un guantaio ha messo in vetrina un paio di guanti neri con un cartellino: GUANTI ALLA VERCESI. Ne venderà lungo tutto il mese (siamo nel dicembre 1931) e dopo.

Sarà regalo di San Valentino: guanti alla Vercesi come Baci Perugina.⁶⁶

Tra il pubblico il nome Rosa offre l'ultimo *fil rouge*:

Nata come Rosa nel 1900, come lei ostentatamente tutta in nero, attrice che va sempre più affermandosi, dal Varietà alla Prosa, al Cinematografo, bella, desiderata, senza inibizioni, la tiene costantemente sotto il fuoco del suo binocolo da teatro, senza mai perdere un'udienza, Paola Borboni. E guanti anche lei alla moschettiera.⁶⁷

Biodata: Silvia Corino Rovano è docente incaricato di Storia della Lingua italiana e Grammatica italiana presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione (Scienze della Formazione primaria) dell'Università degli Studi di Torino

silviamargherita.corinorovano@unito.it

⁶⁶ Ivi, p. 47. Non si sono trovati altri riscontri ed è possibile che si tratti di un'invenzione o un ricordo dell'autore. Il deonimo legato ai guanti è stato ripreso in vari saggi di storia di costume, guide di Torino, ecc. (cfr., tra gli altri, OSVALDO GUERRIERI, *I Torinesi*, Neri Pozza Editore 2011; LAURA FEZIA, *Forse non tutti sanno che a Torino ...*, Roma, Newton Compton Editori 2015).

⁶⁷ CERONETTI, *La vera storia...*, cit., p. 48.

STEFANO GENETTI

SLITTAMENTO ONOMASTICO E SMARRIMENTO ESISTENZIALE
IN *CELUI QUI EST DIGNE D'ÊTRE AIMÉ*
DI ABDELLAH TAÏA

Abstract: The attention towards proper names is a distinctive feature of Moroccan francophone writer Abdellah Taïa's work, constantly blurring boundaries between autobiography and fiction. Divided into Arab and French, though rich in cross-cultural references, the anthroponymic repertoire of his novel *Celui qui est digne d'être aimé* (2017) summarizes and problematizes the main issues the book deals with in a postcolonial perspective, at the intersection of gender, language and ethnicity. Analysed against the background of his previous writings, the onomastic variations undergone by the protagonist Ahmed, whom Taïa conceives as his heteronym, as well as by some secondary characters, sheds new light on the image of the author his narrative conveys by rethinking transnational homosexual identity.

Keywords: heteronym, homosexuality, intersectionalism, onomastic variation, postcolonialism

La lumière vient du corps,
Et portée par le nom elle arrive jusqu'à moi.

Mathieu Riboulet, *Lisières du corps*

La sensibilità verso il 'carattere' e il 'colore' di toponimi e antroponimi, verso la loro consistenza semantica e sonora, è un tratto saliente della prosa dello scrittore e regista marocchino di espressione francese Abdellah Taïa, il primo intellettuale ad aver rivendicato, nel 2006, nei media del suo paese, la propria omosessualità. Nella misura in cui, tra intimo e politico, privilegia temi quali lo sradicamento e la discriminazione, le sessualità minoritarie e i rapporti di dominazione, la sua opera attira l'attenzione della critica soprattutto nell'ambito degli studi di genere, culturali e postcoloniali.¹ Contestan-

¹ Su *Celui qui est digne d'être aimé* Khalid Zekri ha incentrato la relazione *L'ailleurs et la mise en récit du genre: narrations diasporiques marocaines*, presentata al convegno GeSex#1, Hybrida, Universitat de Valencia, 26-28 novembre 2018. Tra gli altri più attenti e assidui commentatori dell'opera di Taïa vanno menzionati: Alessandro Badin, Jean-Pierre Boulé (autore del recentissimo *Abdellah Taïa, la mélancolie et le cri*, Lyon, PU de Lyon 2020), Samia Charkioui, Arnaud Genon, Nadra He-

do sia l'egemonia patriarcale che il paternalismo neocolonialista, l'autore mira a destabilizzare lo sguardo orientalista sull'alterità arabo-musulmana.

Quasi a suggerire una colonizzazione di ritorno del francese, tale alterità si esprime anche tramite i nomi arabi, spesso adottati nella loro variante popolare marocchina: nomi parlanti eppure reticenti per il lettore, che necessita perlopiù di glosse esplicative. Contribuendo alla dispersiva coesione di un'opera in cui lo scrittore ripercorre la traiettoria che, da un quartiere povero di Salé, lo ha condotto a Parigi, i nomi migrano e mutano di libro in libro, compreso il nome dell'autore: «Je m'appelle Abdellah: l'esclave, le serviteur de Dieu».² Da un lato, il nome e cognome con cui egli firma i propri scritti intensifica il suo esporsi in prima persona;³ d'altra parte, nel rispetto dei nomi autentici si è individuato uno dei labili confini dell'*autofiction*. L'evolvere dell'opera di Taïa da testi autobiografici verso trasposizioni fittive dell'esperienza asseconda allora un tendenziale movimento bidirezionale: il nome reale dell'autore viene riassorbito nel mondo finzionale; viceversa, la pratica del romanzo come *récit de vie* e scrittura di sé trasforma l'effetto-personaggio in effetto-pseudonimo.⁴ È il caso di *Celui qui est digne d'être aimé*, a oggi il penultimo libro di Taïa.

'Colui che è degno di essere amato': è la decodifica del nome Lahbib, corrispondente a uno dei novantanove appellativi di Allah,⁵ a dare il titolo a

bouche, Ralph Heyndels, Francesco Paolo Alexandre Madonia, Gibson Ncube, Ryan K. Schroth, Jean Zaganianis.

² ABDELLAH TAÏA, *Trente*, «Expressions maghrébines», XVI (2017), 1, p. 146; in questo testo sulle morti e rinascite dell'io, il narratore fantastica di cambiare prenome (ivi, p. 147). Il patronimico Taïa significa 'obbediente', come precisato su toni antifrastici nell'articolo-intervista di MABROUCK RACHEDI, *Abdellah Taïa, enfant du Maroc, homosexuel et révolté*, «Jeune Afrique», 27 janvier 2017 (<https://www.jeuneafrique.com/mag/396036/culture/litterature-abdellah-taia-enfant-maroc-homosexuel-revolte/>).

³ Dalla Francia e in francese, ma esponendo di riflesso, in Marocco, la sua famiglia: vd. TAÏA, *L'homosexualité expliquée à ma mère*, «TelQuel», 367 (10 octobre 2009) (http://web.archive.org/web/20140514094301/http://www.telquel-online.com/archives/367/actu_maroc1_367.shtml). La firma per esteso costituisce una differenza sostanziale rispetto ai libri di Rachid O., cui Taïa viene spesso accostato.

⁴ Sulla scia di LEONARDO TERRUSI, *Strategie di occultamento del nome autoriale: non solo pseudonimi*, «il Nome nel testo», XVII (2015), p. 399, viene qui adattata al contesto la formula coniata da G. Genette, affiancandola a quella che dà il titolo al saggio sulla ricezione del personaggio di VINCENT JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF 1992: entrambe le espressioni si rivelano atte a circoscrivere da un punto di vista onomastico l'immagine dello scrittore che si delinea in racconti dove autobiografia e finzione coabitano fino a confondersi. Vd. inoltre l'*Avant-propos* dei curatori YVES BAUDELLE, ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE, in *Nom propre et écriture de soi*, Montréal, PU de Montréal 2011, p. 11: «l'autobiographie tolère une part d'hétéronymie, de même que l'autofiction part du nom mais pour le fictionnaliser. La littérature, en fin de compte, ne commencerait qu'à partir du moment où l'homonymat glisse vers l'hétéronymat».

⁵ Vd. TAÏA, *Infidèles*, Paris, Seuil 2012, pp. 132-133. «Tu es celui qui est digne d'être aimé» è la formula che inaugura la sezione conclusiva e che ne scandisce il ritmo: ID., *Celui qui est digne d'être aimé*, Paris, Seuil 2017, pp. 123, 132, 133 («Allah, Al-habib») e p. 135 (le indicazioni di pagina for-

una storia di dignità e amore sacrificati. A chiamarsi così è il doppio adolescente del protagonista Ahmed. Quest'ultimo firma due delle quattro lettere che compongono questo romanzo polifonico dove i nomi dei destinatari risuonano nel vuoto di un'assenza definitiva. Collegate da un reticolo di immagini nel quale confluiscono corsi d'acqua e liquidi corporei, le quattro sezioni ricostruiscono in forma rapsodica l'itinerario di Ahmed, eteronimo dell'autore.⁶ Riconducendo alle radici marocchine da cui le lettere prendono avvio, la loro presentazione a ritroso, dal 2015 al 1990, imprime un andamento insieme retrogrado e circolare a un racconto della perdita e del ritorno del rimosso, della disillusione e del risentimento.

È un tardivo sfogo fra sé e sé che il quarantenne Ahmed ritorce contro la madre Malika, scomparsa da cinque anni. Regina di nome e di fatto, Malika ha esercitato un potere dispotico sulla numerosa famiglia, isolando il marito Hamid, del quale anticipa il decesso nel momento in cui gli nega ogni rapporto sessuale. Incinta di Ahmed, intendeva abortire: presentiva infatti la nascita di un'altra femmina indesiderata, un rigetto che il figlio trasferisce sul proprio orientamento sessuale.⁷ Morta la madre, nulla più lo protegge da un'omosessualità vissuta come una sofferenza ineluttabile: «La vérité ultime. L'enfer au sens propre» (p. 30). Con Ahmed, Vincent ha passato, tre anni prima, un solo, rimpianto, giorno d'amore. Con lui ha attraversato Parigi, dove era di passaggio al rientro da un viaggio a Meknès sulle tracce delle origini ebraiche e marocchine del padre vedovo e morente. A ricordare l'incontro, a Salé, con il docente parigino Emmanuel, è Ahmed stesso nella lettera mediante la quale, tredici anni dopo, si affranca da lui, consapevole di essere rimasto intrappolato in un processo di emancipazione sessuale, sociale e intellettuale che, allontanandolo dal mondo di provenienza, lo conferma nella sua estraneità, persino a sé stesso. Ahmed ha colpevolmente relegato nel passato lo straziante appello a rendergli giustizia che Lahbib gli aveva lanciato quindici anni prima. A umiliare e ripudiare l'amico fraterno era stato il maturo e potente Gérard, deluso per non aver trovato in Ahmed un amante di due anni più giovane del diciassettenne Lahbib, il cui anno di nascita *Abdellah Taïa* fa dunque coincidere con il proprio.

Date di nascita e morte, scene e scenari: sono numerosissime le corrispondenze del narrato col vissuto dell'autore in questo romanzo di filiazione che

nite senza ulteriori precisazioni rinviano all'edizione originale del romanzo). Per lo studio dei nomi propri arabo-musulmani ci si è basati su RITA EL KHAYAT, *Le Livre des prénoms du monde arabe et musulman et Les prénoms du Livre*, Paris, Jean-Pierre Huguet 2006.

⁶ «Le problème de l'autobiographie ne se pose même pas pour moi. Ahmed, c'est moi, mon double, mon fils, mon hétéronyme, comme disait Pessoa»: RACHEDI, *Abdellah Taïa...*, cit.

⁷ «Tu m'as mis au monde homosexuel et tu as renoncé à moi. [...] Chaque matin je me renie» (p. 29).

ne contiene più d'uno. Taïa vi riproduce la composizione della sua famiglia, dove all'energica, debordante madre M'Barka si contrappone il malinconico, ripiegato padre Mohamed. Proliferano quindi le analogie con altri suoi scritti, a iniziare dalla prima novella *L'enfant endormi*.⁸ In quest'ultima, come nel romanzo, a dissuadere la madre dall'abortire, grazie a un incubo che gli rivela il sesso del nascituro, è il fratello maggiore, che nella novella porta ancora il nome autentico Abdelkébir, di significato affine ad Abdellah: 'grande servitore di Dio'. Magnificato da M'Barka, egli rappresenta agli occhi di Abdellah adolescente la figura intorno alla quale si cristallizza il desiderio omoerotico così come l'impulso a istruirsi e a partire. Benché nel romanzo la virilità di Slimane, sottomesso alla moglie come già alla madre, venga messa in discussione dalle sorelle, il primogenito, e lui soltanto, rimane per Malika «Celui qui est digne d'être aimé»: «Tout pour Slimane. Rien pour nous. Rien pour moi» (p. 39). Se già nel film (2013) che Taïa trae da *L'armée di salut* (2006) il nome di Abdelkébir viene modificato in 'Slimane', la transizione dall'autobiografico al *romanesque* rispecchia la portata politica acquisita da *Celui qui est digne d'être aimé* in corso d'opera.⁹ Il moltiplicarsi delle voci che vi prendono la parola problematizza la riflessione sulla violenza simbolica e la resistenza, la manipolazione inconsapevole e la sottomissione volontaria connaturate alla questione postcoloniale. Nel traumatico risveglio dal sonno identitario di Ahmed, scisso tra abdicazione e rivalsa, tra la sensazione di non poter «exister vraiment quelque part» (p. 29) e la «nostalgie étrange» di quello che avrebbe potuto diventare «et qui n'est jamais advenu» (p. 93), si profila un (auto)ritratto del decolonizzato arabo-musulmano.¹⁰ Trasferitosi in Francia sotto la guida di Emmanuel, che ben presto lo sostituirà con un altro simile a lui, Ahmed ha sia compiuto che tradito la vendetta implorata da Lahbib, nella cui disperazione suicida culmina la logica che regola il mondo tanto dei dominanti quanto dei dominati.¹¹

L'apparente porosità della frontiera tra questi due mondi si riflette nel repertorio antroponimico del romanzo, bipartito in nomi arabi e francesi e tuttavia ricco di intrecci etimologici e interferenze etnico-religiose, di assonanze o parentele semantiche indicative di parallelismi tra sistema appellati-

⁸ In *Des nouvelles du Maroc*, a c. di L. Barrière, Paris/Casablanca, Méditerranée/EDDIF 1999, pp. 73-85.

⁹ Vd. NADRA HEBOUCE, *Celui qui est digne d'être aimé: entretien avec Abdellah Taïa*, «The French Review», XCI (2018), 4, pp. 174-185.

¹⁰ Vd. ALBERT MEMMI, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard 2004.

¹¹ «Au fond, ce n'est pas moi qui ai décidé d'en finir. Je suis juste allé au bout de la logique de ce monde. Notre monde et celui de Gérard» (p. 133).

vo e attanziale. Alla sovrana assoluta Malika corrisponde la mascolina madre di Vincent, Monique, che – sola, appunto – regna sulla famiglia, occultando ai figli l'ascendenza ebraico-marocchina del marito. Pur rinviando a ideali di perfezione fisica e morale, i nomi Jamal e Kamal individuano comparse accomunate dalla sudditanza linguistico-culturale: Jamal, il cognato tunisino di Emmanuel, accetta supinamente che le sue figlie mutuino i loro nomi da Jeanne (Moreau) e Marguerite (Duras);¹² Kamal, il giovane allievo di Emmanuel, nell'intento di prendere il posto di Ahmed, fa leva su una sorta di arrivistica solidarietà con il rivale. All'interno del codice onomastico arabo domina, fin dal titolo, la nota religiosa. Le radici arabo-giudaiche del nome-preghiera Lahbib affiorano in Slimane, forma araba di Salomone, e soprattutto in Mardoכי, il vero nome del padre di Vincent, derivato dall'ebraico ma di origine babilonese, un nome che, al pari di Abdellah, mette l'uomo al servizio di Dio.

In un'ottica genealogica, è rilevante l'affinità, dettata dalla sequenza consonantica 'hmd' ('lodare'), tra i nomi del padre Hamid e del figlio Ahmed, appellativo celeste del profeta Maometto. Sul piano onomastico, la lode resa ad Allah li rende entrambi lodevoli; su quello narrativo, la filiazione omofonica¹³ veicola l'asservimento alla dittatura matriarcale, consenziente nel caso di Hamid, controverso nel caso di Ahmed che, pur riconoscendosi nel padre sconfitto, introietta la durezza della madre: «Je ne suis ni homme ni femme», afferma, «Je suis toi, maman» (p. 19). Il nome di costei, Malika, ricorre nei primi racconti dello scrittore, associato alla promiscuità sessuale nonché alle pratiche magiche radicate nella spiritualità popolare e collegabili ai riti collettivi che costituiscono uno dei rari spazi di espressione dell'omosessualità nella tradizione marocchina.¹⁴ Stregonesca, la madre-Medea forma un «couple infernal» (p. 38) con Slimane: il giudizio di Salomone che decreta la divisione a metà del neonato risulta qui connesso all'aborto

¹² «Je ne veux pas devenir [...] un autre Jamal, version gay, un autre Arabe qui parle tellement bien le français» (p. 106).

¹³ Può essere qui presa alla lettera l'espressione «filiation homophonique» utilizzata da EUGÈNE NICOLE, *L'onomastique littéraire*, «Poétique», LIV (1983), p. 245. Nel testo intitolato *Anushka*, A. Taïa rinvia al nome di suo padre, Mohamed, con il quale egli si identifica. Significativamente, questo scritto è datato primo dicembre 2010, anno della morte della madre dell'autore, cui corrisponde, in *Celui qui est digne d'être aimé*, la morte della madre del protagonista Ahmed (TAÏA, *Anushka*: <http://remue.net/Abdellah-Taia-Anushka>).

¹⁴ Vd. FABIO CORBISIERO, *L'homosexualité masculine au Maroc: un 'mythe' d'apparition et de disparition qui habite Sidi Ali*, in *Être homosexuel au Maghreb*, a c. di M. Lachheb, Paris/Tunis, Karthala/IRMC 2016, pp. 115-130. Alle credenze materne fatte sue da Ahmed si contrappone la ricerca sulla follia in terra islamica, improntata al metodo di Foucault, che porta Emmanuel a Salé, città di corsari, di santi e di pazzi. Per le precoci occorrenze del nome 'Malika', vd. TAÏA, *L'enfant endormi*, cit., p. 83 e Id., *Mon Maroc*, Paris, Séguier 2009 (ed. originale: 2000), pp. 139-146.

sventato, interiorizzato da Ahmed fino a identificarsi con la «fille en devenir née morte» (p. 32). In *Une mélancolie arabe*, a chiamarsi Slimane è il geloso e sposato amante algerino che tratta Abdellah come una donna, come sua moglie, non senza analogie col minacciato stupro di gruppo riportato nelle prime pagine di quel libro, dove il narratore si rivolta contro il ragazzo che vuole possederlo imponendogli un nome femminile, Léïla: «Je suis Abdellah», urla, «Abdellah Taïa».¹⁵

Interpretati alla luce di altri scritti dell'autore, i nomi che riecheggiano nel romanzo contribuiscono alla decostruzione degli stereotipi di genere e delle distinzioni binarie che culmina nel dichiararsi donna del padre di Ahmed: «Je suis une femme. Oui. Je suis Hamid, la femme de Malika» (p. 17). Nel contesto di relazioni perlopiù caratterizzate da esasperati rapporti di forza, dove il sesso è uno strumento di potere, il sovvertimento dei modelli di mascolinità si estende ai modi di vivere l'omosessualità. Le ombre dei maschi del quartiere che abusano di Ahmed e Lahbib, di Gérard che condivide il suo ladruncolo marocchino con gli amici, degli immigrati magrebini che invecchiano a Parigi dopo aver suscitato un desiderio venato di esotismo, popolano tutte l'inferno dell'omosessualità secondo Ahmed. Sfuggito alla repressione eteronormativa e allo sfruttamento sessuale che alterano il desiderio omoerotico in Marocco, egli non si adegua al tipo del «petit pédé parisien bien comme il faut» (p. 89) in cui accusa il compagno di averlo voluto trasformare. Toccato dall'empatia della domestica musulmana della famiglia di Emmanuel, che compiangere il peccatore omosessuale, Ahmed vive un'implosione identitaria che sfida ogni definizione fissa e univoca dell'identità. Né arabo-musulmano né francese, né 'maschio' come suo fratello né gay 'liberato' all'occidentale, Ahmed ha messo a tacere dentro di sé il grido di Lahbib, senza però trovare la propria voce: strada facendo, ha smarrito persino il suo nome.

A Salé, allo scopo di far suo l'affascinante francese, Ahmed conta sull'operatività incantatoria del pronunciare ripetutamente il nome Emmanuel: glielo sussurra infatti all'orecchio come il nome del neonato all'orecchio del montone sacrificato durante il rito battesimale arabo-musulmano.¹⁶ A Parigi, tra gli amici di Emmanuel, il nome Ahmed diventa invece «impossible à prononcer» (p. 102) ed egli lascia che si deformi progressivamente in

¹⁵ TAÏA, *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil («Points») 2010 (ed. originale: 2008), p. 23. Su queste pagine, ampiamente commentate (da Claudia Gronemann, Daniel Maroun, David L. Parris, Sophie Catherine Smith, William J. Spurlin), vd. RALPH HEYNDELS, *Configurations et transferts de la sexualité, du genre et du désir dans l'ouverture d'Une mélancolie arabe d'Abdellah Taïa, ou 'le dépassement des frontières'*, «Expressions maghrébines», XVI (2017), 1, pp. 85-105.

¹⁶ «Chuchoter dans tes oreilles ma voix qui habite désormais ton [...] très beau prénom» (p. 92). Vd. EL KHAYAT, *Le Livre des prénoms du monde arabe et musulman...*, cit., p. 221.

Midou. Volontaria oppure forzata, comunque emblematica di una visione incoativa dell'esistenza, la variazione del nome è uno snodo narrativo ricorrente in Abdellah Taïa, connesso di volta in volta alla fusione con l'altro o alla reinvenzione di sé (*Le jour du Roi*, 2010), alla riassegnazione di genere (*Un pays pour mourir*, 2015) o alla conversione all'Islam (*Infidèles*). Nel romanzo in questione, il fenomeno è rafforzato dalle analoghe vicende onomastiche di due figure genitoriali secondarie: Simone, la madre di Gérard, e Marc, il padre di Vincent. Figlia di emigrati siciliani originari di Modica, Simona subisce la traduzione del suo nome in francese, micro-metamorfosi che, a occhi italiani, investe il genere. Sola con Lahbib nel giardino della villa di Rabat, Simone recupera il suo vero nome: «“Ce n'est pas la même chose”, elle a dit» (p. 124). Nel metterlo in guardia da suo figlio, scorge nel ragazzo «celui qui est digne d'être aimé». Se nella radice germanica del nome di Gérard risiede la durezza con cui egli ferirà a morte l'amante, la connivenza che si crea con Lahbib fa di Simona una figura dell'intesa, di quell'ascolto inscritto nelle origini ebraiche del nome che le hanno dato e francesizzato. Dall'ebraico deriva, come già osservato, anche il nome originario del papà di Vincent che, a Meknes, i genitori avevano affidato ad altri. Con l'avvicinarsi della morte, quel nome, Mardochei, riaffiora nella storia di una famiglia dove era stato sostituito da Marc: 'devoto al dio Marte'. Marc e Vincent: di padre abbandonato e succube in figlio sedotto e abbandonato, i nomi trasmettono una connotazione vittoriosa forse non del tutto incongrua. Vincent ripara infatti l'infanzia infranta del padre e riconosce le ferite di Ahmed: aperto alla cultura dell'altro, che è ormai anche un po' sua,¹⁷ egli offre un'alternativa 'vincente' che Ahmed, intento a disfarsi del Midou in cui gli anni pagini lo hanno trasfigurato, non coglie.

Ma seguiamo i passaggi di questa involuzione onomastica, dall'impronunciabile Ahmed, indizio di una più ampia indicibilità, all'associazione con lo zoonimo Milou, l'«adorable petit chien» (p. 103) della serie a fumetti *Tintin*. Nulla avrà di definitivo la proposta, avanzata da Ahmed, di adottare il diminutivo Hamidou.¹⁸ Motivata dalla prossimità fra il suo nome e Hamid, essa è rivelatrice di un'identificazione col padre vinto, accantonato, evirato. Diminutiva e regressiva, intrisa di implicazioni edipiche legate all'uccisione simbolica del padre imposta alla tribù familiare dalla madre castratrice, questa filiazione onomastica inversa risulta tuttavia ancora troppo culturalmente marcata, «trop de là-bas» (p. 102). Emmanuel tronca allora per

¹⁷ «Mardochei. À travers ce mot étrange, inconnu, prononcé par mon père, j'ai ressenti soudain un [...] tout petit lien avec ce monde lointain [...]. Je suis le fils de Mardochei le Juif» (p. 73).

¹⁸ Il nome Hamidou figura anche nel testo di Taïa *Trente* (cit., p. 145), anch'esso pubblicato nel 2017.

aferesi Hamidou in Midou. Col venir meno della sequenza 'hmd' viene soppresso il campo semantico della lode: il nome parlante arabo-musulmano cede il posto a un nomignolo privo di significato, del quale la natura non intima, bensì sociale, dell'intero processo raffredda la carica affettiva.¹⁹ Ad addomesticare ulteriormente il soprannome ci pensa Ahmed stesso mediante l'associazione con Milou, un animale di finzione che non lo fa più sorridere. «Midou-Milou» (p. 103): di per sé posticcio, il meticcio paronomastico Midou diventa una caricatura da *cartoon*. Ora, il rimando a Tintin richiama il monito che, in *Lettres à un jeune marocain*, Taïa rivolge al figlio di suo fratello Abdelkébir. Nel rievocare il padre Mohamed, diseredato perché ritenuto figlio illegittimo, rassegnato e 'obbediente', Abdellah esorta il nipote a portare con dignità il patronimico, e con esso la vulnerabilità, che il nonno gli ha lasciato in eredità.²⁰

Nella lettera di Ahmed a Emmanuel, l'allusione al movimento politico degli «Indigènes de la République» (p. 103) mette in risalto i risvolti ideologici di una variazione onomastica che, tradendo il nome originario senza tradurlo, giacché non resta più nulla da tradurre, sancisce la supremazia del francese – in tutti i sensi: la lingua, la persona, l'omosessuale – sull'arabo. La complessità delle dinamiche neocolonialistiche in gioco è sottolineata dalla natura contrattuale di questo processo di 'de-nominazione', di 'snominazione' per eccesso di 'ri-nominazione'.²¹ Negoziandolo, Ahmed si rende corresponsabile di un 'adattamento' promosso dall'amante-onomaturgo. Quest'ultimo è del resto rappresentato come un progressista illuminato, personificazione di una mentalità universalista poco attenta alle specificità della civiltà arabo-musulmana, non riconducibili alle categorie identitarie prevalenti in Occidente e su cui grava tutt'ora un pregiudizio di arretratezza di stampo imperialista.²²

¹⁹ Vd. p. 103 («Si seulement c'étaient là des petits noms [...] inventés rien que pour toi et moi. Non. Non. C'était ma nouvelle identité») e, a p. 102, la frase «Comme autour de nous mon prénom posait problème [...], on l'a arrangé, coupé, massacré», dove il tripartito crescendo finale veicola la violenza della «dénaturation du propre» che la scena della (ri)nominazione comporta (JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit 1967, p. 165): «Et Ahmed. Il est où? Mort comme son ami d'enfance Lahbib? Porté disparu? Lobotomisé?» (p. 103).

²⁰ Vd. TAÏA, *Le chaouche*, in *Lettres à un jeune marocain*, a c. di A. Taïa, Paris, Seuil 2009, pp. 199-212; a proposito del nipote Adnane, «Ce prénom vert, dit ma mère» (ivi, p. 207), e del rischio di radicalizzazione islamista, vd. TAÏA, *La terreur au cœur d'une famille marocaine*, «Le Monde», 13 janvier 2015 (https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/09/09/la-terreur-au-cœur-d-une-famille-marocaine-par-abdellah-taia_4556350_3260.html), dove torna il ricordo di Tintin.

²¹ Vd. SALVATORE PINNA, «Nominazione» e «snominazione», «il Nome nel testo», XI (2009), pp. 41-42. Per un'interpretazione estensiva del soprannome, vd. JEAN-LOUIS BACHELLIER, *Sur-Nom*, «Communications», XIX (1972), pp. 69-92.

²² È la mentalità che JOSEPH A. MASSAD, in *Desiring Arabs* (Chicago/London, The University of

A partire da un verdetto di inferiorità introiettato, troppe sovrimpressioni onomastiche sfociano in dissolvenza identitaria: non più Ahmed, bensì Midou, pseudo-ipocoristico diminutivo scorciato. Supplemento che sminuisce, desacralizza e desementizza, disumanizza persino, che annettendo assoggetta e vezzeggiando esclude, Midou è un nomignolo-palinseso a immagine dell'«effacement» (p. 105) e del «remplacement systématique» (p. 96) di cui Ahmed si riconosce al contempo vittima e complice. Interprete di un destino programmato dalla madre prima, dal compagno poi, il protagonista prende atto del fallimento di un'assimilazione forzata e di un'emancipazione illusoria, intravista e travisata. Tra lucido disincanto e ansia delle origini, reagisce affermando di voler uscire dalla lingua francese alla quale si era conquistato l'accesso, un po' come Abdellah Taïa ha recentemente dichiarato che il momento è forse arrivato per lui di scrivere in arabo.²³ Quasi a rivendicare la marginalità cui era sfuggito, ma senza tornare sui suoi passi in Marocco, è alla periferia di Parigi che Ahmed immagina il proprio futuro.²⁴ L'alienazione si fa decentramento e, tra le righe, si delinea un percorso di soggettivazione teso a rendere Ahmed degno di portare un nome che tanto somiglia a quello di suo padre Hamid, un nome tramite il quale Abdellah Taïa replica la predilezione per l'iniziale «A» che aveva guidato suo padre nello scegliere i nomi dei figli.²⁵

Per implicite che siano, le suggestioni di questo tipo si moltiplicano e si intersecano agli occhi del lettore dell'insieme di un'opera che coltiva le oscillazioni referenziali tra il vissuto dell'autore e le storie dei suoi eteronimi. È così che l'effetto-personaggio si fa effetto-pseudonimo, inducendo a vedere costantemente nel protagonista del romanzo una proiezione e una controfigura dello scrittore che si interroga sul proprio gesto. A maggior ragione nel caso di un racconto sulla cui accentuata dimensione autoriflessiva non c'è modo qui di soffermarsi e alla quale contribuiscono la dedica alla zia affabulatrice Massaouda Taïa, gli svariati riferimenti al cinema (*Cat People*, p. 65), alla canzone (Zahra el-Fassiya, ebrea marocchina, pp. 76-77) e alla letteratura, dalle *Lettres portugaises* di Guilleragues (1669, p. 50) all'iniziazione omosessuale algerina di Gide, in compagnia di Oscar Wilde, nel 1893 (pp.

Chicago Press 2007), definisce «Gay International». Vd. inoltre GIANFRANCO REBUCINI, *Les 'homo-sexualités' au Maroc. Identités et pratiques*, «Tumultes», XLI (2013), 2, pp. 115-130.

²³ TAÏA, *Écrire sans mots*, in *Voix d'auteurs du Maroc*, a c. di A. Baïda, M. Lahbabi, J. Zaganiaris, Rabat, Marsam 2016, pp. 141-144.

²⁴ Movimento centripeto sviluppato nel romanzo successivo, dove la polifonia si fa cacofonia: nella sua nevrosi, Mounir non si sente degno di portare un nome che significa 'colui che illumina' (TAÏA, *La vie lente*, Paris, Seuil 2019, p. 14).

²⁵ Vd. ALBERTO FERNÁNDEZ CARBAJAL, *The Wanderings of a Gay Moroccan: An Interview with Abdellah Taïa*, «Journal of Postcolonial Writing», LIII (2017), 4, p. 496.

118-119), nonché l'intensità performativa della scrittura epistolare, insistita fino a farne una questione di vita o di morte.²⁶

Raccontando il disorientamento esistenziale di Ahmed, Abdellah si mette a nudo e in discussione. Le risonanze e interferenze che contraddistinguono l'orchestrazione dei nomi propri assumono allora una funzione ermeneutica, poiché fungono da sensori delle ambivalenze che caratterizzano l'opera e la postura autoriale che ne emerge, restituendo l'immagine di uno scrittore che ripensa l'identità arabo-musulmana omosessuale e migrante alla ricerca di uno spazio vitale e creativo plastico e mobile, equidistante dai modelli egemonici sia marocchini che occidentali. Interpretabile a vari livelli – psicosessuale, linguistico-culturale e socio-politico – la perturbazione onomastica che pervade il romanzo condensa i conflitti insiti in tale ricerca. Vi rientrano la denuncia della strumentalizzazione politico-religiosa dell'omofobia congiunta alla valorizzazione del patrimonio arabo-musulmano più tollerante, l'utilizzo del francese come un bottino di guerra, il fascino per la tradizione artistica e letteraria e la critica del sapere ufficiale come arma di dominio.²⁷ Rispetto a queste tensioni, *Celui qui est digne d'être aimé* – romanzo epistolare retrospettivo, dove lo scrivente fittivo riscrive la prima novella pubblicata dallo scrittore reale e dove, di soprannome in esproprio onomastico, si risale al nome 'proprio' – costituisce uno stimolante, perché problematico, momento di bilancio.

Biodata: Stefano Genetti insegna letteratura francese presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università di Verona. È membro del comitato scientifico delle riviste «Studi francesi» e «Le sans-visage. Revue d'études sur l'œuvre de Pascal Quignard»; co-dirige la collana «Arts et spectacle» (ÉLiPhi, Strasbourg). Si occupa di: prosa e teatro del XX-XXI secolo; tradizione moralistica e scrittura aforistica; rapporti tra letteratura e danza; riscritture del mito; critica genetica e studi di genere.

stefano.genetti@univr.it

²⁶ Vd. ad esempio pp. 77-78 e p. 82 («je rédige cette lettre [...] et je te tue»). Su Massaouda, vd. A. TAÏA, *Le rouge du tarbouche*, Paris, Séguier 2004, pp. 31-37.

²⁷ Vd. ANTOINE IDIER, «Sortir de la peur». *Construire une identité homosexuelle arabe dans un monde postcolonial. Entretien avec Abdellah Taïa*, «Revue critique de fiction française contemporaine», XII (2016), pp. 197-207, nonché TINA DRANSFELDT CHRISTENSEN, *Breaking the Silence: Between Literary Representation and LGBT Activism. Abdellah Taïa as Author and Activist*, «Expressions maghrébines», XVI (2017), 1, pp. 107-125.

ERIKA RANIOLO

LÉO, L'ENFANT SOURD:
GLI ANTROPONIMI IN UN FUMETTO 'SORDO'

Abstract: Comics convey a culture of images; this characteristic makes them approachable to the minds of deaf people, who have a visual culture and use a visual language (sign language). *Léo, l'enfant sourd* is a French comic strip. Its theme is the daily life of deaf people: Léo is a deaf child who experiences a continuous series of adventures caused by his deafness; all the episodes are presented in a humorous way. This comic strip, created by Yves Lapalu (a deaf cartoonist), is bilingual: in addition to the comic speech bubble with the text, the hands of the characters reproduce the signs in LSF (French Sign Language). This paper aims at analysing the anthroponyms in this comic strip, by observing the methodological choices of the author, who sometimes uses sign language and draws the sign, and sometimes uses the written text. Lapalu also changes the name of the main character, Léo: at the beginning his name is Jack; in the same way, the «name sign» (the sign used to refer to a certain person inside a deaf community) changes many times during his life; so this literary proceeding is in line with a real dynamic. The choice of all the names is well thought out in order to be ironical or to recall the history of deaf people, etc. Through the analysis of the names, this work aims at observing deaf culture, presenting it from the point of view of a child.

Keywords: Anthroponyms, LSF (French Sign Language), deafness, comics, visual culture

1. Introduzione

In letteratura, scegliere il nome di un personaggio significa in qualche modo disegnarlo: tracciarne l'immagine, definirne i tratti, delinearne la personalità. Il suo creatore fin da principio 'vede' il personaggio a cui dà vita e battezzarlo è l'atto che ne segna ufficialmente il destino: *nomen omen*, del resto, è l'espressione che la tradizione ci consegna. Ma cosa accade nel momento in cui il creatore del personaggio, la mano che disegna il destino dando un nome, è un fumettista? Cosa succede quando l'aspetto del personaggio non è consegnato all'immaginazione del lettore, bensì alla matita del suo autore? Due segni che ricorrono a codici diversi (uno linguistico, l'altro grafico), ma che nella loro diversità sono accomunati dal valore iconografico, ora ottenuto attraverso un nome che evoca un'immagine, talvolta addi-

rittura un nome parlante, ora dato da quella che a tutti gli effetti è l'immagine, il disegno, che rende graficamente ciò che il suo autore aveva in mente.

Come sottolinea Umberto Eco,¹ il fumetto è caratterizzato da una ricchezza di elementi iconografici; tali elementi risultano essere in relazione con delle convenzioni e, costituendo un repertorio simbolico, si pongono all'origine di quella che l'autore definisce «semantica del fumetto». Un linguaggio ben specifico, dunque, quello del fumetto, che presenta realtà vere o plausibili, suggerisce modelli, parte dalle immagini per creare immagini.

Il fumetto si inserisce con naturalezza all'interno della cultura sorda in virtù del ruolo preponderante che esso assegna al canale visivo. Bisogna infatti ricordare che le persone sorde, dato il loro deficit uditivo, fanno esperienza del mondo in prevalenza grazie alla vista, elemento fondante della loro cultura. La lingua dei segni, a sua volta, incorpora tale esperienza in quanto lingua visiva: come è stato osservato da Cuxac,² essa consente non soltanto di *dire* ma anche di *mostrare*. Il fumetto dunque, che utilizza una grafica altamente potenziale e veicola una cultura dell'immagine, non può che rappresentare un efficace mezzo espressivo per la persona sorda.

Per un disegnatore che crea un fumetto 'sordo', attribuire il nome ai suoi personaggi significa (o può significare) attingere a due sistemi linguistici del tutto differenti: da una parte vi è il nome che appartiene alla lingua vocale, un nome proprio riportato in forma scritta, mentre dall'altra c'è il segno-nome, in lingua dei segni, che viene reso attraverso il disegno; quest'ultimo, in particolare, dà all'artista la possibilità di una resa grafica che consente di mostrare il segno, di farne riconoscere i tratti iconici, di veicolare a tutti gli effetti l'immagine, nel senso pieno del termine.

2. *Il fumetto nella letteratura 'sorda' e il caso di Léo, l'enfant sourd*

Il fumetto fa la sua comparsa nella stampa americana alla fine del XIX secolo, cronologicamente contestuale alla nascita del cinema: nel 1895 viene pubblicato il primo fumetto, *The Yellow Kid*, come supplemento illustrato a un quotidiano della domenica.³ Se questa è considerata la data ufficiale della nascita del fumetto, è pur vero che esistono ipotesi differenti: ad esempio

¹ UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1997 (1a ed. 1964).

² CHRISTIAN CUXAC, *La Langue des Signes Française (LSF). Les voies de l'iconicité*, Paris, Ophrys 2000.

³ R.F. Outcault's *the Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, a c. di B. Blackbeard, Northampton, Kitchen Sink Press 1995.

per Smolderen⁴ le origini del fumetto potrebbero risalire a William Hogarth, pittore satirico del XVIII secolo.

Inizialmente considerato di natura fin troppo semplice e a tratti ingenua, è stato gradualmente rivalutato a tal punto che oggi si parla a pieno titolo di «letteratura a fumetti».⁵ Grazie soprattutto alla varietà di tipologie esistenti (dalla satira ai fumetti per ragazzi, dalla pubblicità ai fumetti biografici, ecc.), si può affermare che il fumetto è davvero per tutti.

La sua natura visiva ne ha immancabilmente favorito l'ingresso nella letteratura 'sorda'. Nel presente lavoro di ricerca verrà approfondito il fumetto *Léo, l'enfant sourd* (in tre volumi);⁶ volendoci limitare al contesto francese, comunque possiamo dire che esistono, ad oggi, moltissimi fumetti (o, come vengono definiti in Francia, *bandes dessinées*, di solito abbreviate con BD) dedicati alla sordità e/o aventi per protagonisti dei personaggi sordi.⁷

Léo, l'enfant sourd narra le avventure/disavventure di un ragazzino sordo, originate proprio dalla sua condizione di sordità; il tema è la quotidianità della persona sorda, le cui vicende vengono presentate in mini-episodi pensati in chiave umoristica.⁸ L'autore è Yves Lapalu, un disegnatore e illustratore sordo francese del secolo scorso, distintosi per le sue notevoli abilità nel disegno che gli hanno consentito di essere il primo sordo ad aver frequentato l'*École Supérieure d'Art et de Design* (ESAD) a Parigi.⁹ Il primo volume, pubblicato nel 1998, è in realtà l'unico a essere stato realizzato esclusivamente da Yves Lapalu, scomparso precocemente nel 2001 all'età di 42 anni. L'anno seguente è stato pubblicato postumo *Léo, l'enfant sourd 2*, ultimato da due amici, Xavier Boileau (che ha aggiunto i colori seguendo quelli del primo volume) e Michel Garnier (che ha riprodotto con precisione la calligrafia dell'autore in buona parte dei *balloon*, rifacendosi alle bozze), il tutto con l'aiuto della moglie di Yves, Christine Lapalu. Infine, *Léo Retrouvé*, pubblicato nel 2009, si deve a Patrick Lapalu, fratello di Yves e archivista di mestiere, che ha recuperato le bozze dell'autore: questa BD, anch'essa ricca di mini-episodi del piccolo protagonista, è interessante soprattutto in quanto consente di scoprire le varie tappe della creazione dei personaggi.

⁴ THIERRY SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles 2009.

⁵ Cfr. DANIELE BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci 2014.

⁶ YVES LAPALU, *Léo, l'enfant sourd*, Paris, Éditions du Fox 2006 (1a ed. 1998); YVES LAPALU, XAVIER BOILEAU, MICHEL GARNIER, *Léo, l'enfant sourd 2*, Paris, Éditions du Fox 2002; YVES LAPALU, *Léo Retrouvé*, Paris, Éditions du Fox 2009.

⁷ https://www.senscritique.com/liste/La_surdite_dans_la_BD/1276228

⁸ Esistono traduzioni in più lingue del fumetto *Léo, l'enfant sourd*, fra cui l'italiano (SANDRINE ALLIER, YVES LAPALU, MARC RENARD, *L'umorismo dei sordi in Francia*, Siena, Edizioni Cantagalli 2000).

⁹ <http://www.sourds.net/2010/06/04/les-grands-sourds-yves-lapalu/>.

La particolarità di questo fumetto risiede nella scelta linguistica del suo autore, ovvero quella di far coesistere lingua vocale e lingua dei segni, nello specifico francese e LSF (*Langue des Signes Française*). Si osservano scelte metodologiche con combinazioni linguistiche differenti: presenza contemporanea di francese e LSF con stesso messaggio (ad esempio, nel *balloon* si legge «Il vaut mieux attendre la prochaine rame» e i segni esprimono TRAIN PROCHAIN ATTENDRE MIEUX);¹⁰ presenza contemporanea di francese e LSF con messaggio in parte diverso (ad esempio, nel *balloon* si legge «Il ne faut pas courir dans le couloir! Vous devez marcher doucement...» e il segno usato è INTERDIT, accompagnato da pertinente espressione facciale di rimprovero);¹¹ presenza solo di LSF (ad esempio, un personaggio produce il segno MERCI e non è presente *balloon* con testo);¹² infine, presenza solo di francese, soluzione quasi sempre proposta nel caso di personaggi udenti (ad esempio, un passante domanda in francese: «Ça fait longtemps que vous attendez le bus?»).¹³

3. *Gli antroponimi in Léo, l'enfant sourd*

La natura bilingue del fumetto *Léo, l'enfant sourd* determina un bilinguismo anche negli antroponimi, che si ritrovano sia in francese che in LSF.

Per quanto riguarda la lingua dei segni, l'antroponimo è quello che viene comunemente definito 'segno-nome': si tratta del segno che la comunità sorda attribuisce sia ai sordi sia agli udenti (chiaramente, udenti che frequentano la comunità o persone celebri) e tramite il quale si fa riferimento a quella determinata persona. È importante sottolineare che non vi è perfetta corrispondenza fra gli antroponimi in lingua vocale e gli antroponimi in lingua dei segni: basti pensare, ad esempio, al fatto che nelle lingue dei segni gli antroponimi non hanno funzione vocativa, in quanto si tratta di una fun-

¹⁰ LAPALU, *Léo...*, cit., pag. 37. I disegni dei vari segni sono collocati tutti nella stessa vignetta e non è possibile distinguere l'ordine in cui vengono prodotti; nella trascrizione qui riportata si segue l'ordine sintattico della LSF.

¹¹ ID., *Léo 2...*, cit., p. 44. È opportuno sottolineare che l'espressione facciale, componente non manuale nelle lingue dei segni, non è affatto accessoria, bensì veicola informazioni grammaticali; fra le componenti non manuali ricordiamo anche la direzione dello sguardo, i movimenti del corpo, le componenti orali... (cfr. CUXAC, *La Langue des Signes Française...*, cit.). Le esigenze grafiche del fumetto obbligano a un *focus* prevalente sulle mani per rendere i segni (è chiaro che non è semplice rappresentare attraverso il disegno un lieve movimento del busto, la direzione dello sguardo, ecc.), ma questo esempio mostra come Yves Lapalu non manchi di inserire graficamente anche le componenti non manuali, ove possibile.

¹² LAPALU, *Léo 2...*, cit., p. 41.

¹³ Ivi, p. 13.

zione che, oltre a essere messa in atto a livello vocale, viene recepita a livello uditivo, sfruttando un canale precluso alle persone sorde.¹⁴

In LSF, gli studi sui segni-nome (*noms-signés*) sono stati condotti soprattutto da Yves Delaporte;¹⁵ si osserva una distinzione fra varie tipologie:

– *Noms métonymes*: sono legati a una caratteristica dell'individuo (l'aspetto fisico, il carattere, l'origine, il mestiere, le abitudini...); a questa categoria appartiene, ad esempio, il segno-nome di Jacques Chirac (che riprende la forma del naso) o quello di Napoléon (che riproduce la mano sulla pancia, nella posizione in cui solitamente è raffigurato). I *noms métonymes* costituiscono la maggior parte dei *noms-signés*;

– *Noms matricules*: si tratta del numero di matricola che veniva attribuito ai bambini sordi durante il periodo di frequenza nell'istituto per sordi (in alcuni casi è stato appunto mantenuto anche dopo il periodo di istruzione); dunque, il segno-nome di un sordo potrebbe essere 87;¹⁶

– *Noms traductions*: traduzione letterale in lingua dei segni dei nomi o dei cognomi: ad esempio, una persona di nome Marguerite può avere come segno-nome il segno che si usa per indicare MARGUERITE, il fiore. Il nome (o il cognome) può anche soltanto somigliare, a livello grafico o nella lettura labiale, a un'altra parola (non deve necessariamente essere uguale): ad esempio, il segno-nome di Bernard Tapie (noto imprenditore francese) è TAPIS [(‘tappeto’)];

– *Noms alphabétiques*: l'alfabeto in lingua segnata riprende una lettera (o due, eccezionalmente più di due) del nome in lingua vocale; si tratta solitamente della prima lettera, ma non necessariamente. Pertanto, una persona di nome Antoine può avere come segno-nome A, un'altra di nome Jean-Paul può avere come segno-nome J + P;

– *Noms hybrides*: si usa un *nom métonyme*, ma ricorrendo come configu-

¹⁴ Per chiamarsi, o più in generale per attirare l'attenzione di un'altra persona, è comune, fra le persone sorde, toccare la spalla, battere un piede per terra così da creare una vibrazione, accendere e spegnere più volte la luce...

¹⁵ YVES DELAPORTE, *Des noms silencieux. Le système anthroponymique des sourds français*, «L'Homme», CXLVI (1998), pp. 7-45. ID., *Les sourds, c'est comme ça. Ethnologie de la surditité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2002.

¹⁶ Come sottolinea DELAPORTE (*Des noms silencieux...*, cit.), questo uso ci ricorda inevitabilmente le pagine più buie della storia, ma qui assume connotati del tutto diversi: entrare in istituto ed essere nominati attraverso un numero, per bambini che in molti casi fino a quel momento erano stati privati della lingua (e dunque anche del nome), significa assumere finalmente un'identità. Delaporte cita quanto riferito da un suo informante: «J'avais reçu le numéro 87. Sur le col de ma chemise: 87. Sur la taille du pantalon: 87. Sous les semelles de mes chaussures: 87. À l'intérieur du bonnet: 87. Sur la serviette de toilette: 87. Sur le gant de toilette: 87. Sur les draps de lit: 87... 87 c'était moi, personne d'autre que moi, et c'est comme ça que mes camarades m'ont appelé» (Ivi, p. 16).

razione all'iniziale del nome; Yves Lapalu ha un *nom hybride*, il suo segno-nome è la lettera Y che disegna;

– *Noms en prêt-à-porter*: evocano una caratteristica di un personaggio celebre (generalmente un santo) con lo stesso nome in lingua vocale; ad esempio, una donna di nome Marie potrebbe avere come segno-nome PRIÈRE [(‘preghiera’)] o VOILE [(‘velo’)].

Come sottolinea Delaporte,¹⁷ non mancano inoltre i casi in cui i *noms-signés* vengono utilizzati in maniera ironica, costituendo un interessante esempio di umorismo visivo.

Chiaramente, ciascuna persona sorda non ha soltanto il segno-nome ma anche il nome in lingua vocale, che di solito, nel momento in cui ci si presenta, viene espresso in dattilologia, ovvero lettera per lettera ricorrendo all'alfabeto in lingua dei segni.¹⁸

All'interno del fumetto *Léo, l'enfant sourd*, il nome del protagonista, in linea con la scelta di bilinguismo dell'autore, viene presentato sia in francese che in LSF: il nome Léo compare già nel titolo della BD, dunque in copertina e ripetutamente all'interno del fumetto, mentre il nome in lingua dei segni viene mostrato nelle primissime pagine del primo e del secondo volume con un'immagine identica (fig. 1).

L'immagine è divisa in quattro vignette: nella prima vignetta non compaiono segni (c'è soltanto Léo che sorride), nella seconda il segno NOM-SI-GNÉ, nella terza il segno MON, nella quarta compare proprio il *nom-signé*, che riprende una caratteristica fisica del personaggio, e nello specifico il berretto, costituendosi come un *nom métonyme*.¹⁹ Per Léo, infatti, il tratto distintivo risulta essere il berretto: non soltanto nelle scene in cui in un abbigliamento comune è prevedibile (a scuola, in giro per la città, in casa...), ma anche mentre dorme, agganciato a un angolo della spalliera del letto,²⁰ oppure mentre scia, sotto una cuffia paraorecchie.²¹ Il fatto che il perso-

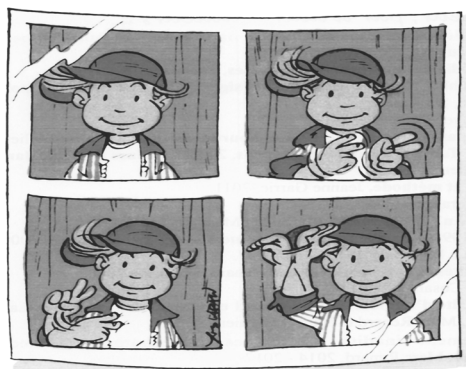
¹⁷ YVES DELAPORTE, *Le rire sourd. Figures de l'humour en langue des signes*, in E. Daphy, D. Rey-Hulman, con la collaborazione di M. Lebarbier (a c. di), *Paroles à rire*, Paris, Inalco (Coll. «Colloques Langues'O») 1999, pp. 233-262.

¹⁸ La dattilologia viene in generale utilizzata per i nomi propri di cui non si conosce il segno (antroponimi e toponimi), nonché per le parole in lingua straniera.

¹⁹ La distinzione qui effettuata in più vignette consente all'autore di rendere ben comprensibile il segno-nome del protagonista a tutti i suoi lettori, nonché di indicare con chiarezza l'ordine sintattico. Come precedentemente esposto, infatti, Lapalu solitamente concentra in un'unica vignetta più segni (in quanto riproduce un'intera frase), dunque i segni sono compresenti e l'ordine sintattico non è chiaro. Il fatto che l'autore abbia scelto di dedicare un'intera pagina alla presentazione del segno-nome e di scindere la presentazione in più vignette, segno per segno, indica la consapevolezza da parte dell'autore dell'importanza dell'antroponimo.

²⁰ LAPALU, *Léo...*, cit., p. 6.

²¹ Ivi, p. 12.

FIG. 1. Presentazione di Léo (*nom-signé*)^a

^a LAPALU, *Léo...*, cit., p. 3 e ID., *Léo 2...*, cit., p. 3.

naggio abbia un abbigliamento caratterizzante è una delle peculiarità del fumetto, ed è proprio a partire da ciò che Lapalu attribuisce il segno-nome al piccolo Léo.²²

Nel volume *Léo Retrouvé*, invece, il protagonista si presenta utilizzando la dattilologia, quindi esprimendo il suo nome in lingua vocale attraverso il ricorso alla lingua dei segni (fig. 2).

Una scelta molto efficace di Yves Lapalu è quella di utilizzare l'antropo-nimo in chiave ironica, per prendersi gioco di quelle figure con cui ciascun bambino sordo è costretto ad avere frequenti contatti: medici, audioprotesisti... Per un bambino sordo si tratta di una dura realtà da affrontare quotidianamente, che l'autore sceglie in qualche modo di alleggerire proprio attraverso il nome umoristico.

Il primo esempio a cui potremmo fare riferimento è quello del *Docteur Diarret* a cui, evidentemente, il piccolo Léo augura una dissenteria continua. Così come accade nel caso dei *noms traductions*, a cui precedentemente abbiamo fatto riferimento, per generare l'antropo-nimo può essere sufficiente la somiglianza tra i due termini (*Diarret*, che in effetti come forma cognominale non esiste, e *diarrhée*), che in questo specifico caso dà origine a un nome avente chiaro obiettivo ironico (fig. 3).

Ancora, potremmo far riferimento al *Laboratoire d'audioprothèse DUBRUIT* (in cui si intuisce che Dubruit rappresenta il cognome dell'audio-

²² Tuttavia, non possiamo escludere che sia accaduto l'inverso, cioè che il disegnatore abbia prima scelto il segno-nome, magari ispirato a una persona esistente, e a partire da questo abbia disegnato il personaggio.

FIG. 2. Presentazione di Léo (dattilogia)^a

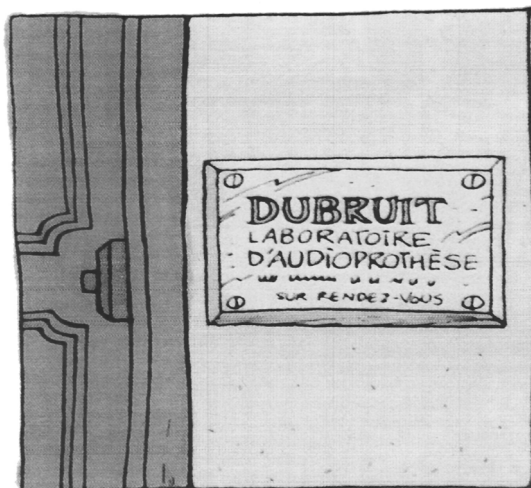
^a LAPALU, *Léo Retrouvé...*, cit., p. 69.

FIG. 3. Docteur Diarret^a

^a ID., *Léo...*, cit., p. 16.

protesista): il termine *bruit* (accompagnato dal partitivo *du*)²³ fa riferimento al rumore (e non al suono), con un'accezione negativa che sembra richiamare a un'esperienza di fastidio. Si noti anche che il titolo di questo episodio è

²³ Il ricorso alla concrezione dell'articolo per la costruzione di forme cognominali è presente anche nel successivo esempio Mme LAVOIX.

FIG. 4. Dubruit – Laboratoire d'audioprothèse^a

^a Ivi, p. 35.

«L'odieuxprothésiste», con un gioco di parole che combina *odieux* e *audioprothésiste* (fig. 4).

Presentato all'interno di *Léo, l'enfant sourd* 2, ma comunque tratto da una raccolta di *blagues* (barzellette, storielle divertenti) di Yves Lapalu e Marc Renard dedicate al tema della sordità, si ritrova la figura di un'ortofonista, *Mme LAVOIX*: anche in questo caso si gioca su un riferimento al mestiere, in cui la voce, appunto, ha un ruolo centrale (fig. 5).

Potremmo notare che il richiamo al rumore (*bruit*) in Fig. 4 e alla voce (*voix*) in Fig. 5 determina il genere dei personaggi: *bruit* è un sostantivo maschile e l'audioprotesista è un uomo, *voix* è un sostantivo femminile e l'ortofonista è una donna.

Osserviamo, infine, che nella BD *Léo, l'enfant sourd* si ritrovano dei personaggi che appartengono all'universo infantile: è il caso di Guignol, marionetta originaria di Lyon creata da Laurent Mourguet all'inizio del XIX secolo (fig. 6).

Nel momento in cui Guignol entra in scena, Léo non riesce affatto a comprendere cosa stia accadendo a causa della sua condizione di sordità; infatti, anche in uno spettacolo per natura visivo come quello delle marionette, i contenuti sono veicolati in gran parte dalle parole. Interessante notare il titolo dell'episodio, «Guignol sourd», in cui il nome della marionetta è accostato all'aggettivo *sourd*: Yves Lapalu sposta la prospettiva, è come se sordo fosse il personaggio di Guignol, appunto sordo rispetto a questa dinamica.

FIG. 5. Mme Lavoix - Orthophoniste^a

^a LAPALU, *Léo 2...*, cit., p. 55; tale episodio, riportato in questo volume, è però tratto da MARC RENARD, YVES LAPALU, *Sourd, cent blagues! Petit traité d'humour sourd*, Éditions du Fox, Paris 1998, p. 35.

FIG. 6. Guignol^a

^a LAPALU, *Léo 2...*, cit., pp. 35-36.

Abbiamo qui presentato degli esempi di antroponimi che Lapalu ha utilizzato con specifiche intenzionalità; non mancano ulteriori esempi di nomi propri all'interno del fumetto (basti pensare che dei compagni di classe del protagonista conosciamo il nome),²⁴ ma non sembrano essere oggetto di

²⁴ ID., *Léo Retrouvé...*, cit., p. 4.

particolare riflessione metaonomastica da parte dell'autore, e di conseguenza non verranno trattati.

4. *Da Jack a Léo: cambiare nome in un fumetto, cambiare segno-nome nella realtà*

Come anticipato nella breve descrizione dei tre volumi (cfr. § 2), la BD *Léo Retrouvé* consente di ripercorrere le origini dei vari personaggi e la loro evoluzione. È proprio in questo volume che scopriamo che inizialmente il protagonista non si chiamava Léo (nome che assumerà in un secondo momento), ma Jack. Il bambino era inoltre accompagnato da un fedelissimo amico, un cagnolino di nome Mimi.

Il momento del primo incontro fra Jack e Mimi è stato disegnato da Yves Lapalu in versione americana, proposta (in realtà senza successo) alla *Gallaudet University*.²⁵

Quando i due si incontrano, Jack inizialmente si presenta in dattilologia, ma si accorge che il cagnolino non capisce i segni e dunque scrive il suo nome (fig. 7).

Dopo averlo portato di nascosto in casa, i due si nascondono in cameretta; Jack comincia a pensare a un nome da attribuire al suo nuovo amico: va alla ricerca di questo nome fra i suoi libri, ma il compito sembra essere più difficile del previsto. D'un tratto, ecco che arriva l'idea: Jack si ferma davanti a un grande poster dedicato all'Abbé Charles-Michel De L'Épée,²⁶ figura chiave nell'educazione dei sordi, che il bambino tanto ammira. Dal desiderio di rendergli omaggio trae origine il nome del cagnolino: Mimi, abbreviazione di Charles-Michel. Soddisfatto della sua trovata, Jack chiede al cagnolino cosa ne pensi, per poi ricordarsi che il suo piccolo amico non può capirlo, perché non conosce i segni. Deciso dunque a insegnargli a segnare, Jack inizia a fargli da maestro, con tanto di libri, immagini e video; i segni si susseguono, con il cagnolino che segue attento e imita con le zampette. Gli sforzi di Jack vengono infine ripagati: il cagnolino impara a segnare il suo nome, Mimi, in dattilologia (fig. 8).

²⁵ La *Gallaudet University* è, ad oggi, l'unica università al mondo specificamente pensata per persone sorde; si tratta di un'università bilingue (*American Sign Language* e inglese) che ha sede a Washington D.C.

²⁶ L'Abbé Charles-Michel De L'Épée, sacerdote ed educatore francese del XVIII secolo, consacrò la sua vita all'istruzione dei sordi; a Parigi fondò la prima scuola a loro dedicata. Il suo metodo prevedeva l'uso dei segni; mise a punto un sistema di *signes méthodiques* (cfr. PATRICE GICQUEL, *Il était une fois les sourds français*, Paris, Books on demand 2011).

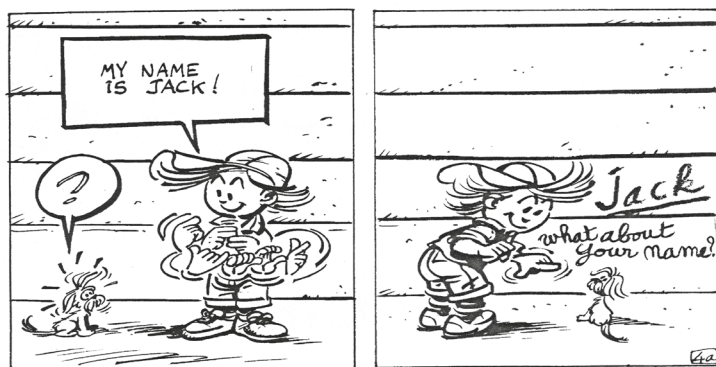


FIG. 7. Presentazione di Jack (dattilologia e forma scritta)^a

^a LAPALU, *Léo Retrouvé...*, cit., p. 49.

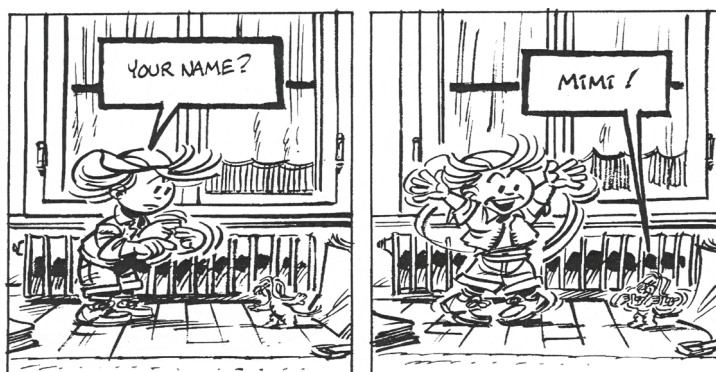


FIG. 8. Mimi^a

^a LAPALU, *Léo Retrouvé...*, cit., p. 56.

In questa fase produttiva Jack e Mimi costituiscono un duo inseparabile, ma Mimi cesserà di essere un personaggio della BD. Come si afferma nel terzo volume (che, ricordiamo, è stato curato dal fratello), è probabile che Yves Lapalu abbia scelto di eliminarlo perché molto simile a Idéfix (il cane di Obélix in *Astérix le Gaulois* di René Goscinny e Albert Uderzo).

Mimi uscirà di scena, dunque, mentre la figura di Jack si evolverà, fino a cambiar nome e diventare Léo. In questa BD, il cambio nel nome rispecchia una trasformazione radicale, che prevede soprattutto l'inserimento di tratti

umoristici precedentemente assenti. In effetti, fin dal 1989 l'autore aveva immaginato e disegnato dei mini-racconti dedicati ai sordi. In parallelo, a partire dal 1990, aveva creato il personaggio di Jack, un ragazzino sordo accompagnato dal suo cagnolino Mimi, unico amico e compagno di giochi, in storie talvolta malinconiche. A un certo punto i due progetti si incontrano: Jack diventa Léo, ragazzino sordo (identico, nell'aspetto, a Jack) che vive delle vicende che raccontano la quotidianità dei sordi, ma con ironia. È fondamentale dunque notare che, insieme al cambio del nome, muta l'approccio al tema della sordità, ora trattata in maniera ben più leggera. Vi è da fare un'altra considerazione: Lapalu utilizza un espediente abbastanza ordinario nelle comunità sorde, ossia quello di modificare, a seconda delle fasi o dei ruoli assunti durante la propria esperienza di vita, il segno-nome:

Bernard était appelé par ses parents sourds du nom alphabétique B. Lorsqu'il est entré à l'internat, ses camarades l'ont nommé 37. Puis, lorsqu'il en est sorti et a commencé à fréquenter des sourds adultes, ils l'ont baptisé CELUI QUI RIT. Ce modèle est très fréquent. Il témoigne de l'appartenance successive à différents milieux, famille, école, puis réseaux et associations, largement fermés les uns aux autres.²⁷

Se quindi per i sordi è così comune cambiare segno-nome nella vita, si fa interessante osservare l'intreccio fra realtà e artificio letterario, in cui allo stesso modo l'antropónimo muta quando si accede a un nuovo stadio, che sia una fase di vita vera o immaginaria.

5. Conclusioni

In *Léo, l'enfant sourd* aspetti culturali della sordità vengono presentati con lo sguardo di un bambino che si riconosce come sordo, si avvicina alla sua sordità con serenità, cresce e si muove nel mondo. Questo fumetto consente un avvicinamento alla cultura sorda, nonché nello specifico a quella di Léo stesso, che attraverso i nomi si rapporta con la realtà. La sua, prima ancora di essere la prospettiva di un sordo, è quella di un bambino, che trova nella quotidianità degli aspetti che gli stanno stretti: egli li alleggerisce prendendosene gioco e lo fa proprio attraverso il nome.

Vorremmo chiudere questa riflessione riprendendo un'affermazione di Marc Renard:²⁸ «Entendons-nous bien (pardon, regardons-nous bien), il ne s'agit pas ici de rire des sourds mais avec eux». Un fumetto che porta in sce-

²⁷ DELAPORTE, *Des noms silencieux...*, cit., p. 32.

²⁸ RENARD, LAPALU, *Sourd, cent blagues...*, cit., p. 5.

na la sordità in chiave ironica consente non di ridere dei sordi, ma di ridere *insieme* ai sordi, vera opportunità per avvicinarci a questa cultura.

Biodata: Erika Raniolo frequenta il dottorato di ricerca in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-filosofici presso l'Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi di ricerca riguardano la traduzione poetica da e verso le lingue dei segni, l'onomastica in lingue segnate, le labializzazioni in LIS e la didattica delle lingue vocali a persone sorde. È interprete LIS e assistente alla comunicazione per alunni sordi.

erika.raniolo@gmail.com

ELISABETTA ROSSI

«DA PIÙ DI SESSANT'ANNI PER ME È LILA».
I NOMI DELLE AMICHE GENIALI
DI ELENA FERRANTE

Abstract: This paper focuses on the variation of the names of the principal characters of the four books constituting the *Neapolitan Novel* by Italian writer, Elena Ferrante. This variation is essential in the construction of the complex and layered identity of Elena Greco and Raffaella Cerullo. The onomastic stages that the two girls go through, in fifty years of Italian history, highlight their relationship with the various identities, strongly desired or fiercely opposed, which they assume in the course of their lives.

Keywords: onomastics in Italian contemporary literature, Elena Ferrante, Neapolitan novel, names of main characters, coming-of-age-story, identity, feminism

Il confronto con l'opera di Elena Ferrante implica fin dalle prime battute l'ingresso in un mondo in cui il nome e la sua variazione sono contestualmente maschera e disvelamento.¹ L'identità stessa dell'autrice, celata da un *nom de plume* e oggetto di attenzione da parte di studiosi, italiani e non, è stata indagata in questi anni con mezzi linguistici e statistici con lo scopo di rivelarne, almeno in parte, il mistero.²

Raffaella Cerullo, da tutti detta Lina, Lila solo per Elena. [...]
Elena Greco, detta Lenuccia o Lenù. (1, Indice dei personaggi)

Con queste parole vengono presentate al lettore le due protagoniste nel primo volume della quadrilogia *L'amica geniale*: nell'elenco dei personaggi emerge immediatamente, prima ancora che la storia abbia inizio, l'importanza della variazione del nome nella costruzione dell'identità complessa e stratificata dei personaggi principali. Si delinea fin dal primo istante come centrale

¹ Tutti e quattro i volumi (*L'amica geniale*, *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta*, *Storia della bambina perduta*) sono stati pubblicati a Roma da Edizioni E/O rispettivamente nel 2011, nel 2012, nel 2013 e nel 2014. Per praticità e brevità i quattro volumi d'ora in poi saranno indicati con il numero del volume da 1 a 4, seguiti dal numero di pagina citato.

² Si pensi soprattutto a MICHELE CORTELAZZO, ARJUNA TUZZI, *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, in G. Palumbo (a c. di), *Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste 2017, pp. 11-25.

l'alternanza di questi e altri appellativi che designano due figure femminili, nate entrambe in un rione popolare di Napoli nell'agosto del 1944, e con cui esse si muovono nel tempo e nello spazio del loro progresso umano e sociale attraverso la narrazione. L'arco temporale rappresentato nei quattro volumi copre più di cinquant'anni di storia italiana (dagli anni '50 al 2010), ricostruita, nella finzione narrativa, a ritroso da una Elena Greco ormai ultrasessantenne, nel momento dell'inspiegabile scomparsa dell'amica di tutta una vita, Raffaella Cerullo. La sparizione è dunque l'evento che causa la spinta propulsiva, il richiamo alla ricostruzione dell'identità dell'amica.

Si chiama Raffaella Cerullo, ma tutti l'hanno sempre chiamata Lina. Io no, non ho mai usato né il primo nome né il secondo. Da più di sessant'anni per me è Lila. Se la chiamassi Lina o Raffaella, così, all'improvviso, penserebbe che la nostra amicizia è finita. (1, 16)

Parte proprio dal nome la protagonista e voce narrante Elena Greco per introdurre l'eccezionalità del suo rapporto con l'amica, a cui lei sola si rivolge con l'ipocoristico *Lila* fin dalla tenera età; quel *Lila*, di poco eppure del tutto diverso da *Lina*, il nome con cui tutti gli altri la chiamano, sembra da subito il marchio di un'intimità viscerale, il nome che, se eluso, rappresenterebbe il tradimento di un codice privato e condiviso.

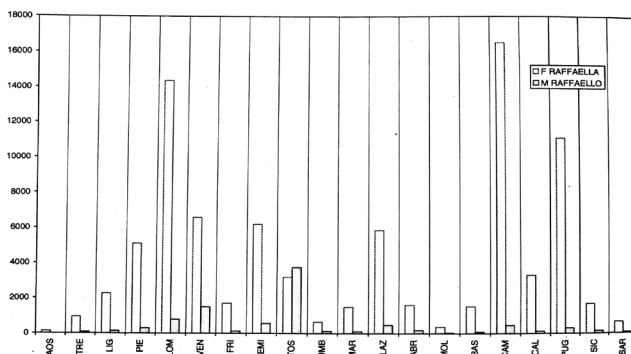
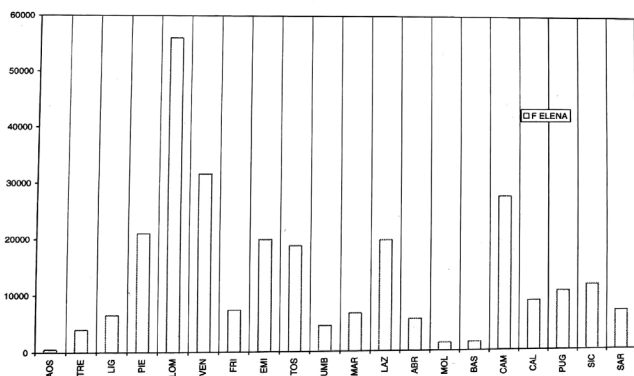
Due ragazze napoletane

I nomi scelti da Elena Ferrante per le due protagoniste della quadrilogia sono entrambi ben radicati in Campania nel Novecento, come dimostrano i grafici tratti dal dizionario Rossebastiano-Papa 2004 (si veda figura).

Più nello specifico notiamo che Elena (che diventerà nome di moda e registrerà il picco di imposizioni negli anni '60-'70) è ancor più diffuso in Lombardia e Veneto e trova la Campania in terza posizione per numero di occorrenze,³ mentre per Raffaella la Campania è nettamente la regione che conta il maggior numero di presenze.⁴ È, inoltre, significativo notare la corrispondenza tra il nome scelto dall'autrice per la sua identità letteraria e quello del personaggio. Una situazione simile si riscontra a proposito dei cognomi delle due ragazze: se il cognome di Elena, Greco, si rivela, sì, diffuso in Campania (al 98° posto), ma è ancora più comune in Puglia (1°) e

³ ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., I, Torino, UTET 2005, s.v. *Elena*, p. 380.

⁴ Ivi, s.v. *Raffaele*, p. 1055.



in Calabria (3°),⁵ il cognome Cerullo, invece, è tipicamente campano, ben presente a Napoli e anche nell'Avellinese e nel Casertano.⁶

Non sembra, dunque, un caso che il personaggio la cui più evidente napoletanità traspare anche dal nome sia colei che per sessant'anni rimane radicata, quasi intrappolata «come un veliero che naviga a vele spiegate in uno spazio inaccessibile»,⁷ nella realtà di Napoli, laddove invece la cosmopolita Elena si muove tra Pisa (dove frequenta la Normale), Firenze (dove si trasferisce per seguire il marito professore) e infine Torino (dove trova la

⁵ ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, s. v. *Greco*, pp. 887-888.

⁶ Ivi, s.v. *Cerulli, Cerullo*, p. 444.

⁷ 2, p. 57.

propria indipendenza lavorativa); il terzo romanzo infatti si intitola *Storia di chi fugge e di chi resta*.

La frammentazione dell'io: le molteplici identità, le tappe onomastiche delle protagoniste

Uno dei temi cardine della quadrilogia è la frammentazione dell'io, portata dall'avanzare nell'esistenza di due bambine che si alleano in un'amicizia definita da Elena «splendida e tenebrosa»:⁸ l'obiettivo delle protagoniste è sconfinare dagli spazi reali e simbolici nei quali una millenaria subalternità femminile le ha rinchiuso,⁹ mostrando tutto il loro potere sovversivo, che appare evidente nella conquista di identità sempre nuove e inaspettate. Non a caso il più grande e affascinante mistero che aleggia intorno a questa storia è legato alla smarginatura, neologismo ferrantiano, un'esperienza traumatica di scomposizione della realtà di cui Lila è vittima e Lenù spettatrice, un concetto che incarna anche un'idea di rottura dei confini, di resistenza, di una formazione femminile volta alla fuga dalla marginalità cui vorrebbe piegarla la dominazione patriarcale.

Ho raccolto nelle tabelle che seguono, elencate in ordine di apparizione all'interno della saga, tutte le occorrenze riferite al caleidoscopio di identità familiari, professionali e sociali incarnate, osteggiate, immaginate dalle due protagoniste nel corso della serie di romanzi:¹⁰

Elena Greco:

	Libro 1 <i>L'amica geniale</i>	Libro 2 <i>Storia del nuovo cognome fugge e chi resta</i>	Libro 3 <i>Storia di chi</i>	Libro 4 <i>Storia della bambina perduta</i>
Lenù	20	58	36	57
Lenuccia	10	20	10	9
La figlia grande di Greco	1	—	—	—
La figlia dell'usciera	2	3	1	—
Greco	6	1	3	3
Elena Greco	4	5	11	10
Lena	—	2	—	2

⁸ 4, p. 429.

⁹ TIZIANA DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole Chiave*, Roma, Edizioni E/O 2018, p. 209.

¹⁰ Le occorrenze sono conteggiate al netto delle liste dei personaggi e dei paragrafi riassuntivi presenti all'inizio dei volumi. In tondo sono indicate le identità immaginate da Elena.

La pisana	–	1	–	–
Zia Lenù	–	2	–	1
Mamma	–	–	8	28
Dottoressa Greco	–	–	4	1
Elena Airola	–	–	1	–
La Signora Airola	–	–	3	–
La signora Elena Greco	–	–	–	1
Elena Sarratore	–	1	–	–
Professoressa Greco	–	1	–	–

Raffaella Cerullo

	Libro 1 <i>L'amica geniale</i>	Libro 2 <i>Storia del nuovo cognome</i>	Libro 3 <i>Storia di chi fugge e chi resta</i>	Libro 4 <i>Storia della bambina perduta</i>
Lila	634	729	446	696
Lina	21	89	55	109
Raffaella Cerullo	3	4	1	1
Cerullo	12	–	1	2
La figlia dello scarparo	6	–	–	–
Raffaella Carracci	–	3	–	–
La signora Carracci	–	27	3	1
La signora Cerullo	–	1	1	–
Lina Cerullo	1	2	1	2
Lina Carracci	–	1	–	–
Compagna Cerullo	–	–	1	–
Zia Lina	–	–	–	42
Mamma	–	–	–	4

Lenù/Lenuccia e Lila/Lina

Gli ipocoristici Lenù e Lila/Lina, usati nell'ambiente familiare, dagli amici e in maniera più estesa nel rione popolare dove le protagoniste nascono e crescono, sono di gran lunga i più comuni all'interno della serie (quelli relativi a Lila sono presenti in misura maggiore in quanto è Elena la voce narrante). È interessante notare come sia davvero solo Elena a indicare l'amica come Lila e l'intimità di questa denominazione privata non sia condivisa neanche con le sue tre figlie, che si rivolgono sempre a Lila con il nome usato dagli altri (Zia Lina). In svariate occasioni Elena presenta l'amica ad altre persone come Lina, ad esempio alla sua professoressa del liceo:

«È una tua amica?».

Balbettai qualcosa, mi resi conto di non sapere come si fanno le presentazioni. «La mia professoressa. Lei si chiama Lina. Abbiamo fatto le elementari insieme». (2, 154)

Come già messo in luce da De Rogatis,¹¹ la denominazione usata da tutti, fuorché da Elena evidenzia un collegamento nascosto con un personaggio apparentemente limitrofo alla storia, ma in realtà fondamentale nella formazione dell'immaginario infantile e poi maturo delle due giovani protagoniste: Melina, parente alla lontana di Lila, nota come *la vedova pazza*, una donna che è, per le bambine, lo spettacolo della follia a cui può ridurre la passione e, per Lila, un monito perenne dello sconfinamento nella pazzia in cui lei stessa rischia più volte di cadere nel suo percorso di vita.

L'alterato vezzeggiativo, Lenuccia, molto meno frequente di Lenù, talvolta utilizzato anche da Lila (sempre e solo, però, quando parla dell'amica in terza persona), è perlopiù circoscritto all'ambito d'uso di personaggi più anziani, soprattutto maschi (talvolta dal padre, dalle madri delle amiche, dai loro fratelli e più tardi dai mariti); tale consuetudine cela il tentativo di marcare la distanza anagrafica e l'inferiorità sociale tra chi parla ed Elena. Questo atteggiamento paternalistico e sminuente raggiunge il culmine quando a usare questa variante del nome sono i fratelli Solara, i feroci capoclan camorristi che tiranneggiano il rione. Questi la indicano come Lenuccia nella parte della storia in cui è effettivamente ragazzina, ma anche quando torna a Napoli, quarantenne borghese e scrittrice affermata, per cercare di neutralizzarne l'influenza mediatica. Michele Solara si esprime così, rivolto a Lila: «Tu credi che mi fai paura perché Lenuccia sta sempre sui giornali? È questo che pensi? Che io ho paura di una che scrive i romanzi?» (4, 289).

La figlia dell'usciera e la figlia dello scarparo

Il microcosmo del rione, soprattutto nella fase prescolare della loro vita, etichetta le due bambine come emanazione diretta della famiglia da cui provengono, in particolare del padre considerato per la professione che esercita, ed è così che per alcuni personaggi (tra cui Don Achille, il vecchio capoclan, e i due giovani fratelli camorristi Solara) Elena è soprattutto *la figlia dell'usciera* (e, in una sola occasione, *la figlia grande di Greco*) e Lila *la figlia dello scarparo*.

¹¹ DE ROGATIS, *Elena Ferrante...*, cit., p. 83.

Per Elena, nella fase della vita in cui si prepara all'esilio (ha appena saputo di aver vinto la borsa di studio per la Normale di Pisa), l'autodefinirsi *la figlia dell'usciera* è una nota di merito: la fa sentire forte l'idea di essere riuscita, con le proprie sole forze, ad andare a guadagnarsi un'istruzione universitaria e a conoscere il resto del mondo: «Io [...] la figlia dell'usciera, a diciannove anni stavo per tirarmi fuori dal rione, stavo per lasciare Napoli. Da sola» (2, 327).

La signora Carracci e Raffaella Cerullo: precipitare in un cognome e riemergerne

Dalla speranza di riscatto ricercata nel matrimonio con Stefano Carracci, in Lila si fa strada la consapevolezza di essere stata, in realtà, manipolata dal marito (che in seguito scopre occultamente legato ai camorristi Solara da un rapporto clientelare) e di essersi, dunque, inavvertitamente venduta ai poteri oscuri del rione. Ciò fa nascere in lei il rifiuto per il nuovo cognome — motivo che è al centro del secondo libro, *Storia del nuovo cognome* — e il negarsi a Stefano, in cui rivede per la prima volta l'aggressività del padre di lui, Don Achille. La prima notte di nozze si conclude con uno stupro:

Quando, dopo qualche tentativo maldestro, le lacerò la carne con una brutalità entusiastica, Lila era assente. La notte, la camera, il letto, i baci di lui, le mani sul suo corpo, ogni sensibilità, erano assorbiti da un unico sentimento: odiava Stefano Carracci, odiava la sua forza, ne odiava il peso sopra di lei, ne odiava il nome e il cognome. (2, 42)

Da questo momento, sentirsi chiamare Signora Carracci per strada e nei negozi porta Lila a una sempre più evidente spersonalizzazione; arriva addirittura ad autopercepirsi come *roba di Carracci*.¹² A Elena espone le sue riflessioni sull'assunzione del nuovo cognome come precipizio esistenziale del proprio essere nell'identità del marito, un annullamento che sente su di sé, ma che per certi versi coglie come universale (ed è amplificato, in questo brano, dalla climax finale):

Mentre lavoravamo, cominciai a parlarmi di quando aveva cominciato a rendersi conto che ormai era la signora Carracci. [...] la formula della sua nuova designazione, disse, in principio l'aveva colpita poco: *Raffaella Cerullo in Carracci*. [...] Cos'era, un complemento di stato in luogo? Significava che risiedeva non più presso i suoi genitori ma presso Stefano? Significava che la casa nuova dove sarebbe andata ad abitare avrebbe avuto sulla porta una targa d'ottone su cui era scritto Carracci?

Significava che se io le avessi scritto, non avrei dovuto più indirizzare la posta a Raffaella Cerullo ma a Raffaella Carracci? Significava che da *Raffaella Cerullo in*

¹² 2, 39.

Carracci presto sarebbe sparito, negli usi di ogni giorno *Cerullo in* e lei stessa si sarebbe definita, si sarebbe firmata soltanto Raffaella Carracci, e i figli avrebbero dovuto fare uno sforzo di memoria per ricordarsi il cognome della madre, e i nipoti avrebbero ignorato del tutto il cognome della nonna? [...] mi raccontò che aveva cominciato a vedere in quella formula un complemento di moto a luogo, come se *Cerullo in Carracci* fosse una specie di *Cerullo va in Carracci, vi precipita, ne è assorbita, vi si dissolve*. (2, 122-124)

Il processo di ricostruzione della propria identità, dopo l'annullamento provocato dal matrimonio, spinge Lila a liberarsi dalla tirannia di Stefano e dall'etichetta del suo cognome, in un momento in cui le iniziative commerciali, portate avanti contro il parere della moglie, stanno trascinando gli affari del marito verso la bancarotta:

Lì, ora, stava naufragando l'impresa delle scarpe, fagocitata dai Solara. E lì, ecco, il suo matrimonio sarebbe finito, si sarebbe strappata di dosso Stefano e il suo cognome con tutto ciò che ne sarebbe derivato. (2, 344)

Molto tempo dopo, a seguito di una formativa quanto dolorosa parentesi come operaia, Lila si nomina con il suo nome e cognome per intero, orgogliosa della sua vita libera, mentre racconta all'amica Elena i primi passi nel mondo dell'informatica, sua ultima grande passione, che ha come esito finale la fondazione, insieme al nuovo compagno, Enzo, della prima società informatica d'Italia:

Vedi come cambiano le cose: se restavo la signora Carracci ero rovinata, finivo col culo per terra come tutti i Carracci; invece sono Raffaella Cerullo e faccio il capocentro (...) a quattrocentoventimila lire al mese. (3, 314)

La compagna Cerullo: l'autunno caldo del '69

Ferrante, nella quadrilogia, guarda dritta alla vita ordinaria, di fatto mantenendo una certa lateralità rispetto agli eventi dei cinquant'anni di storia che attraversa.¹³ Tuttavia ci sono dei momenti in cui l'esperienza delle protagoniste si incrocia con la grande storia, e uno degli esempi più lampanti è proprio la vita professionale di Lila, che, in cerca di impiego e riscatto dopo l'abbandono del tetto coniugale, si ritrova operaia in un salumificio, impiegata in un lavoro durissimo, reso ancor più alienante dall'assenza di

¹³ RAFFAELE DONNARUMMA, *Il melodramma, l'antimelodramma, la Storia: sull'«Amica geniale» di Elena Ferrante*, «Allegoria», XXVIII (2016), 73, p. 147.

qualunque tutela sindacale e dalle aggressioni sessuali del proprietario della fabbrica nei confronti delle operaie.¹⁴

L'amico attivista Pasquale, figlio di un operaio comunista morto in carcere, e la fidanzata Nadia la definiscono *compagna Cerullo* in omaggio al suo coraggio di operaia politicizzata nell'autunno caldo del '69; un momento cruciale, in cui Lila invoca l'intervento dell'amica Elena, ormai autrice affermata, nelle rivendicazioni contrattuali.¹⁵

'La pisana' e la dottoressa Greco

Mentre Lila vive la propria segregazione matrimoniale, cui seguirà la liberazione, Elena inizia a frequentare i corsi di Lettere della Normale di Pisa; l'esilio pisano la rende presto un'estranea, guardata insieme con deferenza e invidia, quando torna nel rione: «Per strada, nei negozi, sul pianerottolo di casa, la gente mi trattava con un misto di rispetto e sfottò. Cominciarono a chiamarmi alle spalle *la pisana*». (2, 436) D'altra parte gli altri normalisti non le rendono la vita facile, prendendola in giro per l'accento napoletano, che impara presto a dissimulare. Dopo la laurea, le famiglie del rione le si rivolgono spesso chiamandola *Dottoressa Greco*, sancendo il distacco definitivo tra lei e loro – tra queste famiglie anche i Carracci e i Solara, i cui membri finiscono per mostrare deferenza, anche se soltanto in casi in cui convenga avere l'ormai influente Elena dalla loro parte.

La signora Airola

L'ingresso nella famiglia Airola rappresenta, per Elena, una promozione sociale e si rivela inaspettatamente anche un investimento per il suo futuro lavorativo: se il suocero è un insigne professore universitario di letteratura greca e una figura di spicco del partito socialista, la suocera, Adele Airola, è la *nuova madre* di Elena, la sua mentore letteraria, la direttrice di una casa editrice che la porta alla pubblicazione del suo primo romanzo e alla cui figura Elena si ispira per il nome della sua prima figlia, Adele, detta Dede.¹⁶

La vita matrimoniale, che spinge Elena a trasferirsi da Pisa a Firenze affinché Pietro possa prendere possesso della cattedra di letteratura appena

¹⁴ DE ROGATIS, *Elena Ferrante...*, cit., p. 78.

¹⁵ 3, 105.

¹⁶ Per l'evoluzione di Elena Greco come nome autoriale cfr. *infra*.

vinta, si rivela anche per lei un precipizio che non aveva previsto. La sola occorrenza che mostra la presa di coscienza della nuova identità appare nel momento in cui, schiacciata dal peso delle responsabilità e di una maternità che sente di non aver voluto fino in fondo, Elena dichiara: «e io ero la signora Airola, Elena Airola, una donna intristita dall'acquiescenza». (3, 105) Altre volte il titolo di Signora Airola viene usato dai vecchi amici comunisti per accusarla di essere inesorabilmente passata dalla parte dei padroni, diventando madre di famiglia di una stirpe altoborghese:

«Ciao, signora Airola».

Signora Airola. Anche il mio amico del rione mi stava giudicando negativamente? Voleva dire che per lui non ero più Lenù, Elena, Elena Greco? Per lui e per quanti altri? Anche per me? (3, 322-323)

Elena Greco: lettrice, scrittrice e attivista

Il nome e cognome della protagonista si portano dietro la sua nascita come aspirante autrice, in quel sogno, condiviso con l'amica Lila, di scrivere di sé. Un desiderio che comincia quando, con i soldi avuti in risarcimento da Don Achille per le bambole scomparse (v. *infra*), le due bambine comprano e leggono insieme *Piccole donne* e cominciano a immaginare di potersi arricchire grazie alla scrittura.

La prima comparsa di Elena Greco, indicata con nome e cognome, si ha significativamente quando, da bambina, riceve dalla biblioteca locale un premio per l'assiduità dei prestiti.¹⁷ L'aspirazione all'autorialità è strettamente connessa con la fascinazione, in una giovane proveniente da un ambiente sociale analfabeta, per la possibilità di vedere il proprio nome e cognome stampati; ciò è evidente in questi passi, in cui si manifesta l'emozione della prospettiva di pubblicare un articolo su un piccolo giornale, proposta avanzata a Elena, tra l'altro, dal giovane Nino Sarratore, il compagno di liceo più grande e colto, del quale è innamorata: «Guardò la pagina senza voglia, come se la scrittura le ferisse gli occhi. Esattamente come Alfonso mi chiese: 'Ci metteranno il tuo nome?'. Feci cenno di sì. 'Proprio Elena Greco?' ». (1, 261) E, poco oltre: «Ero segretamente convinta che sarei esistita davvero solo dal momento in cui sarebbe comparsa stampata la mia firma, Elena Greco, e vivacchiavo aspettando quel giorno». (1, 296)

Quel giorno, in realtà, si fa attendere a lungo, visto che l'articolo per vari motivi non vede la luce, e lo stesso avviene per la tesi di laurea sul quarto

¹⁷ 1, 9.

libro dell'*Eneide*, che in un primo momento, ingenuamente, Elena ritiene di poter pubblicare, come il futuro marito, che dall'alto della sua ascendenza è già sicuro di questa opportunità:

Ogni tanto pensavo di chiamare Lila [...]: volevo dirle che avevo questo nuovo fidanzato e che quasi certamente le nostre tesi di laurea sarebbero state pubblicate, sarebbero diventate libri proprio come sono i libri veri, con la copertina, il titolo, il nome. (2, 410)

La distanza, qui evocata dalla telefonata immaginata, è quella tra la scrittura e la vita: mentre Elena scrive romanzi, Lila vive la vita.¹⁸ Il tanto atteso momento della pubblicazione riguarda, invece, un romanzo sulla sua iniziazione emozionale, che la madre di Pietro, Adele Airotà, propone alla casa editrice per cui lavora, e l'emozione è accompagnata dal pensiero potente del riscatto sociale connesso a una nuova nascita, un venire alla luce questa volta fortemente voluto (al contrario delle gravidanze):

Tra qualche mese ci sarebbe stata della carta stampata cucita, incollata, tutta piena di parole mie, e sulla copertina il nome, Elena Greco, io, punto di rottura di una lunga catena di analfabeti, di semianalfabeti, cognome oscuro che adesso si sarebbe caricato di luce per l'eternità. (2, 448-449)

L'identità letteraria è, per Elena, qualcosa di soltanto suo, che difende anche dall'avanzare dell'identità di moglie (e poi di madre) e membro acquisito della famiglia Airotà; così risponde, infatti, alla madre a proposito della possibilità di cambiare il suo nome di autrice dopo il matrimonio:

«E se farai un altro libro, sulla copertina ci sarà scritto Airotà?».

«No».

«Perché?».

«Perché mi piace Elena Greco».

«Anche a me» disse. (2, 467)

Elena Greco è anche la bandiera della propria identità indipendente, che esibisce con orgoglio di fronte al tentativo di declassamento da parte dell'ormai ex suocera che, da mentore e amica, si trasforma improvvisamente in una nemica, una socialista snob che non l'ha mai realmente considerata un membro della famiglia:

¹⁸ OLIVIA SANTOVETTI, *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de L'amica geniale di Elena Ferrante*, «Allegoria», XXVIII (2016), 73, p. 4.

«(Dovevi) restare con tuo marito e con le bambine. Eri un'Airota, le tue figlie erano Airota. Non volevo che ti sentissi inadeguata e infelice, ho cercato di aiutarti a essere una buona madre e una buona moglie. Ma se il patto è rotto cambia tutto. Da me e da mio marito non avrai più niente, anzi ti toglierò tutto quello che ti ho dato». [...]

«Adele» dissi, «io sono Elena Greco e le mie figlie sono le mie figlie. Me ne fotto di voi Airota». [...]

«Si vede bene che tu sei Elena Greco, ormai è fin troppo evidente. Ma le bambine sono figlie di mio figlio e non ti permetteremo di rovinarle». (3, 65)

Il suo nome risuona nell'ambiente giornalistico e, anche quando torna a Napoli, Elena lo usa come scudo per proteggere gli amici operai, tra cui Lila, vittime dei soprusi dei padroni; qui si propone di scrivere un articolo per *L'Unità* sulle prevaricazioni subite dagli operai del salumificio di Bruno Soccavo:

Mi chiamo Elena Greco, dissi alla centralinista [...] la donna esclamò: Elena Greco la scrittrice? Aveva letto il mio libro, mi fece molti complimenti.

«Non si deve scusare, va benissimo. Se Elena Greco [...] vuole scrivere [...] noi poveri redattori possiamo mai dire che non ci interessa? [...] Quando ha finito, che fa, me lo porta di persona o me lo detta?». (3, 165)

Elena Sarratore e Professoressa Greco: le identità mancate

Nella parabola di vita di Elena vi sono anche due variazioni di identità che sono solo immaginate e mai realizzate: la prima, sognata ad occhi aperti nell'adolescenza, ha a che fare con il coronamento del sogno d'amore della sua infanzia e adolescenza: il matrimonio con Nino Sarratore (la loro unione avrà compimento molto più tardi, per poi fallire):

Io per esempio conservo ancora un quaderno di quarto ginnasio sulle cui pagine mi allenavo a firmarmi Elena Sarratore, e ricordo benissimo come, con un soffio a fior di labbra, chiamavo me stessa a quel modo. (2, 123)

La seconda, di natura professionale, è legata al consiglio datole dai suoi docenti della Normale il giorno della sua laurea: diventare professoressa delle superiori; prospettiva che Elena percepisce come un fallimento, in parte perché meno prestigiosa della carriera universitaria offerta al suo futuro marito, in parte perché legata a un possibile ritorno al rione: «Cedere proprio alla fine, tornare al rione. Laurearmi, insegnare nelle scuole medie. Professoressa. Sì. Più della Oliviero. Alla pari con la Galiani. O forse no, un po' meno». (2, 431)

L'inizio e la fine della storia: i nomi delle bambole

Con la premessa che meriterebbe dedicare un contributo a parte al solo studio dei nomi dei figli delle amiche geniali come variazioni dei nomi di altri personaggi, è però doveroso mettere a fuoco il fatto che, in realtà, il primo raffronto con i nomi dei figli dovrebbe venir fatto risalire a molto prima che le due amiche partoriscono: infatti, la prima simbolica maternità le vede protagoniste quando, a 8 anni, giocano insieme nei cortili del rione con le loro bambole. La storia di queste bambole è il mito fondativo della loro amicizia,¹⁹ in quanto, in un gioco di crudeltà, ciascuna delle due getta quella dell'altra in una buia cantina del capoclan Don Achille. Ed è l'atto di salire fino a casa di Don Achille a reclamare le bambole a portarle al risarcimento in denaro, poi investito nell'acquisto di *Piccole donne*, il romanzo che le inizia alla vita creativa e al desiderio di libertà.

Le bambole ricompaiono alla fine della quadrilogia, inviate in un involto (forse consegnato personalmente da una Lila scomparsa da mesi) a una Elena sessantenne che vive ormai da anni a Torino, dov'è diventata direttrice editoriale.

La bambola di Lila si chiama Nu (che sembra voler rimandare a una massima contrazione del nome dell'amica Elena), mentre quella di Elena si chiama Tina, proprio come la figlia di Lila, destinata a incorrere, come la bambola, nella sorte crudele di una sparizione inesplicabile e luttuosa.²⁰ Il nome sembra dunque rappresentare un vaticinio nefasto, un destino segnato. Infatti la nascita della bimba era stata commentata così:

«Lo sai» le dissi un giorno divertita, «che le hai dato il nome della mia bambola?».

«Quale bambola?».

«Tina, non ti ricordi?».

Si toccò la fronte come se avesse mal di testa, disse:

«È vero, ma non l'ho fatto apposta».

«Era una bambola bella, ci tenevo».

«È più bella mia figlia». (4, 203-204)

Biodata: Elisabetta Rossi è dottore di ricerca in Digital Humanities (Curriculum Lingue e letterature straniere, linguistica e onomastica). I suoi campi di studio e interesse sono l'onomastica, la linguistica italiana, la letteratura italiana, la didattica dell'italiano come L2 e i *gender studies*.

elisabetta.rossi@unito.it

¹⁹ DE ROGATIS, *Elena Ferrante...*, cit., p. 145.

²⁰ ELISA GAMBARO, *Il fascino del regresso. Note su L'amica geniale di Elena Ferrante*, «Enthymema», XI (2014), p. 181.

V

Nomi migranti

MARIA CANDIDA GHIDINI

SANTI, AMLETI E MADDALENE.
L'ENERGIA DEL NOME NEL *DOTTOR ŽIVAGO*
DI BORIS PASTERNAK

Abstract: Beneath an apparently traditional and realistic structure, Boris Pasternak's *opera summa* is a strongly symbolic novel whose plot develops through suggestion and epiphany. The Name is one of the privileged modes which expresses the book's archetypal substance. Pasternak is at ease in the world of onomastics, because he is the interpreter of two great traditions that are intertwined in his person: on the one hand, onomatodoxy, name-worship (*imeslavie*) and the discussions on the Name of God and on the other, the mythological school with its twentieth-century precursors (the Marrism that so much influenced Olga Frejdenberg, Pasternak's cousin to whom he was very close). The paper focuses in particular on Hamlet (a fundamental figure in the Pasternakian imagination), on Saint George (after whom the protagonist Jury Živago is named) and Magdalene, whose reverberation spreads throughout the novel and bridges the gap between the heroine Lara and the poet Marina Cvetaeva.

Keywords: Saints, Hamlets and Magdalenes, the Energy of Name in Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*

Come fu immediatamente colto da Montale, l'opera-summa di Boris Pasternak è un romanzo simbolico che procede per suggestioni ed epifanie sotto un'apparente struttura tradizionale e realista. È naturale, dunque, che l'uso del nome proprio sia una delle modalità privilegiate in cui si esprime la sostanza archetipica del libro.

Pasternak si muove a proprio agio nell'universo onomastico, perché è l'erede e interprete di due grandi tradizioni che in lui si intrecciano: da un lato, l'onomatodossia (*imeslavie*) e le discussioni sul Nome di Dio che infiammano il mondo culturale e religioso dei primi anni del Novecento e, dall'altro, gli eredi della scuola mitologica russa con le sue varianti novecentesche, in particolare la paleosemantica di Nikolaj Marr che tanto influenzò Ol'ga Frejdenberg, cugina di Pasternak e a lui molto vicina.¹ Non presupponendo alcun iato tra coscienza mitica e coscienza moderna, Frejdenberg considera come le metafore moderne, e in genere la letteratura, custodiscano il sostrato antico e arcaico del mito:

¹ EKATERINA VELMEZOVA, *Les lois du sens: la sémantique marriste*, Bern, Peter Lang 2007; NINA PERLINA, *Ol'ga Frejdenberg's works and days*, Bloomington, Slavica Publishers 2002.

Essi [i generi e i motivi letterari, *MCG*] si sviluppano dalla concezione del mondo della società primitiva, riversata in un certo sistema morfologico: quando il senso di tale concezione scompare, la sua struttura continua a funzionare in un sistema di nuove significazioni. Le cosiddette forme letterarie hanno alle spalle un lungo percorso prima della letteratura.²

Nel *Dottor Živago* Pasternak adotta una serie di strategie narrative incentrate sul nome, usato in tutta la sua dovizia evocativa, sia in modo lineare nella nominazione dei personaggi (Jurij-Georgij), sia comparando come schermo, adombrato in nomi migranti, spesso solo suggeriti o perfino assenti (il caso di Amleto in Jurij, di Maddalena in Lara o di San Giorgio nella poesia *Skazka* [Fiaba]).

Senza alcuna pretesa di esaustività nell'analisi, mi soffermerò su Amleto, figura fondamentale dell'immaginario dell'autore, su San Giorgio, da cui prende il nome il protagonista, e su Maddalena, il cui riverbero traluce in filigrana per tutto il romanzo e getta un ponte tra la sua eroina Lara e la poetessa Marina Cvetaeva.³ Amleto a parte, non è un caso che due dei tre nomi scelti appartengano a santi, perché Pasternak costruisce il suo romanzo come una 'Vita', squarciando la forma tradizionale romanzesca e contaminandola con altri generi (fiaba, cronaca, agiografia, lirica), non a caso proprio allo stesso modo in cui Dostoevskij aveva giocato con il genere romanzesco nei suoi *Fratelli Karamazov*.

La «magnifica eresia». Cenni sull'onomatodossia

Se la cultura moderna sembra fondarsi sulla convenzionalità del segno, a garanzia dell'operazionalità del processo semiotico, la nostalgia di un linguaggio che porti in sé le radici della realtà per natura, e non solo per legge, rimane un fenomeno carsico che pervade tutta la modernità.

Nella Russia del primo Novecento essa emerge nell'*imeslavie*, l'onomatodossia, una «magnifica eresia»⁴ che contemplava il Nome di Dio come una delle manifestazioni della divinità, intravedendovi una riproposizione del rapporto tra essenza ed energie, come era stato formulato dall'esicismo

² OL'GA FREJDENBERG, *Poetika sjužeta i žanra* [La poetica dell'intreccio e del genere], Moskva, Labirint 1997, p. 109.

³ CATHERINE CIEPIELA, *The same Solitude. Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*, Ithaca, Cornell University Press 2006.

⁴ "E dalla magnifica eresia/ salvarci noi non dobbiamo". Sono versi della lirica di Osip Mandel'stam *I ponyne na Afone* [Anche ora sull'Athos] (1915, OSIP MANDEL'STAM, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* [Opera omnia], vol. I, Moskva, Progress-Plejada 2009, p. 81).

palamita.⁵ Come l'icona, in questa visione il Nome di Dio è un'immagine che non esaurisce né limita la trascendenza divina, ma che partecipa a essa in modo sostanziale. Da qui a considerare sostanziale la relazione che lega ogni nome al suo oggetto il passo è breve e sarà fatto da molti, primo tra tutti Pavel Florenskij.⁶

Il giovane Pasternak frequentava i circoli *imeslavcy* presso le edizioni 'Musaget' e quando, molti anni dopo, concepisce *Il dottor Živago*, così ne scrive a un protagonista dell'epoca, Sergej Durylin, un tempo precettore presso la sua famiglia:

Scrivo come un forsennato una grande narrazione in prosa che abbraccia gli anni della nostra vita, dal Musaget fino all'ultima guerra, di nuovo il mondo del *Salvacondotto*, ma senza teorizzazioni, in forma di romanzo, più ampio e più misterioso, con eventi esistenziali e drammi, più prossimo all'essenziale, al mondo di Blok e all'orientamento dei miei versi per Marina.⁷

La coscienza mitica

L'orientamento alla coscienza mitica ha la stessa matrice antimoderna dell'interesse per l'onomatodossia; come accennato, in Pasternak esso si so-

⁵ L'inizio della disputa viene fatto risalire all'apparizione nel 1912 dell'opera dello *starec* Ilarion *Sulle montagne del Caucaso*. Questo libro era stato scritto dal vecchio eremita dopo 21 anni passati in contemplazione ed era costruito come un racconto autobiografico, anche se in sostanza era incentrato sul problema della preghiera, e su quello, ad esso connesso, del Nome di Dio. La questione del Nome viene considerata la riproposizione di una problematica che sta al cuore della teologia della Chiesa Orientale, quella della distinzione tra essenza ed energie, la dottrina di San Gregorio Palamas, che nel XIV secolo aveva elaborato una teologia dell'essenza di Dio, inconoscibile e impartecipabile, quindi assolutamente trascendente, e delle energie che da essa traboccano e che sono dall'uomo coglibili. Questa dinamica essenza-energie, assolutamente non emanazioni neoplatoniche, gerarchicamente poste al di sotto dell'essenza divina, ma di tale essenza perfettamente partecipi, è simboleggiata e realizzata dall'esperienza del Tabor, dove la luce è l'energia irradiata dall'essenza e dove la teofania è completa e perfetta, perché le energie non sono un depotenziamento dell'essenza, ma un suo diverso modo di essere, nella manifestazione di sé, appunto. Sull'*imeslavie* in italiano mi permetto di rimandare al mio *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano, Vita e Pensiero 1997 o, tra i molti studi russi, a SERGEJ CHORUŽIJ, *Opyty iz duchovnoj russkoj tradicii* [Saggi dalla tradizione spirituale russa], Moskva, Parad 2005, in particolare pp. 287-308.

⁶ Una serie di scritti sull'*imeslavie* fa parte di un'opera che Florenskij compose tra il 1922 e il 1923, ma pubblicata postuma, che avrebbe dovuto intitolarsi *Mysl' i jazyk* [Pensiero e linguaggio]. Si veda in particolare *Imeslavie kak filosofskaja predposylka* [L'*imeslavie* come premessa filosofica], ora in PAVEL FLORENSKIJ, *U vodorazdelov mysli* [Agli spartiacque del pensiero], Moskva, Pravda 1990, pp. 281-321.

⁷ Lettera a Durylin del 27 gennaio 1946. BORIS PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 tomach* [Opera omnia in 11 volumi, d'ora in poi PSS], Moskva, Slovo 2003-2005, vol. IX, p. 443.

stanza delle ricerche di Ol'ga Frejdenberg. È ancora tutto da studiare il rapporto tra il complesso di simboli e immagini che sorreggono *Il dottor Živago* con gli studi sugli archetipi e i generi letterari di Ol'ga, cugina di Pasternak e a lui legata da un'amicizia profonda.⁸ Nel 1947 entrambi stavano lavorando a opere per loro fondamentali. Pasternak al romanzo e Ol'ga al grande studio *Obraz i ponjatje* [Immagine e concetto].⁹ Pasternak così commenta il primo abbozzo dell'opera della cugina: «le tre pagine del tuo schema sono una cosa di una tale profondità e una vera e propria svolta, come il Manifesto comunista o una lettera degli apostoli».¹⁰

Nei suoi lavori, Frejdenberg studia il divenire storico di motivi mitologici primordiali che raggruppa in due fondamentali linee, quella solare (il motivo dell'allontanamento e del ritorno) e quella vegetativa, strettamente legata all'eterno avvicinarsi di morte e resurrezione.¹¹ Il nome le lega insieme, le intreccia, appunto:

La legge fondamentale dell'intreccio mitologico e poi folclorico sta nel fatto che il significato espresso nel nome del personaggio, e di conseguenza nella sua essenza metaforica, si sviluppa nell'azione che viene a formare il motivo; l'eroe fa solo ciò di cui lui stesso è la significazione semantica.¹²

È questa la radice dell'orientamento pasternakiano all'archetipo nella costruzione dei personaggi, a partire dal protagonista del romanzo:

Il cognome dell'eroe del romanzo? Non è una storia semplice. Ancora da bambino mi avevano colpito e turbato dei versetti di una preghiera della Chiesa Ortodossa: “Tu sei in verità il Cristo, figlio del Dio vivente [*syn Boga živago, MCG*]. Ripetevo quel versetto e, come fanno i bambini, mettevo la virgola dopo la parola “Dio” [*Boga*]. Ne veniva fuori un misterioso nome di Cristo “Živago”. Non era al Dio vivente che pensavo io, ma al suo nuovo nome, “Živago” che mi era accessibile. Ci è voluta una vita intera per fare di quella sensazione infantile una realtà: chiamare con quel nome

⁸ Sull'argomento si veda BORIS GASPAROV, *Poetika Pasternaka v kul'turno-istoričeskom izmerenii* (B.L. Pasternak i O.M. Frejdenberg) [La poetica di Pasternak nella sua dimensione storico-culturale (B.L. Pasternak e O.M. Frejdenberg)], in *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana* [Miscelanea per il Settantesimo del prof. Ju.M. Lotman], Tartu, Izd. Tartuskogo Universiteta 1992, pp. 366-384. PERLINA, *Izbratel'noe srodstvo: včuvovanie kak osmyslenie duchovnoj istorii v tvorčestve Ol'gi Frejdenberg i Borisa Pasternaka* [Affinità elettiva: l'empatia come risignificazione della storia spirituale nell'opera di Ol'ga Frejdenberg e di Boris Pasternak], «Indiana Slavic Studies», VIII (1996), pp. 71-98.

⁹ FREJDENBERG, *Obraz i ponjatje*, in *Mif i literatura drevnosti* [Il mito e la letteratura dell'antichità], Moskva, Vostočnaja literatura RAN 1978, pp. 126-346.

¹⁰ PASTERNAK, *PSS.*, IX, p. 489.

¹¹ FREJDENBERG, *Poetika sjužeta...*, cit., p. 228.

¹² Ivi, p. 223.

l'eroe del mio romanzo. Ecco la vera storia, quello che sta "sotto" alla scelta. Inoltre, "Živago" è un cognome siberiano sonoro ed espressivo (tipo Mertvago, Veselago). Qui il simbolo coincide con la realtà, non la distrugge, non la contraddice.¹³

Un attributo del Cristo, Figlio del Dio vivente, come richiamato nei Vangeli, diventa così il nome del personaggio, un intellettuale russo del XX secolo. Il fatto che ciò avvenga in modo naturale e senza alcuna forzatura testimonia che, come pensavano gli *imeslavcy*, «il simbolo coincide con la realtà».

Amleto

Amleto è una delle chiavi di lettura per affrontare *Il dottor Živago*, che al suo interno contiene una poesia, la prima scritta dal protagonista, intitolata appunto *Amleto*.¹⁴ Proprio nel 1946, l'anno in cui concepisce il suo romanzo, Pasternak scrive le *Annotazioni alle traduzioni shakespeariane*, nelle quali il principe di Danimarca è descritto come un uomo che sa rinunciare in modo consapevole alla propria volontà, non per pusillanimità, ma perché accetta il proprio destino e con ciò si fa giudice della propria epoca, lavorando per il futuro, a costo di non essere compreso dai contemporanei.¹⁵

¹³ VARLAM ŠALAMOV, *Polnoe sobranie sočinenij v 6 tomach* [Opera omnia in 6 volumi], Moskva, Terra 2005, vol. 4, p. 590. Si veda anche: VADIM BORISOV, *Imja v romane B. Pasternaka Doktor Živago* [Il nome nel romanzo di B. Pasternak 'Il dottor Živago'], in 'Byt' znamenitym ne krasivo' [Esser famosi non è bello], Moskva, Nasledie 1992, pp. 101-109; VALERIJ MAROŠI, *O semantike ličnogo imeni Jurija Živago* [Sulla semantica del nome proprio di Jurij Živago], «Novyj filologičeskij vestnik», XXVII (2013), 4, ora in <https://cyberleninka.ru/article/n/o-semantike-lichnogo-imeni-yuriya-zhivago> (ultimo accesso: 14.01.2020).

¹⁴ *Gamlet* apre il ciclo di poesie di Živago. Essa data 1946, proprio nel momento d'intenso lavoro all'inizio del romanzo, al quale è legata da una serie di legami formali e tematici. Interpretata spesso come riflessione sul proprio rapporto con l'ufficialità sovietica, anch'essa è una sorta di presa su di sé del debito di fronte ai molti periti in quegli anni nel tritacarne staliniano, di fronte a Marina Cvetaeva, ma anche altri, come il regista Mejerchol'd. Nel 1939, proprio su richiesta di quest'ultimo, Pasternak si era dedicato alla traduzione dell'*Amleto*, che questi voleva mettere in scena a Leningrado. Il 18 giugno 1939 Mejerchol'd fu arrestato, il 15 luglio sua moglie Zinaida Rajch barbaramente assassinata. Tuttavia, il 5 novembre 1939 la traduzione venne accettata dal teatro MChAT, e nel giugno 1940 pubblicata. Pasternak ci aveva lavorato febbrilmente, con la paura di essere arrestato. Non è un caso, così, che nel suo saggio sulle traduzioni shakespeariane egli parli di Amleto proprio nei termini del sacrificio e dell'*imitatio Christi*. Amleto (un'immagine stratificata che comprende Pasternak, Živago, l'attore sulla scena, Amleto, Blok che recita Amleto e Cristo nel Getsemani) è l'eroe che prende volontariamente su di sé il proprio destino al servizio della propria epoca. GIUSEPPE GHINI, *La Scrittura e la steppa: esegesi figurale e cultura russa*, Urbino, Quattroventi 1999, pp. 141-175.

¹⁵ «L'Amleto è il dramma di un alto destino, di un atto sublime che viene comandato, di una predestinazione che viene conferita». *Zamečanija k perevodam iz Šekspira* [Annotazioni alle traduzioni

Amleto diventa così esplicitamente una figura cristica e, nella poesia a lui intitolata, è associato a Gesù nell'Orto del Getsemani, lasciato solo dai discepoli che non riescono a vegliare con lui.¹⁶ Amleto è così una figura autobiografica e riflette la situazione del poeta in quegli anni: il 1946, in particolare, vede un inasprimento dell'atmosfera difficile che lo circondava (la famosa *ždanovščina*, gli attacchi contro Achmatova e Zoščenko...), dopo la paradossale calma degli anni della guerra.

Con Amleto, Pasternak riflette così sulla situazione del suo paese, sulla Rivoluzione e sull'intreccio della grande storia con i destini tortuosi degli individui. A modo suo egli riprende l'annosa questione dell'intellettuale Amleto-Don Chisciotte e del suo malato rapporto con la coscienza:

Desiderare coscientemente di addormentarsi è l'insonnia sicura, il tentativo cosciente di avvertire il lavoro della propria digestione è il sicuro disturbo della sua innervazione. La coscienza è un veleno, un mezzo di autointossicazione per il soggetto che ne fa uso su se stesso. La coscienza è una luce che scaturisce all'esterno, la coscienza illumina dinnanzi a noi la strada, così che non incespichiamo. La coscienza sono i fari accesi davanti a una locomotiva in movimento. Provate a rivolgere la loro luce verso l'interno, e avverrà una catastrofe... L'uomo, negli altri uomini, è davvero l'anima dell'uomo.¹⁷

Nel romanzo è veramente descritto il procedere di questa coscienza dall'incoscienza dell'infanzia all'immersione in se stessa della prima giovinezza fino alla conquista della maturità e alla capacità di accendere i suoi fari davanti a sé. E il famoso «The time is out of joint. O, cursed spite,/ That ever I was born to set it right!»,¹⁸ che nel romanzo viene usato proprio per descrivere lo smarrimento del giovane Jurij, non è più il segno di un'esitazione pusillanime, ma piuttosto un'assunzione di responsabilità e

shakespeariane], in PASTERNAK, PSS., V, p. 75; trad. it. di C.G. De Michelis, in PASTERNAK, *Quintessenza. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Marsilio, Venezia 1990², p. 106. Si veda anche VLADIMIR POPLAVSKIJ (pod red.), *Gamlet Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii* [L'Amleto di Boris Pasternak: Versioni e varianti della tragedia shakespeariana], Sankt-Peterburg, Letnij sad 2002.

¹⁶ PASTERNAK, *Gamlet* [Amleto], in *Doktor Živago*, Milano, Feltrinelli 1957, p. 532; trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli 1978¹⁰, p. 408.

¹⁷ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 68; trad. it. cit., p. 57.

¹⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, in *The Oxford Shakespeare. Complete Works*, London, Oxford University Press 1954, p. 878 (I.5). In russo *out of joint* viene reso con *sdvinuto*: PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 64; trad. it. cit. p. 54. Nella stessa pagina è raccontata la sua discesa agli inferi, al teatro anatomico tra i cadaveri, dove egli si trova davanti giovani suicidi, fanciulle annegate che egli chiama *rusalki* e che contempla, perché la bellezza del corpo rimane fedele a se stessa nonostante tutto, persino nonostante il sezionamento. Questa contemplazione della 'death by water', non a caso femminile, è un motivo e un riferimento letterario evidentemente lontano da ogni realismo.

un compito, seppur disperato, di fronte alle tragiche vicende del secolo breve e crudele. Nel periodo staliniano la Russia del tempo veniva equiparata alla marcia Danimarca-prigione, e per eludere la censura era comune che il motivo amletico venisse usato per riferirsi alla dimensione storica e politica. Per questo, sia nel testo in prosa, che nella poesia a lui dedicata, Pasternak associa Amleto al tema della città, al suo rombo incessante, al suo essere una collettività misteriosamente percepita dall'io dell'eroe come sé e altro da sé:

La strada che strepita senza tregua giorno e notte, di là dalle pareti di casa, è strettamente legata all'anima contemporanea, come le prime note di un'«*ouverture*» al sipario ancora abbassato, pieno di mistero e in penombra, ma già acceso dalle luci della ribalta. La città che si muove e rumoreggia incessantemente, senza requie, al di là delle porte e delle finestre è per ciascuno di noi la grandiosa introduzione alla vita. È proprio su questa linea che vorrei scrivere della città. Nei quaderni di versi lasciati da Živago non si trovò nessuna poesia di tal genere. Forse la poesia Amleto rientrava in questo gruppo?¹⁹

Non a caso, dunque, le due città presenti nel libro sono intimamente legate al protagonista-Amleto e al suo nome: Jurjatin, trasfigurazione immaginaria di Perm', la città di Jurij, e Mosca, la «sacra città»²⁰ di San Giorgio.

San Giorgio

Živago si chiama Jurij, una variante di Georgij, Egorij. San Giorgio non è solo il cavaliere che ingaggia la battaglia vittoriosa contro il dragone, ma nella tradizione russa è il difensore degli armenti contro i lupi. Combatte vittorioso contro il Male e si prende cura delle creature: come Jurij che, oltre a essere medico, sfollato negli Urali, cura gli animali. Nelle leggende popolari Egorij Chrabryj, il Coraggioso, è legato al ciclo di rinascita della natura e infatti la sua festa ricorre due volte, in autunno e in primavera, a segnare i due momenti della morte e della resurrezione. San Giorgio è un santo che nella tradizione ha particolare commercio con la morte: per tre volte muore, per tre volte ritorna redivivo, proprio come Jurij che nel romanzo si trova tre volte sull'orlo della morte e sempre viene misteriosamente salvato.

La lotta con il dragone ritorna più volte nel libro. Il drago viene evocato nella descrizione di una cascata come una temibile forza ctonia, «terribile tiranno del luogo»; la sua difesa contro i lupi riecheggia nell'episodio di

¹⁹ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 501; trad. it. cit., p. 383.

²⁰ Ivi, p. 531; trad. it. cit., p. 407.

Varykino, dove Jurij li fronteggia da solo, mentre Lara dorme. Drago e lupi raffigurano la medesima oscura forza ostile che minaccia l'eroe e i suoi:

I lupi, cui aveva pensato tutta la giornata, non erano più i lupi sulla neve, al lume della luna: erano diventati il tema dei lupi, una figurazione della forza avversa che si era prefissa di perdere lui e Lara, o di scacciarli da Varykino. Sviluppandosi, l'idea di questa forza ostile aveva raggiunto verso sera un'intensità estrema, come se nella Sut'mà fossero apparse le tracce di un mostro antdiluviano e nel burrone si fosse rintanato un drago favoloso, di mostruosa grandezza, avido del suo sangue e bramoso di Lara.²¹

Da questo tema monta l'impulso lirico della poesia *Skazka*, posta al centro esatto della raccolta di *Živago*, dove si racconta dell'impresa del cavaliere che salva la principessa dalle fauci del dragone. Qui Pasternak procede apofaticamente, perché il nome non viene pronunciato: si riferisce al protagonista dell'impresa con il pronome personale o nomi comuni (egli, cavaliere, cavallerizzo). E infatti l'evocazione di San Giorgio l'Invitto è imperfetta, la fiaba ha un finale sospeso, più che positivo: il torpore prende cavaliere e fanciulla, come spesso *Živago*, il cavaliere sembra essere passivo, quasi che l'impresa sia più del cavallo che sua. Tutto riporta al protagonista del romanzo e al *Georgij*, il ciclo del 1921 che Marina Cvetaeva aveva pubblicato nel 1923 a Berlino, un periodo di intensa vicinanza a Pasternak. Anche qui il cavaliere non era nominato. In Cvetaeva, come in Pasternak, si evita qualsiasi riferimento all'eroismo e si accenna alla debolezza del protagonista, che è come se non realizzasse fino in fondo la sua 'sangiorgità'. È impossibile analizzare in questa sede questi due lunghi componimenti, basti solo citare il metro, in entrambi un sincopato trimetro giambico tipicamente cvetaeviano, insolito invece per Pasternak, o i comuni elementi folclorici, il ricorrere di occhi e ciglia, o le immagini ripetute di ascesa e di mutezza. Questi desolati versi di Cvetaeva potrebbero descrivere benissimo il San Giorgio di Pasternak e il suo fittizio autore, *Živago*: «Invitto,/ Che la Vittoria non ha retto».²²

Maddalena

Come Amleto, Maddalena è un'immagine plurima che, secondo l'autentica logica figurale auerbachiana dell'*et et*, rimanda a più strati semantici.

²¹ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 451; trad. it. cit. p. 345.

²² MARINA CVETAeva, *Sobranie sočinenij v 7 tomach* [Opere in 7 volumi], Moskva, Ellis Lak 1994, vol. II, p. 43; ELENA AJZENŠTEJN, *Vozduch nad šelkom. Neizvestnoe o Cvetaevoj* [L'aria sulla seta. Nuove scoperte su Cvetaeva], Moskva, Ridero 2015, pp. 289-292.

Amleto è l'attore sul palcoscenico, è Blok che interpreta Amleto, è il principe di Danimarca, è Živago, è Cristo e lo stesso autore, così Maddalena si riflette in una moltitudine di figure e immagini: è Lara, è Marina Cvetaeva, la Maddalena, anzi le molte Marie del Vangelo;²³ è probabilmente anche Zinaida Nejgaus, la seconda moglie di Pasternak che aveva avuto una storia di sopraffazione con un uomo più vecchio di lei. Infine, nella sua ipostasi più profonda al di là della superficie autobiografica, è il femminile, principio di apertura e di dono da un lato, ma anche di fisicità pesante, di legame con la materia. E se il Cristo pasternakiano è legato in special modo al Sabato Santo, all'esperienza del Getsemani, momento di passaggio tra la morte e la Risurrezione, la Maddalena in modo carnale e sensibile traghetta lo smarrimento del Sabato verso l'aurora domenicale, nello stupore dell'epifania che sgorga dall'essere chiamati per nome, quando il Cristo risorto esclama: Maria!

La Maddalena è un motivo letterario molto frequentato;²⁴ qui mi limito a ricordare Dostoevskij (il patronimico di Lara è Fedorovna e suo fratello si chiama Rodion) e le Maddalene di Rilke e Cvetaeva con cui Pasternak ha fatto certamente i conti, come ha notato Brodskij.²⁵ A noi interessano in particolare le tre poesie del ciclo *Magdalena* di Cvetaeva (1923),²⁶ perché sono dedicate proprio a Pasternak, che, in una sorta di dolente ufficio funebre per l'amica poeta, ad esse risponde col romanzo intero e, in particolare, con due poesie del ciclo di Živago. Un altro antecedente di entrambi i poeti è sicuramente l'inno di Kassia (IX secolo),²⁷ cantato nella liturgia del Mercoledì Santo che nel romanzo viene citato da Sima, la filosofa amica di Lara.²⁸ La seconda poesia del ciclo pasternakiano risponde direttamente alla terza di Cvetaeva, creando un duetto, dove il movimento di uscita dal Sé, il processo di *kenosis* che rappresenta il significato essenziale del motivo della Maddalena, si con-

²³ GHINI, *La Scrittura e la steppa...*, cit., p. 141.

²⁴ E. DUPERRAY (ed.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne 1989. SUSAN HASKINS, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor*, New York, Harcourt, Brace & Co. 1993; ESTHER DE BOER, *Maria Maddalena. Oltre il mito*, trad. it. di T. Soggin, Torino, Claudiana 2000; JEAN-YVES LELOUP, *Il Vangelo di Maria*, trad. it. di M. P. Persico, Bergamo, Servitium 2007; CARLA RICCI, *Maria Maddalena. L'amata di Gesù nei testi apocrifi*, Torino, Claudiana 2017.

²⁵ IOSIF BRODSKIJ, *Primečanie k kommentariju* [Nota su di un commentario], in *Sočinenija* [Opere], Ekaterinburg, U-Faktoriija 2003, pp. 767-779. Per qualche mese, nel 1926, poco prima di morire, Rilke era in corrispondenza con Cvetaeva e Pasternak. Si veda MARINA CVETAeva, BORIS PASTERNAK, RAINER MARIA RILKE, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, trad. it. di G. Spindel, Roma, Editori Riuniti 1994.

²⁶ LIZA KNAPP, *Tsvetaeva's Marine Mary Magdalene*, «The Slavic and East European Journal», XLIII (1999), 4, pp. 597-620.

²⁷ KURT SHERRY, *Kassia the Nun in Context: The Religious Thought of a Ninth-Century Byzantine Monastic*, Piscataway, Gorgias Press 2011.

²⁸ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., pp. 424-425; trad. it. cit, p. 325.

cretizza anche nello scambio per cui la poeta donna s'incarna nella voce del Cristo rivolta alla Maddalena, mentre nei versi del poeta uomo è Maddalena a parlare. Usando entrambi tutti i motivi tradizionalmente legati alla figura della Maddalena, la mirofora, i capelli, le lacrime, ma anche la terra (che Pasternak associa a Cvetaeva, rievocata nell'immagine della Sibilla che richiama un altro ciclo cvetaeviano), i due poeti tuttavia percorrono un cammino diverso. La Maddalena di Cvetaeva è inchiodata di fronte all'amato nel suo darsi e nel tormento che ricorda la propria pesantezza (il demoniaco percorre entrambe le figure), quella di Pasternak invece parte dal demone e dal fato compiuto «per crescere fino alla resurrezione». Lo svuotamento, il vuoto, «il terribile intervallo» dei tre giorni di «terra verminosa» tra la morte e la resurrezione, la mutezza²⁹ e cecità (cecità/ veggenza di Sibilla), la catastrofe descritta (il velo del tempio squarciato) del Sabato hanno un esito e non sono la parola finale. La Maddalena pasternakiana è intimamente legata al miracolo della risurrezione. Come si suggerisce nel romanzo, nel capitolo sul funerale di Živago, infatti, è lei, donna di carne, figura terragna, la prima testimone del Cristo risorto, scambiato non a caso per un giardiniere, custode della terra.³⁰

Pur riportando tutto a una dimensione terrena e soprattutto quotidiana (la Pasqua che si avvicina è evocata come il momento in cui si fanno le pulizie, la mirra si attinge da un secchio!), con i suoi abituali scarti vertiginosi (l'eternità che aspetta come un cliente di prostituta), Pasternak usa immagini più direttamente legate alle Scritture (alabastro, Maestro, velo del tempio, peccato, croce), stratificandole in un fascio complesso di associazioni che ci parlano a un tempo di Marina Cvetaeva, del dono straboccante della poesia e dell'atto d'amore con il loro residuo opaco di peccato e il loro potenziale di redenzione. Ci parlano, sopra ogni cosa, della morte e del suo esito, la Resurrezione.

Biodata: Maria Candida Ghidini insegna Letteratura russa all'Università di Parma. Si è occupata del primo Novecento, con particolare attenzione all'intreccio tra letteratura e filosofia, concentrandosi sulle figure di Gustav Špet e di Vjačeslav Ivanov, a cui ha dedicato numerosi saggi. Ha tradotto, tra l'altro, *L'idiota* di Dostoevskij, curato la sezione russa dell'ultima Garzantina Letteratura e si interessa della ricezione di Shakespeare in Russia (*Figure dell'immaginario europeo. Amleto (e Ofevia) in Russia*, Parma 2014). La sua ultima monografia è su Dostoevskij (*Dostoevskij*, Salerno Editore 2017). Dirige la rivista «La torre di Babele».

mariacandida.ghidini@unipr.it

²⁹ Ol'ga Sedakova parla della mutezza come caratteristica della Maddalena in tutti e quattro i Vangeli: OL'GA SEDAKOVA, *Mariny slezy. K poetike liturgičeskogo pesnopenija* [Le lacrime di Maria. Per una poetica dell'innografia liturgica], Duch i litera, Kiev 2017, pp. 115-123.

³⁰ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 505; trad. it. cit, p. 386.

NUNZIO LA FAUCI

I NOMI DI LEONARDO SCIASCIA

Abstract: When fame shone her light on the author of *Le parrocchie di Regalpetra*, his name and surname echoed in Italy and in Europe in a different way to how they resounded throughout his life in his Sicilian hometown. This short study illustrates and discusses the differences.

Keywords: Leonardo Sciascia, Racalmuto, Hypocoristicon, voiceless post-alveolar fricative consonant

Nella sua Racalmuto, di nome, Sciascia faceva comunemente *Nanà*. Era *Leonardo* all'anagrafe e, conformemente con l'anagrafe, nel resto del mondo, ma a Racalmuto era *Nanà*. L'alternativa onomastica è nota. Nei trenta anni trascorsi dalla morte dello scrittore, ne hanno fatto menzione tutti coloro che si sono presentati come testimoni diretti della sua vita: un modo per sottolineare la propria confidenza con Sciascia, *Nanà* per gli amici e, naturalmente, per i famigliari:

Cresceva così il piccolo Leonardo, in un paese dove tutto arrivava da lontano e dove non occorreva uscire di casa per sapere quel che all'esterno accadeva. Il nonno era l'unico a sottrarlo alle attenzioni delle zie. Lo chiamava per farlo sedere accanto e gli raccontava degli zolfatari, delle sue esperienze di *caruso*, e di siciliano che aveva deciso di stare *dall'altra parte*, di non dire sì alla mafia. Leonardo Sciascia nonno morì nel 1928, all'età di settantasette anni. *Nanà* ne aveva sette. Era l'anno [il 1928] della spedizione Nobile al Polo Nord.¹

E ancora nel novembre del 2019, in visita con un gruppo di discenti al cimitero della cittadina del Girgentano in cui lo scrittore riposa accanto alla moglie Maria Andronico, chi scrive queste righe l'ha sentito nominare regolarmente come *lo zio Nanà* da un concittadino prestatosi gentilmente nell'occasione a fare da guida e che vantava così una relazione di parentela pur non strettissima.

¹ MATTEO COLLURA, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La nave di Teseo 2019, p. 67.

Di *Leonardo*, *Nanà* è vezzeggiativo. Ipocoristico, dicono i linguisti con un termine in apparenza, ma solo in apparenza, meno parlante, perché cela in un etimo ormai oscuro ai più la menzione di un'attitudine amabile e carezzevole nell'appello e nella denominazione. Come figura fonica, oltre che della poesia, la reduplicazione sillabica è poi modulo tipico del *baby talk*, cioè della lingua con cui ci si rivolge ai bambini, e della lingua infantile: *pipì*, *popò* o *pupù*, *pappa*, *nanna* o, di riflesso, *papà*, *mamma*, *tata* ne sono lampanti testimoni.²

Nanà è appunto fatto dalla ripetizione della sillaba colpita dall'accento di *Leonà*. Per troncamento, questa è il vocativo e la forma di indirizzo di *Leonardo*. Ne dà testimonianza Andrea Camilleri e proprio riguardo a Sciascia. Al giornalista Saverio Lodato, che gli chiede se abbia mai realizzato una riduzione televisiva di uno scritto di Sciascia, Camilleri risponde di sì e riferisce di una loro antica conversazione in cui si erano scambiati un *Andrè* e un *Leonà*:

Leonardo mi domandò: «Andrè, ma lo fai in una puntata?». «No. Qui c'è un materiale straordinario, minimo per tre puntate». «Ma comu?». «Leonà, tu dici in questo racconto di narrare un fatto che ti è stato riferito. E proprio per questo ti metti al sicuro di alcuni svincoli che narrativamente dovrebbero esserci e che invece non ci sono». «Chistu è vero». Allora buttai giù una scaletta di quello che avevo in mente.³

Vezzeggiativi come *Nanà* erano un tempo correnti in Sicilia, ma non soltanto in Sicilia: prodotti con tecnica inconsapevole, ma regolare, come quasi tutto ciò che è autentico nell'espressione umana. Altri esempi? *Sasà*, da *Rosario*, con il correlato *Rosà*; *Totò*, in Sicilia da *Salvatore*, con il correlato *Salvatò*, e altrove da *Antonio*, con il correlato *Antò* e così via. Un dì, *Nanà* era appunto l'ipocoristico in uso per i *Leonardo* a Racalmuto e in altre contrade siciliane.

Chi legge non si meravigli che qui se ne parli al passato: anche in questi aspetti, solo in apparenza minori o marginali, i costumi linguistici sono in

² Solo un riferimento, classico, per tutti: «The reduplication of syllables [...] appears [...] as a favorite device in nursery forms, particularly in parental terms, and in the early word units of infant language. At the transition from babbling to verbal behavior, the reduplication may even serve as a compulsory process, signaling that the uttered sounds do not represent a babble, but a senseful, semantic entity. The patently linguistic essence of such of duplication is quite explicable. In contradistinction to the «wild sounds» of babbling exercises, the phonemes are recognizable, distinguishable, identifiable; and in accordance with these requirements, they must be deliberately repeatable» (ROMAN JAKOBSON, *Why 'mama' and 'papa'?*, in ID., *Selected Writings, I. Phonological Studies*, s'-Gravenhage, Mouton 1962, pp. 541-542).

³ SAVERIO LODATO, ANDREA CAMILLERI, *La linea della palma*, Milano, BUR 2002 (qui citato come compare nell'edizione digitale del 2012, parzialmente consultabile sul sito books.google.com).

via di mutamento. C'è da scommettere che, anche a Racalmuto, ormai solo qualche vecchietta si ostini a chiamare *Nanà* un pronipote di nome *Leonardo* e sia perciò mal sopportata. Se ricorrono a un vezzezzeggiativo, tutti, genitori inclusi, si riferiranno al pargolo o al giovanotto come *Leo* e chiamandolo *Leo* gli si rivolgeranno. È questo il modello di ipocoristico che dilaga per ogni dove della nazione linguistica italiana, testimoniato, con *Leo*, dai correnti *Vale*, *Fede*, *Ale* e così via, a scapito dei modelli tradizionali, variabili in funzione dei luoghi.⁴

È appena il caso si precisi poi che, dove era in uso, *Nanà*, al pari degli altri vezzezzeggiativi, ricorreva ben al di là delle occasioni sociali idealmente carezzevoli cui si sarebbe indotti a considerarlo ristretto, se, con cruda ingenuità, si prendessero alla lettera i termini grammaticali con i quali lo si denomina, l'essoterico o, intendendone appunto l'etimo, l'esoterico. A Racalmuto come altrove, c'era naturalmente chi chiamava *Nanà* un Leonardo, senza che avesse o volesse dimostrare di avere verso il così appellato un'attitudine sentimentale simile a quella di un'amorevole zia nubile. E chi non è ignaro delle vicende familiari di Leonardo Sciascia, sa che è particolarmente pertinente la menzione di tale relazione parentale. Anche in funzione dell'ipocoristico con il quale egli, bambino, s'era affacciato alla vita sociale di Racalmuto, venendovi così definitivamente iscritto: quel *Nanà Sciascia* in cui non solo il nome è duplicazione di una sillaba (*na-na*), ma, si osservi, anche il cognome (*scia-scia*). E se si pensa a ciò che Roman Jakobson disse del parallelismo come procedimento principe dell'orientamento della lingua verso la funzione poetica e, di conseguenza, verso un valore letterario,⁵ è difficile difendersi da una suggestione. In un nome del genere, dandosi il caso, pare infatti celarsi un destino, come un'imperiosa chiamata al mestiere delle lettere che, se perseguito seriamente, è rigoroso perlomeno quanto quello delle armi.

Il cognome, appunto: *Sciascia*. D'altra parte, anch'esso godeva (o soffriva) di una scissione, di pronuncia stavolta. Di nuovo, una pronuncia era ed è ancora corrente a Racalmuto (e nell'area linguistica circostante e coerente), l'altra era ed è corrente nel resto del mondo. La questione è sottile ma, come si vedrà, tutt'altro che trascurabile, anche se, a conoscenza di chi detta questa nota, fin qui trascurata. Per intenderla, sono utili un paio di nozioni fonetiche, con le osservazioni (orto)grafiche correlate.

Nell'ortografia italiana, il digramma *sc*, seguito da una vocale palatale, come *e* o *i*, per esempio, in *scemo* o in *scivolo*, o il trigramma *sci*, seguito da

⁴ In proposito, si rinvia a NUNZIO LA FAUCI, *Ipocoristici italiani di nuovo conio*, che comparirà presso l'editore Il Calamo di Roma in un volume curato da Francesca Chiusaroli.

⁵ ROMAN JAKOBSON, KRZYSZYNA POMORSKA, *Dialogues*, Paris, Flammarion 1980, pp. 99-108.

qualsiasi vocale, come in *sciame*, *scienza*, *sciopero*, *sciupare*, trascrivono un suono unico. Questo suono è ottenuto innalzando la parte anteriore della lingua verso la corrispondente zona del palato, ma senza che ci sia contatto. Fuoriuscendo da un canale così ristretto, l'aria produce un fruscio. Tale fruscio è la consonante tecnicamente definita, dal punto di vista articolatorio, come fricativa post-alveolare sorda; sorda, perché, nel contempo, le corde vocali (pliche vocali, per chi preferisce un tecnicismo) sono tenute in stato di rilassamento e non vibrano.

Di questa consonante possono poi darsi realizzazioni diverse (così, del resto, di tutto ciò che gli esseri umani articolano), per esempio, pronunciandola con più o meno fiato; in altri termini, soffiando più o meno aria attraverso il canale ridotto al modo che si è detto. Nella pronuncia italiana standard, di aria, se ne soffia sempre parecchia, come accade, per esempio, proferendo *scena*, e ancora di più quando la consonante in questione ricorre tra vocali, come accade, per esempio, proferendo *coscia*. L'ortografia, imperfetta, non ne rende conto ma, in un contesto siffatto, detto intervocalico, essa è pronunciata come una vera e propria doppia.

Ebbene, a Racalmuto chi proferisce *Sciascia*, per pronunciare la consonante che vi si ripete due volte, di fiato, ne adoperava e ancora ne adoperava meno di quanto richiesto dalla pronuncia italiana standard. Il soffio è leggerissimo. E anche nella sua seconda ricorrenza tra le vocali, la consonante è scempia: a un dipresso è quella che, nella pronuncia di buona parte della Sicilia, apre le parole *sciumi* 'fiume', *sciatu* 'fiato', *sciuri* 'fiore'.⁶ Qui le si sono trascritte alla buona, adeguandole al sistema grafico italiano, ma *sciumi*, per esempio, proprio per la levità del suo fruscio iniziale, non suona come l'aspro nomignolo che i mezzi di comunicazione di massa italiani (e forse già prima i tedeschi) dettero anni fa a Michael Schumacher, notissimo ex-asso dell'automobilismo. Altrove, parole siffatte possono trovarsi trascritte come *çiumi*, *çiatsu*, *çiuri* (così, per esempio, nel *Vocabolario siciliano* promosso dal dialettologo Giorgio Piccitto),⁷ proprio per segnalare la differenza in questione, e persino, sempre per lo stesso motivo, come *ciumi*, *ciatsu*, *ciuri*.

Ci sono a questo punto un paio di ulteriori curiosità, meritevoli di una piccola digressione, che ci farà tuttavia avanzare ancora di un passo decisivo. Pur se non come cognome nel moderno uso anagrafico,⁸ l'antroponimo *Scia-*

⁶ In proposito, ALESSANDRO DE ANGELIS, *Percorsi del significato: considerazioni sul sic. sciara*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXIII (2012), pp. 185-202, in particolare pp. 188-189.

⁷ *Vocabolario siciliano*, a c. di Giorgio Piccitto, I, Catania-Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1977.

⁸ Tale uso, coi suoi correlati di tendenziale invarianza diacronica e stabilità grafica, emerge infatti ben più tardi, come a più riprese argomenta ROBERTO BIZZOCCHI, *I cognomi degli Italiani*, Roma-

scia è attestato già da documenti siciliani di cinque secoli or sono. Lo segnala Girolamo Caracausi che, ribadendo una tradizionale ipotesi etimologica,⁹ vi vede al tempo stesso «probabile una confluenza [dell']ipocor[istico] di Rosària»,¹⁰ come suggerito da altri repertori. Insomma, anche nel cognome dello scrittore pare occhieggiare la reduplicazione di un vezzeggiativo.

Si aggiunga allora che, al tempo del primo comparire dell'antroponimo nello scritto, una norma ortografica nazionalmente condivisa non esisteva. Esso non vi si trova perciò trascritto come ora lo si trascrive, ma come *Xaxa*. Non manca in proposito un'annotazione di Sciascia, molto appropriata: «il [mio] nome, fino alla metà del secolo scorso, nelle anagrafi parrocchiali, non gratuitamente, ma per esigenza fonetica, veniva così trascritto: *Xaxa*».¹¹ A rendere la consonante fricativa post-alveolare sorda era, come ancora oggi nella grafia catalana, la lettera *x* e, a dire il vero, appropriatamente, se si vuole applicare il semplice principio secondo il quale un suono va rappresentato da un grafema, non da due (*scelta*) o addirittura da tre (*sciolto*) come nell'odierna ortografia italiana.

Ormai solo appunto nella grafia, la stessa lettera si è conservata per esem-

Bari, Laterza 2014. Attribuendo valore assoluto alla materialità dei documenti, la prospettiva dello storico finisce tuttavia per essere sensibile più ai tratti fenomenici (ed epifenomenici) della questione che ai tratti propriamente funzionali. Da un punto di vista linguistico, non c'è documento che non debba in fin dei conti essere iscritto in una *parole* onomastica e variazione o, ancora meglio, variabilità di tale *parole* non contraddicono la sistematicità della *langue* corrispondente, anche nel suo divenire diacronico. All'interno di tale processo sistematico va appunto ricercato il valore (o, se si preferisce, la funzione) del cognome, in contrapposizione a quello del nome di battesimo e di ogni altro elemento del sistema onomastico.

⁹ Dall'arabo *šāšab* 'lungo pezzo di mussolina o di seta che si avvolge intorno alla calotta del turbante': la proposta ha aspetti formali problematici sui quali qui non è rilevante insistere. Al contrario, come amichevolmente Paolo Squillaciotti segnala a chi scrive questa nota, può essere utile e dilettevole leggere quanto in proposito testimoniò lo stesso scrittore nel corso di una celebre intervista: «In arabo, dice Michele Amari, [Sciascia] vuol dire "velo del capo". Una volta, il console di Libia a Palermo mi ha detto che per indicare un'amicizia strettissima, nel suo paese si parla di "due teste in una stessa sciascia". Qualche anno fa c'era un governatore mi pare di Orano che si chiamava Sciascia. Durante un viaggio in Algeria, mia figlia è stata presentata all'ambasciatore d'Italia in quella capitale. E l'ambasciatore, che aveva già sentito il mio nome, ma che non sapeva dove collocarlo – nell'Africa del Nord? in Libia? – ha esclamato: - "Lei è la figlia dello scrittore Sciascia! Ma i suoi libri sono stati tradotti in italiano?". Giuro che l'aneddoto è vero. Dunque, il mio è un cognome diffusissimo nel mondo arabo, in Sicilia e persino in Puglia, dove Federico II deportò tanti arabo-siculi» (LEONARDO SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori 1979, p. 12).

¹⁰ GIROLAMO CARACAUSI, *Dizionario onomastico della Sicilia*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 1993, s. v.

¹¹ Sono parole che si leggono nella *Notizia* che apre LEONARDO SCIASCIA, *Occhio di capra*, Torino, Einaudi 1984 e ora in Id., *Opere*, a c. di P. Squillaciotti, volume II, tomo I, Milano, Adelphi 2014, p. 1130. La trascrizione è menzionata anche da MASSIMO ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza 1994, p. 4.

pio in *Craxi*, che con una fricativa scempia doveva essere appunto proferito (cioè come se oggi lo si trascrivesse *Crasci* o, meglio, con uno dei grafemi cui sopra si è fatto cenno, *Craçi*). Restaurare una pronuncia del genere è ormai impossibile, per *Craxi*. La lettura della sua *x* come fosse parte del sistema grafico corrente e non di quello in cui essa era stata originalmente utilizzata lo ha ormai definitivamente trasformato. Del resto sono ormai rimasti in pochi a sapere come andrebbe pronunciato il *Muxaro* che compare nel nome di una cittadina non molto distante da Racalmuto. E, perché la faccenda non sembri ristretta all'onomastica siciliana, caso paradigmatico di fraintendimento della grafia e di definitiva influenza di tale fraintendimento sulla effettiva pronuncia di un nome è *Bixio*. Il celebre compagno d'armi del Nizzardo era infatti genovese. Già in antichi documenti liguri la *x* trascriveva il suono che apre la parola francese *jardin*, cioè una fricativa post-alveolare stavolta sonora, suono peraltro assente dal repertorio dello standard italiano, e l'uso è ancora largamente testimoniato nell'area.¹²

Ebbene, profondamente radicato nella sua *Heimat*, alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, c'era un giovane maestro, votato fin dalla prima adolescenza, se non dall'infanzia, alla scrittura: religiosamente, viene da dire, come a una fede inconcussa. Di nome, per la comunità in cui era cresciuto e viveva, egli faceva *Nanà Xaxa*. Con pertinente riferimento alla sua *Heimat*, nel nome personale c'era, riconoscibile, la marca della procedura per la creazione di un vezzeggiativo; nel cognome, sulla probabile traccia di un vezzeggiativo del medesimo conio, c'era la riconoscibile marca di un suono tipico e lì corrente. Ci si è infine presi la libertà di segnalare graficamente la particolarità di tale suono, trascrivendolo nel modo antico con cui esso veniva trascritto (libertà argomentata e ormai ben giustificata, si spera); non in quello con cui esso era stato reso all'anagrafe: Sciascia, trascrizione foriera di fraintendimento e quindi fuorviante, per estranei e ignari.

In quel torno d'anni, la fede nella scrittura del giovane maestro racalmutese aveva prodotto una serie di eleganti prose, anche per incoraggiamento di Vito Laterza: come altri, l'editore aveva avuto chiara percezione di trovarsi di fronte un non trascurabile talento. Ne era venuto fuori *Le parrocchie di Regalpetra*, un libro peraltro integralmente consacrato da Nanà Xaxa a Racalmuto, al suo paese, messa apertamente a occhieggiare nel titolo e nel testo dietro un trasparente nome di fantasia. Il libro fu pubblicato e fece rumore: con esso, la società letteraria italiana ebbe un nuovo iscritto.

Così, quasi di botto, Nanà Xaxa divenne *Leonardo Sciascia*. Letteralmente, si fece un nome. Quel nome cominciò a passare di bocca in bocca, prima

¹² In proposito, FIORENZO TOSO, *Grammatica del genovese: varietà urbana e di koinè*, Recco, Le Mani 1997.

in Italia, quindi anche altrove, nel modo con cui, leggendolo, gli Italiani erano indotti a proferirlo: non solo Leonardo e non Nanà, ma uno Sciascia proferito con due consonanti fricative post-alveolari sorde che, ricorrendo ambedue in contesto intervocalico, domandano tanto fiato e suonano ambedue intense.

Per analogia (un'analogia, lo si precisa, proprio in quanto tale imperfetta), s'immagini a questo punto non una signora, stavolta, ma un signor Frola che sente tutto il mondo chiamarlo *Frolla*, indefettibilmente e irreparabilmente: così è (se vi pare).

Leonardo Sciascia divenne quindi il suo nome mondano, celeberrimo. E banale, proprio in quanto celeberrimo. Certo, lo scrittore fu felice di adeguarvisi. D'altra parte, non avrebbe potuto fare altro che adeguarvisi: appunto, così è il mio nome (se vi pare).

Nanà Xaxa non mancò mai, però, finché visse di stare tenacemente abbarbicato alla sua *Heimat* e, al di là dei torvi incubi da Santa Inquisizione e degli astratti furori parigini di cui sovente era preda per la felicità dei suoi lettori, di tornarci regolarmente, per il tempo necessario a garantirsi d'essere rimasto lui, autentico in quella porzione per lui decisiva e marcata del mondo. Di tornarci, insomma, per sentire risuonare di nuovo e ancora una volta il suo vero nome.

Biodata: Professore emerito di Linguistica italiana dell'Universität Zürich (UZH), Nunzio La Fauci insegna Linguistica generale e Critica linguistica della comunicazione all'Università di Palermo.

nunziolafauci@gmail.com

GIORGIO SALE

«IL CONTRARIO DI ULISSE».
SUGGESTIONI ONOMASTICHE IN *ULYSSE FROM BAGDAD*
DI ERIC-EMMANUEL SCHMITT

Abstract: Right from the title, *Ulysse from Bagdad* (Paris, Albin Michel 2008), this novel by the contemporary French writer Eric-Emmanuel Schmitt, reveals the process of writing a story set in firmly in the turbulence of contemporary life, but whose name and echo of the vicissitudes which the protagonist meets evoke the presence of the ancient Greek epic. The onomastic element constitutes a guide for the reader, enabling him recognize the model underlying the rewrite project. References to the *Odyssey* emerge on several occasions in the analogies between the circumnavigation of the narrator-protagonist of the novel and the journey of Ulysses. Recontextualization in the modern era is often the keystone that transforms the epic theme into a comic subject. The Homeric hypotext, in Schmitt's rewriting, constitutes a counterpoint that serves to lighten the tragic story of the narrator-protagonist. Only at a certain point in his vicissitudes does Saad assume the migrant name, that of the Homeric hero, behind which he intends to hide his true identity as a clandestine. For the rest of the narrative, and particularly in the conclusion, the narrator-protagonist insists on the differences that separate him from the Greek hero, until he defines himself 'the opposite of Ulysses'. But through the Homeric hypostasis, Saad's story also benefits from a mythologization process.

Keywords: Onomastics, Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, onomaturgical strategies, Homeric rewrites

Nel panorama letterario francese dell'estremo contemporaneo Éric-Emmanuel Schmitt è ormai considerato uno dei più famosi drammaturghi e un romanziere di successo planetario. La profonda umanità che permea i suoi testi, teatrali e narrativi (romanzi, racconti, novelle), seduce e attira un grande pubblico. L'autore mette spesso in scena individui caratterizzati da un'identità problematica, capaci però di vincere le barriere e di andare oltre le etichette sociali, politiche e razziali. I riflessi identitari più arcaici, che sembrerebbero destinati a negare qualsiasi comunicazione e ogni forma di tolleranza, risultano, alla fine, superati proprio da un irrefrenabile ottimismo e da una prepotente e inestinguibile fiducia nei valori dell'umanità.¹

¹ Cfr. MICHEL MEYER, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel 2004.

Questa speranza spinge i personaggi all'azione e il dato onimico costituisce spesso, nelle loro vicende, un indizio decisivo per l'interpretazione del testo.

Sin dal primo elemento paratestuale, *Ulysse from Bagdad* rivela al lettore il sinuoso e accattivante processo di (ri)scrittura di una vicenda ambientata nella più pressante attualità, ma la cui eco onomastica e le vicissitudini cui va incontro il protagonista evocano uno scenario diverso e noto: il palinsesto dell'epopea omerica.²

L'intitolazione presenta una forma spuria, destinata a scompaginare le attese del pubblico e a suscitare, a un tempo, il suo interesse. Alla mescolanza linguistica che oppone il mitonimo, dalla morfologia francese, alla preposizione, di indiscutibile attribuzione inglese, si aggiunge il nesso sorprendente del sintagma costituito dall'associazione combinatoria tra l'antroponimo e un toponimo che sembrerebbe spostare la scena da un contesto mediterraneo atteso verso il mondo arabo.³ Le due forme onimiche, infatti, per il loro potere evocativo, sono riconducibili a universi storici, geografici e culturali distinti e apparentemente inconciliabili: l'epopea del mondo greco antico, uno dei miti fondatori della cultura occidentale, e la città irachena, luogo altamente rappresentativo della cultura islamica mediorientale. Il legame tra i due mondi dell'immaginario collettivo suggeriti dai due nomi, affidato all'esile preposizione inglese, scompagina ancora di più le carte, generando, nel pubblico, una situazione d'attesa che solo la lettura del racconto può soddisfare.⁴

Due percorsi di ricezione sono così rivelati al lettore sin dalla duplice istanza onomastica costitutiva del titolo, annuncio programmatico della tensione tra

² Tutte le citazioni dal romanzo rinviano all'edizione di Paris, Albin Michel 2008. Per il processo di riscrittura del romanzo si rinvia al contributo di JOËLLE CAUVILLE, *Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans Ulysse from Bagdad d'Éric-Emmanuel Schmitt*, «Tangence», CI (2013), pp. 11-21. Consultabile in rete all'indirizzo: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n101-tce0853/1018872ar/>.

³ A complicare la situazione, infine, e imporla come un vero e proprio ibrido linguistico, il nome dell'eroe omerico è trascritto in francese. Riprendo il neologismo *mitonimo* da FRANÇOIS RIGOLO, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz 1977. L'autore lo definisce come un antroponimo che «libère une énergie "poétique" considérable» (p. 113). Sulla reticenza onomastica dell'eroe acheo e sull'occultamento del nome dietro altri antroponimi rinvio al documentato contributo di SERENA MIRTO, *Tacere o mistificare il proprio nome: una strategia dell'Odissea?*, «il Nome nel testo», X (2008), pp. 129-139.

⁴ A questo proposito, nel «Journal d'écriture», inserito alla fine della riedizione del romanzo, nella ristampa del 2016 (scritto in parte, nel 2007, prima della redazione del romanzo, in parte, nel 2008, durante la composizione e, infine, dopo la sua prima edizione, nel periodo tra il 2009 e il 2015), l'autore scrive: «L'impureté de ce titre me plaît, tant il mêle plusieurs langues: le français gréco-latin d'*Ulysse*, l'anglais de *from*, l'irakien de *Bagdad*, suggérant des franchissements de frontières, un parcours dans des identités diverses». Cfr. «Journal d'écriture», pubblicato a seguito del romanzo, nella ristampa del 2016, presso lo stesso editore, p. 280.

ripresa della tradizione e scarto rispetto a essa, tra analogia e dissonanza del testo nei confronti del suo ipotesto, sulle quali si fonda l'architettura del racconto. La vicenda, infatti, segue le vicissitudini di un uomo che, da Bagdad, ripercorre, con notevoli varianti, le tracce di Ulisse, in un viaggio iniziatico che non è un ritorno a casa, ma una fuga dalla propria terra per un paese ideale, situato oltre le colonne d'Ercole e che la lingua nella quale è espresso, ma solo in parte, il titolo identifica con un paese anglofono. In effetti, l'intitolazione prefigura un movimento triangolare poiché, come rivela il prosieguito della narrazione, la meta del viaggio del protagonista è Londra, che si aggiunge a Bagdad e al riferimento al periplo mediterraneo dell'eroe acheo. A Londra, in un angusto alloggio provvisorio di due metri quadrati, si situa il narratore quando inizia a esporre il racconto retrospettivo delle proprie avventure.

Due dei tre poli su cui gioca il titolo del romanzo, lo scenario arabo medio-orientale e quello inglese, sono esplicitamente evocati nell'*incipit* del racconto, che esordisce, infatti, con la declinazione del nome della voce narrante. L'atto di nominazione del narratore-protagonista, ripetuto per tre volte nella prima sezione, non numerata, del romanzo, come se fosse un ritornello, assurge, sin dalle soglie del testo, a un'implicita funzione prolettica incentrata significativamente sul dato onomastico: «Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe *Espoir Espoir* et en anglais *Triste Triste*» (p. 9). L'iterazione che produce l'accostamento nome-patronimico, con un raddoppiamento sillabico e uno sdoppiamento semantico, assume una funzione rafforzativa, a suggerire una propensione del soggetto per una caparbia speranza o un suo ripiegamento su un'esasperata tristezza. L'incertezza linguistica è rivelatoria del costante stato d'animo del narratore-protagonista, compreso e conteso, alternativamente, tra la prospettiva di una confortante promessa e la caduta in uno stato di avvilente tristezza.⁵ A proposito di questo nome l'autore osserva:

Outre que ce nom sonne doux à mes oreilles, avec ses souples sonorités de soie, de ce Saad Saad sourd une belle ambiguïté: l'oscillation entre la mélancolie et le bonheur, la souffrance et la joie selon la langue dans laquelle on l'encadre. Saad Saad signifie «triste triste» en anglais, «espoir espoir» ou «chance chance» en arabe.⁶

L'antroponimo del giovane iracheno, Saad Saad, dunque, è passibile di una lettura binaria dalle evidenti connotazioni contrapposte e dalle molteplici

⁵ Nel già citato «Journal d'écriture», nella parte scritta nel 2007, l'autore rivela di avere ripreso il nome del protagonista da quello del segretario libanese della «Ligue des optimistes de France», associazione fondata dall'avvocato Luc Simonet. Cfr. «Journal d'écriture», p. 277. In realtà l'associazione risulta fondata il 25 ottobre 2010, dopo la prima edizione del romanzo!

⁶ «Journal d'écriture», cit., p. 277.

sfumature. Il significato arabo, «*Espoir Espoir*», pur nel suo intento beneaugurante, attribuito dai genitori all'unico figlio maschio al quale affidare le sorti dinastiche – era nato dopo quattro femmine –, designa una persona che delega il proprio destino alla speranza, ciò che comporta, come presupposto implicito, un'informazione desumibile logicamente dall'enunciato costituito dal nome: solo chi vive in una condizione ritenuta non soddisfacente – se non disperata – si lascia cullare dalla speranza di un miglioramento della propria esistenza. Nella versione dalle sonorità inglesi, pur se leggermente alterata nella grafia, invece, il nome del protagonista preannuncia un *explicit* infelice verso il quale sembrerebbe tendere inesorabilmente il racconto. La promessa di un mondo migliore, in Occidente, infatti, non pare abbia trovato un riscontro chiaro nell'esperienza di Saad, che nota, con rammarico: «j'aurais voulu m'en tenir à ma version arabe, aux promesses fleuries que ce nom dessinait au ciel» (pp. 9-10). Con un commento anticipatorio, il narratore lascia intendere che, in Occidente, ha prevalso 'la versione inglese' del suo nome, quella che proietta sulla sua esistenza un'ombra di tristezza.⁷ In realtà la conclusione del racconto raggiunge il presente della narrazione, ma si chiude su una prospettiva incerta, sempre passibile di una trasformazione positiva generata dallo sguardo di inguaribile ottimista con il quale il giovane iracheno riesce a trasfigurare ogni sua più dolorosa disavventura.

Nel titolo e nella forma onomastica dalla diversa declinazione che designa il protagonista è già annunciato, in forma sintetica, il percorso di Saad Saad che parte da Bagdad e giunge in un paese anglofono. L'universo di Saad si divide in due poli opposti, assiologicamente connotati, l'uno positivo, rappresentato dal mondo occidentale, identificato con l'America, l'Europa e il Giappone verso il quale tende il protagonista, e l'altro negativo, l'Africa e il Medio Oriente, dove gli abitanti sono costretti a sognare di vivere un'altra esistenza, sempre contesi tra la speranza, spesso delusa, e la conseguente tristezza.

Il potere anticipatorio della lunga analessi costituita dall'infanzia e poi dal viaggio di Saad è affidato alle diverse letture del nome di cui il protagonista fornisce, in fase incipitaria, un'esplicita *interpretatio*. L'arco dell'esistenza di Saad è segnato dall'alternanza di una condizione scissa, suggerita dalle letture possibili del suo nome: «au fil des semaines, parfois d'une heure à la

⁷ Ripensando alle sue traversie, il narratore allude agli anni di sofferenze e di umiliazioni subite in territorio europeo (p. 141). E anche alla fine del viaggio, quando ormai si è stabilito a Londra, nel luogo di destinazione agognato, non riesce a trovare la felicità, come suo padre gli fa notare: «Je croyais que tu atteignais de façon heureuse le terme de ton odyssee et voilà que... Ah, pourquoi est-ce que, dans la vie, ça ne se passe pas aussi bien que dans les livres? Chez Homère, par exemple, Ulysse finit par embrasser Pénélope et...» (p. 266).

suivante, voire dans l'explosion d'une seconde, ma vérité glisse de l'arabe à l'anglais», e allora la denominazione del personaggio si traduce in combinatorie di incroci rivelatori del suo stato d'animo, soggetto a variazioni umorali: «selon que je me sens optimiste ou misérable, je deviens Saad l'Espoir ou Saad le Triste» (*ibid.*).

Le speranze di vivere una vita felice in Iraq si sono scontrate con le guerre, la dittatura di Saddam Hussein, gli attacchi americani, le morti dei suoi cari, fra i quali il padre.⁸ Saad riconosce di essere nato nel luogo sbagliato; ma la fuga dalla sua terra natale lo ha trasformato in un uomo che fugge dalla propria identità per abbracciarne altre, illusorie, effimere: «réclamant le statut de réfugié, j'ai dégringolé d'identité en identité, migrant, mendiant, illégal, sans-papiers, sans-droits, sans-travail; le seul vocable qui me définit désormais est clandestin» (p. 11). La condizione del giovane profugo iracheno – qui tradotta con espressioni che indicano la privazione – è quella di coloro che non appartengono a nessun luogo: «Je n'appartiens à aucune nation, ni au pays que j'ai fui ni au pays que je désire rejoindre, encore moins aux pays que je traverse. Clandestin. Juste clandestin. Bienvenu nulle part. Étranger partout» (*ibid.*). In alcuni momenti Saad sente maggiormente il peso della propria condizione di estraneità e allora ha una percezione di sé stesso che lo situa in una posizione marginale rispetto all'intero genere umano: «Certains jours j'ai l'impression de devenir étranger à l'espèce humaine...» (*ibid.*).

Il senso della duplice lettura contraddittoria del dato onimico si manifesta nella sua interezza solo alla fine del viaggio. Il percorso costituito dalle vicende di cui è stato protagonista conducono il personaggio a un triplice movimento che può essere rappresentato dalla declinazione del nome: da Saad Saad, con un significato neutro, se non quello della designazione e della connotazione araba del nome che poi, per le sorti geo-politiche della dittatura e della guerra, si trasforma in Saad-Triste oppure in Saad-Speranza.

In un impeto di incertezza circa la propria identità, Saad si domanda chi sia: «Irakien? Arabe? Musulman? Démocrate? Fils? Futur père? Epris de justice et de liberté? Etudiant? Autonome? Amoureux?» (p. 42). Ognuna di queste definizioni apre diverse ipotesi d'azione, di evoluzione del personaggio e di situazioni narrative controfattuali. L'identità ideale che il protagonista predilige è quella del Saad democratico, che si dibatte, in lui, con le altre identità. Un riferimento cronologico preciso viene fornito all'interno

⁸ Il genitore, però, continua ad apparire al figlio, come una visione, durante tutto il viaggio, che si prefigura anche come percorso iniziatico e di maturazione interiore. Nella figura del fantasma del padre di Saad è possibile ravvisare la proiezione, nella riscrittura, di più personaggi omerici: Tiresia, Mentore, Atena.

del racconto: «Le jour de mars 2003 où les Américains entamèrent la guerre contre l'Irak, je fus sans doute l'homme le plus heureux de la terre car l'Amoureux l'emporta sans partage» (p. 45). Questo nuovo Io che scopre il proprio amore per Leila esclude le altre identità del personaggio, ma le sorti della guerra pongono fine a questo sviluppo possibile della vicenda.⁹

Il terzo polo annunciato dal titolo è rappresentato da una riscrittura, spesso caricaturale, dell'*Odissea*, la cui funzione di ipotesto è affidata soprattutto agli effetti di ripresa onimica. Il primo accostamento del protagonista all'eroe greco, all'interno del racconto, avviene per il tramite di una similitudine espressa dal padre di Saad, un colto bibliotecario, in stile inconfutabilmente omerico: «Alors, mon fils, tel le divin Ulysse, tu frémis devant l'aurore aux doigts de rose, non?». Il ricorso ad alcuni epiteti ricorrenti nell'*Odissea* non lascia alcun adito al dubbio del lettore. A dare il tono della riscrittura, e della sua trasfigurazione parodica, però, interviene la mancata comprensione di questo tipo di linguaggio da parte del protagonista, che all'epoca era un ragazzino iracheno alle prese con la difficile situazione socio-politica del suo paese, stretto sotto la morsa soffocante della dittatura di Saddam Hussein. Poiché Saad è incapace di comprendere il messaggio in stile aulico del padre e l'allusione intertestuale implicita, affidata proprio al nome e alla ripresa degli epiteti omerici, il vecchio bibliotecario è costretto a tradurre più prosaicamente e in stile triviale la sua riflessione che, per essere correttamente intesa dal figlio, perde qualsiasi afflato poetico: «Tu ne te gèles pas le cul à cinq heures du matin?» (p. 19). Questo episodio fornisce il modello del procedimento di riscrittura e di trasfigurazione, spesso degradante, con il quale l'autore traspone l'ipotesto antico in un contesto svilito come quello fornito dal cronotopo di ambientazione della vicenda: la capitale irachena a cavallo della seconda Guerra del Golfo e le successive tappe del viaggio compiuto dal clandestino Saad per raggiungere l'Europa.

Il riferimento all'*Odissea* affiora a più riprese, nel testo, per le analogie tra il periplo di Saad dall'Iraq all'Inghilterra, passando per l'Egitto, la Libia, Lampedusa, Malta, la Sicilia, Napoli e poi la Francia, sulle rotte dei trafficanti di uomini, e il lungo viaggio di Ulisse sulle sponde del Mediterraneo. Nella maggior parte dei casi il rinvio intertestuale è anche troppo grossola-

⁹ Verso la fine del racconto si apprende che la giovane, Leila, che il protagonista aveva creduto morta sotto i bombardamenti americani su Bagdad, era, in realtà, scampata alle bombe e aveva trovato rifugio in Francia. Per riprendere il filo della riscrittura intertestuale, l'autore rivela che la ragazza, per guadagnare qualche soldo, lavora come ricamatrice, ciò che istituisce una ripresa, con variazione, della figura di Penelope, che tesse la sua tela.

no, e sfuma in mero gioco con il lettore, poiché intende fare l'occhiolino al pubblico più compiacente.¹⁰

Il romanzo ripropone, infatti, una serie di improbabili ipostasi di alcuni noti personaggi del poema omerico, trasposte nel mondo contemporaneo e, in vario modo, connesse alle vicende del protagonista. Nella maggior parte dei casi il rinvio intertestuale è affidato proprio alle forme onomastiche, ma la presunta riscrittura non si rivela capace di costituire un palinsesto credibile. Il filo rosso del riferimento all'*Odissea* delinea solo un facile gioco rivolto a un lettore di media cultura, capace di riconoscere, dietro il nome, il rinvio a personaggi e situazioni del testo epico, oggetto di un'irriverente parodia al limite del *pastiche*.¹¹

In questi casi il dato onimico è l'indizio piuttosto vistoso, anche quando il nome è ostensibilmente taciuto, del processo di riscrittura dai risvolti spesso caricaturali destinati a sprigionare una potente forza comica, generata da un procedimento di trasposizione con *deminutio*. L'aspetto onomastico costituisce una fin troppo chiara e a volte persino prevedibile pista per il lettore affinché attivi la sua inferenza e riconosca il modello soggiacente al progetto di riscrittura suggerito dal titolo. La ricontestualizzazione in epoca moderna è spesso la chiave di volta che trasforma il tema epico in soggetto comico. L'ipotesto omerico, nella riscrittura di Schmitt, istituisce, infatti, un contrappunto che serve da alleggerimento alla vicenda drammatica del narratore-protagonista.

In una zona di confine tra il serio e il faceto l'autore recupera persino lo stratagemma imperniato sul nome con il quale Ulisse nasconde la propria vera identità a Polifemo. Saad ricorre alla stessa forma di reticenza onomastica, dichiarando di chiamarsi «Personne» ('Nessuno') sia di fronte al funzionario maltese preposto all'identificazione dei migranti clandestini, pesan-

¹⁰ Cfr. AGNÈS LHERMITTE, *Éclats d'Ulysse dans La Réveuse d'Ostende et Ulysse from Bagdad*, in *Éric-Emmanuel Schmitt: La Chair et l'invisible*, Dax, Éditions Passiflore (coll. «Présence de l'écrivain») 2016, pp. 41-52, p. 51.

¹¹ Questo è il caso di due consumati oppiomani, primi compagni di viaggio di Saad, ribattezzati «les Lotophages», o della funzionaria dell'ufficio delle Nazioni Unite per i rifugiati presso il Cairo, che risponde al nome di «docteur Circé». Anche l'ergonimo del gruppo rock «les Sirènes», formato da nove scalmanate ragazze, per giunta stonate, assolve a una chiara funzione di rinvio intertestuale dal chiaro intento caricaturale. Allo stesso modo, il personaggio del burocrate maltese, tanto grosso da sembrare un gigante e con un occhio guercio, benché non ne venga esplicitato il nome, richiama incontestabilmente Polifemo. Persino il nome di un losco locale di incontri, dove Saad si offre come *gigolo* per allietare attempate signore del Cairo, «La Grotte», potrebbe prestarsi a un gioco di rinvio intertestuale, richiamando la grotta della ninfa Calipso. In questi casi le etichette onomastiche riprese dall'ipotesto sono riutilizzate in chiave parodica per designare individui privi di umanità: funzionari ottusi, sordi burocrati, fatui gruppi rock, uomini e donne che si lasciano travolgere dai propri desideri torbidi ed effimeri.

temente connotato in direzione di un'analogia con il ciclope omerico, sia al cospetto di un colto e molto umano ufficiale di dogana italiano, che alla fine decide di aiutare Saad a oltrepassare il confine italo-francese. Alla richiesta del doganiere che invita il clandestino a declinare le proprie generalità, Saad dichiara di chiamarsi Ulisse e, di fronte alla perplessità del giovane militare, aggiunge un ulteriore riferimento alla sua fin troppo palese falsa identità, mascherandosi dietro un abile gioco di parole costruito sulle diverse funzioni del termine che dovrebbe designarlo e nascondere: «Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. Mais personne ne m'appelle Personne. D'ailleurs personne ne m'appelle» (p. 225).

In questo modo il testo delinea un duplice percorso di lettura, o forse una duplice tipologia di lettore: da un lato, quello che si diverte, appagato, dalla riscrittura parodica del poema omerico, ricontestualizzato in epoca contemporanea e in cui un itinerario onomastico guida il facile intervento inferenziale; dall'altro, un destinatario capace di non soffermarsi solo su questo gioco superficiale, quasi un diversivo comico, ma che, invece, riesce a riconoscere, nel riferimento al periplo di un Ulisse moderno, la tragedia delle migrazioni di massa. In quest'ultimo caso la figura di Ulisse si pone, rispetto al modello antico, in una posizione antitetica. Altri nomi, quelli del Cairo, di Zuwarah, la cittadina sulle coste libiche, di Lampedusa, Malta, la Sicilia, Napoli, la spiaggia del mare del nord, in Francia, assurti alla ribalta delle cronache, tracciano un percorso diverso da quello di Ulisse e suggeriscono una lettura che va oltre la ripresa caricaturale dell'ipotesto omerico, inducendo il lettore a un più amaro riconoscimento di un referente extratestuale.¹²

A parte la prima occorrenza, la ripresa del nome di Ulisse attribuito a Saad rivela la poliedrica funzione di rinvio sia intertestuale che extratestuale. Attraverso questo effetto di nominazione, il protagonista del romanzo assume al ruolo di eroe moderno, il cui valore non risulta intaccato dal procedimento di ripresa parodica che si è riscontrato nei riferimenti onomastici a cui si è fatto cenno.

La seconda occorrenza in cui Saad viene sottoposto a un procedimento di rinominazione che, ancora una volta, comporta l'attribuzione del nome dell'eroe acheo, avviene durante l'incontro con Vittoria, la giovane donna che lo soccorre su una spiaggia siciliana dove il migrante, in fuga da Malta, ha fatto naufragio. Saad, per paura di essere riconosciuto come clandestino, si trincerava dietro una provvidenziale amnesia anche con la sua salvatrice, alla

¹² L'abbondante presenza di toponimi, nel romanzo, costituisce un solido ancoraggio referenziale alla vicenda del viaggio del clandestino. Il racconto ripercorre le tappe salienti delle moderne migrazioni di massa riportate dai media che riferiscono i fatti di cronaca.

quale non rivela il proprio nome né la propria nazionalità. Ma poiché «certo nessuno tra gli uomini è senza nome»,¹³ l'anonimo naufrago invita Vittoria ad attribuirgliene uno. La scelta della giovane recupera il mitonimo e ripropone il riferimento all'ipotesto omerico: «Puisque je t'ai trouvé nu sur la plage, telle Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux, je t'appellerai Ulysse» (p. 187). Alla richiesta di Vittoria di conoscere il vero nome dell'uomo che ha salvato e con il quale ha vissuto per un anno intero, la risposta di Saad è fredda e non lascia alcuna possibilità di epifania onimica: «Ulysse me convient bien. Je suis familiarisé avec» (p. 196). Solo al momento della partenza dalla Sicilia, per riprendere il suo viaggio verso Londra, il giovane iracheno lascia una lettera di addio a Vittoria e in quello scritto la firma finale comporta la rivelazione del suo vero nome.

Nell'episodio siciliano il protagonista si trasforma, dunque, consapevolmente e senza finalità comica né parodica, in Saad-Ulisse. Solo a un certo punto delle sue peripezie Saad assume il nome migrante, quello dell'eroe omerico, dietro il quale intende nascondere la sua vera identità di clandestino, compresa l'astuta variante onomastica utilizzata da Ulisse per sfuggire alle ire dei Ciclopi. Per il resto della narrazione, e particolarmente nella conclusione, il narratore-protagonista insiste sulle differenze che lo separano dall'eroe greco, fino a definirsi «il contrario di Ulisse»:

Il y a trois mille ans, un homme, Ulysse, rêvait de revenir chez lui après une guerre qui l'en avait éloigné. Moi, j'ai rêvé de quitter mon pays dévasté par la guerre. Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré des milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. A moi l'aller, à lui le retour. Il rejoignait un lieu qu'il aimait; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche. Tout était résolu, pour lui, par son origine, il n'avait qu'à régresser, puis mourir, heureux, légitime. Moi, je vais édifier ma maison hors de chez moi, à l'étranger, ailleurs. Son odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir. Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore» (p. 272).¹⁴

Anche nella sua formulazione in negativo, tuttavia, l'identità del personaggio moderno si definisce sulla base del confronto con il nome dell'eroe antico. L'elemento più evidente che accomuna la vicenda di Saad a quella di

¹³ OMERO, *Odissea*, VIII, v. 552, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi 2014, p. 225.

¹⁴ Il viaggio di Saad viene imposto dalla madre affinché si allontani dalla sua patria e non segua una vittoria bellica. La caduta di Bagdad sotto i bombardamenti americani non ha nulla della tragica eppure eroica disfatta di Troia, che solo l'astuzia di Ulisse è riuscita definitivamente a piegare, dopo dieci anni di assedio segnati dalle alterne vicende tra gli eserciti nemici. Non c'è nulla di eroico nel crollo di Bagdad e Saad non si schiera nel campo dei vincitori, ma in quello degli sconfitti, benché non fosse allineato con il tiranno di Bagdad.

Ulisse è il viaggio per mare. Come Ulisse, Saad compie un periplo da Oriente a Occidente, dall'Asia in Africa e in Europa lontano dalla sua terra natale.

Tuttavia, il riferimento all'*Odissea*, evocato soprattutto da giochi di ripresa onimica, costituisce un fragile contrappunto comico a una vicenda tragica di ben altro spessore. Il rinvio a personaggi e situazioni che richiamano ostentatamente le avventure dell'epopea omerica svolge una funzione ludica di attenuazione del *pathos*, destinato a strappare un fugace sorriso al lettore; ma questo sorriso dura il tempo del complice riconoscimento del richiamo intertestuale.

Solo nella ripresa del nome mitico attribuito al migrante iracheno il riferimento all'epopea omerica perde la sua carica parodica e assume un pregnante senso tragico. Solo il nome di Ulisse sfugge al trattamento caricaturale per rivelare la drammaticità delle disavventure del protagonista, trasformandolo in eroe, ma di un'epopea moderna, diversa eppure analoga all'antica proprio per l'alto valore di umanità che vi vuole rimarcare l'autore. L'analogia tra i due testi regge il confronto solo se applicata ai due protagonisti. La vicenda di un giovane immigrato iracheno, in fuga dalla catastrofe del suo paese, distrutto da anni di dittatura, di umiliazioni e dalla guerra, può essere associata al lungo e rischioso periplo di Ulisse. E malgrado, come afferma Saad, le sue disavventure siano profondamente diverse da quelle di Ulisse, eroe del mito del ritorno, e nonostante Saad si riconosca come il contrario di Ulisse, il processo di mitizzazione, della sua trasformazione in eroe, affidato all'effetto di nominazione, è stato ormai attivato.

Su questa convergenza tra eroe antico ed eroe moderno, assegnata alla ripresa del mitonimo, prende consistenza l'asse ideologico che innerva e struttura il romanzo. L'incontestato valore dell'eroe greco riverbera le sue qualità positive su Saad. Il nome diventa lo strumento di un sistema combinatorio, di un'organizzazione del rapporto analogico tra i personaggi dei due universi finzionali. Con la ripresa del nome di Ulisse, Saad diventa l'eroe archetipico di un altro 'mito', quello moderno delle migrazioni di massa che le cronache dei nostri giorni trasmettono, ma da un'angolazione diversa e forse distorta.

La scelta onomaturgica del mitonimo induce ad accordare un risalto maggiore al protagonista, allontanandolo dalla banalità della realtà quotidiana e ponendolo idealmente e ideologicamente sullo stesso piano dell'eroe epico. La posizione preponderante, nel romanzo, attribuita a Saad-Ulysse deriva, inoltre, dal fatto che il protagonista è anche il narratore della propria storia, la fonte di una ricostruzione del fenomeno migratorio dal nord Africa verso l'Europa visto non dagli occhi di un occidentale, ma da quelli di un migrante. La narrazione giunge senza mediazioni al destinatario ultimo del racconto attraverso il discorso in prima persona dello straniero, dell'altro

da sé. Questa scelta narrativa favorisce il processo di avvicinamento, quasi di intimità, se non proprio di immedesimazione del lettore con il clandestino, avvertito forse come pericoloso, fonte di inquietudine, ma dietro il cui aspetto minaccioso, per il tramite della posizione della voce narrante, del suo nome e della focalizzazione del racconto, chi legge il romanzo può scoprire una possibilità di dialogo e una comune profonda umanità. Come recita l'epigrafe tratta da *Elpénor*, di Jean Giraudoux (1919), posta in apertura del testo, infatti, «Il n'y a d'étranger que ce qui n'est pas humain».

Biodata: Giorgio Sale è ricercatore di Letteratura francese presso l'Università di Sassari. Le sue ricerche, molte delle quali incentrate 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

LEONARDO TERRUSI

DUE CORPI, UN NOME. MIGRAZIONI E SDOPPIAMENTI
ONOMASTICI IN UN UNIVERSO AUTORIALE:
D'ANNUNZIO, PIRANDELLO, BOLAÑO, BOCCACCIO

Abstract: Taking a lead from a remark made by Pirandello concerning the name of the character, 'Claudio Cantelmo', in D'Annunzio's *Vergini delle rocce*, already used by the same author in his *Trionfo della morte*, this paper focuses on a particular kind of onomastic migration, which consists in using the same name for two (or more) characters in different works by the same author. This phenomenon is found in writers as far apart in time and literary genre as Roberto Bolaño and Giovanni Boccaccio, and is usually seen in the light of a 'holistic' or 'suprasegmental' conception of the onomastic strategy of any given author.

Keywords: Pirandello, D'Annunzio, Boccaccio, Bolaño, *Doppelgänger*, holistic onomastics

1. Sulla «Critica» dell'8 novembre 1895 (non la più nota rivista crociana, fondata nel 1903, ma quella omonima diretta da Gino Monaldi) compariva un'aspra stroncatura delle *Vergini delle rocce*, il romanzo dannunziano uscito in volume presso Treves il mese prima. A giustificare il severo giudizio del recensore (che giungeva a sentenziare come il libro offrisse «miseramente il fianco al ridicolo») era, in particolare, l'inconsistenza della figura del protagonista, Claudio Cantelmo, per la mancanza di una vera individualità distintiva rispetto a quello del precedente *Trionfo della morte*, colui che nella versione definitiva porterà il nome di Giorgio Aurispa. La sovrapposizione tra i due personaggi era confermata, ai suoi occhi, da un dettaglio onomastico, individuato con acume filologico ed erudito: «Rammento infatti che il D'Annunzio», scriveva il recensore, «pubblicando prima su la "Nuova Rassegna" una parte del suo precedente romanzo sotto il titolo *Il primogenito*, chiamava appunto il protagonista Claudio Cantelmo». Una migrazione onomastica che rivelerebbe come si trattasse soltanto di «due bei nomi antichi e non due persone distinte», e in altri termini come «nella mente dello scrittore» i due personaggi fossero «una sola persona, che può prendere questo o quel nome a piacere»; procedimento che veniva dunque integralmente rigettato dal critico, «stimando quanta importanza abbia per l'artista il nome che deve personificare il tipo da lui creato e innanzi agli occhi suoi esistente come persona viva».

Il recensore in questione – si potrà infine sciogliere l'insistita *retardatio nominis* – era Luigi Pirandello,¹ e il confronto con *Le vergini*, come con altre opere dannunziane coeve, assumeva per lui una «funzione di coagulo [...] per via contrastiva», per dirla con Marinella Cantelmo, consentendogli qui di affrontare per la prima volta la questione dell'individualità del personaggio e «del suo rapporto di alterità rispetto all'autore»,² che diverrà com'è noto cruciale per lo scrittore siciliano. Ma gli consentiva anche di tracciare una propria 'poetica onomastica', come ha ben visto Luigi Sedita: i nomi letterari, almeno al momento della loro creazione da parte di un autore, riassumerebbero la natura di un determinato personaggio, mal sopportando dunque la presenza dello stesso nome per caratteri diversi, come avveniva nel caso del Cantelmo 'migrante' (sebbene poi, con singolare antinomia, l'opposto accadrebbe per i nomi della vita reale, maschere che non possono risolvere l'entità prismatica della persona, motivando dunque il paradosso per cui il personaggio, «dissentendo dall'autore, non sempre vi si riconosce»). A provare tale assunto sarebbero proprio i casi di 'migrazione', affatto diversi da quello dannunziano, che Pirandello avrebbe poi sperimentato come narratore, in cui sempre a nome uguale corrisponde uguale personaggio: così, per limitarsi agli esempi riportati da Sedita, nel caso di *Perazzetti*, presente in due novelle (*Non è una cosa seria*, 1910, e *Zuccarello distinto metodista*, 1914) sempre quale *alter ego* dello scrittore, o del prete Landolina di due novelle del trittico *Tonache di Montelusa* (*I fortunati e Visto che non piove*), e che compare ancora nei *Vecchi e i giovani* e nella commedia *Pensaci Giacomino!*, raffigurando sempre la stessa figura.

Se in tali ultimi casi la 'migrazione' del nome sarebbe, per così dire, trascinata e richiesta da quella del personaggio stesso suo portatore, il doppio Cantelmo di D'Annunzio rappresenta invece un altro tipo assai più particolare della stessa fenomenologia: quello consistente nella duplicazione del medesimo nome per personaggi distinti in testi altrettanto diversi seppur compresi nell'opera dello stesso autore. Per ritornare con maggior dovizia di particolari sul caso dannunziano, il cognome Cantelmo (accostato in realtà al

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Su Le Vergini delle rocce di Gabriele D'Annunzio*, «La critica», 8 nov. 1895 (ora in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1973³, pp. 945-949, p. 945).

² MARINELLA CANTELMO, *L'abito, il corpo, la carta del cielo. Saggi su Pirandello*, Lecce, Piero Manni editore 1996, p. 20. La studiosa (ivi, p. 21) vede nella critica di Pirandello l'individuazione di un fallimento dannunziano dei meccanismi di costruzione del personaggio rispetto al dichiarato assunto simbolico incarnato da Cantelmo, che in realtà diviene depositario di un punto di vista apodittico e totalitario, quale mero portavoce dell'autore, piuttosto che di una visione individuale dialetticamente contrapposta a quella di antagonisti e interlocutori.

³ LUIGI SEDITA, *Pirandello e l'antinomia del nome*, «Pirandelliana», I (2007), 1, pp. 33-46, p. 33.

prenome *Daniele*) era attribuito al protagonista della novella *Il primogenito*,⁴ uscita a puntate sulla «Nuova Rassegna» tra il 22 gennaio e il 26 febbraio 1893, che nei suoi primi capitoli riprendeva parti dell'interrotto romanzo *L'invincibile* (del 1890), in cui il nome del protagonista era invece Paolo Jodice. Il materiale narrativo di quest'ultimo era simultaneamente rielaborato in forma di romanzo, *Il trionfo della morte*, appunto, sul «Mattino» di Napoli tra il 12-13 febbraio e 7-8 settembre 1893 (quindi in contemporanea con *Il primogenito*), poi tra aprile e giugno 1894 e subito dopo in volume. Frutto di un lavoro parallelo, la novella e il romanzo presentavano uno sviluppo pressoché identico, a parte alcuni dettagli differenti, tra cui spicca il mutamento del nome del protagonista: uno scarto che Ivanos Ciani giudicava non facile da comprendere, «se non richiamandosi a motivi di opportunità editoriale (non *bruciare*, cioè, anche i nomi)»,⁵ rispetto all'ormai imminente pubblicazione della versione romanzesca. In alternativa, vi si potrebbe riconoscere il segno di un'approssimazione ancora transeunte al nome definitivo, nel corso del lavoro 'avantestuale', lasciando intravedere un'operazione di riuso o riciclaggio di nomi, utile a rivelare forse l'esistenza di un repertorio onomastico, in altri termini di un 'taccuino' d'autore, da cui questi forse attingeva, pertinente più a un'analisi filologico-variantistica che a un'esegesi interpretativa. Ma se si guarda non al problema dello scarto onomastico tra *Primogenito* e *Trionfo*, comparse a puntate tra gennaio e giugno 1895 (e poi in volume, come detto, nell'ottobre di quell'anno), bensì, come faceva Pirandello, alla sovrapposizione tra il nome del protagonista della novella e quello delle future *Vergini*, si affacciano altre possibili letture. Quella *facilior* è che la migrazione di Cantelmo rappresenti una spia della segreta parentela tra due personaggi (pur programmaticamente antitetici, come più volte opinato dalla critica),⁶ e più specificamente del fatto che entrambi non rappresentino altro che proiezioni autobiografiche dell'autore D'Annunzio, come sostanzialmente già insinuava la recensione pirandelliana.⁷ Una sovrapposizione che lo stesso D'Annunzio suggeriva per l'Andrea Sperelli del *Piacere*, o per lo Stelio Èffrena del *Fuoco*; sebbene, come ricorda Angelo Raffaele Pupino,

⁴ CANTELMO, *L'abito, il corpo*, cit., p. 20 nota 28.

⁵ IVANOS CIANI, *Esercizi dannunziani*, a c. di G. Papponetti, M. M. Cappellini, Pescara, Edizars 2001, p. 422 nota 57 (si veda anche qui, *passim*, per il rapporto con il *Trionfo*: è D'Annunzio stesso a definire il racconto quale 'saggio' o 'episodio' del romanzo).

⁶ Cfr. GUIDO BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra decadenza e vita ascendente*, Torino, Paravia/Scriptorium 1997, p. 246.

⁷ E come poi ripetuto spesso dalla critica: cfr. MARCO MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza 1999, p. 185: «l'unico personaggio di cui è capace la corda narrativa dell'autore, pronto a trasfigurare sempre la propria soggettività».

fosse egli stesso «a mettere in guardia da un'identificazione troppo corriva tra il personaggio e l'Autore».⁸

A volersi spingere oltre, la migrazione di Cantelmo, come in fondo testimoniava il perplesso commento pirandelliano, assume tratti strani tali da configurare quasi un (non si sa quanto) involontario *Doppelgänger* o 'doppio', con tutti gli effetti perturbanti e le proiezioni di istanze rimosse dell'io che sono tipiche di questo 'campo tematico' (per dirla con Doležel) di ascendenza psicoanalitica, che ha trovato proficua applicazione anche nello studio onomastico, come compiutamente dimostrato da Donatella Bremer.⁹ Un tema che in ogni caso vede nel nome proprio un elemento decisivo, visto che, secondo Massimo Fusillo, il doppio si realizza propriamente quando «in un contesto spazio-temporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: [...] due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso *allo stesso nome*».¹⁰ Esattamente come accade per i due Cantelmo, valutando in questo caso come 'unico mondo possibile', in cui a due corpi/personaggi corrisponde lo stesso nome, non una singola opera o testo, bensì l'intera produzione letteraria dell'autore.

2. Non stupirà di ritrovare altre occorrenze del fenomeno in un'area letteraria albergabile sotto la pur controversa categoria di postmoderno, in cui il tema del doppio è pervasivamente diffuso,¹¹ e in particolare nell'opera di Roberto Bolaño, lo scrittore cileno divenuto autore di culto dopo la prematura scomparsa nel 2003. Alcuni casi a rigore potrebbero ricondursi alla fenomenologia che sopra si è definito di tipo 'pirandelliano', ovvero del reiterarsi di nomi uguali per personaggi uguali, pur disseminati in più opere. Ciò sembra accadere ad esempio per Arturo Belano, quasi onnipresente *alter ego* dell'autore, o per Auxilio Lacouture, poetessa paraguayana protagonista di un intero episodio replicato con minime varianti (com'è tipico dell'autore) nei romanzi *Los detectives salvajes* (1998), e *Amuleto* (1999).

⁸ Ad esempio quando, «avendo il Treves rimproverato al *Piacere* una frase sui morti di Dogali, risponde: «Quella frase è detta da Andrea Sperelli, non da Gabriele D'Annunzio [...] Io, Gabriele D'Annunzio, per i morti di Dogali ho scritto un'ode molto commossa»». Per tutto ANGELO R. PUPINO, *Idee del nome e il nome di Ippolita nell'opera di D'Annunzio*, «il Nome nel testo», IV (2002), pp. 169-188, p. 171.

⁹ Nel suo *L'onomastica del doppio*, 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 Editore 2010, pp. 79-97.

¹⁰ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi 2012², p. 24.

¹¹ Cfr. GORDON E. SLETHAUG, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Carbondale, Southern Illinois 1993; e MARIA BEVILLE, *Gothic-postmodernism: voicing the terrors of postmodernity*, Amsterdam, Rodopi 2009.

Più inquietanti, e vicini alla nozione che qui si discute (il tipo ‘dannunziano’ insomma), appaiono i casi di migrazione del nome Arcimboldi: preceduto dal prenome Benno, quale scrittore tedesco protagonista del postumo 2666 (2004); dalle iniziali J. M. G. in *Los sinsabores del verdadero policía* (2012) e *Los detectives salvajes*, in cui muta anche la nazionalità del personaggio (sempre uno scrittore, ma francese). Ancor più significativo è il caso di Lalo Cura, il soprannome vezzeggiativo (dalla significativa sovrapposizione omonica con *la locura* ‘la follia’, che è il tema dei racconti in cui esso compare) attribuito a due distinti personaggi, l’Olegario Cura, detto Lalo, della *Prefiguración de Lalo Cura*, compreso nella raccolta *Putas asesinas* (2001) e l’Olegario Cura Expósito, detto Lalo, del postumo 2666 (2004): due personaggi che, a dispetto della quasi perfetta identità onomastica, presentano biografie differenti,¹² come segnala l’aggiunta dell’*apellido materno* nella seconda occorrenza, e che indubbiamente, dunque, nonostante le inquietanti sovrapposizioni, rappresentano due referenti diversi per lo stesso nome.¹³ Casi che trovano una sorta di *recto* in quelli in cui lo stesso personaggio porta nomi (parzialmente) diversi, come il sinistro Carlos Ramirez Hoffmann, protagonista di una delle biografie fittizie della *Literatura nazi en América* (1996), che compare in *Estrella distante* (dello stesso anno) sotto le vesti di Carlos Wieder, a sua volta celato dietro il sedicente poeta Ruiz-Tagle. Una strategia migratoria che la critica bolañiana ha ascritto oltre che all’autobiografismo tipico di questo scrittore (nel senso dell’assunzione costante della struttura dell’autobiografia finzionalizzata per i personaggi dei suoi romanzi e racconti), a un’intenzionalità ‘cosmopoietica’, che mira a creare un universo narrativo privo di confini tra uno e l’altro dei propri testi, in dialogo continuo fra loro,¹⁴ realizzando dunque consapevolmente quel mondo possibile ‘allargato’ di cui sopra si discuteva, e una serie di doppi migranti, che allignano nella trama dell’intero universo finzionale dello scrittore, confermando dunque le ipotesi affacciate sulla natura del fenomeno.

3. Ma si resisterà ancora alla tentazione di trarre conclusioni generali, e si procederà piuttosto alla ricerca di altre occorrenze che allargandone il *corpus* dimostrino o corroborino, per adottare una terminologia statistica, ‘numerosità’ e ‘rappresentatività’ del campione, e dunque la sua attendibilità. Sin qui,

¹² Il primo Lalo nasce in Colombia dall’attrice porno Connie Sánchez e da un uomo dalle origini oscure, detto el Cura, ‘il prete’; il secondo discende da una linea di donne messicane, tutte chiamate María Expósito.

¹³ ALFREDO ZUCCHI, *La variante Lalo Cura* (<https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2017/7/28/la-variante-lalo-cura-di-alfredo-zucchi>).

¹⁴ VALENTINO CHINNI, *Strategie onomastiche nell’opera di Roberto Bolaño*, «Orillas», V (2016), pp. 1-15, pp. 4-6.

si potrebbe avere l'impressione che il fenomeno sia ascrivibile a una sorta di disincanto e di straniamento onomaturgici, per così dire, da correlare a una rottura delle tradizionali convenzioni romanzesche, e sarebbe abbastanza naturale dunque riscontrarlo, come si è fatto sinora, in scrittori di area decadente o post-moderna, dove, *mutatis mutandis*, tale rottura si realizza. Ma possibili riscontri sono individuabili persino nell'opera di una delle Tre Corone della letteratura italiana: Giovanni Boccaccio. L'esempio che compendia e in un certo senso catalizza le numerose 'migrazioni' onomastiche boccacciane è quello dei nomi dei narratori ovvero componenti della brigata del *Decameron*. Dei dieci nomi in questione, com'è noto, solo tre non troverebbero diretto e letterale riscontro nel resto della produzione dell'autore (Elissa, Lauretta e Neifile, la cui presenza in altre opere boccacciane, celate sotto nomi diversi, è stata pure opinata dalla critica), mentre gli altri (Filostrato, Panfilo e Dioneo; Emilia, Fiammetta, Filomena e Pampinea) sono reiterati nell'arco dell'intera produzione dello scrittore.¹⁵ Sulle prime, parrebbe di trovarsi dinanzi a casi di migrazione di tipo ben diverso da quelli sinora analizzati, anzitutto per la natura evidentemente allusiva del conio pseudogrecizzante di tali nomi e la loro natura di pseudonimi sostitutivi, come apertamente dichiarato per le donne della brigata decameroniana (di cui si afferma di tacere il vero nome per 'convenienti rispetti', e dunque, «...acciò che quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa apprendere appresso, per nomi alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte intendo di nominarle», *Dec.*, 1, *Intr.* 50-51). Sul valore allusivo ed etimologico di tali nomi e sulla congruenza con i valori dei testi in cui sono inseriti ci si dovrebbe allora per lo più soffermare, intravedendovi le «ipostasi di valori concepiti come assoluti e universali», per citare Luigi Sasso, al quale basterebbe su ciò rinviare.¹⁶ Eppure, a guardar bene, come per il Cantelmo dannunziano o il Lolo Cura bolañiano, anche in questo caso a nomi identici non corrispondono personaggi identici, almeno non sempre. Proprio il bifido Lalo Cura dell'autore cileno sembra tornare alla mente dinanzi alle minute discrasie biografiche che distanziano ad esempio il Dioneo della *Comedia delle ninfe fiorentine*, figlio di Bacco e Cerere (per caratterizzarlo quale simbolo del piacere culinario), da quello citato dal

¹⁵ Filostrato: *Filostrato* e *Decameron*; Panfilo: *Teseida*, *Amorosa visione*, *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Decameron*; Dioneo: *Comedia delle ninfe*, *Decameron*; Epistola 2, *Mavortis miles extrenue*; Emilia: *Teseida*, *Comedia delle ninfe*, *Decameron*; Ternario *Contento quasi*; Fiammetta: *Rime*, *Filocolo*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe*, *Amorosa visione*, *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Decameron*; Filomena: *Filostrato*, *Filocolo*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe*, *Decameron*; Pampinea: *Comedia delle ninfe*, *Buccolicum Carmen*, *Decameron*.

¹⁶ LUIGI SASSO, *L'interpretatio nominis nel Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 129-174, p. 146. Si aggiunga ora anche la sintesi di MARCO SANTAGATA, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori 2019, p. 393.

certaldese in una celebre epistola a Petrarca, del 1339, la *Mavortis miles*, in cui in verità *dyoneum* costituisce un aggettivo deonimico che l'autore si auto-attribuisce al culmine di un autoironico catalogo di difetti di ascendenza mitologica: «a Dyona spurcissimum *dyoneum*» (con riferimento a Diona o Dione, indicata come madre di Venere in alcune varianti del mito). Per tacere dell'incarnazione decameroniana, la più celebre, dello stesso nome, attribuito al membro della brigata fiorentina portatore del 'privilegio' di poter derogare dal tema imposto dai regnanti della Giornata, e dunque identificato quale emblema (autobiografico) del piacere della narrazione. Per fare un altro esempio, Ernest Hatch Wilkins dimostrò con i potenti mezzi dell'erudizione positivista che le varie attestazioni del nome Pampinea, etimologicamente 'la rigogliosa', nel *Decameron* attribuito alla più matura delle sette novellatrici («quella che di più età era», *Dec.*, 1, *Intr.*, 51), nella *Comedia delle ninfe* a una giovane ninfa amata «non poco di tempo» da Caleone, uno dei tanti *alter ego* autoriali, e al personaggio eponimo dell'ecloga II del *Bucolicum carmen*, indicano persone diverse, concludendo che «identity in name does not prove identity in person», e opinando che l'insistenza sul nome, e dunque la sua reiterata 'migrazione', potesse spiegarsi «by Boccaccio's satisfaction with the name». ¹⁷ Stessa sorte per *Panfilo*, altro narratore decameroniano, che nella *Fiammetta* rappresenta uno dei tanti schermi onomastici adottati dall'autore, non coincidendo certo con il *Pamphilus* della V ecloga, identificabile per dichiarazione boccacciana con un personaggio dell'ambiente napoletano. Ammissione consegnata a un'epistola del 1374 a fra Martino da Signa, che aveva chiesto al poeta di spiegare i significati dei nomi dei *collocutores* e dei titoli delle sue ecloghe, e interessante in generale anche perché Boccaccio vi mette in dubbio la sistematicità del valore allusivo o connotativo della sua onomastica grecizzante, invitando l'interlocutore a non stupirsi se dietro alcuni nomi non vi fosse alcun significato. ¹⁸

Pare legittimo dunque indagare sul legame che intercorre tra le varie occorrenze dello stesso nome all'interno dell'intero universo autoriale boc-

¹⁷ ERNEST H. WILKINS, *Pampinea and Abrotonia*, «Modern Language Notes», XXIII (1908), pp. 111-116 e 137-142, p. 139.

¹⁸ Si veda rispettivamente: «Pro Pamphilo autem accipi potest quem maluerimus ex neapolitanis civitatem suam integre diligentem [...] Ex his ego Virgilium secutus sum, quapropter non curavi in omnibus colloquentium nominibus sensum abscondere; et ob id, cum desideres tam titulorum quam etiam nominum colloquentium in eglogis meis sensum, nolo mireris, magister optime, si absque significato nonnulla colloquentium nomina comperies» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Epistole*, a c. di G. Auzzas, in *Id.*, *Tutte le opere*, V/1, Milano Mondadori 1992). Il secondo passo è stato generalmente interpretato come critica verso il Petrarca bucolico, ma sarebbe invece appunto unicamente da riferire all'«interpretazione dei nomina collocutorum» (ANGELO PIACENTINI, *La lettera di Boccaccio a Martino da Signa: alcune proposte interpretative*, «Studi sul Boccaccio», XLIII [2015], pp. 147-176, p. 149; sul passo anche SANTAGATA, *Boccaccio*, cit.), p. 420.

cacciano, come già sostenuto da Robert Hollander, che intuiva l'importanza della questione delle *relationships* tra i nomi dei novellatori e le loro occorrenze nelle opere precedenti, sondandola nel caso di *Fiammetta*;¹⁹ e più esplicitamente da Martina Mazzetti, che ha verificato la persistenza di una costanza di funzioni sottese al nome *Emilia* nelle omonime figure del *Teseida* e del *Decameron* (rintracciate in una «neutrale concezione di non ideologia»), prescindendo dal suo valore etimologico ('la lusinghiera'). La sua conclusione era che l'intero universo letterario boccacciano si configuri «come un *organon* i cui legami sarebbero definiti proprio dai nomi dei protagonisti, che tornano a rincorrersi nelle varie opere giovanili, per venire come *cristallizzati* nella cornice decameroniana»; nomi che sarebbero, derridianamente, 'tracce', che «portano con sé un *fuori* che, riconoscibile anche grazie a un primo strato onomasticamente individuabile, crea ponti fra opere differenti».²⁰ Una lettura che sarebbe agevole trasferire agli altri nomi 'migranti' decameroniani, intravedendo ad esempio una 'traccia Dioneo' (portatore di un principio di 'piacere', trascolorante da quello del cibo a quello narrativo), una 'traccia Filostrato' (cui è probabilmente affidata la continuità ma anche la revisione del canone erotico cortese), e così via. I nomi 'migranti', nella loro pervicace presenza all'interno dell'opera, si configurerebbero in altri termini quali puntelli o vettori semiotici, organizzatori di contenuti memoriali e ideologici,²¹ la cui scelta e funzionalità si fonderebbe su motivazioni non liquidabili in base alla mera evocazione semantica ed etimologica, radicata nel singolo nome, ma assumerebbero una funzione più profonda, di natura quasi 'iconica', e soprattutto non esaurirebbero la propria funzione all'interno di un testo singolo, garantendo essi stessi, al contrario, la tenuta complessiva dell'universo finzionale di un autore.

Una interpretazione valida per il caso boccacciano, ma che forse aiuta a illuminare anche le altre occorrenze della migrazione onomastica. Come che sia, al di là dei valori contingenti cui di volta in volta la 'migrazione' onomastica può essere funzionale (nei casi dannunziani e bolañiani la 'doppiezza' inquietante e la proiezione di spaccature dell'io, in quello boccacciano la tenuta di valori fondanti per l'intero sistema poetico dell'autore), il fenomeno sembra utile a dimostrare una centralità, e anzi un'autonomia, del nome

¹⁹ ROBERT HOLLANDER, *The struggle for control among the novellatori of the Decameron and the reason for their return to Florence*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX (2011), pp. 243-314, p. 285.

²⁰ MARTINA MAZZETTI, *Nomi come tracce: strategie decameroniane fra onomastica e suggestioni decostruttive*, «il Nome nel testo», XIV (2012), pp. 269-278, pp. 271 e 277.

²¹ Cfr. rispettivamente D'ARCO SILVIO AVALLE, *L'età dell'oro in Dante*, in ID., *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Mondadori 1975, pp. 77-95 e 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.

rispetto alla *res*, rispetto al personaggio cui secondo l'accezione *vulgata* del *nomen* letterario (quale *consequentia rerum*) dovrebbe principalmente se non unicamente 'piegarsi' la sua funzione, vuoi alludendo nel significato alla natura, carattere e ruolo di quello, vuoi fungendo semplicemente da 'gancio' identificativo cui 'appenderlo', con funzione distintiva e individualizzante.

Interessante si rivela, del resto, un'altra ammissione, pur apparentemente marginale, rilasciata sempre nell'epistola boccacciana a Martino, in cui lo scrittore spiega la scelta di distinguere tra *Doro*, nome e titolo della quarta egloga, il «re venuto in *amarezza*», scelto per l'etimologia (il greco *doris* varrebbe appunto per lui *amaritudo*), e il *Dorilo* della decima egloga, «un prigioniero sprofondato in un continuo dolore», poiché, scrive Boccaccio, «non voglio che un plebeo ed un re abbiano lo stesso nome». ²² In tal modo cioè confermando come a prevalere nelle sue scelte onomaturgiche sia un'attenzione sempre 'globale', complessiva, che va al di là del singolo personaggio o della singola struttura narrativa. E che in sintesi si potrebbe definire un'onomastica 'olistica' o 'sovrasegmentale', attenta cioè non solo, e anzi non tanto, al senso e significatività dei singoli casi onomastici o persino del sistema onomastico di un'opera determinata, ma guardando all'intero 'universo' autoriale, nelle sue coordinate sincroniche e diacroniche. Con il sospetto che le scelte onomaturgiche di un autore, di qualsiasi autore, siano, in fondo, sempre tali.

Biodata: Leonardo Terrusi insegna nei Licei, e ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale di prima fascia per Linguistica e Filologia Italiana (10/F3) e Letteratura Italiana (10/F1). Tra i suoi lavori, i volumi *Lelio Manfredi*, Philadelphia (2003), «*El rozo idyoma de mia materna lingua*». *Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (2005), *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (2006, con B. Porcelli), *I nomi non importano* (2012), *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015* (2016), «*Segondo che Galieno pone*». *Testi e temi extraletterari da Guittone a Boccaccio al Casa* (2019).

lterrusi@gmail.com

²² «Dorilus vero est quidam captivus cum assiduo merore consistens, dictus a 'doris' quod 'amaritudo' sonat; sed ideo Dorilum diminutive dixi, ne plebeius homo eodem nomine diceretur cum rege» (ed. cit.).

Riflessioni metodologiche intorno al nome proprio

GIUSI BALDISSONE

SINCRETISMO GOZZANIANO:
I NOMI DELL'AVATAR NELLA CUNA DEL MONDO
DI UN POPOLO DIMENTICATO

Abstract: Guido Gozzano, in his so-called *Albo dell'officina*, reveals many literary sources, transcribing whole passages from the works of his favourite authors among whom several French and Belgian poets that scholars have already identified. Some of them are not quoted. The analysed text is Gozzano's last work, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*. His desire to speak about India is linked to his philosophical quest, described in *Ab! Difettivi sillogismi*. The poet summons up his teachers: Maeterlinck, Dante, Pascoli and, most of all, the wisdom of the *Baghava Purana*. The new idea of death, to whom he even denied the very name of Death in his poetry, is the one expressed in the *Analfabeta*, and, in greater depth, in the poem on butterflies. He tries to find the eternal doorway to a new life, a reincarnation and transmigration of the eternal spirit. He is looking for new models and finds them in a writer he never inserted in the *Albo*, and indeed never mentioned: in a quotation, we get an epiphany with just one word, a common noun: *avatar*! Théophile Gautier was the first western writer to make use of it, and he does so in a short novel. The *avatar* names are endless and none; these are the names Gozzano speaks of before the last journey. It is no coincidence that the last name he quotes is that of a poet.

Keywords: Travel, death, metamorphosis, reincarnation, butterflies, religions, avatar

Non solo i nomi propri possono condurci all'interpretazione dei testi letterari: anche un nome comune può rivelarsi carico di potere significante e far scoprire nuovi legami, sensi plurimi. Guido Gozzano nel cosiddetto *Albo dell'officina* rende manifeste molte sue fonti letterarie, trascrivendo e traducendo dalle opere degli autori più amati, poeti e narratori franco-belgi già identificati dagli studiosi. Alcuni non sono citati, in quell'*Albo*.¹ Vedremo come il metodo dell'analisi onomastico-letteraria possa condurci a scoprire non solo fonti non dichiarate, ma anche nuovi meccanismi di funzionamento della sua scrittura. Il testo in analisi è quello di *Verso la cuna del mondo*.

¹ GIUSI BALDISSONE, *Guido Gozzano dalla Metamorfosi all'ultima rinuncia. Il nome della Morte, «il Nome nel testo»*, XXI (2019), pp. 27-41. EAD., *Introduzione a GUIDO GOZZANO, Opere*, Torino, UTET 1983, pp. 7-63; EAD., *Gozzano consolatore di se stesso*, in AA. VV., *Gozzano, i giorni, le opere*, Atti del Convegno (Torino 1983), Firenze, Olschki 1985, pp. 379-393.

Lettere dall'India, opera ultima di un poeta che sa di viaggiare «per fuggire altro viaggio», come ha già espresso nella *Signorina Felicita*. Sono articoli o racconti, dei quali nove apparvero su «La Stampa» nel 1914, dopo il ritorno del poeta da un viaggio in India consigliato dai medici per dare sollievo ai polmoni malati.² Nel 1914 uscì *Un Natale a Ceylon* su «La Lettura». Altri tre racconti furono pubblicati su «La donna» tra il 1915 e il 1916. Di altri quattro non ci sono manoscritti né indicazioni di prima stampa.³ Il viaggio si svolse nel 1912.⁴ L'«edizione definitiva» Garzanti (1940) afferma che le date indicate sui racconti sono quelle considerate della «visita effettiva», avvertendo che le *Lettere dall'India*, «non ostante l'apparenza di immediatezza che ancora conservano, furono tutte elaborate più tardi, riposatamente, su note di viaggio e su reminiscenze della memoria fedele».⁵

Alla vigilia della partenza, nella lettera a Eufrosina Giordano, suocera della sorella Erina, Gozzano chiede di procurargli due libri: uno di Hackel (*sic*) e uno di Pizzi.⁶ La toponomastica si snoda lungo tappe che non corrispondono all'ordine di pubblicazione ma a quello indicato nell'edizione del 1940: Bombay, Goa, Ceylon, da Ceylon a Madura, Madras, Haiderabat, Agra, Giaipur, Cawnpore, Benares. L'ultimo testo, *Il vivaio del buon Dio*, ambienta la composizione «Sulla via del ritorno». Su queste tappe osserveremo qualche particolarità onomastica. Partiamo da Bombay (primo approdo reale),⁷ con *Le grotte della Trimurti* (*L'Isola d'Elefanta*, «La Stampa», 31 marzo 1914 e *Le Torri del Silenzio*, «La Stampa», 9 marzo 1914).

² Nel 1908 Gozzano progettò altri viaggi: in America, Terra del Fuoco, Giappone, India. GOZZANO, AMALIA GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, a c. di F. Contorbia, Macerata, Quodlibet 2019. Di viaggi alle Canarie, Atlantico e Brasile scrive il 3 agosto da Ronco Canavese.

³ ANDREA ROCCA, *Cronologia*, in GOZZANO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1980, pp. 59-60; GOZZANO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a c. di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki 1984, pp. XIX-XXIX, da cui si cita.

⁴ PIERO CUDINI, *Prefazione a GOZZANO, Un Natale a Ceylon e altri racconti indiani*, a c. di P. Cudini, Milano, Garzanti 2005², pp. XIX-XXIV. Partito con Giacomo Garrone, anche lui malato, il 16 febbraio 1912 col piroscafo *Raffaele Rubattino*, il 28 febbraio da Aden scrisse alla sorella Erina che la salute migliorava di giorno in giorno. Furono a Bombay il 5 marzo, poi a Kandy nell'isola di Ceylon. Il viaggio fu abbreviato di un mese dall'agenzia: il 15 aprile iniziò il ritorno, ai primi di maggio 1912 il poeta arrivò ad Agliè, poi a Torino. *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India* uscì postumo in prima edizione (Treves 1917) con premessa di Giuseppe Antonio Borgese e foto del poeta.

⁵ GOZZANO, *Al lettore*, in *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, edizione definitiva, Milano, Garzanti 1940, senza ind. di p.

⁶ ERNST HAECKEL, *Lettere di un viaggiatore nell'India*, in *Opere*, II, Torino, UTET 1892; ITALO PIZZI, *L'Islamismo*, Milano, Hoepli 1903. Pizzi tradusse dal sanscrito VISNUSARMA, *Le novelle indiane*, Torino, UTET 1896; GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini*, a c. di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi 1971, p. 87.

⁷ Partito da Genova, fu a Bombay l'8 marzo, il 15 a Ceylon, dove rimase fino al 10 aprile; il 15 aprile s'imbarcò a Bombay, ai primi di maggio tornò a Torino. Da missive inviate ai parenti si induce che Gozzano rimase a Ceylon per tutta la durata del viaggio: A. D'AQUINO CREAZZO, *Introduzione*,

Gozzano spiega l'etimologia di Bombay come Buona-Bahia: manifesta la positività dell'animo con cui inizia il viaggio. Si sente meglio, lo scrive ai fratelli: si abbandona all'avventura come un viaggiatore desideroso di conoscere e di vivere. Talora ambienta i suoi pezzi a bordo delle navi utilizzate per i trasferimenti. Sei città visitate sono sul mare, quattro nell'interno; Caw-nepore è sul Gange. Gozzano compie o descrive un periplo con qualche puntata interna: circumnaviga, come tutte le imbarcazioni che dall'Africa all'India vogliono evitare la tassa di transito all'Istmo di Suez. Questa geografia del respiro appare già una parabola verso la pace dell'Increato, come si nota nell'ultimo testo, *Il vivajo del Buon Dio*. Nel primo testo spicca l'isola di Elefanta.⁸ La rinomina anche lui con una metonimia ispirata a Watteau, Verlaine, Baudelaire: «Viaggio al paese di Cuccagna, *embarquement pour Cythère*...».⁹ La fantasia supera la vista e diventa visione: «Il caldo provoca i miraggi, l'isola d'Elefanta, già prossima, s'addoppia, si riflette quadrupla, s'avvicina, s'allontana, scompare. Quando riappare, siamo giunti».¹⁰ Il poeta si aspetta che la cuna del mondo sia un paradiso: è il regno dove nacque Afrodite.¹¹ All'ipogeo trova il tempio dell'olimpio brahamino, in cui domina la famosa Trimurti: Śiva che crea, Wisnu che conserva, Rudra che distrugge. Le sculture narrano, lo scrittore sintetizza:

In tutto il tempio domina sovrano il *Siva-lingam*, ed è strano questo simbolo procreatore in una religione dove il supremo bene è il non essere nati, o essendo nati annichilirsi al più presto [...] Certo lo studioso, anche il dilettante soltanto, che viene d'Europa dopo aver sfogliato i sacri testi indiani e aver chiesto qualche ora di conforto alle sublimi speculazioni dei *Veda* e degli *Upanesed*, resta deluso e sdegnato dinanzi a questa teogonia barbara e selvaggia.¹²

Bombay, contemplata dall'isola di Elefanta, tomba del passato, è divenuta *cuna* dell'avvenire. Gozzano manifesta il suo ironico buon senso: «Meglio non esser nati. Certo. Ma essendo nati... adagiarsi nella vita con tutti i beni

in GOZZANO, *Verso la cuna del mondo...*, cit., pp. VI-VIII; GIORGIO DE RIENZO, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli 1983, pp. 157-164.

⁸ L'isola si chiamava *Gharapuri*: i Portoghesi, nel 1535, vi trovarono grandi elefanti scolpiti e la rinominarono Elefanta.

⁹ *Ibid.* Citera è mitica patria di Afrodite/Venere: CHARLES BAUDELAIRE, *Un voyage à Cythère*, in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet Malassis 1857, 1861; PAUL MARIE VERLAINE, *Cythère*, in *Fêtes galantes*, 1869. Essi attingono alla fonte settecentesca delle *Perspectives*, delle *Fêtes galantes* e degli *Embarquement pour Cythère* del pittore Jean-Antoine Watteau: GIUSEPPE COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Boringhieri 1980.

¹⁰ GOZZANO, *Le grotte della Trimurti*, cit., p. 6.

¹¹ Sull'esotismo gozzaniano in poesia: LUIGI SURDICH, *Guido Gozzano e l'avventura esotica*, Modena, Mucchi 1993.

¹² GOZZANO, *Le grotte della Trimurti*, cit., p. 9.

che la vita può dare...». ¹³ Il poeta guarda avanti, il nome di Bombay lo spinge dalla cuna verso il futuro. Egli trova qualcosa di positivo anche nelle Torri del silenzio, dove i Parsi espongono i cadaveri agli avvoltoi.

La visita alle torri è attesa dal poeta e dagli amici che organizzano le sue *gite*, ma da tre giorni aspettano perché non muore nessuno. Finalmente l'annuncio di Lady Harvet: è morto un Parsi importante, l'architetto Donald Antasca Cabisa: si organizza una gita all'Esplanade («la passeggiata, il Bois de Boulogne di Bombay: interessante, misto, illogico, come un quadro futurista»), ¹⁴ si sale alla collina di Malabar per assistere alla cerimonia, con *lunch* organizzato nel Tower's Garden. L'addensarsi di nomi con tanta precisione manifesta una certa ironia. Il racconto si svolge in due parti: la seconda racconta il rito vero e proprio, tetramente spettacolare. I grifoni funerari superano l'orrore dell'aspettativa, il poeta li contrappone alla linea nobile dell'aquila: i loro artigli sono formidabili, fatti per affondare nella carne putrida, non per lottare con una preda viva. La descrizione dell'anfiteatro, con posti distinti fra bambini, donne e uomini, ha una sua razionalità: nel pozzo centrale si raccolgono le nude ossa, che un acquedotto trasporta al mare: il poeta non comprende la logica della «barbara usanza», ma gli spiegano che i Parsi ritengono il fuoco manifestazione divina: non bruciano i cadaveri putrefatti per non offendere la divinità. D'altra parte l'*Avesta*, loro testo sacro, vieta la decomposizione in terra di un corpo che ha ospitato l'anima, perciò gli avvoltoi sono i più adatti ad annientare la sostanza morta e a farla tornare nel ciclo vitale. Nessuno piange mentre dall'alto si precipitano le ombre nere degli avvoltoi. È la concezione, già espressa nell'*Analfabeta*, 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». ¹⁵ In Gozzano, però, qui prevale l'incredulità verso uomini come noi che hanno potuto conciliare le nostre formule e le nostre idee con sentimenti ripugnanti al nostro sentire. Presto egli ritrova l'ironia, ribaltando l'orrore sul discorso tranquillo del dottor Faraglia:

Nessuno strazio. Il cadavere è finito in venti minuti, - mi spiega il dottor Faraglia, addentando un terzo sandwich, - ed è spolpato con una delicatezza veramente religiosa; lo scheletro resta intatto nella sua cella, composto come se preparato per un gabinetto anatomico. Con un sol colpo di becco il cranio è aperto dove l'osso frontale s'incastra alla nuca...Ma il vostro amico non mangia, non beve, osserva cor-

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ GOZZANO, *Le Torri del Silenzio*, cit., p. 14.

¹⁵ ID., *L'analfabeta*, in *La Via del Rifugio, Poesie*, I, a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi 1973, p. 19.

tesemente Lady Harvet. Non sopporterete il clima di Bombay se non raddoppierete i vostri pasti.¹⁶

Tutta incentrata sui nomi la doppia tappa di Goa: «La Dourada». Nessuno vuole seguire a Goa il poeta, che parte da solo ambientando il racconto sull'«Oceano Indiano». Egli segue la sua nostalgia di «sognatore vagabondo» e, soprattutto, il desiderio di dichiarare la propria amatissima fonte. Goa non è ricordata né da Cook né da Loti,¹⁷ nessuna società di navigazione vi fa scalo ma Gozzano è spinto dal ricordo di un sonetto di de Hérédia:¹⁸ «pochi nomi turbavano la mia fantasia adolescente quanto il nome di Goa: Goa la Dourada». ¹⁹ Percorrendo con la matita l'atlante tenuto sulle ginocchia durante le lunghe lezioni di matematica, lo studente Gozzano passava dall'Istmo di Suez al Mar Rosso, all'Oceano Indiano; talora circumnavigava l'Africa su un veliero che toccava le Isole di Capo Verde, il Capo di Buona Speranza, il Madagascar. Lo seguiva in queste fantasie un compagno il cui fratello, missionario a Goa, mandava lettere con francobolli coloniali, fotografie, immagini di San Francesco Saverio. L'avventura affascina proprio per il confronto: «Termina oggi il viaggio intrapreso a matita sull'atlante di vent'anni or sono». ²⁰ Due nomi motivano la ricerca di Goa: de Hérédia e Vico Verani, fratello del compagno di scuola. Alla chiesa del Bom Jesù, il Padre Superiore rintraccia sul registro «Padre Miguel, al secolo Vico Verani, convento di Santa Trinidad, insegnante di teologia dal 20 settembre 1884, ordinato nel 1891 e... [...] morto il 22 ottobre 1896». ²¹ Cosciente di aver seguito la traccia di un morto nella città morta, Gozzano fugge verso la città moderna saltando su uno zebù, veicolo che ricorda una bara, poiché il viaggiatore deve adagiarsi quasi supino: nella città moderna entra in un cinematografo, passa in un caffè, infine arriva al mare. «Qui tutto è poetico, e la mia nostalgia può sognare d'essere ai tempi di Vasco da Gama, di navigare alle *Terrae Ignotae*, alle *Insulae non repertae*...». ²² Lo scrittore termina il racconto con un *coup de théâtre*: «E tento di ricordare e di ripetere come

¹⁶ ID., *Le Torri del Silenzio*, cit., p. 18.

¹⁷ Così scrive il poeta, ma cfr. CUDINI, Goa «la Dourada», in *Un Natale a Ceylon*, cit., p. 165 n. 2, n. 3.

¹⁸ José-María de Hérédia, nato a Cuba nel 1842, si trasferì a Parigi nel 1861. Fece parte del gruppo dei Parnassiani. Pubblicò da Lemerre, Parigi, la raccolta di sonetti *Les Trophées* (1893). Morì nel 1905. Scoppiò di essere parente di Pedro de Hérédia, nobile aragonese che da avventuriero ed esploratore fondò in Colombia la città di Cartagena de Indias.

¹⁹ GOZZANO, Goa: «La Dourada», in *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 19.

²⁰ Ivi, p. 20.

²¹ Ivi, p. 28.

²² Ivi, p. 20. Cfr. *La più bella*, in GOZZANO, *Poesie II*, cit., pp. 388: «Ma bella più di tutte l'Isola-Non Trovata».

una preghiera sulla tomba della città defunta un sonetto di de Hérédia, per la patria lontana».²³ Egli riporta per intero il sonetto su cui non fornisce indicazioni, ma che riconosciamo nella raccolta *Les Trophées*. Il titolo, non indicato da Gozzano, è ultimo nella sezione *Les Conquistants: À une Ville morte*, a cui si rimanda per esigenze di brevità.

Qualche punto nel testo crea dubbi: che cosa ci fanno i vecchi *Conquistadors* (in portoghese) in questo viaggio gozzaniano in cui l'eroe Vasco da Gama scopre le Indie Orientali? La figura dell'«Ulisside portoghese»²⁴ è narrata nel poema *Os Lusíadas* di Luís Vaz De Camões: Gozzano lo descrive come esploratore e lo ritrae morente nel suo ultimo approdo alla terra indiana. I *conquistadores* spagnoli, invece, furono soldati e avventurieri come Hernán Cortéz, Francisco de Pizarro, Vasco Nuñez de Balboa che, dopo la scoperta dell'America da parte di Colombo e Vespucci, furono inviati a sottomettere con la forza le terre centro e sudamericane depredandole dei loro metalli preziosi. La scoperta da fare è questa: Gozzano scambia Goa con la città a cui è realmente dedicato il sonetto di de Hérédia, ossia Cartagena de Indias, città caraibica nel nord della Colombia, fondata, ironia dell'onomastica, da un Pedro de Hérédia, suo antenato. Francis Drake, dopo lo scoppio della guerra tra Spagna e Inghilterra, nel 1585, navigò verso il nuovo mondo e saccheggiò i porti di Santo Domingo e Cartagena de Indias. Forse la citazione di Drake e la presenza degli Inglesi causano l'equivoco di Gozzano. Forse, al contrario, Gozzano sceglie quell'equivoco perché la colonizzazione inglese in India lo infastidisce, come dimostra spesso smorzandola con ironia: in questo caso è come se la vecchia città distrutta dagli Inglesi rimpiangesse quei *Conquistadors* che l'avevano lasciata intatta (come Vasco da Gama che tornò più volte per morirvi infine, da Vicerè, a Cochín, senza aver distrutto niente, avendo solo organizzato commerci favorevoli al Portogallo). In questo caso Gozzano, citando qualche nome storico di *Conquistadors* («Forse un Diego Lajnez? Un Alfonso Dequero? Un Manrico Tizzona?»)²⁵ tra quelli visti in una tela di Velasquez o di Van Dyck, vuole solo dare un senso alla nostalgia del passato, dell'Eldorado che Goa «la Dourada» rappresenta per lui.

Resta un equivoco onomastico e storico di cui forse avrebbe riso più tardi, se gli fosse rimasto il tempo per testare i suoi lettori giocando loro uno scherzo: egli dice che Goa moderna «sembra una città di provincia dei tempi andati, una capitale di qualche 'Repubblica' dell'America Centrale, sul finire del secolo XVIII».²⁶ Avrà voluto fornire ai lettori più accorti un indizio

²³ GOZZANO, *Goa...*, cit., pp. 30-31.

²⁴ Ivi, p. 22. Cfr. anche p. 23: «Vasco da Gama: nome tra i più favolosi che io conosca».

²⁵ Ivi, p. 26.

²⁶ Ivi, p. 29. In Garzanti 1940: «Repubblica».

su Cartagena de Indias? In ogni caso, sembra sincero quando esprime il giudizio finale: «Più che nel trionfo accademico poema di Camôes, Goa «la Dourada» è chiusa in questo miracolo di quattordici versi!». ²⁷ Il miracolo è proprio questo riconoscimento infantile, come se Goa rappresentasse davvero la sua «cuna» e l'origine culturale del mondo. Così si crea l'invenzione di un viaggio reale (un mese in tutto, escludendo i giorni di navigazione tra andata e ritorno) e nello stesso tempo fantastico. Ciò che il suo occhio cerca è guidato da autentica curiosità che la scrittura intende rispecchiare: è la «lealtà» ²⁸ della parola, di cui parla Borgese nella *Premessa* alla prima edizione di *Verso la cuna del mondo*. Il suo viaggiare ha già le caratteristiche del nuovo secolo che si apre. La volontà di Gozzano di conoscere l'India prescinde dall'esperienza: egli non ha mai passato un Natale a Ceylon, ma a Ceylon approdò certamente dopo Bombay, come scrisse alla sorella Erina.

Dopo Ceylon realtà e fantasia del viaggio si mescolano: egli tornò a Bombay per imbarcarsi verso casa il 15 aprile: «Il trionfo della morte è celebrato, il rito poetico è compiuto». ²⁹ La volontà di parlare dell'India è legata alla sua nuova ricerca filosofica, già descritta in *Ah! Difettivi sillogismi*. Il poeta convoca i suoi maestri di pensiero: Maeterlinck dilaga in poesia con Dante e Pascoli 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». La nuova concezione della morte, a cui ormai ha negato in poesia il nome stesso di Morte, è quella enunciata nell'*Analfabeta*, che ribadisce in modo più approfondito nel poema sulle farfalle. Lo racconta nelle lettere ai fratelli, che lo ripetono *Al lettore*: «Il suo programma era, per allora, di lavorare di lena, nei mesi di tranquillità, al poema *Le farfalle*, l'opera che dominò, infatti, gli ultimi suoi pensieri, ma che, com'è noto, restò incompiuta, anzi, in gran parte appena disegnata». ³⁰ L'intento di Gozzano è di trovare il passaggio della vita a nuova vita, un riciclo incessante, reincarnazione e trasmutazione dello spirito da un corpo all'altro. La vita eterna è in questo spirito che s'incarna e si trasmette, morendo ogni volta senza morire mai. Questo lo porta a consultare nuovi modelli negli scrittori francesi e qui trova davvero quello che cerca: nella mediazione della letteratura, come sempre e, soprattutto, in uno scrittore mai da lui ricopiato nell'*Albo* e mai citato espressamente: ³¹ lo trova per questo viaggio in India,

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Appendice, Premessa alla prima edizione*, in GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, Milano, Garzanti 1940, p. 167.

²⁹ EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi 1966, p. 163.

³⁰ *Al lettore*, in GOZZANO, *Verso la cuna del mondo...*, Milano, Garzanti 1940.

³¹ Egli non cita neppure il THÉOPHILE GAUTIER di *Caprices et Zigzags*, Paris, Victor Lecou 1852, con pagine dedicate a *L'Inde* (1851) in occasione dell'Esposizione Universale di Londra.

così misto di storia e d'invenzione, e ci porta con una citazione all'agnizione mediante una sola parola, un nome comune: *avatar*! Gozzano lo registra in una data «fuori tempo massimo» (3 gennaio 1913, quando è già in Italia!), nel racconto intitolato *Da Ceylon a Madura*. Nel descrivere la fede idolatra delle popolazioni, che associano Brama a Cristo e Satanasso, egli commenta: «Accettano Cristo, gli stessi sacerdoti l'accettano, ma per collocarlo tra Ganesa e Parvati, come un *avatar*, un'incarnazione di più. È forse più facile illuminare un Niam-Niam³² che questi cervelli ottenebrati da un'idolatria tre volte millenaria...».³³

Avatar è un nome che ha origine antica, dal sanscrito *avatâra*: nella religione induista significa incarnazione, manifestazione della divinità in terra, e un grande scrittore dell'Ottocento fu il primo tra gli occidentali ad accoglierla in un breve romanzo. Théophile Gautier, scrittore romantico, poi parnasiano, amato da Baudelaire che gli dedicò le sue *Fleurs du Mal*, amatissimo da Gozzano che pescò da quel libro per *Verso la cuna del mondo*, ma mai lo citò, come fece invece con Loti.³⁴ In *Avatar* di Gautier (1856)³⁵ la storia è molto diversa dal racconto di viaggio di Gozzano, ma il contesto è ricco di osservazioni sull'India e le sue religioni, da cui il nostro poeta attinge a piene mani, come dall'*Inde (sans les anglais)* di Pierre Loti (1851), che Gozzano ha anche tradotto: le fonti gli servono per la visione moltiplicata di cui va in cerca. Siamo a un passaggio onomastico importante dal punto di vista metodologico: tenendo presenti i punti che Barthes indica come fondamentali per ricavare sensi plurimi nell'interpretazione dei testi, possiamo sperimentare una lettura del testo come se fosse già stato letto, lettura plurale che è il testo stesso a convocare.³⁶ *Avatar* di Gautier narra una *fabula* diversa dal testo di Gozzano, tranne per l'uso e l'accezione del nome *avatar*, ma nelle descrizioni sull'India lo ispira: i misteri cosmogonici, gli emblemi degli dèi ibridi che esprimono la cultura dell'India, il cerchio di Brama, il loto di Wishnu, il cobra del cappello di Siva e Ganesha con la proboscide, il penitente nella grotta di Elefanta sono emblemi citati da Gautier che si ritrovano in Gozzano. Il dottor Charbonneau di Gautier parte per l'India con la stessa speranza del poeta: «Partii per l'India, sperando di trovare la

³² Popolo africano originario della Repubblica del Congo.

³³ GOZZANO, *Da Ceylon a Madura*, cit., p. 44.

³⁴ ID., *Goa...*, cit., p. 19. Gozzano si riferisce al libro di PIERRE LOTI, *L'Inde (sans les anglais)*, Paris 1908 e a *Le mariage de Loti*, scritto a Tahiti (1872). LUCIANO BOSSINA, *Lo scrittoio di Guido Gozzano: da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki 2017, pp. 150-167. Per il fascino delle città morte: LOTI, *Au Maroc*, Paris, Calmann-Lévy 1890, trad. it. *Al Marocco*, Milano, Imperia 1924.

³⁵ GAUTIER, *Avatar*, Paris 1857, trad. it. *Avatar*, Bergamo, Moretti & Vitali 2014.

³⁶ ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil 1970, trad. it., Torino, Einaudi 1973, pp. 9-25.

chiave dell'enigma in quel paese dell'antica saggezza. [...] Afferrai così parole onnipotenti, formule evocatrici, sillabe del Verbo creatore».³⁷

Gautier è presente anche nelle poesie di Gozzano, come indica Sanguineti.³⁸ Dopo il viaggio il poeta è impaziente di tornare alle sue farfalle, perché studiandole ha intuito emblema e realtà di un'evoluzione come incarnazione continua: lì si sente *giustificato* nel destino della sua breve esistenza, avido della trasmigrazione come conoscenza nella parte di *avatar*. *Avatar* non è il *devhas*, spirito divino di cui parla in *Ah! Difettivi sillogismi*: si tratta proprio dell'incarnazione, passaggio dello spirito divino nel corpo di una creatura, fosse pure un animale.³⁹ Perciò Gozzano nella sua *Cuna* dedica molta attenzione agli animali e al rispetto che essi ricevono in India.

Due testi di *Verso la cuna del mondo* sintetizzano il senso del viaggio: *Il vivajo del Buon Dio* e *Il fiume dei roghi* portano a termine la parabola del poeta che va in cerca di una morte plausibile, della propria morte plausibile senza doverle riconoscere il nome di Morte. Il primo racconto è ambientato «Sulla via del ritorno» e inizia con una sintesi culturale e sociale: «I signori dell'India non sono gl'Indiani. E non sono nemmeno gl'Inglese. I signori dell'India sono gli animali. I corvi anzitutto: è l'impressione visiva e auditiva che si ha subito, appena sbarcati in una delle grandi capitali: Bombay o Calcutta, Madras o Rangoon».⁴⁰ Il gracidio dei corvi sottolinea il silenzio: «Inno alla putredine, dove prorompe la gamma di tutte le r, dove l'orecchio sembra discernere tutte le parole non liete: Ricordati! Ricordati! Morire! Morte! Morirai!». ⁴¹ Come usciti dalle favole di Esopo o di La Fontaine, ti raggiungono in camera, attratti solo dalla curiosità e dal rischio ed escono solo se invitati dal *boy* con un sorriso. La familiarità con l'uomo distingue in India tutti gli animali, «pieni di una francescana fiducia». Sanno che non saranno uccisi; non si ha diritto di spezzare una vita, qualunque essa sia. Vivere per soffrire ha un fine preciso: trovare la pace dell'Increato. *Il fiume dei roghi*, ambientato a Benares, 23 febbraio, è un esempio della morte come trasformazione e reincarnazione: si può considerare un testo finale. Si apre con la descrizione dello scenario: «Benares... il Gange... Devo ripetere i due nomi favolosi per convincermi che veramente risalgo in barca il fiume sacro, con dinanzi lo scenario della Città santificata».⁴² Il poeta vuole liberarsi

³⁷ GAUTIER, *Avatar...*, cit., p. 52.

³⁸ SANGUINETI, *Guido Gozzano*, cit., pp. 137-142, p. 159.

³⁹ Dal Lessico, a c. di S. Grasso in GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, cit., pp. 261-262: «Il termine sanscrito avātara («discesa») indica l'incarnazione divina nel mondo. [...] l'incarnazione avverrebbe quando il mondo è in pericolo, a favore dei buoni e per la punizione dei malvagi».

⁴⁰ ID., *Il vivajo del Buon Dio*, ivi, p. 118.

⁴¹ ID., p. 119.

⁴² ID., *Il fiume dei roghi*, in *Verso la cuna del mondo*, cit., p. 111.

del ricordo di troppe descrizioni: ciò che gli preme è rientrare nella realtà, vedere coi propri occhi l'oggetto della troppa attesa: «Benares va vista dal Gange, come la ribalta dalla platea». La città interna è un vivaio di tutte le epidemie del mondo, ma essa «fu costrutta sul Fiume, protende tutta la sua bellezza verso le acque deificate».

Il poeta arriva a chiudere il suo cerchio, e anche qui, dopo averci dato il dettaglio dei nomi, annulla l'identificazione dei nomi come fossero entità da spiare. Solo dall'espiazione dell'individualità l'anima che si presenta al Fiume-Dio sa di poter essere assolta e dispensata dal martirio delle plurime morti corporali, per raggiungere l'Increato. Tutti hanno la certezza che «Nulla è; tutto diviene. L'io e il non io sono il frutto di una mera illusione terrestre». Il poeta guarda ora con distacco la religione cristiana che pretende la resurrezione del corpo con quella dello spirito, quasi per compiacenza verso i fedeli. Il poeta comprende quanto le genti indiane siano lontane da noi, per ammirarne la distaccata saggezza. L'accettazione dell'annullamento del corpo ha una compensazione: l'episodio posto come *exemplum* alla fine del racconto somiglia a quello di *Ab! Difettivi sillogismi*: là il Re smette di piangere perché il figlio che ha costretto col pianto a tornare dalla Morte lo rimprovera e lo convince ad accettare l'eternità dello spirito. Qui la Marajana Kritagma citata dai sacri testi ulula sul cadavere dell'unico figlio, fino a resuscitarlo per sentirsi duramente rimproverare. Poi egli ricade supino sul catafalco «e l'anima s'invola nell'ineffabile». ⁴³ La Marajana andò penitente ad Anuradhnapura nel centro di Ceylon e fu illuminata da Gotamo in persona: così racconta il poeta Kalidasa. ⁴⁴ L'armonia della Ruota garantisce le innumerevoli apparenze dei viventi, che si trasformano in altre forme viventi quando la Morte li accoglie, perché tornino come *avatar*, nuove incarnazioni. I nomi dell'*avatar* sono infiniti e nessuno, mutevoli e migranti, pronti alla rinuncia di sé e all'eterno ritorno. Sono i nomi-non nomi con cui Gozzano ci parla di fronte all'ultimo viaggio: non a caso l'ultimo nome citato è quello di un poeta. Sappiamo che poco prima dell'ultimo viaggio ha intrapreso l'opera a cui tiene di più, perché contiene la ricerca sulla metamorfosi, sulla morte che trasforma e rinnova eternamente la vita: il poema sulle Farfalle.

Biodata: Giusi Baldissone ha insegnato Letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale. Ha pubblicato monografie su Montale (*Il male di scrivere*, Einaudi

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Kālidāsa fu il più importante poeta della letteratura *hindu*, vissuto tra il 350 e il 420 d. C., autore di *Śakuntalā* e di altri poemi, tra cui *Kumarasambhava*, trad. it. *La storia di Shiva e Parvati*, a c. di G. Boccati, Venezia, Marsilio 2018.

1979), Marinetti (*Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia 2009²), Levi (*L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, ivi 2016), sulla novella (*Le voci della novella*, Olschki 1992), sulla visività nei generi letterari (*Gli occhi della letteratura*, Interlinea 1999), sui nomi femminili (*Il nome delle donne*, Franco Angeli 2005; *Benedetta Beatrice*, ivi 2008). 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.baldissoni@uniupo.it

GENEVIÈVE HENROT SOSTERO

LE NOM PROPRE MODIFIÉ
DANS LES *MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE* DE CHATEAUBRIAND:
DE L'EXEMPLARITÉ À L'EMPHASE*

Abstract: The consistency of a character in a (literary) text stems not only from the various descriptive, dialogical and narrative sequences that place him on the diegetic scene, but also from the way in which his/her designations are relayed and his/her name is modulated: in particular, following the construction [Det. + Name], the name, together with its bearer, undergoes a whole range of transformations that reveal the nature of the lenses through which its image is seen: anonymity or notoriety, exemplarity or emphasis, metaphor, metamorphosis or antonomasia bring about many possible changes in the 'system of places' of the fictional characters. Chateaubriand's *Mémoires d'Outre-tombe* is particularly striking for the wealth of exemplary and emphatic constructions. An exhaustive survey of the French categorized corpus (Frantext) will be the starting point for a linguistic and pragmatic analysis of the effects of meaning produced, locally and globally, by the constructions of the Name phrase.

Keywords: Determined Proper Name, Modified Proper Name, Emphasis, Exemplarity, Chateaubriand (René de), *Mémoires d'Outre-tombe*

Parmi les langues analytiques, en matière de déterminants du nom, le français est sans doute l'une des plus complexes et des plus subtiles. Que le déterminant soit requis ou interdit, le locuteur n'a guère de marge de choix pour forger son idiolecte. Non que les cas particuliers soient bannis, inexistantes ou même seulement rares, mais ils sont eux-mêmes étroitement corsetés de conditions d'emplois.

Ainsi, le Nom commun (Nc) requiert normalement un déterminant exprimé, même l'indéfini ou le partitif (là où bon nombre de langues romanes en font l'ellipse, parmi lesquelles l'italien); et les cas où le déterminant peut ou doit être omis sont recensés par la grammaire (comme, respectivement, l'énumération ou l'apposition) ou par l'histoire de la langue (comme dans certains phrasèmes, par définition figés).¹ Inversement, le Nom propre

* Je remercie sincèrement les deux réviseurs/euses de cet article pour leur lecture attentive et constructive.

¹ Voir MARTIN RIEGEL, RENÉ RIOUL, JEAN-CHRISTOPHE PELLAT, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF 2017⁵; MARC WILMET, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot-De Boeck-

(Npr), de par son pouvoir de désignation singulière et non classifiante, ne demande normalement pas l'emploi du déterminant. En effet, du point de vue de la référence, dans la mesure où le Nc vise une classe d'objets, le déterminant sert à restreindre, dans cette classe, la visée d'un référent particulier. Inversement, le Npr étant considéré comme attribué à un seul porteur, par une opération que Kripke a dénommée «baptême»,² point n'est besoin, *dans un contexte donné*, de davantage débrouiller la référence, puisqu'elle est unique, ni de cerner un sens, puisqu'il «n'en a pas».

Philosophes du langage et linguistes se sont penchés sur la question du sens du Npr et ont fourni, au fil du temps, des théories qui parcourent minutieusement toute l'échelle qui s'étire de l'absence totale de sens du Npr (de Mill à Kripke et Conrad)³ à son extrême opposé, à savoir cette stratification continue et infinie qui le voit se charger de toutes les significations acquises successivement en contexte (praxématique, Siblot).⁴ En vérité, on ne peut nier que des emplois divergents du Npr (c'est-à-dire modifiés par un déterminant) se rencontrent dans toute sorte de littérature. Lorsque le Npr, *à l'encontre* d'une grammaire qui le prescrit *sans* détermination, se trouve construit en contexte *avec* quelque déterminant, au même titre qu'un Nc doté de sens lexical, alors se produit un phénomène de sémantisation tout particulier.

Les recherches linguistiques des trente dernières années ont progressivement meublé leur établi de la palette des déterminants avec lesquels le Npr peut effectivement (occasionnellement, s'entend) se trouver associé. Le bilan est que, sans doute, *aucun* déterminant ne lui est en principe inaccessible: le Npr se laisse donc, au besoin, modifier sur toute la brochette de sens que peut instruire, tour à tour, l'association à tel ou tel déterminant, par laquelle le Npr se trouve soudain, en contexte, versé dans la catégorie des Nc et déploie, localement, les mêmes emplois – et, partant, les mêmes capacités sémantiques – que ces derniers.

Cette possibilité combinatoire alternative est très prisée des journalistes et n'est pas dédaignée des écrivains: en effet, elle vient grossir le paradigme désignationnel qui permet de moduler l'instanciation des personnages (principalement) et contribue à faire varier la chaîne de référence supportant l'existence et la saillance des individus de fictions.

Larcier 2003³; PATRICK CHARAUDEAU, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette (coll. «Éducation») 1992.

² SAMUEL A. KRIPKE, *Naming and Necessity*, Harvard University Press 1980.

³ JOHN STUART MILL, *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive*, London, John W. Parker 1843. BENT CONRAD, *Two Essays on Reference without Meaning: suppositio materialis and Proper Name*, «Acta linguistica Hafniensia», vol. 19/1, 1985, pp. 44-129.

⁴ «Cahiers de praxématique», PAUL SIBLOT (dir.), XXXVI (2001).

L'existence des personnages (fictifs ou réels) en littérature est confiée à une saisie cognitive tributaire d'une construction linguistique diffuse emmagasinée par le texte: aussi a-t-on pu les définir comme des «êtres de papier».⁵ En outre, cette existence discursive se module et se complète tout au long de la diégèse, à travers divers moyens linguistiques et stylistiques, au nombre desquels comptent non seulement les multiples pratiques descriptives liées au portrait en ronde-bosse (physiques, psychologiques, dialogales, actionnelles et interactionnelles), mais aussi la *dénomination* (objet de l'onomastique littéraire). Or, loin d'être absolument exclusif de la personne ou du personnage qui le porte, de par la simple adjonction volontaire et libre d'un *déterminant*, le Npr supporte, plus souvent qu'on n'y prête attention d'ordinaire, des *modifications de modulation ou de référence*, qui contribuent à faire «jouer» la lumière jetée sur le personnage et la connaissance qu'en échafaude le lecteur. Les figures construites avec Dét.+Npr constituent une utile façon de «travailler», voire de dévier, de réorienter la chaîne de référence attachée à un personnage donné. Selon le type de déterminant associé au Npr (dans un usage stylistique, donc, et non normatif), on assiste ainsi à un éventail de transformations de sa visée, selon qu'il continue de désigner le propriétaire originel du nom – mais saisi dans ses parties, ses aspects, ses degrés variables de notoriété – , ou au contraire que son nom, chargé de connotations saillantes, serve à viser un (ou plusieurs) *autre(s)* référent(s), en vertu de relations synecdochiques, métonymiques, métaphoriques, antonomasiques, que précèdent et préparent généralement des effets variables de notoriété, d'emphase et d'exemplarité.⁶ De sorte que, mises bout à bout

⁵ VINCENT JOUVE, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF (coll. «Écriture») 1998.

⁶ Dans le seul domaine linguistique de la détermination du Npr., la présente recherche se fonde essentiellement, pour l'emploi synecdochique de Dét+Npr, sur GENEVIÈVE HENROT SOSTERRO, 'Un/des Charlus', *du Roman à la Toile. Passage à gué d'une antonomase*, «Neologica», 5, 2011, pp. 161-181; EAD., *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion 2011. Pour l'emploi métonymique de Dét+Npr, sur MARIE-NOËLLE GARY-PRIEUR, *L'individu pluriel*, Paris, CNRS 2001; HENROT, *Le Nom propre modifié de 'Bergotte'. Un éventail de métonymies*, «Poétique», 156, décembre 2008, pp. 453-473; EAD., *Genèse d'une métonymie: le Nom propre modifié de Bergotte*, «Bulletin d'Informations Proustiennes», 39, 2009, pp. 113-134. Pour l'emploi métaphorique de Dét+Npr, sur GARY-PRIEUR, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF 1994; KERSTINE JONASSON, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-La-Neuve Duculot, 1994; HENROT, *Pragmatique de l'anthroponyme*, cit. L'emploi antonomasique de Dét+Npr est la spécialité de SARAH LEROY, *De l'identification à la catégorisation. L'antonomase de nom propre en français*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters 2004 et de HENROT, *Originalité, notoriété, exemplarité, antonomase. Pragmatique du nom propre dans la Recherche*, in PH. CHARDIN (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé 2010, pp. 133-148; 'Un/des Charlus', *du Roman à la Toile...*, cit., pp. 161-181. L'emploi de notoriété de Dét+Npr est décrit par JACQUES DAMOURRETTE et ÉDOUARD PICHON, *Essai de grammaire de la langue française. Des mots à la pensée*, Paris, D'Arthrey 1911-1927; HENROT, *Pragmatique de l'anthroponyme*, cit. Enfin, l'emploi emphatique

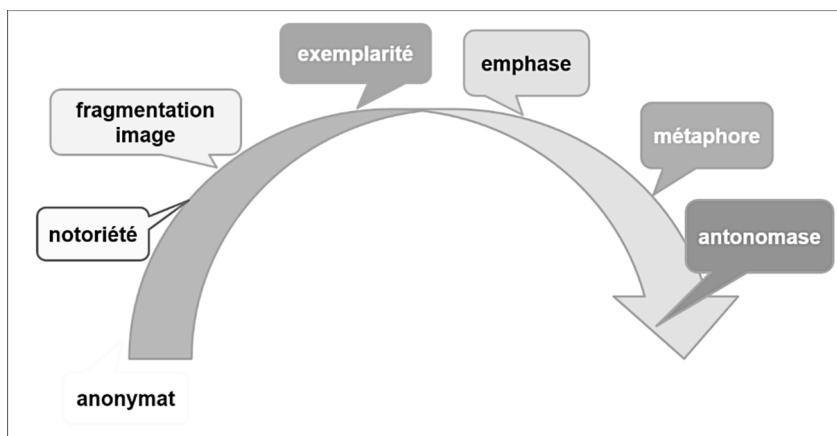


FIG. 1. Courbe diégétique typique du Npr de personnage

dans la logique d'une grande syntagmatique du récit, les diverses occurrences modifiées d'un Npr permettent de décrire en courbe, traversant la diégèse, la «carrière» du personnage qui le porte. Courbe qui prend, typiquement, l'allure que voici, de l'anonymat initial à l'antonomase (fig. 1).

Après avoir consacré plusieurs études au Npr modifié dans *À la recherche du temps perdu*,⁷ je voudrais ici me tourner vers un autre auteur et un autre genre: Chateaubriand et ses *Mémoires d'Outre-tombe*. Il importera donc de prendre en compte: 1) comme corpus de référence, le genre littéraire des mémoires (tout en sachant que les *Mémoires* de Chateaubriand négocient une nature hybride);⁸ 2) une époque délimitée: la première moitié du XIX^e siècle; 3) une même base de données catégorisée (*Frantext*, corpus français de textes surtout littéraires géré par l'ATILF);⁹ 4) une normalisation à 100.000 mots des résultats rapatriés; 5) comme requêtes en série, le paradigme des principales constructions modifiées du Npr.

et exemplaire de Dét+Npr sont le fait de GARY-PRIEUR, *Grammaire du nom propre*, cit.; HENROT, *Pragmatique du Npr*, cit.

⁷ Voir note précédente.

⁸ Sur la question du genre des *Mémoires d'Outre-tombe*, voir, entre autres, JEAN-CLAUDE BERTHET et PHILIPPE BERTHIER (dir.), *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, Genève, Droz 2000; BERTHET, *Les Mémoires d'Outre-tombe, une autobiographie symbolique*, in D. ZANONE et CH. MASSONE (dir.), *Le Moi, l'Histoire, 1789-1848*, Grenoble, UGA Éditions 2005, pp. 39-69. Les mémoires interrogés sur Frantext sont l'œuvre respectivement de Chateaubriand, Lamartine, Barbey d'Aurevilly, Chénedollé, Michelet, George Sand et Maurice de Guérin.

⁹ <https://www.frantext.fr/>.

L'interrogation électronique du corpus étiqueté de *Frantext* permettra, dans un premier temps, de comparer les résultats rapatriés par une même série de requêtes (formulées en expressions de séquences) lancées sur les œuvres de grands écrivains du XIX^e et du XX^e siècle (voir tableau ci-dessous). L'éventuel contraste ou au contraire la tendance commune ainsi mis(e) en évidence nous instruira sur la préférence individuelle ou collective de certaines constructions contextuelles de Dét+Npr, et sur l'usage fonctionnel ou non qui en est fait dans ce genre d'œuvres, eu égard à leur signification d'ensemble.

Extraites des *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand, les constructions *un/une/des* + Npr, *le/la/les* + Npr s'avèrent particulièrement fréquentes. Une fois nettoyé des occurrences de Npr autres qu'anthroponymes (gentilés, toponymes, chrononymes, ergonymes, phénonymes et praxonymes)¹⁰ et de celles où l'article est proprement lexicalisé dans l'anthroponyme («M. de La Fayette»), le corpus de travail sera soumis à plusieurs questionnements:

- Comment fonctionne, en contexte, la modification de la visée du Npr instruite par la présence des déterminants?
- Quels conditionnements contextuels permettent de diagnostiquer un emploi figuré?
- Que peut-on en inférer quant à la philosophie de la personnalité et au système des personnages installé dans les *Mémoires*?

Le personnage romanesque bénéficie d'ordinaire de toute une panoplie d'instruments linguistiques permettant à l'écrivain d'en instancier périodiquement l'existence: du point de vue linguistique, ces différents ingrédients en viennent à constituer une chaîne de référence.¹¹ Celle-ci instruit ponctuellement le lecteur quant au travail interprétatif à fournir pour établir une relation de coréférentialité entre diverses expressions linguistiques employées référentiellement pour désigner une entité quelconque (objet, animal, humain, lieu...)¹² Dans l'ordre croissant des informations qu'elles exigent de la part de l'interlocuteur, Ariel¹³ a établi l'échelle suivante, selon que le référent porteur du nom n'est pas censé être présent à l'esprit de l'interlocuteur au moment de sa désignation (accessibilité basse ou nulle)

¹⁰ Une synthèse des typologies de Npr est fournie dans *Pragmatique de l'anthroponyme*, cit., pp. 12-20.

¹¹ CATHERINE SCHNEDECKER, FRÉDÉRIC LANDRAGIN, *Les Chaînes de référence: présentation*, «Langages», 195, (2014/3), pp. 3-22.

¹² Que ce travail présente un coût plus ou moins élevé selon la qualité de la chaîne ou la maîtrise de l'interprétant est une question explorée par les psycholinguistes et les didacticiens de la compréhension écrite.

¹³ MIRA ARIEL, *Accessing antecedents*, London, Routledge 1990.

ou, au contraire, qu'ayant été nommé peu auparavant, il suffise de prolonger la chaîne de référence au moyen d'anaphores (accessibilité élevée):

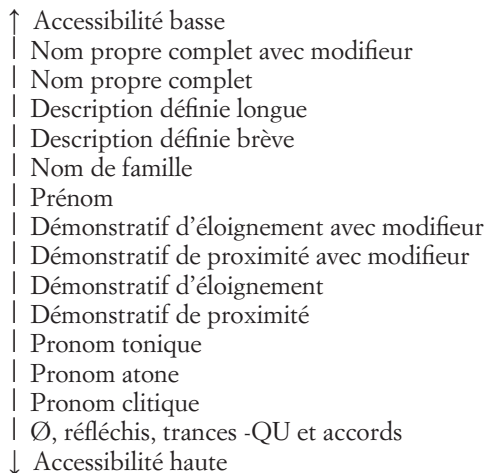


FIG. 2. Échelle d'accessibilité

C'est donc un critère d'accessibilité du référent dans l'esprit (la mémoire) des (inter)locuteurs qui détermine le choix de la forme désignationnelle, selon que le locuteur doit fournir plus ou moins d'informations pour permettre à l'interlocuteur de comprendre quel référent est visé dans son discours. Ce travail d'encodage repose à chaque fois sur une hypothèse relative à l'état des connaissances de l'interlocuteur et mise sur ce qui, pour l'heure, peut être présent à son esprit (ou au besoin, rappelé incessamment).

Or, nous observons que, une fois «assis» le personnage dans le système des *Mémoires*, la construction du Npr avec modifieur (dont relève le Npr déterminé) tend à instruire une lecture du nom bien plus riche que son seul enjeu de notoriété, instruction qui intensifie, diversifie, voire modalise et *manipule* la présentation des personnages. Vu l'espace compté imparti dans ce court article, je limiterai la démonstration aux seuls emplois de l'exemplarité et de l'emphase, laissant pour une suite prochaine celle de la métaphore et de l'antonomase.

Soit un Npr modifié, lequel désigne, au moyen du nom ou du prénom, un personnage *déjà notoire*, si notoire même qu'il mérite d'être pris pour modèle, parangon,¹⁴ *exemple*. C'est en effet de ce dernier terme que les lin-

¹⁴ Ce terme métalinguistique est ici employé dans l'acception technique que lui confère FRANÇOIS

guistes ont qualifié ce type d'emploi comme méritant, dans son excellence même, une attention particulière.¹⁵

Les emplois exemplaires et emphatiques se caractérisent par les traits suivants: 1) un Npr construit avec les articles *un, les, des*; 2) un maintien de la référence initiale qui continue de viser le propriétaire originel du nom; 3) une saillance de la personnalité exposée en exemple ou en parangon; 4) une connotation axiologique plutôt positive au singulier, plutôt négative au pluriel (mais sans exclusive).¹⁶

Voyons maintenant, sélectivement, les paradigmes d'emplois recensés dans les *Mémoires*, qui actualisent les diverses modifications instruites à partir des déterminations en *un.e* et en *les (des)* ne présentant que trois occurrences dans le corpus).

1. *Un.e Npr*

La construction avec *un.e* semble généralement vouloir instruire le statut cognitif d'un personnage *absent de l'horizon d'énonciation du moment* (soit parce qu'il est encore inconnu, soit parce qu'il n'a pas été évoqué récemment), et qu'il convient donc de (ré)introduire dans le discours: d'où l'assiette *présentatoire* (en *un.e*).¹⁷ Ladite construction y ajoute cependant, comme valeur saillante, que ce Npr est à prendre en guise d'étalon d'une mesure de notoriété, voire de modèle d'excellence, ce que les contextes qui l'accueillent manifestent le plus souvent à travers une mise en comparaison, une confrontation. Par exemple ci-après, *un*, déterminant indéfini, se fonde astucieusement avec *un*, déterminant numéral, en vertu de l'opposition au «mille» qui ouvre le premier terme de comparaison («mille cerveaux» *vs* «un Homère»), et qu'instruit par ailleurs le verbe «avoir beau»:

Mille cerveaux auront beau se coaliser, ils ne composeront jamais le chef-d'œuvre qui sort de la tête d'un Homère (IV-4(12), 586).¹⁸

RASTIER dans *Cognitive Semantics and Diachronic Semantics: the Value and Evolution of Classes*, in ANDREAS BLANK & PETER KOCH (eds.), *Historical Semantics and Cognition*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1999, pp. 109-144; ID., *Formes sémantiques et textualité*, «Langages», 2006, n. 163, pp. 99-114.

¹⁵ GARY-PRIEUR, *Grammaire du nom propre*, cit.; EAD., *L'individu pluriel*, cit.; HENROT, *Pragmatique de l'anthroponyme*, cit.

¹⁶ Pour une synthèse de la question en sémantique française, voir LAURENT GOSSELIN, *Les Modalités appréciatives et axiologiques. Sémantique des jugements de valeur*, in J.-CL. ANSCOMBRE (dir.), «Cahiers de lexicologie. La sémantique en France: un état des lieux (II)», 111, 2007, 2, pp. 97-119.

¹⁷ DAMOURETTE et PICHON, *Essai de grammaire de la langue française...*, cit., tome I, livre IV, pp. 467-518.

¹⁸ Les citations renverront à l'édition des *Mémoires d'Outre-tombe* publiée à Bruxelles par Rozez

Cette notoriété positive d'*un Homère*, actualisée ici lexicalement dans «chef d'œuvre», est soulignée ailleurs par les modalisations affectives contenues dans le mode conditionnel («je verrais», «je chercherais» hypothétique mâtiné d'optatif) et dans l'adverbe «volontiers», que justifient du reste les connotations esthétique de «loge» et 'mythique' de «Babylone», en opposition aux traits dysphoriques choisis pour évoquer ces autres lieux indésirés («trous noirs, délaissés», «obscur», «ne que», «vides», «poussière», «morts»):

Je verrais volontiers la loge d'*un Grégoire VII*, d'*un Sixte-Quint*, comme je chercherais la fosse aux lions dans Babylone; mais des trous noirs, délaissés d'une obscure compagnie de septuagénaires, ne me représentent que ces *columbaria* de l'ancienne Rome, vides aujourd'hui de leur poussière et d'où s'est envolée une famille de morts (III-3(2), 534).

Homère, Grégoire VII, Sixte-Quint figurent dans l'album des célébrités que tout Occidental compte dans son dictionnaire personnel des grands hommes.¹⁹ Leur vie d'exception les rend donc, non seulement disponibles séance tenante à toute allusion, mais aussi prêts à remplir le rôle de paragon, ce qui justifie précisément l'emploi du déterminant, puisque le Nom ainsi modifié en vient à chapeauter une classe d'individus semblables à lui par quelque(s) trait(s). Par rapport à l'emploi «nu» du Npr (sans déterminant), l'adjonction de *un.e* prélève de l'inconnu ou de l'absence un référent visé qu'il verse dans la vitrine des célébrités, dans une orientation axiologique aussi bien laudative (Homère) que pamphlétaire (Poppée), cette dernière peut-être plus significative d'un horizon culturel imposé par les *Mémoire d'Outre-tombe*:

Les bains de sang ont-ils rendu l'impudicité d'un révolutionnaire, plus chaste que les bains de lait ne rendaient virginale la souillure d'*une Poppée*? Quand les regrattiers de Robespierre auraient détaillé au peuple de Paris, le sang des baignoires de Danton, comme les esclaves de Néron vendaient aux habitants de Rome le lait des thermes de sa courtisane, pensez-vous que quelque vertu se fût trouvée dans la lavure des obscènes bourreaux de la terreur? (IV- (1), 45)

en 1848. Le chiffre romain indique le Tome, suivi de la Partie en chiffres arabes, du Livre entre parenthèses, et enfin de la page.

¹⁹ Grégoire VII peut à plusieurs titres être tenu pour notoire, voire exemplaire, après dix autres occurrences dans les œuvres complètes, celle-ci étant la dernière de la série. Les antécédents référentiels de Sixte-Quint sont presque du même ordre de grandeur (six occurrences précédentes). La rareté des occurrences préparatoires (une demi-douzaine) pour justifier un emploi exemplaire révèle à quel point cette notoriété est confiée essentiellement au savoir partagé (exophorique) des lecteurs, en termes de culture historique et religieuse.

Poppée hante l'ombre et les flammes de Néron, dont elle fut la seconde épouse et pour qui il tua sa propre mère Agrippine. En-dehors des écrits de l'Antiquité, une bien maigre fortune l'a menée jusqu'à nous: elle doit à Monteverdi une lumière plus clémente jetée sur sa vie, dans l'opéra intitulé *L'incoronazione di Poppea* (1642); cependant que dans l'opéra *Agrippine* de Haendel (1709-1710), elle prête main forte à cette dernière dans ses agissements diaboliques. Soucieuse de son apparence, elle faisait chaque jour traire plusieurs ânesses pour tremper dans la jouvence de leur lait. Tel est le point d'accroche de la similitude entre les violences des révolutionnaires et les manigances de la Romaine: le bain de sang est à Robespierre ce que le bain de lait fut à Poppée, impuissant à rétablir son innocence.

La notion de paragon n'est donc pas à associer exclusivement à une axiologie positive de «bon exemple», mais seulement de «représentant le plus significatif». On sait combien Chateaubriand s'est acharné contre Napoléon Bonaparte, même si, à partir de *l'Essai sur les révolutions* aux *Mémoires d'Outre-tombe*, sans cesser de lui en vouloir de ses excès, il s'est laissé surprendre à l'admirer quelquefois.²⁰ Ci-dessous, c'est le contraste entre «monde réel» et «fiction» qui donne le ton, Bonaparte (dont par ailleurs Chateaubriand parle en maintes occasions), apparaissant comme le paragon de l'homme concret, réel, fauteur d'histoire pour le mal et loin du bien:

Voici la lettre connue de Benjamin Constant; au milieu des révolutions qui ont agité le monde réel, il est piquant de voir *un Bonaparte* s'enfoncer dans le monde des fictions. (III-3(5), 237)

La catégorie des patronymes est parfois complexe à traiter, et dépend de façon plus cruciale du contexte d'actualisation et des instructions sélectives que ce dernier fournira pour fouiller notre mémoire encyclopédique à la recherche du référent pertinent. La construction en *les* + *Npr* est significative à ce propos.

2. *Les* + *Npr*

La valeur emphatique est sans doute, dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, la plus marquante de toutes tant elle saille à la fois par sa fréquence et par sa pléthore:²¹ 28 occurrences (dont 4 au féminin) produisent comme autant de

²⁰ FRANÇOISE BERCEGOL, *La Poétique de Chateaubriand. Le portrait dans les Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, Honoré Champion 1997, en particulier chapitres IX et XII.

²¹ Avec la métaphore et l'antonomase que nous nous réservons d'approfondir ailleurs.

«revues» du personnel des *Mémoires*, qui convoquent en vrac des armées de révolutionnaires (Marat et Robespierre), de magistrats (Mirabeau et Cazalès), de nobles illustrés dans l'armée (Lamoignon et autres), d'orateurs anglais (Pitt et autres), de littérateurs de l'*Encyclopédie* (Diderot, D'Alembert), de scientifiques (Linné)... Ainsi, par exemple, bien que Marat et Robespierre soient premièrement des patronymes susceptibles de désigner plusieurs membres d'une même famille, l'appartenance au mouvement du sans-culottisme en exclut les membres qui ne soient pas ces deux individus, rendus notoires par leur rôle dans l'histoire de la France:

Le bonnet rouge ne parut plus à son orgueil qu'une autre espèce de couronne, le sans-culottisme qu'une sorte de noblesse, dont *les Marat et les Robespierre* étaient les grands seigneurs. (I-1(4), 184)

De même, ces «talents de tribune» épinglent, dans les familles Mirabeau et Cazalès, les seuls Honoré Gabriel, comte de Mirabeau (1749-1791) et Jacques-Antoine-Marie de Cazalès, «le plus grand orateur de la droite parlementaire à l'Assemblée constituante»:²²

L'esprit, comme une cariatide déchargée de l'architecture qui lui courbait le front, releva la tête. L'Empire avait frappé la France de mutisme; la liberté restaurée la toucha et lui rendit la parole: il se trouva une multitude de talents de tribune qui reprirent les choses où *les Mirabeau et les Cazalès* les avaient laissées, la Révolution continua son cours. (III-3(1), 14)

Enfin, l'attribution d'un métier à un noble semble exclure que puisse être impliquée indistinctement toute la lignée noble assemblée sous ce patronyme:

Les magistrats rougissaient de porter la robe et tournaient en moquerie la gravité de leurs pères. *Les Lamoignon, les Molé, les Séguier, les D'Aguessseau* voulaient combattre et ne voulaient plus juger. (I-1(4), 186)

C'est donc la précision du rôle ou du statut reconnu à la personne, ainsi que le découpage temporel assuré par le contexte (l'époque révolutionnaire) qui permettent au lecteur de discerner et de sélectionner le référent exact que vise le mémorialiste. Ces listes de noms posent comme escomptée, et partant nécessaire, une connaissance mondaine²³ partagée de l'actualité ou de la récente histoire dont fait état le mémorialiste:

²² https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Antoine_Marie_de_Cazal%C3%A8s.

²³ En linguistique, l'adjectif mondain qualifie tout référent du monde que vise un symbole: il s'oppose donc à linguistique.

Pauvre émigré à Londres, de 1792 à 1800, j'ai entendu parler *les Pitt, les Fox, les Sheridan, les Wilberforce, les Grenville, les Whitbread, les Lauderdale, les Erskine*; magnifique ambassadeur à Londres aujourd'hui, en 1822, je ne saurais dire à quel point je suis frappé, lorsque, au lieu des grands orateurs que j'avais admirés [...] (I-1(12), 526)

Un effet collocationnel instruit la sélection des porteurs du nom candidats en contexte. Bien que ces patronymes ne soient pas, par définition, individuels, l'apparition en contexte équatif (et en énumération) de ces noms oblige le lecteur à chercher le dénominateur commun qui serait également pertinent pour eux. Dans l'exemple suivant, c'est évidemment leur participation à la rédaction de l'*Encyclopédie*:

Voltaire [...] avait élevé l'énorme édifice achevé par les encyclopédistes et consolidé par tous les hommes célèbres en Europe? Quoi! *Les Diderot, les D'Alembert, les Duclos, les Dupuis, les Helvétius, les Condorcet* étaient des esprits sans autorité? Quoi! Le monde devait retourner à la légende dorée. (II-2(1), 40)

D'un palmarès emphatique l'autre, le mémorialiste dessine ainsi plusieurs «cercles» de gens célèbres, par rapport auxquels il prend parti, conférant à ses *Mémoires* un ton de témoignage très personnalisé.

Le système des personnages, entre Mythe et Histoire

Le champ d'expansion de la chaîne de référence sort des limites du morceau, de la page, non seulement pour embrasser la totalité du texte (ici les *Mémoires d'Outre-tombe*), mais aussi pour annexer deux autres étendues pertinentes: l'une, intertextuelle, comprend les autres œuvres de Chateaubriand où il portraiture les personnages (les fauteurs abhorrés des Révolutions et des Dictatures), mais aussi, dans un cercle bien plus vaste, d'autres textes de l'histoire de notre culture par lesquels (entre autres) ont été engrangés dans notre mémoire partagée des images, des clichés, des stéréotypes de représentation.²⁴

Par le jeu de la modification du nom, Chateaubriand tisse tout un système de jugements de valeur qu'endosse le mémorialiste et qui incorpore aux *Mémoires* personnelles (l'empan d'une vie humaine), l'histoire récente (celle de la Révolution), une histoire plus lointaine (celle de l'Ancien Régime, remon-

²⁴ Il y faudrait une recherche de sources qui est loin de l'objectif de cet article.

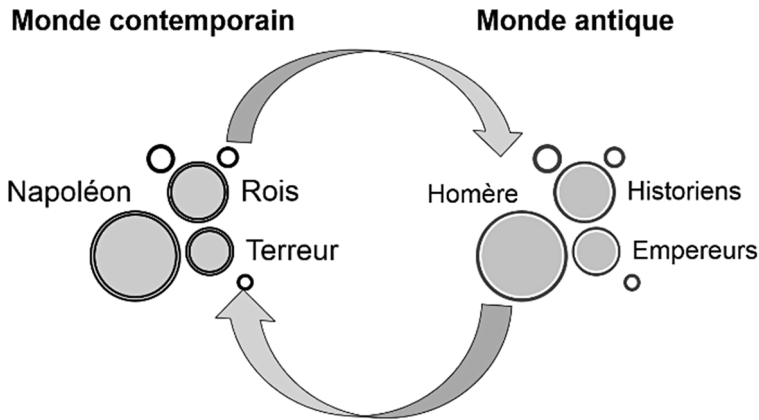


FIG. 3. L'effet miroir de la modification de Npr dans les *Mémoires*

tant à la Renaissance mais surtout à Louis XIV), et plus encore une histoire et une mythologie classiques.

La perpétuelle mise en reflet réciproque des époques et de leurs phares à travers la figure concentrée à l'extrême de la modification du Npr constitue chez Chateaubriand un stylème propre à son idiolecte en termes de marquage référentiel. Le Npr déterminé tend à apparaître tantôt en aval de la chaîne référentielle qui a au préalable «assis» le personnage dans une aura de notoriété, tantôt, lorsque cette notoriété compte d'entrée de jeu sur l'assise exophorique d'un patrimoine culturel commun (comme pour les Npr historiques ou mythiques), la détermination fait entrer ledit Npr dans un système de valeurs où il sert de parangon au personnel contemporain des *Mémoires*: elle détermine ainsi, au-delà du Npr singulier, la structuration du personnel sur les vecteurs affectifs et axiologiques de leur saisie cognitive. La cohabitation dans un syntagme nominal proprial surpeuplé de références a le pouvoir d'annuler la distance spatio-temporelle qui sépare les époques, les sociétés, les régimes politiques pour les faire miroiter de plain-pied.

On s'aperçoit ainsi à quel point les valeurs d'exemplarité et d'emphase confiées à la modification de Npr sont prégnantes chez Chateaubriand, que celles-ci soient utilisées en faveur ou au détriment de l'image du personnage visé. L'auteur, loin d'être objectif à l'égard de son personnel, utilise très fréquemment la modification du Npr pour véhiculer son opinion sur ledit personnage, sans se laisser surprendre à écrire noir sur blanc des juge-

ments qu'on puisse lui imputer *littéralement*. Les *Mémoires* pratiquent bien plus une vision personnelle de l'histoire vécue qu'un témoignage objectif à l'usage de l'Histoire. Aussi peut-on, forts de cette enquête linguistique, se rallier aux vues de Jean-Claude Berchet, pour qui «La démarche ambitieuse du mémorialiste a été de dépasser cette double perspective (roman ou Histoire?) pour élaborer une formule synthétique apte à représenter les contradictions du sujet moderne: à la fois irréductible à son Histoire et constitué par elle».²⁵

Biodata: Geneviève Henrot Sostero est Professeur de Langue française à l'Université de Padoue (Italie). Stylisticienne, elle est auteure, entre autres, de *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil* (2003), *Peaux d'âmes* (2009), *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu* (Champion 2011). Elle est co-éditrice, avec Isabelle Serça, de *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche* (Champion 2013). Traductologue, elle a coordonné avec Florence Lautel-Ribstein, le collectif *Traduire À la recherche du temps perdu*, Garnier 2015; avec Simona Pollicino, *Traduire en poète* (Artois Presses 2017). Vient de sortir, sous sa direction, le collectif *Archéologie(s) de la traduction*, Garnier, 2020.

genevieve.henrot@unipd.it

²⁵ BERTHET, *Les Mémoires d'Outre-tombe, une autobiographie symbolique*, cit., p. 40.

Riletture e prospettive

LUIGI SASSO

AVVERTENZA

Questa sezione della rivista nasce da un'esigenza: riscoprire autori e testi che hanno prestato attenzione ai nomi e al loro significato in un racconto, nella pagina di un romanzo, in una poesia; che ne hanno identificato funzioni, tipologie, finalità, rapporti con altre parti e figure del discorso; autori e testi che hanno fornito un contributo teorico di rilievo, proponendo un approccio significativo, e spesso innovativo, allo studio di quella realtà che siamo soliti definire *onomastica letteraria*. Esistono infatti scrittori, critici letterari, filosofi, che hanno affidato a saggi, agli atti di un convegno, a numeri monografici di riviste o anche a brevi articoli apparsi sulla pagina di un quotidiano, validi punti di riferimento per chi all'analisi dei nomi nella letteratura intendesse accostarsi.

Costituisce soprattutto, quello fornito da tali testi e autori, un apporto non trascurabile al discorso sul metodo, al modo di accostarsi all'interpretazione dei nomi: un aspetto di cui forse soprattutto oggi si avverte l'importanza. Questa rubrica non si configura quindi come una operazione archeologica né intende esaurirsi nel tributo a qualche pur autorevole maestro, ma intende essere – e soltanto in tale forma ha un senso – una finestra aperta su possibili, futuri scenari di indagine.

Riletture, dunque, in grado di inserirsi nel dibattito contemporaneo, di offrire nuovi spunti di riflessione. Questo sguardo retrospettivo si rivolge con particolare interesse a testi non solo italiani, ma anche di altri ambiti culturali, proprio per questa ragione a volte in grado di risultare spiazzanti e sorprendenti. C'è insomma l'idea di un laboratorio, di un'attività di ricerca in cui operano più mani, e collaborano tra loro. Ed è come se si mostrassero qui, in maniera esplicita e diretta, la logica e la ragion d'essere di ogni autentica rivista, riassumibili nell'affermazione che *indagine critica* significa innanzitutto non dare nulla per scontato né per definitivamente acquisito. *Riletture e prospettive* non vuole essere pertanto un archivio di recensioni, ma un ventaglio di mezzi critici disponibili per nuove sperimentazioni.

Questa sezione, insomma, si presenta come uno spazio aperto, una specie di bazar delle idee, un luogo in cui le relative conoscenze specifiche possono entrare in relazione tra loro. Il discorso critico è, per definizione, dialogo,

confronto di testi e di autori, capacità di ripensare i propri strumenti. E allora ogni sguardo rivolto a pagine e testimonianze di ieri potrà consentire di comprendere meglio la realtà odierna, ciò che siamo in grado di conoscere e interpretare. Potrà aiutare chi opera oggi a definire non soltanto il proprio campo di indagine, ma anche, seppur in minima parte, sé stesso. Ogni rilettura apre una prospettiva, oppure la cambia, ma sempre ci indica il segmento di strada che abbiamo davanti. Perché è il nostro modo di leggere e soprattutto di rileggere un testo che ci dice dove siamo, e in quale direzione ci sarà possibile andare. Qualcosa del genere suggeriva Ludwig Wittgenstein. Converrà allora partire proprio dalle sue parole, pensandole in riferimento non soltanto alla pratica filosofica, ma anche a quella – che qui ci interessa – dell’onomastica letteraria: «In filosofia non è soltanto necessario imparare caso per caso *che cosa* si debba dire su un certo oggetto; è anche necessario imparare *come* se ne debba parlare. Si deve imparare, sempre di nuovo, il metodo per affrontarlo».

GIORGIA RIMONDI

LA FILOSOFIA RUSSA DELLA PAROLA

Filosofija imeni [Filosofia del nome] di Aleksej Fëdorovič Losev (1893-1988), scritta nel 1923 e pubblicata a Mosca nel 1927, è una delle opere fondamentali in cui il filosofo russo esplora il tema del nome e del linguaggio in una prospettiva onto-gnoseologica.

La riflessione sul nome in area russa sorge all'incrocio tra problematica filosofica e religiosa. È significativo, ad esempio, che durante il periodo che seguì il dominio in filosofia di razionalismo e positivismo, nell'era dello psicologismo e del moralismo in teologia, sia proprio attorno alla parola e, soprattutto, al nome di Dio che si accendono grandi dibattiti, tali da segnare l'inizio della filosofia russa del nome. Va notato a questo proposito che il pensiero russo non era isolato dalle tendenze generali del XX secolo, spesso anzi anticipando il percorso della filosofia europea nella sua costante attenzione ai problemi del linguaggio. La parola è portatrice del significato, in virtù di una reale connessione con ciò che è nominato, oppure è un segno arbitrario, convenzionale, puro mezzo di comunicazione, privo di ontologismo?

La genesi della filosofia russa del nome può essere rintracciata nei dibattiti del Monte Athos a inizio XX secolo, estremamente importanti per comprendere i principi religiosi e dogmatici dell'onomatodossia russa. Originata nel 1907 dall'opera *Na gorach Kavkaza* [Sulle montagne del Caucaso] del monaco russo Ilarion (Domračëv), la dottrina dell'adorazione del nome di Dio (il nome di Dio è inseparabile da Dio) aveva provocato reazioni discordanti all'interno della Chiesa ortodossa e una spaccatura nel monachesimo russo. La successiva fase della polemica vide l'inasprirsi della disputa tra gli onomatoteisti (*imjaslavcy*) – i quali, credendo che nel nome di Dio invocato nella preghiera fosse presente Dio stesso, sostenevano una comprensione realistica del nome – e l'ala degli onomatoclasti (*imjaborcy*), che riuniva i sostenitori di un approccio razionalista e nominalista (il nome come strumento di comunicazione). La polemica teologica e filosofica che seguì, e che non si arrestò neppure dopo la rivoluzione del 1917, servì da impulso per la comparsa delle opere fondamentali della filosofia religiosa russa sul tema, in cui la difesa della tesi onomatodossa sul carattere divino dei nomi veniva condotta ricorrendo alla tradizione ortodossa orientale dell'energe-

tismo palamita (l'energia divina trasposta nel mondo creato continua a essere inseparabile da Dio). Tra i lavori fondamentali si possono ricordare *U vodorazdelov mysli* [Allo spartiacque del pensiero] e *Imena* [Nomi] di P.A. Florenskij, *Filosofija imeni* [Filosofia del nome] di S.N. Bulgakov, *Filosofija imeni* [Filosofia del nome] e *Vešč' i imja* [Cosa e nome] di A.F. Losev.

Il tema del nome rappresenta al tempo stesso il filo conduttore che riassume le intuizioni filosofiche di Losev e il legame tra la fenomenologia loseviana e le basi dogmatiche della teologia cristiana. «Ogni dogma», scrive Losev, sottolineando il suo atteggiamento nei confronti della questione onomatodossa, «*implicite* lo contiene». Tutto il pensiero loseviano è appunto un tentativo di giustificare l'onomatodossia dal punto di vista filosofico. Ponendosi come apologeta della dottrina russa del nome, negli anni Venti il filosofo ne sviluppa le idee sul piano filosofico in una serie di pubblicazioni, che nel loro sottolineare la realtà ontologica della parola devono molto anche a Florenskij, per il quale la parola, così come l'immagine-icona, si pone al confine tra due mondi, fisico e spirituale, umano e divino, e diventa spazio di rivelazione dell'invisibile nel visibile. Tuttavia, rispetto a Florenskij, Losev espande la portata della concezione del nome, traducendone i fondamenti puramente teologici in concetti filosofici e indagandone la relazione con il pensiero. In opposizione alle tendenze nominalistiche della linguistica moderna, che nega al linguaggio ogni corrispettivo nella realtà, Losev prende le mosse dall'unità *categoriale* di parola (nome) e pensiero: «La parola è un potente elemento del pensiero e della vita. La parola solleva menti e cuori, liberandoli dal letargo e dalle tenebre. [...] Senza parola non vi è né comunicazione nel pensiero, nella ragione, né tantomeno comunicazione attiva e intensa. Senza parola o nome non vi è neppure il pensiero in generale».

In *Filosofija imeni* questa originale interpretazione ontologica del linguaggio si struttura in quattro capitoli, di cui i primi tre forniscono un'analisi dialettica della struttura interna della parola, come è evidente dai loro titoli – *Do-predmetnaja struktura imeni* (La struttura pre-oggettuale del nome), *Predmetnaja struktura imeni* (La struttura oggettuale del nome), *Predmetnaja i do-predmetnaja struktura imeni* (La struttura oggettuale e pre-oggettuale del nome) – per poi concludersi con il capitolo *Imja i znanie* (Nome e conoscenza), dove la riflessione si chiude in prospettiva ontognoseologica.

Basandosi sull'assunto iniziale per cui «esiste soltanto il significato e nient'altro» (p. 678), Losev applica alla parola un'originale riduzione fenomenologica che consente di interpretare il mondo come una sorta di «scala di nominazione». Il problema del linguaggio viene così traslato dalla sfera della gnoseologia in quella dell'ontologia pura: la cosa a cui corrisponde un nome non è l'oggetto sensibile del mondo fenomenico, ma uno dei momenti di una scala verticale di emanazioni, «il mondo è un diverso grado dell'esse-

re e un diverso grado di significato, di nome. Il mondo è un diverso grado di parola» (p. 737). Qui Losev si richiama alla dottrina neoplatonica per cui la struttura del cosmo viene interpretata come progressione di livelli di emanazione ascendenti e discendenti di un'unica sostanza divina. Pur essendo chiaro che tale componente gnostica del neoplatonismo sia lontana dalla trattazione dogmatica della teologia cristiana, è importante sottolineare il legame che in Losev intercorre tra le due per rendere conto del successivo andamento della trattazione. L'intera dottrina del nome loseviano poggia in gran parte sul platonismo antico e sulla sua concezione eidologica della realtà, per cui le cose, il mondo materiale, sono una proiezione dell'essere ideale, eidetico, che si dispiega nelle emanazioni energetiche dei significati e forma la materia del mondo. Rivolgendosi alla dialettica platonica come precursore del complesso sistema teologico cristiano, Losev, pur consapevole del contesto essenzialmente pagano del platonismo, indica la possibilità di conciliare antichità e tradizione orientale ortodossa, dialettica e rivelazione cristiana – del resto già evidente nei concetti di monade, diade, triade, così come nel rapporto tra ideale e reale – e lo fa sulla base delle argomentazioni presenti nel *Cratilo*, la cui teoria del nome rappresenta, a suo avviso, la prima fondamentale concezione onomatologica. Platone esamina il processo di creazione dei nomi da parte di un legislatore supremo, che crea prendendo a modello l'*eidos* di una cosa, e sulla base di tale modello eidetico forma con esso il corrispondente nome che le è proprio. La parola così creata è determinata interamente dalla sua essenza eidetica interna, e non dalla sua espressione esterna, fonetica. In Losev la dialettica della dottrina platonica dei nomi, mediata dall'interpretazione teologico-teurgica di Proclo (l'idea del nome quale «simbolo divino»), serve da base per sostenere il «simbolismo mistico» della concezione del linguaggio in opposizione a una prospettiva naturalistica. Per Platone, sostiene Losev, il nome è proiezione dell'essenza di una cosa o di un oggetto, e questa corrispondenza essenziale consente al nome di essere uno strumento di comprensione del mondo. Questo fondamentale assunto platonico determina il rifiuto di qualsiasi teoria speculativa sui nomi basata sul soggettivismo e sul nominalismo della filosofia europea, sottolineato dall'introduzione nella dialettica loseviana di un quarto momento, espressivo e «fattuale» (*fakt*), per giustificare la realtà oggettiva del nome come «energia dell'essenza». Il nome viene così dialetticamente definito come «pensiero rivolto al suo altro» (p. 743).

Nel primo capitolo l'analisi si concentra sui diversi livelli di concretizzazione dell'oggetto nel suo altro (*inobytie*, il significato), muovendo dall'esterno (fonema, semema) all'interno (noema), per concludersi poi nell'idea (momento di piena formazione del significato nella parola). Losev non ignora le relazioni sistemiche del linguaggio; i concetti di μορφή, σχήμα indicano un

preciso substrato della struttura semantica della parola, per certi versi vicino al «valore sistemico» (*sistemnaja značimost'*) delle unità linguistiche dello strutturalismo. Tuttavia, per Losev, estraneo a ogni formalismo, la struttura non coincide con un sistema di relazioni, bensì con la sostanza semantica, portatrice di tali relazioni. Spogliando la parola dei suoi involucri esteriori (fonetici, morfologici, etimologici, sintagmatici, ecc.), oggetto della linguistica tradizionale, il filosofo si concentra sull'unico, a suo avviso, aspetto fondamentale della parola, quello noematico, la sfera del significato puro. Losev riprende il termine «noema» dallo Husserl delle *Idee* (per cui noema era il correlato semantico dell'oggettualità), ampliandone il senso: invece della struttura «statica» husserliana il filosofo russo introduce il dinamismo dell'ascesa gerarchica del noema al suo limite, all'idea. È a questo livello che emerge l'essenza oggettuale (*predmetnaja suščnost'*) della parola. Il noema come «luce del significato» (p. 644) viene definito come «comprensione sovrassoggettiva e sovraindividuale» (p. 645) che sorge dall'interazione reciproca tra essenza oggettuale e suo altro (*inobytie*). In una prospettiva dialettica essere e altro trovano una sintesi nell'immagine (*obraz*), risultato dell'interazione con la sfera «meonica» (altra, dialetticamente opposta) in cui viene inserito il significato diventato espressione; di conseguenza l'essenza può esistere non solo «in sé», ma anche «nell'aspetto della comprensione, dell'essenza espressa» (p. 654). Quest'ultima corrisponde all'energema, vale a dire un certo livello del nome portatore di un determinato significato (p. 664). Tramite il concetto di energema (l'energia della sua essenza oggettuale) diventa possibile la strutturazione del mondo gerarchicamente organizzato e già fissato nel nome; nel livello energetico, momento di interazione di essere e non essere (*meon*) e nella sua comprensione è insito il significato di tutta la gerarchia.

Il terzo capitolo analizza le successive manifestazioni del significato nelle categorie di simbolo, nome e mito. Analizzando la dialettica di essenza e nome (espressione) Losev individua tre possibilità della loro relazione, ognuna delle quali diventa fondamento di una determinata *Weltanschauung*, idea poi ripresa anche in un'altra grande opera loseviana, *Dialektika mifa* [Dialettica del mito, 1930]: rispetto all'essenza, il nome può essere identico (agnosticismo, ateismo), indipendente (il nome come *flatus vocis*, la posizione nominalista) o si può affermarne la contemporanea identità e differenza. Come nel *Parmenide* platonico, essere e non essere sono uniti dialetticamente dalla categoria del divenire quale contemporanea identità e differenza tra essenza e parola (definita da Losev la categoria dell'«energia dell'essenza»). In conclusione, il filosofo russo giunge a riformulare la tesi fondamentale della dottrina onomatodossa: la natura magica del nome, che stabilisce un ponte tra soggetto e oggetto, dipende dal fatto che esso è in-

scindibile dall'essenza e quest'ultima si manifesta soltanto nel nome che le è proprio (p. 763).

Tutte le idee filosofiche sul nome nelle opere di Losev, seppure in modo e in termini diversi, rappresentano nella loro unità diversi gradi di riflessione sul logos radicato nell'ontologia. Ecco perché le riflessioni su temi apparentemente distanti tra loro come le questioni religiose discusse dal filosofo nelle pagine di *Filosofia del nome* sono direttamente correlate non solo al discorso filosofico, ma anche alla teologia cristiana. In definitiva, il modello ontologico del nome proposto da Losev ricalca quello della Trinità, espressa però nel fatto, nella concretezza – Losev utilizza precisamente il termine «corporeità» (*telesnost'*) per riferirsi alla quarta ipostasi, Sofija – e manifestata nel Simbolo (Nome). Il quarto e ultimo capitolo di *Filosofia del nome* si incentra così sulla dialettica interna alla natura divina della parola (*logos sofijnosti*) (pp. 789-791): nella teologia cristiana il Logos è direttamente connesso all'incarnazione (la parola che si fa carne) e alla *kenosis* ('svuotamento', movimento di discesa nella realtà terrena). La sacralità del nome è una delle questioni chiave di *Filosofia del nome*, è solo grazie al nome che si rende possibile una reale comunicazione del soggetto con l'essere, il superamento dell'individualità e il contatto con la dimensione conciliare (*sobornoe bytie*).

Il grande significato della parola derivante dalla tendenza russa all'indagine linguistica, nella convinzione che nel nome si riveli l'essenza della cosa e che tra suono e significato esista un nesso ontologico, trova espressione anche nella letteratura russa simbolista. Nell'esperienza del linguaggio poetico del simbolismo prevale una visione orfica della parola, compresa come allusione misteriosa. Così, per Andrej Belyj l'aspetto principale della parola non è il significato, ma il suono, essa è simbolo sonoro evocativo. Del resto, anche le istanze di rinnovamento della parola poetica nate all'interno del futurismo russo, sebbene con le dovute differenze, dipendono in parte dalle riflessioni dei simbolisti; si pensi, ad esempio, alla proprietà transmentale della parola (*zaum*), impiegata come una sorta di salvifica formula magica, 'parola-mantra' priva di una precisa funzione comunicativa che ruota attorno all'aspetto sensibile del suono. Nelle riflessioni sul rapporto tra suono e senso e sul recupero della 'purezza della parola' risulta evidente l'influenza della concezione bizantina del nome come luogo di rivelazione e rapporto 'magico' con il mondo (la centralità della parola come funzione di identificazione della realtà). Tale affermazione del radicamento del linguaggio nell'essere, sviluppata nella concezione solov'eviana dell'arte come incarnazione del Logos, implica comprendere il linguaggio quale materiale vivo, e non mero segno convenzionale legato alla pragmatica comunicativa; non tanto espressione dunque, ma creazione.

LUIGI SASSO

SANGUINETI ONOMASTA

Meriterebbe di essere meglio valutato e approfondito il contributo di Edoardo Sanguineti all'onomastica letteraria. C'è, per esempio, un significativo intervento su «Paese sera» dal titolo *Nomi e destini* già nel 1975 (poi confluito nel primo *Giornalino* einaudiano, Torino 1976), nel quale si danno utili rinvii all'opera di Gozzano, di Arbasino, di Landolfi, per citare solo alcuni dei convocati, e nel quale l'autore intendeva richiamare l'attenzione sulla capacità che i nomi possiedono, in virtù delle suggestioni da essi generate, di gettare luce sulla fisionomia e sulla parabola esistenziale degli individui, in questo caso autori e personaggi. Sanguineti insomma suggeriva al lettore di non trascurare affatto quel patrimonio di informazioni, di allusioni, di più o meno criptici indizi che le pagine letterarie disseminano a partire dai, fino ad allora troppo trascurati, nomi propri. Un'attenzione che lo stesso Sanguineti non avrebbe più smesso di prestare: e tracce in tal senso non sono difficili da reperire. Una pagina di *Ghirigori* (Genova, Marietti 1988), per esempio, affronta, per rapidi cenni, la questione riassunta nella formula *nomina sunt consequentia rerum*. Sanguineti rispolvera un passaggio interessante tratto da *Retrosцена* di Mario Carli, una sorta di anti- o metaromanzo, lo definisce il critico, la cui annotazione risale al 3 giugno 1980 (mentre il romanzo del Carli è del 1915). L'autore era figura alquanto inquieta nel clima futurista e belligerante dell'epoca, tanto da partecipare con D'Annunzio all'impresa fiumana per poi aderire, dopo la marcia su Roma, al nascente fascismo. In *Retrosцена*, Carli denunciava l'abitudine degli scrittori di dare ai personaggi un nome significativo, in relazione al carattere di questi ultimi e alle vicende da loro vissute, per suggestionare il lettore. Benché Carli sembrasse prendere le distanze da siffatti procedimenti, di cui addirittura denunciava «l'imbecillità», Sanguineti fa notare come il protagonista del romanzo assuma non certo senza ragione il nome di Consalvo, con quel tanto di *romantico* e di *spagnolesco* che esso comporta (p. 130). Nome ricavato da Leopardi, ovviamente, e da Leopardi soffiato allo scrittore secentista Girolamo Graziani, conclude Sanguineti, il cui sguardo sembra attratto, in questo primo saggio, dal gioco intertestuale, dalla serie di plurimi rinvii che dietro una scelta si nasconde, dal processo di stratificazione di cui un

testo, e un nome, sono il risultato. E a volerle sviluppare, queste indicazioni, si potrebbe immaginare ogni pagina come una selva, un labirinto, un gioco, potenzialmente infinito, di echi e richiami. Senza contare che, una volta ricostruita questa micro-genealogia del nome *Consalvo*, andrebbero analizzati, come per qualsiasi altro nome, i diversi contesti nei quali esso compare e valutate quindi le inevitabili differenze: il tono, per esempio (serio? ironico? romantico? spagnolesco?), con cui è presentato dall'autore, i modi e i luoghi del suo manifestarsi. Fino a rendersi conto che non c'è un *Consalvo* che assomigli a un altro. E che, in letteratura, ciò comporta un corollario, vero benché paradossale: anche all'interno di uno stesso testo lo stesso nome si presenta sempre in maniera un po' diversa. Perché interagisce col resto della pagina, col resto della frase.

Poco più avanti, sempre nei *Ghirigori*, ci imbattiamo in un articolo che proviene da un «Paese sera» dell'11 settembre del 1980. *Titoli e testi* è il titolo. Il punto di partenza è un intervento di Giuseppe Pontiggia uscito sul «Corriere della Sera» otto giorni prima: *Il mondo non si regge su un "come se"*, nel quale Pontiggia abbozzava «una micro-filosofia dei titoli dei libri», contrapponendo l'era, ormai conclusa, in cui i titoli facevano corpo con l'opera, alla nostra, segnata invece da una cultura pubblicitaria, nella quale insomma i titoli costituirebbero una pura operazione di marketing. Sanguineti ravvisa, nella tesi di Pontiggia, un rischio, quello di mitizzare la remota epoca aurea della titolazione. In altre parole, il saldo legame dei titoli dei classici con il resto dell'opera non sarebbe altro che una questione di abitudine e non il frutto di una straordinaria capacità creativa. E allora quei titoli – e qui veniamo a un'interessante osservazione di Sanguineti –, per esempio *Odissea*, *Tempesta*, *Traviata*, non sarebbero più soltanto titoli, ma *nomi propri di cosa*. Se ne può dedurre che, proprio come accade per certi nomi che subiscono l'influenza delle persone che li portano fino a restarne contagiati, anche le parole di certi titoli patiscano l'influsso del libro che designano: dopo la lettura di quelle pagine, quelle parole non sono più le stesse. A tale conclusione era giunto – è Sanguineti a ricordarcelo – Michel Butor nel corso di un'intervista a Henri Ronse, citando in proposito, quale esempio canonico, il capolavoro di Stendhal: *rosso e nero*, una volta letto il libro, sono parole «caricate di un senso nuovo, di un senso *stendhaliano*, che non perderanno più...» (p. 159).

Insomma i titoli sembrano suggerire interessanti percorsi interpretativi. Al punto che Sanguineti torna ad affrontare la questione non molti giorni più tardi, il 9 ottobre, sempre su «Paese sera», e dunque ancora nei *Ghirigori*. Questa volta a essere chiamato in causa è l'intervento di Alfredo Giuliani uscito, anche questa volta pochi giorni prima, su «La Repubblica». Sognava, Giuliani, «un libro di soli titoli, tutti bellissimi» (p. 161). E Sanguineti

pronto a ribattere che un volume siffatto non sarebbe poi molto diverso dal VII capitolo del *Pantagruel* di Rabelais, col suo satirico repertorio della *librairie de Sant-Victor*. E a quelli immaginari andrebbero aggiunti i libri smarriti e magari i loro fantomatici ritorni, come dimostra il caso dello stesso Sanguineti, pronto a riutilizzare *Purgatorio de l'Inferno*, titolo di un perduto dialogo di Giordano Bruno, per una sua raccolta di poesie. Certo dai tempi di Pontiggia, di Giuliani, di Butor e del medesimo Sanguineti molta acqua è passata sotto i ponti e non sfugge ormai più a nessuno la gamma di implicazioni legata alla scelta di un titolo. E soprattutto il fatto che esso funzioni un po' come un testo poetico, e che anche il più comune dei nomi comuni, se trasferito in un titolo – meglio ancora se di opera inesistente o perduta – può acquistare un diverso peso e significato, indistinguibile da un nome proprio.

Un terzo aspetto sul quale Sanguineti interviene nei *Ghirigori* è la questione degli anagrammi. Questa volta si parte dalle *Fiabe* di Luigi Capuana, recentemente (siamo sempre nel 1980, nel mese di novembre) ristampate presso Sellerio. In due 'metafiabe', rileva Sanguineti, compare il nome *Tre-Pi*, agevolmente identificabile con Giuseppe Pitré, il celebre studioso del folclore siciliano. Sanguineti si sposta quindi presso l'*Abaritte* di Ippolito Pindemonte, anch'esso allora fresco di ristampa presso l'editore *La Quercia*. Ed è tutto, qui, un fiorire d'anagrammi, di scomposizioni e ricomposizioni sillabiche dei nomi propri, di persona e di luogo: *Ter-la-và* (Lavater), *Stroglio-ca* (Cagliostro), *Da-dres* (Dresda), *Psia-li* (Lipsia), *No-ber-lì* (Berlino). Tanto da concludere che la storia di questa arguzia «è ancora da scrivere. Impresa non lieve, ma non improduttiva, che condurrebbe a esplorare un vasto terreno letterario, in cui ironiche cautele autocensorie e liberi giochetti enimmistici si mescolano e si confondono» (p. 178). Sanguineti prevede addirittura un'appendice al progettato lavoro, da riservarsi alla «pseudonimia anagrammatica d'autore», con Cletto Arrighi e Arrigo Boito (alias Tobia Gorrio) a fare da primi punti di riferimento.

Nomi e destini di personaggi, titoli, anagrammi: tutte tracce decrittabili all'interno del testo e delle sue eventuali connessioni con altre pagine letterarie. Ma Sanguineti sapeva benissimo che la radice profonda, e per tale ragione a una prima ricognizione occulta, di ogni interpretazione onomastica andrebbe ricercata nel sottosuolo della pagina: non solo psicoanalitico, ma anche antropologico. A fornire documentazione in tal senso è l'annotazione intitolata *Feuerbach e Ciappelletto* uscita su «Il Giorno» nel luglio del 1978 e successivamente archiviata tra gli *Scribilli*, Milano, Feltrinelli 1985, pp. 141-143. Citando Todorov, Sanguineti ricordava che il senso primo di *nome proprio* è «nome in senso proprio», e dunque «nome per eccellenza». Ma poi consigliava di non abbandonare del tutto l'idea che il nome sia proprie-

tà dell'individuo, perché è proprio quest'asserzione, per quanto improponibile possa sembrare, a costituire il cuore del discorso antropologico. Il selvaggio, testimone questa volta Paul Lafargue, «tiene al suo nome come al più prezioso dei suoi beni»: lo nasconde agli stranieri, lo cambia con quello dell'amico. È un atteggiamento che riguarda, entro certi limiti, anche lo scrittore, perché in quest'ultimo sopravvive l'idea che il nome sia per natura, e non per mera convenzione: egli non è mai del tutto guarito dal cratilismo, dall'illusione che i nomi siano fatti a immagine del mondo e di noi, anzi che della realtà siano parte, e che pertanto agiscano e respirino come cose vive. I nomi di Feuerbach e Ciappelletto, nelle rispettive e ben distanti mani di Marx e di Boccaccio, fungono a questo punto, e semplicemente, come inconsapevoli testimoni a conferma.

Si tratta, fino a qui, come si vede, di scampoli di una teoria, di un modo di valutare l'impatto e la rilevanza del nome proprio all'interno di un testo letterario. Ma dove Sanguineti affronta la questione onomastica in maniera più organica e articolata è nelle pagine, intitolate *L'omonimia culturale*, poste a introdurre il saggio *Nomi e cultura* di Emidio De Felice (Venezia, Marsilio, 1987, pp. VII-XVIII). Sarà pur vero che il nome non ha significato, esordiva Sanguineti, ma ciò non toglie che esso sia portatore di indizi e di segnali, tanto da poter affermare che un nome ha senza dubbio molti sensi e non può essere ridotto a uno solo. In apparenza segno vuoto, il Nome è in realtà tutto un vibrare di emozioni e seduzioni, di suggestive risonanze. È una ripetuta intersezione di idee. E lo sguardo di Sanguineti finiva col rivolgersi anche in questa sede all'antropologia, ma confrontandosi ora con i risultati delle indagini di Lévi-Strauss. Il nome diventa il luogo in cui si rende leggibile il contesto sociale, lo specchio in cui si riflette l'identità di chi battezza, più ancora che la sorte e le qualità del battezzato. Le pagine letterarie, seguendo questa prospettiva, mostrandoci il nome come sintesi di tratti romanzeschi, come sommatoria di informazioni, ci aiutano a decifrare più nitidamente le dinamiche della realtà: ce ne illustrano, riflettendoli, i procedimenti e i significati. Sono queste basi a far sì che l'onomastica di Gozzano (esempio evidentemente imprescindibile per Sanguineti) sprigioni l'aroma di tutta un'epoca. Perché chi impone un nome, che sia o non sia uno scrittore, agisce sempre in base alle proprie conoscenze culturali, alla propria esperienza. Chiedere «come ti chiami?» può offrirci in risposta tutto quello che si cela dietro i nomi, l'etimologia culturale della società, di un'epoca.

De Felice, ricordava Sanguineti, ha fatto questo. Ha convocato gli italiani, in forma di schede, di elenchi telefonici, ha chiesto loro come si chiamassero e ha ricavato, da questa vicenda, il loro gusto, la loro ideologia. Anzi, ha scoperto qualcosa di più. Perché nei nomi si manifestano «le pulsioni ultime del desiderio collettivo» (p. XV). Il Nome è pertanto il rivelatore infallibile

di una comunità, delle sue vicende, dei suoi conflitti. Più dei cognomi, i nomi svelano come ogni generazione si è sognata il proprio futuro. Nomi e Cultura, dunque, appaiono legati in un nodo così stretto, da rivelarsi alla fine insolubile. Occorre leggere, a questo punto: «Se gli Eroi Culturali, infatti, premono sopra le alterne fortune dei Nomi, e ne promuovono potentemente le cadute e le ascese, essi rispecchiano, a loro volta, si tratti di persone concrete, si tratti di creature fantastiche, un determinato regime onomastico...» (p. XVI). È un doppio movimento. E la letteratura è pronta a confermarlo: a definire un mondo narrativo valgono certo le strutture e gli intrecci, insiste Sanguineti, ma alla fine quello che agisce è un Nome.

Occorrerebbe a questo punto proseguire il percorso tra le altre pagine dell'opera di Sanguineti, andarsi per esempio a rileggere il saggio intitolato, non certo a caso, *Il complesso di Cratilo* (nel volume *La missione del critico*, Genova, Marietti 1987) e recuperarne almeno una frase: «Volevo dire finalmente che l'uomo di lettere è, per delega sociale, colui che nelle parole, cioè in somma (*in summa*) nel dizionario, vede lo *speculum mundi*, anzi il mondo, forse in specchio e in enigma, forse in idea e in essenza» (p. 225), con quel che onomasticamente ne consegue. Ma, in carenza di spazio e tempo, sarà sufficiente un'ultima, furtiva annotazione. Pochi anni prima di morire, Sanguineti diede alle stampe un esile libretto nel quale intendeva indagare il suo rapporto con Genova dove, nel 1974, era tornato a vivere. Il titolo di quello scarso volume è il seguente: *Genova per me* (Napoli, Guida 2005). Un documento particolarmente prezioso, perché tra quelle pagine si ritrovano anche osservazioni sui luoghi che compaiono nelle sue poesie. Il metodo adottato, quello di uno scavo negli strati profondi della coscienza, era messo nero su bianco sin dall'inizio: «Risponderò, da tenace freudiano, e più ancora, se possibile, da fanatico groddeckiano, che la mia vera Genova non è questa d'oggi, degli anni miei maturi e senili, ma è, fatalmente, quella sepolta nel profondo e remoto inconscio della mia puerizia» (p. 6). E nel contempo si trattava di rapportarsi, di fronte alle strade e agli angoli della città, come trovandosi al cospetto di una pagina, alla complessa e labirintica struttura di un libro. Una condizione che Sanguineti conosceva fin troppo bene: «Diciamo, allora, che Genova è leggibile, come un testo araldico e dottrinale» (p. 13). Da questo deposito di *immagini di città*, da questo sostrato inconscio finiscono pertanto per affiorare, accanto ad annotazioni onomastiche, anche i tratti riconoscibili di un'idea di scrittura. Ciò vale, ad esempio, per il momento in cui l'autore, per il rinnovo della patente, si trova costretto a cambiare gli occhiali. Si reca allora in un Istituto Ottico situato in una via del centro, in corso Buenos Aires. Nel passo in questione viene menzionato anche il nome dell'istituto, ma non è quel nome in sé e per sé a essere importante, quanto il semplice atto di prenderne nota: «L'Istituto esi-

ste ancora oggi, un quarto di secolo dopo. Nell'elenco telefonico è segnalato con quattro parole: "Emporio Occhiali Sole Sport". Non è per fare pubblicità, perché adesso mi servo di un altro oculista. È soltanto che mi piace, quando posso, essere preciso. Questo mi capita di rado, però. Sono uno smemorato. Ma da sempre. E non è un effetto dell'età. Scrivo perché sono smemorato, suppongo. Scrivo per salvare, per me, qualche mio pezzo della mia vita, probabilmente» (p. 24). Scrivere un nome: un gesto banale, ma qui in grado, se non di restituire la fisionomia di una vita, almeno di ridare senso a un giorno, a un breve segmento della propria esistenza.

LORELLA SINI

IL NOME E LE SCRITTURE DI SÉ

Il volume *Nom propre et écriture de soi*, a cura di YVES BAUELLE ed ELISABETH NARDOUT-LAFARGE (Montréal, Presses Universitaires de Montréal 2011) raccoglie sedici contributi che esplorano i percorsi onomastici di opere letterarie intorno alle tematiche relative all'autobiografia o per meglio dire, come indicato dal titolo, alle 'scritture di sé' (qualcuno scriverà in uno dei contributi «la scrittura dell'Io»). Infatti, da quando è stata pubblicata l'opera di riferimento *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune (1975), con cui gli specialisti di questo genere letterario si confrontano, la definizione del genere 'autobiografia' ha suscitato, com'è noto, alcune indagini critiche che ridimensionano lo statuto di chi scrive rispetto al narratore, da una parte, e al protagonista (o i protagonisti) dall'altra. Abbiamo visto apparire dei sottogeneri letterari quali, ad esempio, l' 'autofinzione letteraria', la 'biofinzione', l' 'allobiografia', ecc. Così, si può rilevare nel paratesto la presentazione del libro in quanto 'romanzo autobiografico' o anche 'autofinzione' (*autofiction*), un neologismo che ha fatto emergere una vasta ricerca interdisciplinare. Questo volume costituisce un'occasione per ripensare queste categorie instabili, così come i ruoli e le funzioni di queste *personae* – parola che si può intendere nel senso originario di 'maschere' –, e per evidenziare le dinamiche paradossali che i processi onomaturgici intrecciano nella scrittura/lettura.

In effetti, i vari contributi interrogano nuovamente la poetica, l'identità, l'onomaturgia o anche lo statuto formale di quello che i linguisti hanno definito 'designatore rigido', cioè il nome proprio considerato come unico e monoreferenziale. Nel caso dell'onomastica letteraria, lo studio specifico dei nomi propri si riferisce sia al nome di chi firma l'opera, sia al nome o ai nomi che appaiono nella scrittura cosiddetta autobiografica. Di conseguenza, le ricerche degli studiosi a questo proposito si sono ritrovate al centro di una riflessione sui limiti labili della finzione rispetto alla non-finzione, riconfermando l'assunto dei decostruzionisti: 'la distinzione tra finzione e autobiografia è indecidibile' (PAUL DE MAN, *Autobiography as De-facement*, «Modern Language Notes», XCIV-V (1979), p. 921; citato da Baudelle, p. 44).

L'onomaturgia del testo letterario, qualunque esso sia, si oppone alle condizioni teorizzate nel 'patto autobiografico' di Lejeune, il quale mette in atto

una scrittura della responsabilità assunta da chi sottoscrive il testo apponendo la propria firma. Scrivere col nome proprio e scrivere il proprio nome sono due azioni garanti di questo patto. Tuttavia, contrariamente a ciò che ha voluto dimostrare la linguistica di tipo logico-matematico, il nome proprio non garantisce l'identità, anzi la potrebbe offuscare e confondere (MARIE-NOELLE GARY-PRIEUR, *Le nom propre comme 'nom du discours'*). In effetti, persino l'autobiografia dichiarata tale non esclude la messa in scena di nomi fittizi (pseudonimo dell'autore, deformazione più o meno consapevole di nomi 'reali', ecc.), i quali costituiscono spesso uno spunto per un *bricolage anagrammaticque*, un gioco fonosimbolico e semantico che parte dai meri significanti (EUGÈNE NICOLE, *Le texte onomaturge*). Il nome proprio dell'autore che racconta fatti vissuti da lui affiora o s'impone, s'indovina o viene taciuto attraverso molteplici e talvolta contraddittorie creazioni linguistico-letterarie. Esso potrebbe apparire, nei casi di omonimia letteraria, nella forma accentuata dell'autonimia, oppure nel caso opposto dell'eteronimia. Ma è persino presente nell'estrema e parossistica anonimia (l'io narrante innominato analizzato da ROBERT DION e FRANCIS FORTIER, *Périphéries du nom – De l'anonymat dans la biographie*), per non parlare dei casi in cui l'autore si svincola da ogni riferimento personale adottando forme crittate o allegorizzate del proprio nome (ALESSANDRA FERRARO, *Nom propre et écriture autobiographique chez Raymond Queneau*). Queste sono tutte forme linguistiche sotto cui sussumere la presenza dell'autore in un'opera che raramente viene esplicitamente annunciata nel paratesto o nella quarta di copertina come autobiografia (JACQUES LECARME, *Hétéronymat, homonymat, anonymat*).

Il termine *autofiction* ('autofinzione') è stato coniato dallo scrittore e critico letterario Serge Doubrovsky a proposito del suo libro *Fils* (1977). Il concetto, determinato dalla dichiarazione esplicita e assunta dell'omonimia autore-protagonista-narratore, ha avuto un successo notevole, in particolare nell'apparato critico di Genette, che lo mette alla prova della lettura della *Recherche* di Proust, anche se, fa notare Baudelle, il teorico della narratologia non ha mai indagato sull'onomastica proustiana (YVES BAUELLE, *Du critère onomastique dans la taxinomie des genres*). Le varie designazioni fanno dubitare circa lo statuto assunto dall'opera – patto finzionale oppure patto referenziale –, ragion per cui Baudelle parla a giusto titolo di *brouillage illocutoire*. Una riflessione interessante di quest'ultimo fa notare quanto la presenza di nomi reali possa malauguratamente coinvolgere l'autore in procedure giudiziarie. Queste infatti sono sempre vinte da chi viene citato nell'opera letteraria, anche se quest'ultima si autodefinisce 'romanzo', dimostrando così che l'ermeneutica giudiziaria non è decisamente quella dei critici letterari.

A questo riguardo, troviamo un insolito contributo dello stesso SERGE DOUBROVSKY (*Autofiction: en mon nom propre*), che solleva una problema-

tica di carattere etico chiedendosi se uno scrittore abbia il diritto o meno di coinvolgere delle persone a lui note per inscenare pubblicamente un regolamento di conti. Per avere messo in mostra la sua vita intima, personale, con episodi narrati col proprio nome e la precisione esatta dei dettagli referenziali, Doubrovsky è stato accusato di narcisismo o di esibizionismo. In letteratura come in amore, scrive, il presupposto inderogabile è quello di impegnarsi in modo responsabile e senza condiscendenza nei propri confronti, anche se questo atto si avvicina a un gioco di tipo sadomasochistico. Il processo scritturale attuato dall'autofinzione si realizza attraverso questa dichiarazione provocatoria dello scrittore: «Je tue une femme par livre», 'io uccido una donna ad ogni libro'. E chi conosce le sue vicende personali sa che questa frase non è una mera metafora: la sua compagna, in effetti, si suicidò durante la scrittura di una *autofiction*, *Le Livre brisé* (1989), che narrava i tormenti della loro relazione.

Alcuni contributi sono dedicati all'onomaturgia di scrittori e scrittrici francesi quali, ad esempio, quella di Marguerite Duras (FLORENCE DE CHALONGE, *Marguerite Duras – Les noms de Yann*). L'apparato onomaturgico di quest'ultima si singolarizza per il fatto che l'antroponimo dei suoi personaggi proviene spesso da un toponimo, a cominciare dal proprio *nom de plume*, Duras, nome del paese da cui proveniva la famiglia paterna. L'onomastica durassiana, anche per la ricorrenza quasi ossessiva della stessa serie di antroponimi (Yann, Andréa, Stein, Steiner), deve essere interpretata secondo il famoso detto *nomen est omen*, ogni nome cela il proprio destino.

La toponomastica nella scrittura di sé, invece, viene studiata da ELISABETH NARDOUT-LAFARGE in alcuni romanzi di autori regionalisti francesi (*Procédés toponymiques chez Michon, Millet et Bergounioux*). In questi autori, la toponomastica di terre lontane e ignote della Francia profonda evoca la chiusura, la banalità irrimediabile di un luogo, di una ruralità che nessuna storia ha mai messo in luce. L'estraneità dei nomi proviene talvolta dal fatto che essi non sono più *habités*, 'infestati' da corpi o da ricordi, mentre, paradossalmente, i luoghi privi di nomi (il ponte, il fiume, ecc.) sono quelli domestici, appartenenti alla memoria collettiva di una comunità regionale, sociale, ma anche immaginaria.

Il contributo di JEAN VIART (*Tout, sauf le nom – Poétique et plastique des noms propres: Claude Simon et Christian Boltanski*) mette inaspettatamente a confronto due semiologie parallele: quella dell'artista-scultore Boltanski e quella dello scrittore premio Nobel per la letteratura Claude Simon. In una delle sue performance artistiche, Boltanski raccoglie lunghe liste di *Suisses morts*, nomi tratti dalla necrologia dei giornali, nomi di cui però non si può dire niente di fattuale, poiché sono privi di riferimenti o di senso. In effetti, il nome proprio risulta essere il meno adatto a dire ciò che è stata una vita,

la nominazione essendo *une illusion de savoir*. Così come l'artista contemporaneo, ciò che vuole dimostrare Simon non è propriamente la vita, e neppure la morte, bensì la cancellazione degli individui, il loro divenire-oblio. I frammenti di testo (come l'elenco di date riportate su un vecchio quaderno della zia per Simon) e il mostrare oggetti-testimonia (come fotografie, vestiti o scatole per Boltanski) costituiranno una traccia della sparizione di queste vite e al tempo stesso la volontà di attestare ciò che furono. L'articolo riprende un'interessante riflessione del filosofo della decostruzione Derrida, per il quale il nome è legato a una teleologia, per non dire a una teologia, che lo lega a un sistema. Per permettere di salvare colui che lo porta, il nome dev'essere allora decostruito, cancellato o sfumato.

Per il filosofo francese Derrida, infatti, a cui è dedicato un lungo saggio di GINETTE MICHAUD (*J. D. en toutes lettres – Hétéronomie et 'autobiographie' selon Jacques Derrida*), la genialità del nome è di farci dimenticare un'ovvietà triviale, cioè che «le nom est toujours a priori un nom de mort». Il nome detto 'proprio' è una cosa 'che non mi tocca' («qui ne me revient pas»), scrive Derrida, 'fatta per sopravvivere all'autore, alla morte del firmatario, per essere al di sopra oppure aldilà del corpo fisico del testo' (citazione tradotta da noi, tratta da Jacques Derrida, *L'oreille de l'autre*, 1982). Il saggio, sapientemente illustrato in queste pagine, costituisce un percorso labirintico lungo le interpretazioni caleidoscopiche delle iniziali del proprio nome, in questo caso J.D., ossatura irriducibile del nome proprio, indizio anonimo, ma anche lettere 'assolute' e sovrane poste al principio di tutto. Il J. del suo nome di battesimo si rispecchia nel *je* e nell'omonimo *jeu*. Queste iniziali vengono lette, pronunciate, scritte come delle lettere (e anche qui Derrida intreccia e snoda tutte le accezioni omonime di quest'ultimo vocabolo) che racchiudono «l'invincible singularité du corps verbal».

La varietà di questi contributi riflette la complessità della definizione dell'oggetto 'nome proprio', il quale potrebbe costituire un nodo gordiano sia della linguistica che dell'ermeneutica letteraria. Ed è proprio a partire dall'analisi di questa categoria che il critico o lo studioso di onomastica potrà indagare sul valore o sulla funzione da attribuire all'opera letteraria. Questi contributi dimostrano che lo studio dell'onomastica nelle *écritures de soi* attraverso l'interpretazione letteraria, linguistica oppure attraverso altri linguaggi artistici costituisce una fonte di riflessioni di carattere filosofico: che cos'è una finzione rispetto alla realtà dei fatti vissuti da chi sottoscrive con il proprio nome una creazione letteraria, intesa sia come opera poetica che come mera trascrizione 'letterale e pedissequa' di eventi accaduti realmente?

NOMI E LETTERE IN GOETHE

Presentare *‘Nomi e lettere nelle Affinità elettive di Goethe’*¹ all’interno di una sezione dedicata ai classici dell’onomastica letteraria trova una propria giustificazione nel fatto che il saggio di Schlaffer, pur non muovendosi specificamente nell’ambito di tale disciplina, bensì piuttosto in quello più ampio della critica letteraria, cerca di interpretare il romanzo, in modo quasi casuale o addirittura inconsapevole, sulla base delle problematiche legate alla denominazione. Sottolineando l’importanza cruciale assunta dai nomi e dalla loro assegnazione ai personaggi per la comprensione delle *Affinità elettive*, lo studioso mette in evidenza anche l’importanza della riflessione di tipo onomastico per uno studio più approfondito dell’intera poetica goethiana, riconoscendo a questo tipo di approccio il ruolo di reale chiave di lettura dell’intera opera di Goethe. Affrontare la questione dei nomi in Goethe non rappresenta quindi per Schlaffer un aspetto di importanza marginale, bensì assume un ruolo centrale, vitale. Ed è proprio in base agli importanti risultati di queste ricerche che il suo saggio può venire considerato un classico dell’onomastica letteraria.

Schlaffer non è stato però il primo a richiamare l’attenzione su questi aspetti. Il germanista inglese Leonard Willoughby, nel 1961, quindi circa dieci anni prima di lui, aveva già fatto riferimento, nel suo rivoluzionario saggio *On the Significance of Names for Goethe* (*‘Name ist Schall und Rauch’*. *On the Significance of Names for Goethe*, «German Life & Letters», XVI (1962-63), p. 265), al significato dei nomi in Goethe e aveva dato il via, con la sua succinta e lapidaria affermazione «Names are of enormous importance for Goethe», a un vero e proprio dibattito, che Rolf Selbmann – dopo mezzo secolo di studi – ha recentemente creduto di suggellare coniato per l’opera di Goethe la formula «Nomen est semper Omen» (*Nomen est*

¹ HEINZ SCHLAFFER, *Namen und Buchstaben in Goethes Wahlverwandtschaften*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», VII (1972), pp. 84-102. Ristampato in *Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, a c. di N. Bolz, Hildesheim, Gerstenberg 1981, pp. 211-229. I richiami al testo goethiano sono tratti dall’edizione più nota e popolare delle sue opere, la *Hamburger Ausgabe*, che qui è indicata con la sigla HA. La traduzione dal tedesco dei brani di Goethe, Schlaffer e degli altri autori citati è mia.

Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, p. 333). Tale affermazione non è di per sé errata, ma forse presenta la situazione in maniera alquanto semplice e riduttiva. In realtà la questione della denominazione in Goethe non è facilmente liquidabile. Ciò è provato anche dal fatto che l'interesse per i nomi goethiani è sorto solo verso la metà del XX secolo, quindi in tempi relativamente recenti. L'uso dei nomi da parte di Goethe è più innovativo e più eccentrico di quanto voglia far intendere la formula di Selbmann, il che significa che per essere descritto in maniera appropriata richiede un approccio altrettanto innovativo. Il metodo che Schlaffer adotta si differenzia da quelli usati in precedenza in quanto collega la questione della denominazione con quella della comprensione dell'opera. «La filologia qui usata è elementare e speculativa allo stesso tempo», scrive Schlaffer a proposito del suo particolare modo di procedere. «Essa si basa sulle unità più piccole del suo oggetto, che sono le lettere e i nomi, e da queste vuol far emergere le unità più grandi, costituite dal principio compositivo e dall'idea dominante». (p. 211) Dalla riflessione sulla *nominatio* nelle *Wahlverwandtschaften* si potrebbero ottenere non solo intuizioni decisive per la comprensione di tale opera, bensì anche trarre conclusioni circa il simbolismo e le modalità espressive proprie dell'intera poetica goethiana.

L'approccio di Schlaffer può in fondo anche basarsi su quanto detto dallo stesso Goethe nei suoi autocommenti, attraverso i quali ripetutamente ed esplicitamente spiega, in relazione a varie sue opere, come «molto sia stato inserito in esse, e alcune cose vi siano state nascoste» (si fa qui riferimento alla lettera diretta a Carl Friedrich Zelter, Jena, 1. Juni 1809, vd. HA 6, p. 638). Ciò vale in modo particolare per le *Wahlverwandtschaften*, romanzo razionalmente costruito intorno a un'idea ben precisa. Un fatto che è confermato anche dai nomi imposti da Goethe ai propri personaggi. Di *Mittler* ad es. dice nel romanzo: «Coloro che sono scaramantici riguardo ai nomi saranno convinti che era il suo nome che lo aveva destinato a comportarsi continuamente in un determinato modo» (HA VI, p. 255). Ovviamente qui si dà il caso opposto: l'autore impone un nome alla sua creatura per rendere note le sue intenzioni al momento di tale creazione. Allo stesso tempo tuttavia attira l'attenzione sull'importanza di nominare le cose per quel che sono, come si può vedere già a partire dall'*incipit* del romanzo: «Edoardo – è così che noi chiamiamo...». Un'affermazione diventata celebre, come ben illustra Volker Kohlheim nel suo saggio *'Eduard – è così che noi chiamiamo...'*. La *nominatio* nella prima frase delle Affinità elettive di Goethe (*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. 173-177). Il fatto che il nome reale venga oscurato tramite un nome fittizio è,

qui come altrove, esemplare ed è indice di un vero e proprio *modus operandi* dello scrittore.

Procedendo nella propria indagine Schlaffer individua quale aspetto fondamentale della *nominatio* goethiana il suo carattere 'sistematico', simboleggiato nel romanzo dal fatto che «a ben guardare i quattro nomi dei personaggi principali possono essere ridotti a uno solo: *Otto*» (p. 212). *Eduard* e il *Capitano* (*Hauptmann*) si chiamano di fatto entrambi *Otto*; ma anche i nomi di *Ottilie* e *Charlotte* sono palesemente legati a *Otto*. *Charlotte* condivide con esso, benché in modo imperfetto, le due sillabe finali, mentre *Ottilie* altro non è che la versione femminile di quello stesso nome. Da tale implicita 'identità delle denominazioni' dei quattro protagonisti (cui si aggiungerà il nome del piccolo *Otto*, precocemente e tragicamente scomparso) si desume che l'attribuzione dei nomi ai personaggi deve essere stata predisposta in maniera coordinata e concentrica, secondo una strategia adottata da Goethe anche in altre occasioni. A tale riguardo Ann White (in *Names and Nomenclature in Goethe's Faust*, London, University of London 1980) introduce per l'onomastica goethiana il concetto di nomenclatura. Tale nesso sistematico, tuttavia, non viene mai dall'autore reso esplicito ed evidente – e questa è verosimilmente un'ulteriore caratteristica dell'onomaturgia goethiana. Prova ne sia il fatto che proprio nelle *Affinità elettive* il «nome [...] appartiene a tutti come una sorta di 'nome di genere'» (p. 212), che viene al tempo stesso regolarmente offuscato, dato che due dei quattro personaggi, per tutto il romanzo, vengono designati come *Edoardo* e il *Capitano*, quasi che questi fossero i loro veri nomi. Oltre a ciò i nomi, a seconda di una più o meno spiccata somiglianza con *Otto*, sembrano indicare da parte di chi li porta il grado di attaccamento al principio di 'affinità elettiva' che *Otto* stesso rappresenta. Circa *Ottilie* ad es., Schlaffer nota: «Nessun altro personaggio appare così vicino a quello che si potrebbe, metaforicamente, definire il principio di 'affinità elettiva' rappresentato dal nome *Otto*». Nel caso di *Hauptmann* invece il nesso risulta quasi impercettibile: «L'estraneità del suo effettivo (ma taciuto) nome *Otto* e il fatto che egli venga chiamato sempre *Capitano* (o anche *Maggiore*) è espressione della sua completa estraneità al principio cardine delle *Affinità elettive* e a tutto ciò che avverrà nel romanzo» (p. 2).

Il significato simbolico dei nomi appare dunque – terzo aspetto fondamentale del sistema onomastico goethiano – in gran parte affidato alla loro forma. Nel nostro caso *Otto*, in quanto 'nome segreto' (*Geheimname*) comune a tutti, simboleggia in modo perfetto questa caratteristica, dato che il suo significato si costruisce, al di là della sua provenienza etimologica e delle possibili connotazioni, esclusivamente sul piano delle lettere che lo compongono. Di per sé, come nome, *Otto* ha un carattere generico, essendo

abbastanza diffuso. La sua forma però è del tutto particolare: è un palindromo, che consta per di più di due sole lettere e le cui due metà si rispecchiano l'una nell'altra. I quattro protagonisti fanno riferimento a questo aspetto formulare quando rappresentano i loro rapporti reciproci con l'aiuto di quattro lettere (A,B,C,D), riducendoli a una costellazione di segni, quasi si trattasse di una formula chimica (p. 215). Se si prendono le informazioni memorizzate nei loro stessi nomi e nelle costellazioni delle loro lettere si dovrebbe essere in grado, secondo Schlaffer, di risalire direttamente alle intenzioni artistiche dell'autore e dedurre il significato ultimo dell'opera. Quali probabili modelli dei personaggi goethiani (e dei loro nomi) Schlaffer prende in considerazione due importanti sistemi di pensiero arcaici: l'alchimia e il mito – l'alchimia in quanto modello formale di simbolizzazione e il mito quale sostrato iconografico. «Il bambino», osserva riguardo al piccolo *Otto*, «dà l'impressione di essere costruito – come la pietra filosofale o la 'materia prima' – in base a una ricetta alchimistica» (p. 218). La sua stessa morte pare tra l'altro legata all'impossibilità, da parte della costellazione 'a quattro', d'incamerare un quinto elemento. Il personaggio di *Mittler* invece rimanderebbe, per tutta una serie di tratti che ha in comune con *Ermes*, al mito greco: «anch'egli è messaggero e portatore di pace, e fa pensare al dio della fertilità e dei viaggiatori [...] perché sempre in viaggio, impegnato a salvare vecchi e a favorire nuovi matrimoni» (p. 219).

In *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen* («Goethe-Jahrbuch», XCV (1978), pp. 212-226), Schlaffer riprende le conoscenze acquisite attraverso le sue riflessioni sull'uso dei nomi e le estende ad altri romanzi di Goethe, formulando l'ipotesi che questi siano costantemente ambigui e permettano, se non addirittura richiedano, una «duplice lettura» (p. 215). Il «carattere esoterico-essoterico» delle *Affinità elettive*, emerso per il tramite dell'analisi onomastica, starebbe infatti anche alla base del *Werther* e del *Wilhelm Meister*. Ancora una volta l'ipotesi di Schlaffer trova riscontro in alcune dichiarazioni fatte dallo stesso Goethe a Eckermann: «Alla base delle presunte banalità nel *Wilhelm Meister* c'è sempre il richiamo a qualcosa di superiore, e ciò viene percepito unicamente dallo sguardo, dall'esperienza e dalla maturità intellettuale di chi sappia riconoscere il grande nel piccolo (l'importante nel banale). A molti basterà fermarsi ai fatti così come vengono raffigurati» (p. 219). L'aver ignorato questo 'doppio fondo', la duplicità di significati presente in molti dei testi goethiani confondendola con una presunta quanto vaga opacità poetica, starebbe per Schlaffer alla base di tante interpretazioni erranee delle sue opere. In tale ottica, Schlaffer propone alla critica letteraria una rilettura dell'opera completa di Goethe allo scopo di liberare il potenziale simbolico sino ad oggi rimasto in gran parte in ombra.

Allo stesso modo, nel suo importantissimo saggio del 1981 *Faust Zweiter Teil. Allegorie des 19. Jahrhunderts* (senza dubbio una pietra miliare all'interno della ricerca sul *Faust* e su Goethe), Schlaffer rimane legato a questo modello interpretativo, raggiungendo risultati che non sarebbero stati possibili senza le intuizioni che gli derivavano dalle precedenti riflessioni sulla *nominatio* goethiana. L'ambiguità del testo (essoterico/esoterico) appare in modo esplicito in tale contesto – anche per il fatto che ci si muove sul piano dell'allegoria; il che spiega la bizzarra natura delle figure che vi compaiono e del mondo a cui esse appartengono. Ridotti a maschere concettuali, i personaggi del *Faust II* mostrano una strana inconsistenza, una sorprendente fluidità e mutevolezza. La personificazione dell'idea nell'allegoria fa perdere loro quelle che sono le consuete caratteristiche naturali. Il mondo descritto nel *Faust II* è costituito da luoghi e figure simbolici, che sono al tempo stesso reali e ideali. In quanto personaggi allegorici, essi «fanno parte di un contesto astratto nel quale hanno funzioni particolari»; perciò viene a ognuno di loro concesso solo «un tempo limitato [...] In genere solo *una* apparizione» (p. 139). Nemmeno Faust e Mefistofele, i protagonisti del dramma, dispongono di un carattere stabile. «È difficile», fa rilevare Schlaffer, «vedere tra il *Faust* del Secondo Atto (quello che insegue l'ombra di Elena) e quello del Quinto Atto (che fa la vita dell'imprenditore) un'identità diversa da quella del nome». Tutto ciò è difficilmente spiegabile, secondo Schlaffer, «se non si prende in considerazione un nesso ideale-logico dei significati che essi veicolano, l'unità dei quali però non può essere quella legata a una individualità di tipo contingente (*ibid.*). Il cerchio dunque si chiude.

In *Nomi e lettere nelle Affinità elettive di Goethe* l'approccio onomastico ha consentito di mettere in evidenza la particolare duplice struttura del testo goethiano; in *Faust Zweiter Teil. Allegorie des 19. Jahrhunderts*, la riflessione sulla forma del dramma ha consentito di identificare un altrettanto particolare 'nominalismo' poetico, che ha come modello la specifica referenzialità del nome (la proprietà cioè di indicare senza caratterizzare). *Nomen* e *Namen*, 'sostantivi' e 'nomi propri', convergono, tendono a fondersi, trasformando anche lo *status* delle cose. La riflessione su questo particolarissimo tipo di *nominatio* è – Schlaffer lo ha dimostrato – assolutamente fondamentale per l'interpretazione dell'intera opera di Goethe e per una più profonda comprensione del suo pensiero.

Repertorio bibliografico

LEONARDO TERRUSI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DELL'ONOMASTICA LETTERARIA IN ITALIA
(2018-2019)

1. Il presente aggiornamento bibliografico sugli studi onomastico-letterari prodotti in Italia¹ nell'ultimo biennio (2018 e 2019) si attiene, tanto per ciò che riguarda l'oggetto e i criteri di repertorizzazione, quanto per la selezione e organizzazione dei titoli, alla linea sperimentata nei repertori precedenti, a partire da quello pubblicato nel 2006 (relativo al periodo 1980-2005), e perfezionata poi in quelli usciti nel 2016 e nel 2018, alle introduzioni dei quali dunque si rimanda per un'illustrazione più completa di tutti questi aspetti.²

Per ricapitolare in questa sede almeno gli elementi essenziali per la lettura e la consultazione dei dati, si dirà anzitutto che i contributi censiti sono presentati secondo la consueta ripartizione in cinque macrosezioni: 1. Letterature classiche; 2. Letterature medievali; 3. Letterature straniere moderne; 4. Letteratura italiana; 5. Studi generali; a loro volta, esse sono come sempre strutturate in sottosezioni, che in questa edizione comprendono: 1.1. Letteratura greca e 1.2. Letteratura latina; 2.1. Letterature romanze e 2.2. Letteratura latina medievale; e ancora, per le Letterature straniere moderne, 3.1. Letterature in lingua francese; 3.2. Letterature in lingua spagnola; 3.3. Letterature in lingua portoghese; 3.4. Letterature in lingua tedesca; 3.5. Letteratura russa; 3.6. Letteratura neogreca. Collocata a parte come quarta macrosezione è la Letteratura italiana, mentre la quinta, dedicata agli Studi generali, è distinta in: 5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio; 5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio; 5.3. Studi su

¹ Fanno dunque parte del *corpus* tutte le monografie, i saggi e gli articoli in riviste e miscellanee, che abbiano interesse onomastico-letterario e siano stati pubblicati in Italia. Vi sono dunque compresi i contributi di autori stranieri, in italiano o altra lingua, ivi pubblicati. Dall'altra, si registrano anche studi pubblicati fuori d'Italia ma di cui siano autori critici e linguisti di formazione italiana. Sono esclusi invece, come di consueto, saggi, pur scritti in italiano, di autori stranieri che siano stati pubblicati all'estero.

² Ci si riferisce rispettivamente a BRUNO PORCELLI, LEONARDO TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*, Pisa, Edizioni ETS, 2006; LEONARDO TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, e ID., *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia. 2016-2017*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 410-439.

temi onomastici trasversali; 5.4. I nomi nelle altre scritture (cinema, fumetti, musica); 5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio.

All'interno di ciascuna sottosezione, i titoli, che seguono un'unica numerazione progressiva pur restando all'interno delle rispettive macrosezioni e sottosezioni, sono elencati secondo l'anno di pubblicazione, e all'interno delle singole annate per ordine alfabetico. Come nei repertori del 2016 e 2018, si aggiunge anche la registrazione di titoli usciti in periodi precedenti a quello preso in esame ma sfuggiti ai censimenti già attuati, che vengono posti, sotto la dicitura 'ADDENDA', in coda alle rispettive sottosezioni di pertinenza, e numerati, sempre in progressione unica, secondo la sequenza '1a, 2a, 3a, ecc.'.

Qualche minimo mutamento si introduce, rispetto alle precedenti operazioni repertoriali, per quanto attiene la formula citazionale relativa alla registrazione dei singoli titoli, che viene resa coerente con le norme bibliografiche della rivista in cui il repertorio compare: si aggiunge in particolare il prenome per esteso dell'autore, seguito come di consueto dal titolo e dalle note bibliografiche complete. Chiudono il repertorio gli indici, che riportano in ordine alfabetico l'uno gli autori dei titoli repertoriati, l'altro gli autori e le opere anonime oggetto di indagine.

2. Si riassumono qui di seguito i risultati del censimento in alcune Tabelle. La prima riporta il quadro dei titoli prodotti nel 2018 e 2019, ripartiti per macrosezione, con i rispettivi totali per anno. Sommando questi agli *addenda*, sono dunque 201 i titoli complessivamente qui repertoriati.

TAB. 1.

	Letterature classiche	Letterature medievali	Letterature straniere moderne	Letteratura italiana	Studi generali	Totali
2018	6	14	9	28	33	90
2019	11	2	12	21	35	81
Addenda	8	2	1	15	4	30

Questi invece i dati nei due anni presi in esame ripartiti per singola sottosezione:

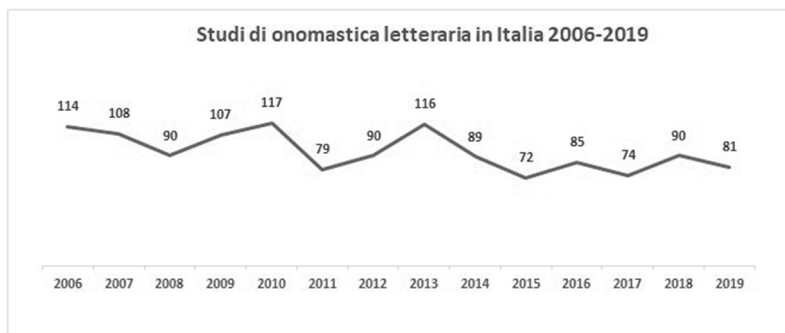
TAB. 2.

	2018	2019	Totali
Letteratura greca	4	6	10
Letteratura latina	2	5	7
Letterature romanze	13	2	15
Letteratura latina medievale	1	–	1
Letterature in lingua francese	4	4	8
Letterature in lingua spagnola	–	2	2
Letterature in lingua portoghese	–	1	1
Letterature in lingua tedesca	3	1	4
Letteratura russa	1	3	4
Letteratura neogreca	1	1	2
Letteratura italiana	28	21	49
Studi teorici e metodologici	13	9	22
Studi sulla traduzione del NP	1	1	2
Studi su temi onomastici trasversali	9	14	23
I nomi nelle altre scritture	9	10	29
Studi storici, ling. e folklorici sul NP	1	–	1

Si potrà tentare di trarre, dall'osservazione di questi dati, un sintetico bilancio critico-interpretativo, per cogliere almeno in linea di massima le tendenze della ricerca onomastico-letteraria condotta in Italia in quest'ultimo biennio ed effettuare una comparazione anche con il quadro emerso dai precedenti repertori. Aggiornando il prospetto già prodotto nel repertorio decennale 2006-2015 con i dati emersi nei quattro anni successivi, e integrandolo con gli *addenda* via via emersi, si ottiene questo prospetto, espresso in dati crudamente numerici nella tabella seguente, poi riassunta graficamente in quella successiva:

TAB. 3.

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
114	108	90	107	117	79	90	116	89	72	85	74	90	81



A balzare immediatamente agli occhi è un processo di generale assestamento, da un punto di vista puramente numerico, ma anche, più precisamente, di una lieve ma ormai stabile linea discendente rispetto agli anni precedenti, in cui si toccavano picchi di poco meno di 120 titoli all'anno, mentre dal 2014 in poi ci si attesta su una media complessiva di circa 80. Non è difficile individuare la causa di questo calo, che corrisponde alla netta flessione del settore di punta della ricerca onomastico-letteraria in Italia, ovvero dell'Italianistica, passata da una media di 46,2 contributi annui del decennio 2006-2016 a quella di circa 30 degli anni successivi, a fronte di una sostanziale stabilità di tutti gli altri settori disciplinari.

La conseguenza, già evidenziata nell'aggiornamento bibliografico del 2018, e che i dati di oggi dunque confermano, è la perdita della primazia dell'Italianistica, segnatamente rispetto ai cosiddetti Studi generali, cioè ad indagini che prescindono dal riferimento a un preciso settore disciplinare, per affrontare trasversalmente tematiche di carattere onomastico, come le questioni teoriche e metodologiche (in netto rialzo), o gli studi sulla traduzione del nome proprio (al contrario un po' in ribasso in questo ultimo biennio), e ancora quelli sui nomi nelle 'altre scritture', quali cinema, teatro, fumetto, musica leggera e operistica, ecc.: tipologia che complessivamente giunge nel 2019 a sorpassare il numero di interventi dedicati alla Letteratura italiana (grazie anche, in particolare, a un manipolo di brevi contributi ospitati in due rubriche recentemente varate dalla «Rivista Italiana di Onomastica», *Minima onomastica* e soprattutto l'*Osservatorio letterario*, dove compaiono in forma di cursorie annotazioni di 'attualità').

Tra le altre notizie degne di menzione spicca il tramonto (si spera temporaneo) della ricerca onomastica italiana in alcuni settori, quali le Letterature in lingua inglese e angloamericana, in questi due anni del tutto privi di nuovi interventi, mentre in crescita appare sotto questo profilo la Francesistica

(grazie soprattutto all'apporto di Giorgio Sale); tra le altre novità si nota la comparsa di un saggio relativo alla Letteratura portoghese, assente da tempo in questo campo.

Significativo appare il panorama degli autori oggetto di indagini onomastiche. Anche sotto tale profilo, si staglia la tendenza a confermare e consolidare i dati più tradizionali emersi in passato, piuttosto che a sconvolgerli con repentini cambiamenti. Dunque, tra gli autori più studiati nel biennio il primo posto spetta sempre a Dante, che dal 1980 al 2017 contava 109 titoli (cifra cui si arriva grazie anche a nuovi *addenda*), a cui nel 2018 e 2019 si aggiungono 7 nuovi contributi; a seguire Boccaccio con 6 nuovi studi (che si sommano ai 52 precedenti) e Manzoni con 4 (a fronte dei 58 censiti per il passato), e poi Camilleri, che vede l'uscita di 3 nuovi contributi (a fronte dei 15 degli anni precedenti). Prosegue invece il calo della curiosità per l'autore che tradizionalmente seguiva immediatamente Dante nelle simpatie degli studiosi di onomastica, Luigi Pirandello, che conta un solo nuovo contributo in questo biennio e nessuno in quello precedente, segnando dunque un sostanziale tracollo rispetto ai 72 accumulati tra il 1980 e il 2016. Simile la sorte di altri 'monumenti', letterari e segnatamente onomastici, della letteratura italiana, quali Gadda, mai sondato *sub specie onomastica* in questo come già nel precedente biennio (in passato 25 volte), o D'Annunzio (studiato in passato 27 volte), e Calvino (22), che registrano un solo nuovo titolo a testa nell'ultimo biennio. Anche Pascoli è oggetto in questo ultimo periodo soltanto di 2 nuovi studi, a fronte dei 27 precedenti. Tra gli altri autori italiani esaminati nel 2018-2019 si ricorderanno scrittori che non rappresentavano nicchie onomastico-letterarie di spicco, anche se il più delle volte non del tutto inediti sotto questo profilo, quali Collodi con 3 titoli (in passato 7), e con 2 Guido Gozzano (in passato 5), Natalia Ginzburg (solo una volta indagata prima) e Luigi Meneghello (mai prima sistematicamente analizzato in chiave onomastica).

Se si guarda al di fuori dell'Italianistica, si assiste a una ripresa, dopo un breve periodo di appannamento, delle attenzioni su Aristofane, autore che da sempre, al di là di mode o sperimentazioni, è oggetto di prospezioni onomastico-letterarie in virtù del connaturato ricorso all'*onomastì komodèin*: ai 21 contributi accumulatisi nel passato se ne aggiungono infatti 4 nuovi. Ugualmente stabile rimane il *focus*, per restare ad autori classici, sull'onomastica di Ovidio, che conosce 2 nuovi sondaggi (a fronte dei 16 trascorsi), mentre, se ci si sposta sul versante medievale, l'annosa *quaestio* sul nome del trovatore *Marcabru* (che aveva visto accumularsi già 10 contributi) è rivisitata da altri 2 saggi, gli stessi che conta in queste due annate un altro classico dell'onomastica letteraria medievale come Chrétien de Troyes (in passato oggetto di ben 17 studi). Noto ancora la presenza di 2 saggi per ognuno

dei seguenti autori o temi: Erodoto (già deliberato in precedenza 5 volte sotto l'aspetto onomastico), Catullo (in passato 7), i *cartoons* disneyani (in passato 6), e ancora Dumas figlio (con riferimento in particolare alla sua *Dame aux camélias*), Leo Spitzer e Charles Sorel, che costituiscono delle nuove entrate. Altrettanto significativa risulta la totale scomparsa di investigazioni sull'onomastica di autori in passato assai battuti sotto tale profilo: da Omero (32 volte studiato in passato) a Plauto (che in passato aveva contato 17 incursioni) e, sul versante delle letterature straniere moderne e contemporanee, Shakespeare (18) e Proust (21), tutti privi di nuove aggiunte nel 2018-2019, a conferma di un tramonto dell'interesse onomastico intorno a questi autori avviatosi già da alcuni anni; Petronio infine aggiunge un solo contributo ai 23 degli anni scorsi.

I dati, in sintesi, confermano sostanzialmente l'assunto di apertura di questo bilancio, ovvero il processo di consolidamento dell'onomastica letteraria in Italia, che sembra essere giunta a una fase di piena maturità e assunta ormai come parte integrante delle prospettive critiche che possono adottarsi nell'analisi di un testo. Si aggiungerà, a corollario di questa conclusione, che ciò sembra ormai completamente prescindere, rispetto al passato, dall'influsso di mode metodologiche che un tempo possono averne favorito la diffusione (come, di volta in volta, approcci di tipo semiotico o tematico, ecc.), e della prevalenza di un settore come quello italianistico, in cui inizialmente sembrava essersi soprattutto radicata. L'attenzione sul nome proprio si è ancora invece, nei contributi più recenti, a una pluralità di impostazioni metodologiche e il più delle volte sono i caratteri peculiari delle varie strategie onomastiche individuate a richiedere l'attuazione di strumenti e metodologie *ad hoc*. Si noterà, d'altro canto, come alcuni settori disciplinari in cui l'indagine sui nomi pareva vincolata a metodologie e prassi ermeneutiche più radicate e tradizionali (come il campo degli studi classici, da sempre sensibile ai *nomina loquentia* o al principio dell'*orthotes* dei nomi letterari; o quello romanzo, fisiologicamente propenso a rilevare la presenza di *senbals* o l'attuazione di fenomenologie quali l'*interpretatio* o la *retardatio nominis* diffuse nella letteratura medievale) abbiano dato avvio a un processo di risistemazione teorica che tiene conto delle novità emerse in questi decenni in questo particolarissimo campo di ricerca. A testimonianza di ciò si menzioneranno le riflessioni riportate nell'introduzione al saggio di Massimo Nafissi (qui repertoriato al n. 2a), o a quello di Paola Ceccarelli (n. 6), per il settore classico, e, per quello romanzo, agli itinerari interpretativi proposti in un numero monograficamente dedicato al tema del Nome Proprio della rivista «InVerbis» (nn. 19-25 e 27-30).

Si dovrà rimarcare il ruolo decisivo che nella promozione di tali interessi ha avuto in questo biennio, ancora una volta, l'associazione «Onomastica &

Letteratura» con la sua rivista «il Nome nel testo» e il suo Convegno annuale (oltre che con la collana «Nominatio»), com'è facile constatare anche solo dando una rapida scorsa alle collocazioni editoriali dei titoli qui repertoriati. La conclusione di questo breve bilancio coinciderà dunque con un auspicio che al tempo stesso è un'attesa: quella di una rinnovata fase propulsiva, che sappia coinvolgere ancora nuovi settori e innestare sul tronco ormai solido della ricerca inedite strumentazioni metodologiche, per confermare oltre ogni dubbio la portata ermeneuticamente innovativa che da sempre caratterizza gli studi sui nomi letterari.

1. LETTERATURE CLASSICHE

1.1. Letteratura greca

2018

1. LUCA BRUZZESE, *Giochi onomastici e soprannomi in commedia tra V e IV sec. a.C., Mousaon exeghetés. Studi in onore di Massimo Di Marco offerti dagli allievi per il suo congedo*, «Appunti romani di filologia», XX (2018), pp. 61-97.
2. IRENE GIAQUINTA, *Dem. Ep. 6, 2: Polemesto o Polemeo?*, «Vichiana», LV (2018), 2, pp. 29-34.
3. ELENA SPANGERBERG YANES, *Lesefrüchte aus Priskian I: note ad Antifane (fr. 145, 6 K.-A.), Eupoli (fr. 7; 32 K.-A.), Menandro (fr. 96 K.-A.), Sofocle (fr. 1119 Radt) e al titolo delle Vespe*, «Vichiana», LV (2018), 2, pp. 11-28.
4. PIETRO VANNICELLI, *I nomi dei trecento Spartiati alle Termopili*, in *Munus Letitiaie. Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini*, a c. di F. Camia, L. Del Monaco, M. Nocita, Roma, Sapienza Università Editrice 2018, pp. 155-165.

2019

5. 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*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 135-142.
6. PAOLA CECCARELLI, *Nomi propri e tradizioni storiche nel racconto erodoteo sulle Termopili*, in *Specula Historicorum. Tramissione e tradizione dei testi storiografici nel mondo greco*, a c. di M.B. Savo, Tivoli, Edizioni Tored 2019, pp. 35-73.
7. ANNA FERRARI (Torino), *Le identità celate. Nomi divini ed epiteti nell'Alessandra di Licofrone*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 143-153.
8. MASSIMO GIUSEPPETTI, *"Call me by my Name": A Note on Callimachus' Acontius et Cydippe (fr. 67.3-4 Pf./Harder = 166.3-4 Massimilla)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CCIX (2019), pp. 54-59.
9. ALESSANDRO SCHIESARO, *Nonnus' Actaeon: Destiny in a Name*, «Philologus», CLXIII (2019), 1, pp. 177-183.
10. MARTINA TREU, *Aristofane, nomi in commedia (Parte I). Il destino nel nome: Acarnesi, Cavalieri e Nuvole*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 125-134.

ADDENDA 2003

- 1a. ALESSANDRO PAGLIARA, *Giuliano e il nome di Antiochia: a proposito di Mis. 17,347^a*, «Rivista di cultura classica e medioevale», XLV (2003), 1, pp. 149-155.

2008

- 2a. MASSIMO NAFISSI, *Asteropos ed Epitadeus. Storie di due efori spartani e di altri personaggi dai nomi parlanti*, «Incidenza dell'Antico. Dialoghi di storia greca», VI (2008), pp. 49-89.

2011

- 3a. MARIA PAOLA FUNAIOLI, *Tradurre «Lisistrata»*, in *Note di traduttore*, a c. di F. Condello, B. Pieri, Bologna, Pàtron 2011, pp. 49-62: 55-56 [§ 5. *Nomi parlanti*].

2017

- 4a. ROBERTA MELAZZO, *The Name of Hephaestus*, «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia», XIX (2017), pp. 69-78.
- 5a. STEFANO VECCHIATO, *Il titolo dell'Edipodia ciclica in Paus. IX 5, 10s.*, «Eikasmos», XXVIII (2017), pp. 195-200.

1.2. Letteratura latina

2018

11. DANIELA AVERNA, *Il nome e la pazzia nella tragedia senecana*, «Paideia», LXXIII (2018), pp. 1941-1952.
12. PAOLO POCCETTI, *Il nome di Assisi nella poesia latina*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, p. 820.

2019

13. ALBERTO BORGHINI, MARIO SEITA, *Il nesso obsonatores et rhetores e il nome del cuoco in Petronio, Satyr. 39,12: un caso di resilienza letteraria?*, «Studi classici e orientali», XLV (2019), 1, pp. 277-283.
14. LUCA CADILI, *Servio, Varrone e il titolo delle Georgiche di Virgilio*, «Paideia», LXXIV (2019), 2, pp. 1015-1030.

15. FRANCIS CAIRNS, *Catullus 34: Cult-titles, Etymologies, Arguments*, «Quaderni urbinati di cultura classica», CXVII (2019), 1, pp. 87-99.
16. GABRIELLA MORETTI, *Lesbia fra Catullo, Cicerone e Marziale: implicazioni letterarie di un nome-personaggio*, «Paideia», LXXIV (2019), 2, pp. 909-917.
17. PATRIZIA PARADISI, *Donne oraziane: onomastica e identità*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 155-167.

ADDENDA

2004

- 6a. PAOLO MONELLA, *Lara, l'aition, l'etimo (Ov. Fast. 2, 583-616)*, in *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. III - I Fasti*, a c. di L. Landolfi, Palermo, Flaccovio editore 2004, pp. 47-67.

2017

- 7a. EMANUELE CASTELLI, *Aspettando il titolo. Girolamo e i primi esemplari del De viris illustribus*, in *Dal papiro al libro umanistico: aspetti paratestuali dei manoscritti dall'antichità all'umanesimo*. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 24-25 settembre 2015, a c. di L. Arcari, G. Del Mastro, F. Nicolardi, «Segno e testo», XV (2017), pp. 101-120.
- 8a. FELICE VINCI, ARDUINO MAIURI, *Mai dire Maia. Un'ipotesi sulla causa dell'esilio di Ovidio e sul nome segreto di Roma (nel bimillenario della morte del poeta)*, «Studi e comunicazioni di filologia, linguistica e letteratura greca e latina», XIX (2017), pp. 19-30.

2. LETTERATURE MEDIEVALI

2.1. Letterature romanze

2018

18. SONIA MAURA BARILLARI, *Meridiana o Marianna? Oscillazioni onomastiche nel ms. Oxford, Bodleian Library, Bodl. 851, ff. 52r-53v (Walter Map, De nugis curialium IV, 11)*, in *Que ben devetz conoisser la plus fina. Per Margherita Spampinato*, a c. di M. Pagano, Avellino, Edizioni Sinestesie 2018, pp. 91-103.

19. FRANCESCO CARAPEZZA, *Preambolo a Il nome proprio nella letteratura romanza medievale*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 7-11.
20. ANNAMARIA CARREGA, *Il nome del giullare*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 31-41.
21. STEFANO ASPERTI, CATERINA MENICHETTI, *Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 35-62.
22. SUSANNE FRIEDE, *Pour un autre Olivier: nom et fonction d'Olivier dans la Chanson de Roland*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 101-116.
23. MASSIMILIANO GAGGERO, *L'identificazione dei personaggi nella Chronique di Ernoul e Bernard le Trésorier. Strategie testuali e varianti*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 117-140.
24. MADELEINE JEAY, *Théorie et poétique du nom propre au XII^e siècle: Geoffroy de Monmouth, Wace et Chrétien de Troyes*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 13-34.
25. CLAUDIO LAGOMARSINI, *Nomi gemelli e triangolazione del desiderio nel romanzo arturiano in prosa del XIII secolo*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 141-154.
26. MARGHERITA LECCO, *L'oscuro nome del trovatore Marcabru*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 67-80.
27. TOBIAS LEUKER, *Un cas particulier d'interpretatio nominis: la douceur de Marguerite dans un poème de Guillaume de Machaut*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 155-162.
28. SIMONE MARCENARO, *Onomastica burlesca e cultura epica nella poesia dei trovatori galego-portoghesi*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 83-100.
29. GIOVANNA SANTINI, *I nomi nel Donatz proensals*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 63-82.
30. ORIANA SCARPATI, *Usi e funzioni del nome proprio nella letteratura catalana medievale: il caso del Curial e Güelfa*, «InVerbis», VIII (2018), 2, pp. 163-175.

2019

31. SONIA MAURA BARILLARI, *Philomela / Philomena: da Ovidio a Chrétien (con un'appendice su Le mors de l'espaule)*, «Ore legar populi». *Le Metamorfosi di Ovidio e la loro disseminazione letteraria e iconografica*, a c. di M. Lecco, Genova, Genova University Press 2019, pp. 15-37.

32. LUCA MORLINO, *Il Santo Graal come antroponimo*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, p. 775.

2.2. Letteratura latina medievale

2018

33. CONCETTO DEL POPOLO, *Se il mio nome volete sapere...*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 303-319.

ADDENDA

1999

- 9a. CESARE SEGRE, *Strade, pellegrinaggi e toponomastica nella storia dell'epopea*, in *Itinerari medievali e identità europea*, Atti del Congresso internazionale, Parma 27-28 febbraio 1998, Bologna, CLUEB 1999, pp. 203-210.

2017

- 10a. GIULIA MURGIA, *Meliadus, "l'ami a la Dame du Lac", nella tradizione delle Prophecies de Merlin e dell'Historia de Merlino*, «Critica del testo», XX (2017), 2, pp. 183-216.

3. LETTERATURE STRANIERE MODERNE

3.1. Letterature in lingua francese

2018

34. ROBERTA DE FELICI, *J.-H. Rosny Aîné alias...*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 42-52.
35. GIORGIO SALE, *Diffrazioni del nome d'autore nell'opera di Charles Sorel*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 93-108.
36. GIORGIO SALE, *Le traitement du nom dans Denier du rêve (1934): la culture onomastique italienne de Marguerite Yourcenar*, in *Onomastyka – Neohumanistika – Nauki społeczne*, a c. di U. Bijak, H. Górny, M. Magdy-Czekaj, Kraków, Polska Akademia Nauk, Instytut Języka Polskiego 2018, pp. 473-485.

37. GÉRARD TAVERDET, *Balzac et l'onomastique*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 123-127.

2019

38. ROBERTA DE FELICI, *Di fiore in fiore... di genere in genere... Le trasformazioni onomastiche della Signora delle Camelie*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 247-258.
39. ANNA PAOLA PIOGGIOSI, *Personne de Linda Lê: le nom générateur de diffraction et de composition dans le processus littéraire*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 259-269.
40. GIORGIO SALE, *Il catalogo onomastico dell'Histoire comique de Francion di Charles Sorel*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 271-281.
41. GIORGIO SALE, *Wordplay with Names and Onomaturgic Constructions in L'enfant léopard (1999) by Daniel Picouly*, «Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska», XXXVII (2019), 2, Sectio FF, Philologiae, pp. 179-190.

3.2. Letterature in lingua spagnola

2019

42. LAURA LUCHE, *Riflessioni sull'onomastica nel romanzo del dittatore ispano-americano*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 211-220.
43. SÍLVIA VEÀ VILA, *Toponímia real i inventada a l'Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'Es Racó*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 221-234.

3.3. Letteratura in lingua portoghese

2019

44. MATTEO REI, *Perché Maria è Parda? Intorno al nome di un personaggio di Gil Vicente*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 235-246.

3.4. Letterature in lingua tedesca

2018

45. RICHARD BRÜTTING, *Die Walsche, romanzo di Joseph Zoderer. Considerazioni su un etnonimo sudtirolese*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 173-184.

46. ROSA KOHLHEIM, *Die Schriften des Waldschulmeisters di Peter Rosegger: uno sguardo sui nomi alpini all'inizio del XIX secolo*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 185-191
47. VOLKER KOHLHEIM, *Nomi di cristallo. La nominatio in Cristallo di rocca di Adalbert Stifter*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 193-200.

2019

48. ROSA KOHLHEIM, *Considerazioni sulla nominatio nei romanzi di Theodor Fontane ambientati nella società del suo tempo*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 169-176.

3.5. Letteratura russa

2018

49. MARTINA MORABITO, *Il circolo Gli amici di Hafiz (1906-1907) e gli pseudonimi, ovvero quando Pietroburgo divenne Petrobaghdad*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 81-91

2019

50. GIULIA BASELICA, *Nomen numen: nel nome il potere metamorfico di un destino letterario. Il caso di Čerubina de Gabriak*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 177-185.
51. ALESSANDRA CATTANI, *Strategie onomastiche nei romanzi di Dostoevskij: l'evoluzione del ribelle*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 187-198.
52. IGOR PIUMETTI, *L'identificazione del simbolo: riflessioni sul Gabbiano di Čechov*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 199-209.

ADDENDA

2017

- 11a. STEFANO ALOE, *Аглая интертекстуальная: к вопросу о типологии имени в творчестве Достоевского*, in «Достоевский и мировая культура». Альманах № 35, СПб., Серебряный Век, 2017, pp. 75-95 [*Aglaya intertekstual'naya: k voprosu o tipologii imeni v tvorchestve Dostoyevskogo*, «Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura». Al'manakh, № 35, SPb., Serebryanyy Vek, 2017, pp. 75-95]

3.6. Letteratura neogreca

2018

53. MARIA CARACAUSI, *La mutevole identità di Nikòlaos Kalas*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 21-30.

2019

54. MARIA CARACAUSI, *Nomi mitologici nell'opera di Ghiannis Ritsos*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 111-124.

4. LETTERATURA ITALIANA

2018

55. GIUSI BALDISSONE, *Di nome in nome. Il codice della metamorfosi in Gozzano*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 243-258.
56. MARCELLA BANFI, ALICE ONGARO, *Toponomastica alpina in I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 161-172.
57. GIORGIO BARONI, *Alberto Fortis e la toponomastica dalmata*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 259-266.
58. ALESSANDRO BITONTI, *La scienza in cucina di Pellegrino Artusi: toponimi, etnici e aree gastronomiche*, «Italianistica», XLVII (2018), 1, pp. 227-236.
59. GUIDO BORGHI, *Un toponimo letterario ligure (e uno vero)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 483.
60. GUIDO BORGHI, *Un presunto irlandese e un russo vero nei romanzi di Pierguido Quartero*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1037-1038.
61. ALBERTO CASADEI, *Atlante e il Purgatorio*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 287-295.
62. MARINA CASTIGLIONE, *Sciascia e i nomi dell'Alfabeto Pirandelliano*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 123-139.

63. LUCA CURTI, *Parini dialettale*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 297-301.
64. PAOLO D'ACHILLE, *Due titoli goldoniani di (diverso) successo: 'I rusteghi' e 'Il burbero benefico' (o 'di buon cuore')*, in «Tutto il lume de la spera nostra». *Studi per Marco Ariani*, a c. di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Salerno Editrice 2018, pp. 433-447.
65. PAOLO D'ACHILLE, *Note su un prosoponimo collodiano: la Fata dai capelli turchini*, in «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, a c. di M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini, Firenze, Franco Cesati Editore 2018, pp. 205-219.
66. VINCENZO D'ANGELO, *Giovanni Boccaccio e Giovanni Boccacci*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 107-122.
67. ANNA FERRARI (Napoli), *Riconfinamenti. Memorie, storie, luoghi. Per una mitologia del reale: strategie onomastico-narrative in un romanzo di Giuseppe Lupo*, in *Augustali. Temi e culture del territorio*, a c. di F. Corona, R. Nigro, Melfi, Associazione Parco Letterario Federico II 2018, vol. II, pp. 461-481.
68. YORICK GOMEZ GANE, *Dal nome comune al nome proprio: le Tre Corone*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 238.
69. ANTONIO IURILLI, *Osman, metafora onomastica nell'opera di Carlo Francavilla*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 327-334.
70. MAGDALENA MARIA KUBAS, *L'antonomasia litanica: origine e prospettive di studio nell'ambito della poesia italiana*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 53-65.
71. FRANCESCA LATINI, *Decameron VII, 3. La chiave nel finale*, «Per leggere», XXXIV (2018), pp. 25-67.
72. PASQUALE MARZANO, «*Fatti da raccontare*»: *Piero Chiara fra realtà e finzione*, «Sinestesieonline», VII (2018), 22, pp. 63-75.
73. ERMANNO PACCAGNINI, *Bazzicando tra le fonti di Carlo Collodi*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVI (2018), 2, pp. 63-75.
74. PATRIZIA PARADISI, *Carducci deonomasta inconsapevole/involontario (tra Leopardi e Pascoli)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, 129-142.
75. PATRIZIA PARADISI, *D'Annunzio myrionymo: metamorfosi onomastiche da Floro Bruzio ad Angelo Cocles*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 335-369.
76. PATRIZIA PARADISI, «*I più bisbetici e scomunicati nomi del mondo*»: *i nomi dei bravi e altra onomastica manzoniana*, «Accademia Nazionale di Scienze Lettere

- e Arti di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie (a.a. 2017)», ser. IX, vol. 1 (2018), fasc. II, pp. 421-450.
77. LUCIANO ROSSI, Cavicchia, *il soprannome affibbiato a Guido Cavalcanti e la tradizione giocosa del Duecento italiano*, in *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale-Brovarone*, sous la direction de M. del Savio, P.A. Martina, G. Pastore, M. Rivoira, Paris, Classiques Garnier 2018, pp. 623-642.
 78. LUIGI SASSO, *I nomi di una vita*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 387-397.
 79. FRANCESCO SESTITO, *Le scelte onomastiche delle Giornate delle novelle dei novizi di Pietro Fortini: rapporti con la tradizione novellistica ed elementi originali*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 399-408.
 80. LEONARDO TERRUSI, *In attesa del nome. Ritardi ed attese onomastiche nella Commedia dantesca*, in *L'attesa. Forme retoriche interpretazioni*. Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017), a c. di F. Sangiovanni e G. Peron, Padova, Esedra 2018, pp. 143-157.
 81. LEONARDO TERRUSI, *Il nome del viator tra attesa ed elusione. Isotopie dell'autonominatio nella Commedia dantesca*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 109-118.
 82. LEONARDO TERRUSI, *Il nome di Pomona nella Comedia delle ninfe fiorentine*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, p. 827.
- 2019**
83. MARIA GIOVANNA ARCAMONE, Gattopardo *nome proprio: motivi della scelta*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 265-274.
 84. GIUSI BALDISSONE, *Guido Gozzano dalla Metamorfosi all'ultima rinuncia. Il nome della Morte*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 27-41.
 85. GIUSI BALDISSONE, *Machiavelli: i nomi del diavolo nella Favola di Belfagor*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 207-218.
 86. GIORGIO BARONI, «*Il nome io l'ho nel viso*», «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 259-264.
 87. GIAMPAOLO BORGHELLO, *Riabilitare Attila? Un percorso collodiano*, in *Da Dante al Novecento. In onore di Alfredo Cottignoli*, a c. di S. Nobili, V. Roda, G. Ruozzi, P. Vecchi Galli, Bologna, Pàtron 2019.
 88. MARCELLO BOLPAGNI, NICOLÒ MARIA FRACASSO, *Guglielmo & Guglielmo: intarsi*

- di fonti in* Decameron IV 9, «Letteratura italiana antica», XX (2019), pp. 351-363.
89. CHIARA COPPIN, *L'onomastica nei romanzi storici di Francesco Mastriani*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 53-61.
 90. FABRIZIO FRANCESCHINI, *Il Canto di Ulisse, il nome di Sansone e Il Versificatore di Primo Levi*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 275-288.
 91. LUIGI MATT, *Per uno studio sistematico dell'onomastica nei poemi eroicomici italiani: primi sondaggi*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 63-73.
 92. LUIGI MATT, *Su due nomi equivoci in una lettera di Giambattista Marino*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, p. 773.
 93. ELENA PAPA, *Le voci della sera di Natalia Ginzburg: suggestioni onomastiche di un piccolo mondo*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 75-86.
 94. PATRIZIA PARADISI, *Metamorfosi onomastiche pascoliane: da Gianni Schicchi a Ianus Nemorinus*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 245-258.
 95. PATRIZIA PARADISI, *Pascoli si diverte: Manzonomastix*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 237.
 96. DANIELA PRIVITERA, *L'onomastica letteraria tra reazione e rivoluzione in Sette e mezzo di Giuseppe Maggione*, «Italica», XCVI (2019), 1, pp. 161-170.
 97. DANIELA PRIVITERA, *La coscienza della crisi e la sintomatologia onomastica ne La coscienza di Zeno*, «Open Journal of Humanities», I (2019), pp. 87-96.
 98. MARCO SANTAGATA, *Boccaccio: fragilità di un genio*, Mondadori 2019.
 99. ROBERTO SOTTILE, *L'onomastica pirandelliana tra cultura dialettale e dialetto dia-topicamente marcato*, «InVerbis», IX (2019), 1, pp. 179-196.
 100. LEONARDO TERRUSI, *Fiorenza e le altre. Risonanze politico-ideologiche dei toponimi in Dante e altri scrittori*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 87-96.
 101. LEONARDO TERRUSI, *Cinamò Finimondo e Filostrato: intertestualità onomastica nella Seconda libreria del Doni*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, p. 784.
 102. LEONARDO TERRUSI, *Il Battistino Barometro di Silvio Pellico: un modello onomastico per Fermo Spolino e Renzo Tramaglino?*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 219-227.
 103. 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), «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 97-109.

ADDENDA

1979

- 12a. DOMENICO DE ROBERTIS, *Il nome di Federigo*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a c. di F. Alessio e A. Stella, Milano, Saggiatore, 1979, pp. 246-278 (poi in Id., *Gli studi manzoniani*, a c. di I. Becherucci, Firenze, Cesati 2014, pp. 135-156).

1991

- 13a. MONICA BARDI, *Il terribile uomo, lo sconosciuto potente, il tiranno selvatico: nomi e volti dell'Innominato*, in *Prospettive sui Promessi Sposi*, a c. di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia 1991, pp. 143-161.

1993

- 14a. PAOLO CHERCHI, *Onomastica e colori nel XX canto dell'Adone*, «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures», XLVII (1993), 2, pp. 88-97.

2004

- 15a. ORNELLA CASTELLANI POLLIDORI, *Il Messale fonte onomastica dei Promessi sposi* [già in «SLI» 1, 1960, pp. 177-179], in *In riva al fiume della lingua. Studi di linguistica e filologia (1961-2002)*, Roma, Salerno Editrice 2004, pp. 315-318 [con due *Poscritti*]

2005

- 16a. LUIGI MATT, *Avventure e disavventure della lingua: la narrativa di Paolo Nori*, «Lingua italiana d'oggi», II (2005), pp. 113-141.

2010

- 17a. PAOLO TROVATO, *Trent'anni dopo: sul titolo e sulla tradizione testuale del Discorso intorno alla nostra lingua di Machiavelli*, «Studi linguistici italiani», XXXVI (2010), pp. 119-125.

2013

- 18a. ELISABETTA GRAZIOSI, *Pseudonimi pascoliani: Schicchi e Dioneo*, in *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a c. di R. Aymone, Avellino, Sinestesie 2013, pp. 267-275.

2014

- 19a. ROBERTO BIZZOCCHI, *I cognomi degli Italiani. Una storia lunga 1000 anni*, Roma-Bari, Laterza 2014 (cap. 39, *Mondella, Tramaglino e altri*).
- 20a. TIZIANA EMMI, *Antroponimi e toponimi ne La mennulara di Simonetta Agnello Hornby*, «Bollettino del Centro di Studi Linguistici e Filologici Siciliani», XXV (2014), pp. 357-383.
- 21a. PASQUALE MARZANO, *Dal Morissolo al paese di Bengodi: varietà e funzioni dei toponimi in Piero Chiara*, in *Il mago del lago: Piero Chiara a cent'anni dalla nascita*, Atti del Convegno internazionale, Varese-Luino, 27-28 settembre 2013, a c. di M. Novelli, Amici di Piero Chiara 2014, pp. 213-235.

2016

- 22a. NICOLLE LOPOMO, *Considerazioni sul titolo di una raccolta di Maffeo Vegio: Rusticalia o Rusticanalia?*, «Interpres», XXXIV (2016), pp. 280-285.

2017

- 23a. MARCELLO BOLPAGNI, NICOLÒ MARIA FRACASSO, *s'al[r]mavano assai: Decameron IV 9 tra allusione e tragedia*, in *Il Ciclo di Studi Medievali*, Atti del convegno, Firenze, 27-28 maggio 2017, Monza, EBS 2017, pp. 363-376.
- 24a. ANNA STELLA POLI, *Poeti con la minuscola. Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea*, «L'Ulisse», XX (2017), pp. 66-83.
- 25a. ALESSANDRO PARENTI, *Sul soprannome Burchiello*, «Lingua nostra», LXXVIII (2017), 1-2, pp. 9-21.
- 26a. MARCO SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia medievale*, Milano, Guanda 2017, pp. 105-116.

5. STUDI GENERALI

5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio

2018

104. ENZO CAFFARELLI, *Personaggi letterari come baby: consigli per il nome. E a Giu-*

- seppe Pontiggia non piaceva Azzecagarbugli*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 478-479.
105. ENZO CAFFARELLI, *Per un'onomastica letteraria "funzionale"*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 480.
 106. ENZO CAFFARELLI, *Da Manzoni a Camilleri: la (troppo?) libera scelta del cognome letterario*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 481.
 107. ENZO CAFFARELLI, *Nuove modalità di ricerca internazionale: appello per Terry Pratchett*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 484.
 108. ENZO CAFFARELLI, *La finzione (fiction) dei limnonimi*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 484-485.
 109. ENZO CAFFARELLI, *Quei battesimi letterari che non lasciano scampo*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 1035.
 110. ENZO CAFFARELLI, *E ora spuntano anche i letteraronimi*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, p. 441.
 111. ENZO CAFFARELLI, *L'onomastica letteraria vive di appelli*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, p. 1036-1037.
 112. ENZO CAFFARELLI, *I marchi "Vigata" e "Montalbano" per il turismo in Sicilia*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1036-1037.
 113. ENZO CAFFARELLI, *Ma s'io fossi Andrea Camilleri...*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, p. 1040.
 114. ANGELA GUIDOTTI, *Davide De Camilli lettore di onomastica pavesiana*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 321-326.
 115. NUNZIO LA FAUCI, *Il nome nel testo, col pretesto di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 223-237.
 116. LEONARDO TERRUSI, *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2016-2017)*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 411-439.

2019

117. ENZO CAFFARELLI, *I Promessi sposi lucani*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 488.
118. ENZO CAFFARELLI, *I preferiti nella collezione 1974-1989 dei «Literary Onomastic Studies»*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 484.
119. ENZO CAFFARELLI, *Gli autori onomaturgi non sono poi tanti...*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, pp. 484-485.
120. ENZO CAFFARELLI, *L'importanza della firma*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, pp. 481.
121. ENZO CAFFARELLI, *Quanto era vispa Teresa nell'Otto-Novecento*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 483.
122. ENZO CAFFARELLI, *Stella nome letterario?*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, pp. 987-988.
123. VOLKER KOHLHEIM, *Aspetti metodologici dell'onomastica letteraria*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 447-454.
124. ROBERTO RANDACCIO, *Ieri e oggi, come scelgono i nomi i romanzieri*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, pp. 992-994.
125. LUIGI SASSO, *Puxi: il nome e la lingua delle emozioni*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, p. 780.

5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio

2018

126. FRANCESCA BOARINI, *Da Trappola a Falle, da Falle a Farfalle. Metamorfosi onomastiche nelle traduzioni tedesche di Geronimo Stilton*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 205-222.

2019

127. SIMONA M. COCCO, *«Tiene demasiados nombres»: il trattamento in spagnolo di alcuni antroponomi in The Maltese Falcon*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 417-429.

128. ERIKA RANIOLO, *Tradurre i nomi dei Sette Nani in LIS: riflessione sui segni-nome*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 431-442.

5.3. Studi su temi onomastici trasversali

2018

129. DONATELLA BREMER, *Il nome nella letteratura nonsense*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 267-285.
130. FLAVIA BUZZETTA, *Et vocatum est nomen eius Iesus: l'onomastique divine dans la pensée cabbalistique chrétienne de Niccolò Camerario - The Names of God in the Christian Kabbalah of Niccolò Camerario*, in «Mediterranea. International journal for the transfer of knowledge», III (2018), pp. 111-127.
131. ELISA MARINGOLA, *Viaggio nell'onomastica di Auster, Borges, Calvino*, «Cenobio», LXVII (2018), 1, pp. 49-57.
132. DIEGO POLI, *Nomi di colore e nomi di luogo: l'imaginifico nel reale*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 371-385.
133. ROBERTO RANDACCIO, *Stiffelius: retrodatazioni e altre curiosità su un deonimico letterario ottocentesco*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 143-151.
134. ROBERTO RANDACCIO, *Cinonimi: le proposte letterarie*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1038-1039.
135. LEONARDO TERRUSI, *Gli autori più studiati: la nuova classifica*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 485-486.
136. LEONARDO TERRUSI, *Manuali di letteratura italiana e onomastica letteraria*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1035-1036.
137. LEONARDO TERRUSI, *Quanto conta un titolo: tradimenti di ieri... ...e tradimenti di oggi*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1033-1035.

2019

138. DONATELLA BREMER, *Margherita, la morte e il diavolo. Storia di un nome letterario*, «Italianistica», XLVIII (2019), 2-3, pp. 229-243.

139. SILVIA CORINO ROVANO, *Il pòvr òm! Gelindo*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 329-339.
140. RICHARD BRÜTTING, *Nomi e soprannomi di Giuseppe Garibaldi nelle biografie di Giuseppe Guerzoni (1882) e di Pierre Milza (2014)*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 299-311.
141. ANTONIO IURILLI, *L'inquietante primum italiano del macrotoponimo America*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 355-366.
142. LORENZO PANIZZI, *Su alcuni titoli di Emerico Giachery*, «Ermeneutica letteraria», 15 (2019), pp. 143-151.
143. ROBERTO RANDACCIO, «...e soprattutto poi son piene le fosse di Dame da Camelie, meno il cuore e la tosse...». *La signora delle camelie fra antonomasie ed eufemismi*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, pp. 157-165.
144. ROBERTO RANDACCIO, *Ufficio deonomastici smarriti: Quasimodo*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, p. 778.
145. ROBERTO RANDACCIO, *Ufficio deonomastici smarriti: Bismarck*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 240.
146. ALDA ROSSEBASTIANO, *Mirtilla, eroina dei Tuchini*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 367-377.
147. LUIGI SASSO, *Il quaderno dei nomi. La dimora del tempo sospeso*, «I Quaderni della Foce e la Sorgente», 2ª serie, 3, pp. 24 (in Rete dal 15 febbraio 2019: <https://rebstein.wordpress.com/tag/il-quaderno-dei-nomi/>).
148. LEONARDO TERRUSI, «*Abi serva Italia!*». *Toponimi e personificazioni nella poesia 'civile'*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 245.
149. LEONARDO TERRUSI, *Elena Ferrante e dintorni: eteronimi alla ribalta*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, pp. 483-484.
150. LEONARDO TERRUSI, *Filologia romanza e onomastica: un binomio controverso*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, pp. 994-995.
151. LEONARDO TERRUSI, *Dal Quaderno dei nomi di Luigi Sasso*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 2, pp. 989-992.

5.4. I nomi nelle altre scritture

2018

152. GUIDO BORGHI, *Onomastica gallica nei fumetti*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 197-203.
153. KLAUS VOGEL, *Bob Dylan/ Jack Frost/ Jack Fate. La star, il suo nome e il ritorno all'innominato*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 141-155.
154. ROBERTO RANDACCIO, *Kinematoniimi tra effimero e immortalità – Maciste & Cabiria*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 18 gennaio 2018 (<http://teoremacinema.com/kinematoniimi-tra-effimero-e-immortalita-maciste-cabiria/>).
155. ROBERTO RANDACCIO, *Kinematoniimi tra effimero e immortalità – Travolta*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 9 aprile 2018 (<http://teoremacinema.com/kinematoniimi-tra-effimero-e-immortalita-travolta/>).
156. ROBERTO RANDACCIO, *Nel segno del Leone*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 26 ottobre 2018 (<http://teoremacinema.com/nel-segno-del-leone/>).
157. ROBERTO RANDACCIO, *Per un pugno di nomi... Note di onomastica sul Western all'italiana*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 748-764.
158. ROBERTO RANDACCIO, *Maciste e Cabiria, eponimi peplum*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 2, pp. 1023-1024.
159. LEONARDO TERRUSI, *Scangi di accento nei cognomi di Montalbano*, in *Osservatorio onomastico-letterario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), 1, pp. 481-483.
160. ADRIANA VIGNAZIA, *Letteratura a fumetti: I Promessi Sposi, in Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, Budapest, 3-4 maggio 2017, a c. di I. Fried, Budapest, Ponte Alapítvány 2018, pp. 127-146.

2019

161. ELVIRA ASSENZA, *Trasposizioni onomastiche nelle parodie disneyane*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 287-297.
162. DANIELA CACIA, *Ciuffettino e compagni. Antroponomastica fittizia nella letteratura per l'infanzia del primo Novecento*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 43-52.

163. MARINA CASTIGLIONE, *I nomi dietro i numeri: Michele Salvemini aka Caparezza*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 313-327.
164. ANTONIETTA DETTORI, *Strutture onomastiche nel fumetto cagliaritano* Fisietto & C. La saga dei Pistis, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 341-354.
165. ANNA FERRARI (Napoli), *Le immagini di un Sud spaesato. Tra rispecchiamenti letterari e suggestioni onomastiche; Visconti 'e i suoi fratelli'*, in *Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri. Per Clara Borrelli*, a c. di T. Agovino, C. Coppin, P. Marzano, Avellino, Edizioni Sinestesie 2019, pp. 103-130.
166. ROBERTO RANDACCIO, *Come due piselli in un baccello*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 21 dicembre 2019 (<http://teoremacinema.com/come-due-piselli-in-un-baccello/>).
167. 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)*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 379-396.
168. FRANCESCO SESTITO, *Note di toponomastica barksiana in Italia*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXV (2019), 1, p. 243.
169. FRANCESCO SESTITO, *Ancora sui nomi femminili nei film Carlo Verdone: tanta "benedetta follia", poco realismo*, «Rivista Italiana di Onomastica», in *Osservatorio onomastico-letterario*, XXV (2019), 2, pp. 988-989.
170. ROBERTO SOTTILE, *Nomi d'arte e soprannomi di cantautori, rapper e band della scena musicale siciliana*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 397-411.

ADDENDA

2016

- 27a. ROBERTO RANDACCIO, *In nomine Caesar*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 19 settembre 2016, <http://teoremacinema.com/in-nomine-caesari/>

2017

- 28a. ROBERTO RANDACCIO, *Il mio nome è nessuno...*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 5 febbraio 2017, <http://teoremacinema.com/il-mio-nome-e-nessuno/>
- 29a. ROBERTO RANDACCIO, *Da qui all'eternità*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», 22 ottobre 2017, <http://teoremacinema.com/da-qui-al-leternita/>

5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio

2018

171. LORENZO TOMASIN, *I nomi di Lutero e dei protestanti tra Sanudo, Ruzante e i dialetti moderni*, in «parole assasonè, paè, slettrane», *Omaggio a Marisa Milani*, a c. di I. Paccagnella, Padova, Padova, Cleup 2018, pp. 137-154.

ADDENDA

2012

- 30a. ALESSANDRO BENUCCI, *Nomina sunt consequentia rerum* (Vita Nova, XIII, 4): *que reste-t-il de l'adage dantesque dans l'Italie contemporaine?*, «Silène. Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées», Université Paris Nanterre 2012.

INDICE DEGLI AUTORI DEI TITOLI REPERTORIATI

- Aloe S., 11a
 Arcamone M.G., 83
 Asperti S., 21
 Assenza E., 161
 Averna D., 11

 Baldissoni G., 55, 84, 85
 Banfi M., 56
 Bardi M., 13a
 Barillari S.M., 18, 31
 Baroni G., 57, 86
 Baselica G., 50
 Beltrametti A., 5
 Benucci A., 30a
 Bitonti A., 58
 Bizzocchi R., 19a
 Boarini F., 126
 Bolpagni M., 88; 23a
 Borghello G., 87
 Borghi G., 59, 60, 152
 Borghini A., 13
 Bremer D., 129, 142
 Brütting R., 45, 144
 Bruzzese L., 1
 Buzzetta F., 130

 Cacia D., 162
 Cadili L., 14
 Caffarelli E., 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122
 Cairns F., 15
 Caracausi M., 53, 54
 Carapezza F., 19
 Carrega A., 20
 Casadei A., 61
 Castellani Pollidori O., 15a
 Castelli E., 7a
 Castiglione M., 62, 163
 Cattani A., 51
 Ceccarelli P., 6
 Cherchi P., 14a
 Cocco S.M., 127
 Coppin C., 89

 Corino Rovano S., 143
 Curti L., 63

 D'Achille P., 64, 65
 D'Angelo V., 66
 De Felici R., 34, 38
 De Robertis D., 12a
 Del Popolo C., 33
 Dettori A., 164

 Emmi T., 20a

 Ferrari A. (Napoli), 67, 165
 Ferrari A. (Torino), 7
 Fracasso N.M., 88; 23a
 Franceschini F., 90
 Friede S., 22
 Funaioli M.P., 3a

 Gaggero M., 23
 Giaquinta I., 2
 Giuseppetti M., 8
 Gomez Gane Y., 68
 Graziosi E., 18a
 Guidotti A., 114

 Iurilli A., 69, 145

 Jeay M., 24

 Kohlheim R., 46, 48
 Kohlheim V., 47, 123
 Kubas M.M., 70

 La Fauci N., 115
 Lagomarsini C., 25
 Latini F., 71
 Lecco M., 26
 Leuker T., 27
 Lopomo N., 22a
 Luche L., 42

 Maiuri A., 8a
 Marcenaro S., 28

- Maringola E., 131
 Marzano P., 72; 21a
 Matt L., 91, 92; 16a
 Melazzo R., 4a
 Menichetti C., 21
 Monella P., 6a
 Morabito M., 49
 Moretti G., 16
 Murgia G., 10a

 Nafissi M., 2a

 Ongaro A., 56

 Paccagnini E., 73
 Pagliara A., 1a
 Panizzi L., 146
 Papa E., 93
 Paradisi P., 17, 74, 75, 76, 94, 95
 Parenti A., 25a
 Pioggiosi A.P., 39
 Piumetti I., 52
 Poccetti P., 12
 Poli A.S., 24a
 Poli D., 132
 Privitera D., 96, 97

 Randaccio R., 124, 133, 134, 143, 144, 145, 154,
 155, 156, 157, 158, 166; 27a, 28a, 29a, 30a
 Raniolo E., 128
 Rei M., 44

 Rossebastiano A., 147
 Rossi L., 77

 Sale G., 35, 36, 40, 41
 Santagata M., 98; 26a
 Santini G., 29
 Sasso L., 78, 125, 147
 Scarpati O., 30
 Schiesaro A., 9
 Segre C., 9a
 Seita M., 13
 Sestito F., 69, 167, 168, 169
 Sottile R., 99, 170
 Spangerberg Yanes E., 3

 Taverdet G., 37
 Terrusi L., 80, 81, 82, 100, 101, 102, 116, 135,
 136, 137, 148, 149, 150, 151, 159
 Tomasin L., 171
 Treu M., 10
 Trovato P., 17a

 Vallortigara L., 103
 Vannicelli P., 4
 Veà Vila S., 43
 Vecchiato S., 5a
 Vignazia A., 160
 Vinci F., 8a
 Vogel K., 153

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE ANONIME OGGETTO DI INDAGINE ONOMASTICA

- Agamben G., 147
 Agnello Hornby S., 20a
 Alessi, 1
 Anassandride, 1
 Antifane, 3
 Archippo, 1
 Ariosto L., 61
 Aristofane, 1, 3, 5, 10; 3a
 Aristofone, 1
 Artaud A., 147
 Artusi P., 58
 Auster P., 131
- Balzac H. de, 37
 Baremboim D., 147
 Bernard le Trésorier, 23
 Boccaccio G., 66, 68, 71, 82, 88, 98; 23a
 Bonnefoy Y., 147
 Borges J.L., 131
 Burchiello, 25a
- Callimaco, 8
 Calvino I., 131
 Camilleri A., 106, 113, 159
 Caparezza (Salvemini M.), 163
 Carducci G., 74
 Catullo, 15, 16
 Čechov A., 52
 Celiberti G., 147
Chanson de Roland, 22
 Chatwin B., 147
 Chiara P., 72; 21a
 Chrétien de Troyes, 24, 31
 Cicerone, 16
 Collodi C., 65, 73, 87
Curial e Güelfa, 30
- D'Annunzio G., 75
 Dante Alighieri, 61, 68, 80, 81, 90, 100, 148;
 26a, 30a
 De Ferraris A., 145
 de Gabriak Č., 50
 Demostene, 2
 Disney W., 161, 167
- Donatz Proensals*, 29
 Doni A.F., 101
 Dostoevskij F., 51; 11a
 Dumas A. (figlio), 38, 138
 Dylan B., 153
- En Jordi d'Es Racó, 43
 Ernoul, 23
 Erodoto, 4, 6
- Ferrante E., 149
 Fontane T., 48
 Fortini P., 79
 Fortis A., 57
 Francavilla C., 69
- Geoffroy de Monmouth, 24
 Giachery E., 142
 Gil Vicente, 44
 Ginzburg N., 93, 115
 Girolamo, 7a
 Giuliano, 1a
 Goldoni C., 64
 Gozzano G., 55, 84
 Guerzoni G., 140
 Guido Cavalcanti, 77
 Guillaume de Machaut, 27
- Hardy O., 166
Historia de Merlino, 10a
- Kalas N., 53
- Laurel S., 166
 Lê L., 39
 Leone S., 156
 Levi P., 90
 Licofrone, 7
 Lupo G., 67
- Machiavelli N., 85; 17a
 Maffeo Vegio, 22a
 Maggiore G., 96
 Manzoni A., 76, 102, 106, 160; 12a, 13a, 15a,
 19a

- Marcabru, 21, 26
 Marino G.B., 92; 14a
 Marziale, 16
 Mastriani F., 89
 Meneghello L., 56, 78
 Milza P., 140

 Negri A., 86
 Nonno di Panopoli, 9
 Nori P., 16a

 Omero, 4a
 Orazio, 17
 Ovidio, 9, 31; 6a, 8a

 Parini G., 63
 Pascoli G., 94, 95; 18a
 Pausania, 5a
 Pellico S., 102
 Petrarca F., 68; 26a
 Petronio, 13
 Picouly D., 41
 Pirandello L., 99
 Plutarco, 2a
Prophecies de Merlin, 10a

 Quartero P., 60

 Ritsos G., 54
 Rosegger P., 46
 Rosny Aîné J.-H., 34

 Ruzante, 171

 Sanudo M., 171
 Sasso L., 151
 Scabia G., 103
 Scarpa C., 147
 Sciascia L., 62
 Sebald W.G., 147
 Seneca, 11
 Sorel Ch., 35, 40
 Spitzer L., 125, 147
 Stifter A., 47
 Svevo I., 97

 Tomasi di Lampedusa G., 83

 Uderzo A., 152

 Vargas Llosa M., 42
 Verdone C., 169
 Virgilio, 14
 Visconti L., 165

 Wace, 24
 Walter Map, 18

 Yourcenar M., 36

 Zoderer J., 45

INDICE DEI NOMI

- Abbé Charles-Michel De L'Épée, 271
 Abdelkébir, 254, 258
 Abdellah, 251-60
 Adnane, 258
 Aguesseau H.-Fr. d', 358
 Ahmed, 253-7
 Albina, 44
 Alesio Condropunto, 220
 Amadeus Planika, 145-6, 148, 150-2, 154
 Ambrogione, 47
 Amina, 147-50
 Amleto, 122, 294, 297-301
 Andrea Sperelli, 325-6
 Anetta, 224
 Angolela, 224
 Anna, 194, 198-9
 Annarella, 224
 Antoine, 265
 Anton, 194, 198
 Antonio Delfini, 67, 69
 Antonio Omniaparte, 68
 Antonio Senzaparte, 68-9
 Antonio Tuttaparte, 68
 Antonio, 198-9
 Antuono, 224
 Artetecha, 221
 Artù, favoloso re bretone, 111-5
 Arturo Belano, 326
 Astérix, 272
 Astrubale/Asdrubale Barilotto, 225-6
 Aurora, 44
 Auxilio Lacouture, 326
 Avatar, 344-5
 Avvocato del Bruco, detto Sculattin del Buco, 64
- Babe Ruth, 150-1
 Bagdad, 312-4, 316, 319
 Bagiardi, 69
 Barchio/Berchio/Birchio/Borchio/Burchio, 68
 Barnum P.T., 131-2, 134, 137
 Baroncino Aronza/Barone Aronza, 221
 Bauer, 197-9
 Beatrice, 120
 Belgorod, 23, 28-9
 Belogorje/Belogor'e, 23, 27-9, 32
 Bempo Varda, 82
 Benno Arcimboldi, 327
- Bernard Tapie, 265
 Bianca, 44
 Biaso, 224
 Bildmaier, 198-9
 Boccaccio, via, 160
 Boezio (Severino Boezio), 111
 Bonaparte N., 357
 Borboni Paola, 250
 Boresso, 81
 brigante/Briganti, 53-4
 Brigitta, 198
 Brigitte, 194, 198
 Brinca, 77-8
 Brinkmann, 197
 Brítola, 77-8
 Bruckbaur, 194, 197
 Buseta Boton, 82
- Cagistrato dei Moglioni, 64
 Cagnone, 47
 Camilo Mónico el Demónico Macías Osorio/el
 Demónico/il Diabolico, 183, 186
 canarino, 55-6
 Candida, 44
 Capatosta, 225
 caposaldo Madonna/costone Madonna/Ma-
 donna, 22, 32
 Capote Truman, 249
 Carla Luisa, 202
 Carlos Ramirez Hoffmann, 327
 Carlos Wieder, 327
 Carlotta, 196-7, 201-5
 Carlotta-Luisa, 202
 Carlottina, 197, 201, 204-5
 Catarenella, 224
 Catella, 224
 Cazalès J.-A.-M. de, 358
 Cecino, 130
 Cenerentola, 214-5
 Cenerentolina (Giovanna Dallebreuse), 214-5
 Cerullo, 276-7, 279, 281-3
 Chessùca Gheto, 82
 Chifellino (Luigi di Terranova/Gigino), 210-11
 Christine, 194, 197
 Cicireddu, 130
 Ciro Menotti, 64
 Cisa, monte, 159

- Ciuffettino, 209, 211, 213-4
 Claudio Cantelmo, 323-6, 328
 Clemente Lampioni, 85
 Cola, 224-5
 Condorcet M.-J.-A.-N. de Caritat marquis de, 359
 Conte di Montecristo, 119
 Conte Novello, 84
 Contessa Pisani, 78
 Cristina, 197-8, 200
 Cucciarotta, 225
 Cufra, 30

 D. Aflezione, 221
 D. Anselmo/D. Anzelmo, 226
 D. Asdrubale, 225-6
 D. Bartolo, 225
 D. Bonbardone, 220
 D. Crescenzio, 225
 D. Fidalma, 225-6
 D. Geronimo, 226
 D. Grangassa, 220
 D. Petros, 220
 D. Petrucio, 225
 D. Tinbana, 220
 D'Alembert J.-B. Le Rond, 358-9
 De' Ferraris da Galatone G., 234
 Desdelejos/Dalontano, 183, 187
 Deto Grosso, 130
 Diderot D., 358-9
 Dindio, 82
 Diogene, 46
 Diona/Dione, 328
 Dionco, 328
 Docteur Diarret, 267-8
 Dodesóna, 82
 Dolores Enriqueta Celis Gómez, 184-5
 Don Asdrubale Barilotto, 225
 Don Batasarro, 225
 Don Chisciotte, 298
 Don Ciccio Approfitta, 226
 Don Lanquitezza, 221
 Don Pandolfo, 225
 Don Pangrazio Coccoziello, 226-7
 Don Pangrazio, 225
 Don Sincero, 225, 227
 Donna Ceccia, 225
 Donna Gentile, 58-9
 Donna Gigia, 221, 225
 Dubruit, 267, 269
 Duclos Ch. P., 359
 Dupuis Ch.-Fr., 359

 Eipeldauer, 194, 198-200
 el Gringo/il Gringo, 181-6
 el Quegrita/quel Chegrida, 182, 186-7
 Elefanta, 338-9
 Elena Granfrusardi, 64
 Elena Greco, 275-6, 278-9, 283-6
 Elena, 44
 Elena/Lenù/Lenuccia/Lena/Nu, 275-87
 Eliah, 145
 Elisabetta Farnesani/Marfesani/Feresari/Far-
 misani/Darfisani, 71
 Elissa, 328
 Elmediano/l'Uomomedio, 184, 187-8
 Elmeromero/l'Ineffabile, 182, 187-9
 Elprimero/il Primo, 181, 187-8
 Elquebusca/il Cercatore, 184, 186-8
 Emilia, 328
 Enrico II, re d'Inghilterra (XII sec.), 115
 Equis, 167-9, 171-3
 Erba, 157
 Erna, 197-8
 Ernesto, 39-40
 Erskine Th. (lord), 359
 Espoir Espoir, 313-4
 Estatemblando/Tremebondo, 183-4, 186-8
 Etter, 197, 199
 Eufemia, 226
 Eugenio, 37-40

 Faber, 198-9
 Fabrizio Del Dongo, 64
Fata Morgana, 107-10
 Federico II di Svevia, 113
 Felice Sciosciammocca, 224, 226-7
 Félix Salvador Germán Alcántara Arreola, 181
 Fiammetta, 328
 Filomena, 328
 Filostrato, 328
 Floresin, 44
 Florimonte G., 229, 231-6, 238-9
 Fox Ch., 359
 Francesca, 163
 Frida, 197-8
 Frobenius, 198-9
 Frongillo, 221
 Fufegone, 82

 Gabele, 194, 198-9
 Gabriele, 53-4, 198-9
 Galateo, 229-38
 Gargioli C., 135
 Gataríssole, 82

- gattone, 55
 Gelsomina, 224
 Gentile Ignota, 58-9
 Gérard, 253-4, 256-7
 Gerda, 197-200
 Germán Alcántara Carnero, 180-6
 Germán Camilo Alcántara Celis, 183-6
 Gesummina, 224
 Gherda, 197, 199
 Ghita/Ghitona (Margherita), 45-7
 Giacomo Disvetri, 64
 Giannettino, 207-9, 211-2
 Giannetto, 208-9, 212
 Giarabub, 30
 Gigi, 56-8
 Gigibono, 57
 Giorgio Aurispa, 323
 Giorgio, santo, 294, 299-300
 Giovanni, 77-9, 81-2, 84-5
 Giovannissimo, 47
 Giovannone, 47, 224
 Giudice Giancarlo, 249
 Giulietta, 224
 Giulio Antini, 67
 Giuseppe, 198
 Gnàgnara, 82
 Gomitolino, 209-10
 Gotivandia, 72
 Gotivano, 72
 Gradasso, 107
 Gran Federico, 78
 Gran Sabadini, 82-3
 Gran Tommaso, 47
 Grançoporo, 82
 gran-Guido, 54
 Greco, 276-7
 Grégoire VII (pape), 356
 Grenville G., 359
 Gstettner, 194, 197, 199-200
 Guglielmo II, re di Sicilia, 115
 Guignol, 269-70

 Habersetzer, 198-9
 Hamid, 253, 255-7
 Hatshepsut, 144-5, 150, 154
 Helvétius Cl.-A., 359
 Hilde, 194, 198
 Homère, 355-6

 Idéfix, 272
 Ilda, 197
 Irina Simiodice, 148, 150-1, 153

 J.M.G. Arcimboldi, 327
 Jack, 271-3
 Jacques Chirac, 265
 Jean-Paul, 265
 José Ángel el Cerebro Ordóñez Sánchez/el Cerebro/la Mente, 186
 Joseph, 198
 Juan Ignacio el Negro Romo Hernández/el Negro, il Negro, 187
 Jurij/Georgij/Egorij, 294, 297-9

 Karl Lazarik, 146
 Karolinska, 145, 152
 Kenio, 148
 Kern, 197, 199
 Körner, 193, 197, 199

 L'Americana, 148, 151-2
 la Quecontiene/quella Checontiene, 181, 187
 Lahbib, 252-7
 Lamoignon de Malesherbes G.-Chr. de, 358
 Landolina, 324
 Laqueruega/a Supplice, 184-5, 187-8
 Lara, 294, 300-1
 Laron Z., 131
 Lauderdale (lord), 359
 Lauretta, 328
 Lazarillo, 96-101, 105
 Léo, 266-73
 Linnekogel, 197, 199, 200
 Liselotte, 202
 Lodovico, 197, 199
 Lolita, 97, 102-5
 Lorenzo Matricolo, 69-70
 Lottchen, 197, 201, 204-5
 Lotte, 193-7, 201-5
 Lottina, 197, 201-4
 Ludwig, 195, 197-8
 Luigi, 197-9
 Luisa Carlotta, 202-3
 Luisa, 201-3
 Luise, 193-7, 201-2
 Luisella, 197, 200
 Luiselotte, 194-6, 202-3
 Luiselr, 194, 197, 200

 Maddalena Marfusa, 64
 Maddalena, 294, 300-2
 Malika, 253-6
 Maltinor, 64
 Mamozia, 222
 Manara, 50-2

- Manarèn, 51-2
 Manuel Trápaga Mora, el Trompo/el Trompo/
 la Trottola, 187
 Marantogide, 67
 Marat J.-P., 358
 Marc, 257
 Mardochi, 255, 257
 Margherita Matesillani, 66
 Margot, 148, 153
 Marguerite, 265
 María del Pilar y del Consuelo Carnero Villalo-
 bos / Delconsuelo, 181
 Maria, 301
 Marie, 266
 Marta, 197-8
 Maso Pollice, 133
 Maso, 225
 Mastro Rafele, 222
 Matalena, 224
 Mattia/Mattia Meli, 148, 150-4
 Melampo, 153, 213-4
 Meneca, 224
 Menoàja, 82
 Merullo Fiscobruno, 64
 Michele, 225
 Mignolina, 131
 Milou, 257-8
 Mimi, 271-3
 Mimia, 160-1
 Mirabeau H.G., comte de, 358
 Mme Lavoix, 268-70
 Mohamed, 254-5
 Molé L.-M., 358
 Monica Monika, 194, 197-8, 200
 Monique, 255
 Montagne Rocciose, 159
 Morgana, fata dei romanzi medievali, 107-15
 Mortisia, 82
 Musolino, 53, 57
 Muthesius, 194, 198-200

 Nacioenfermo/Natostorpio, 184, 187
 Napoléon, 265
 Narabotoli, 82
 Neifile, 328
 Nicolotti Vittoria, 241-9
 Nikolaevka, 23, 28
 Ninetta, 224
 Nonno, 56-7
 Nuestrombre/il Nostro, 181-2, 186-8

 Obélix, 272

 Ocidabò, 77
 Olegario Cura Expósito, detto Lalo, 327
 Olga, 37-41
 Ontisia, 82
 Óscar el Chino López Ley/el Chino/il Cinese,
 186
 Otirato Lelàche, 83

 Pàgina, 83
 Palfy/Pallfy, 194, 197, 200
 Pampinea, 328-9
 Panehuotte, 225
 Panfilo, 328-9
 Pantasso Grasso, 83
 Paolo Jodice, 325
 Pappacone/Papacone, 223-5
 Parma, 64
 Pasquale, 41, 43-6
 Pèpa Fréda, 83
 Peperl, 194
 Pepi, 194
 Pepito Grillo, Grillo parlante, Grillo hablante,
 97, 101-2, 105
 Perazzetti, 324
 Permallino, 70
 Persechella, 224
 Personne/Nessuno, 317-8
 Petit Poucet, 129-31
 Petrillo, 220
 Peùco e Peùca, 82
 Piccolo Pollice, 130
 Piccolo Pusse, 130
 Pinocchietto, 212
 Pinocchio, 120-1, 212-3
 Pitóna, 82
 Pitt W., 359
 Platone, 223
 Polifemo, 317
 Pollicetto, 130
 Pollicino, 130-1, 134, 137
 Poppée (Poppaea Sabina), 356-7
 Poucette, 131
 Puccettino, 129-30, 138
 Pulcino, 130

 Queapostola/la Postulante, 184-5, 187-8
 Quicquero/Quiquere, 225
 Quienasciende/il Promosso, 183, 186-8

 Radamonte, 226
 Rademacher, 194, 198-9
 Raffaella Cerullo, 276, 279, 281-2

- Raffaella/Lila/Lina, 276, 279-82, 285-7
 Ramiro la Madrina López Palas/la Madrina,
 186-7
 Raüber, 53
 Raziella, 224
 Renato, 41-3
 Ricciarda, 84
 Rikovo/Yenakiieve, 23
 Rita, 197-8
 Roanto Onisa, 67-8
 Roberto Dovenga, 70
 Robespierre M. de, 358
 Rodolfo, 37-9, 198, 200
 Rodomonte, 107
 Rosella, 224
 Rosin, la Bela, 245
 Rudolf, 194, 198
 Ruggero II d'Altavilla, 110
 Ruiz-Tagle, 327
- Saad l'Espoir, 315
 Saad le Triste, 315
 Saad Saad/Saad, 314
 Saad-Speranza, 315
 Saad-Triste, 315
 Saad-Ulisse, 319
 San Bugàro, 82
 Sbròdegghi, 82
 Scarnecchia, 222
 Scavejara, 82
 Searrepiente/il Penitente, 185-8
 Séguier J.-Fr., 358
 Seminomi, 150-1
 Sgrendenà, 82
 Sheridan R. Br.-B., 359
 Signora Dawson, 147, 151
 Signora Petacui, 81
 Sima, 301
 Simone/Simona, 257
 Slimane, 254-6
 Spaggiari, 70
 Speranza, 158
 Stefania, 197-8
 Stefanie, 194
 Steffie, 194, 197-200
 Steffy, 197, 200
 Stefi, 197, 199
 Stelio Èffrena, 325
 Stratton C.S., 131-5, 137
 Strobel/Strobl, 194, 197, 199
 Strullina, 210
- Tambùso, 137
 Tampòcc, 137
 Tamposcèlla, 137
 Tamposcin, 137
 Tampùc, 134
 Tampùs, 137
 Tampusse, 134
 Tampussino, 134
 Teodorico, 111
 Tepoimajnàrte, 81
 Thumbelina, 131
 Tom Pouc, 134
 Tom Pouce, 132-6
 Tom Pouff, 134
 Tom Thumb, 131-3, 137
 Tombuss, 134
 Tommaso Formica, 133
 Tommaso Mosca, 133
 Tommaso Pollice, 133, 137
 Tommelise, 131
 Tomm-pòsc, 136
 Tomm-pòscin, 136
 Tompòcc, 137
 Tompòsc, 137
 Tompuc, 134
 Tompùs, 137
 Tompuss, 134, 136
 Tompusse, 134, 137-8
 Tompussi, 134
 Tompùssu, 136-7
 Torriani, 158
 Tresenda, 32
 Triste Triste, 313
 Trivella, 220
 Trude, 194, 197-200
 Trudi, 197, 199
 Trudy, 197, 200
 Trumugliello, 225
- Ulrica, 197-8, 200
 Ulrike, 194, 197-8
 Ulysse, 314, 316, 318-9
- Vercesi Rosa/Rosetta/Rosina, 243-6
 Vincent, 253, 255, 257
 Vincenzo, 41-3, 225
 Virginia, 41-4
 Vittoria, regina, 132
 Vittorio, 157-8
 Voroscilovgrad/Luhansk, 26-7, 29

Warren L., 132
Washington Caldini, 70
Whitbread S., 359
Wilberforce W., 359
Wolfgang, 145

Zarnacchione, 224
Zavàgio, 82
Živago, 294-302
Zuche zuche/Zuchezuche, 221, 224

INDICE DEGLI AUTORI

- Acconci D., 134
 Achmatova A., 298
 Agrippa von Nettesheim, 108
 Ajzenštejn E., 300
 Alberti L.B., 232
 Alessio G., 137
 Allier S., 263
 Altavilla P., 134
 Alves D., 20
 Ammon U., 194
 Anceschi L., 124
 Andersen H.C., 131
 Andreoli R., 221
 Angeli F., 242
 Angelini F., 217
 Angelucci I., 109
 Anscombe J.-Cl., 355
 Arenal C., 98
 Ariel M., 353
 Ariosto L., 109
 Aschenberg H., 193, 195
 Avalor, d'A.S., 330

 Babboni I., 65
 Bachellier J.-L., 258
 Badin A., 251
 Baldi G., 325
 Baldissone G., 337
 Banfi G., 136
 Barbarisi G., 230, 233, 235, 239
 Barbey d'Aureville J., 352
 Barbieri D., 263
 Baron M., 95
 Barthes R., 123, 201, 344
 Bartoli D., 120
 Barton A., 189
 Battisti C., 137
 Baudelaire Ch., 339
 Baudelle Y., 252, 381-4
 Bausi F., 50, 55
 Beaumarchais P.A. de, 97
 Beauvoir de S., 171
 Beccaria G.L., 225
 Bellini B., 52
 Belloc H., 126
 Bene C., 121
 Bercegol F., 357

 Berman A., 191
 Berra C., 236
 Berthet J.-Cl., 352, 361
 Berthier Ph., 352
 Beville M., 326
 Biadego G., 234
 Biagi D., 143-4, 149, 153
 Bianchi P., 225
 Biferali G., 119
 Bilenchi R., 73
 Biondi M., 51-2
 Bizzocchi R., 306
 Blanco-Arnejo M.D., 168
 Blok A.A., 297, 301
 Boarini F., 193
 Boccaccio G., 328-31
 Boccara V.E., 108
 Boerio G., 78, 82
 Boileau X., 263
 Bolaño R., 326-7
 Bonomi I., 242
 Borgese G.A., 343
 Borisov V., 297
 Bossina L., 344
 Boulé J.-P., 251
 Bozzola S., 22
 Bramantino, pittore, 156
 Bremer D., 60, 195, 326
 Breton A., 67
 Bricchi M., 117, 124
 Brodskij I.A., 301
 Buzzì A., 136-7
 Buzzichini M., 138

 Caffarelli E., 29, 52, 223, 277
 Cagna G.A., 35-47
 Calandri M., 20
 Calvino I., 119
 Camilleri A., 304
 Cammarano S., 39
 Cancellieri N., 180
 Cantelmo M., 324-5
 Cantoni P., 218-21, 223
 Capecchi G., 56-7
 Caracausi G., 307
 Caravaggio, pittore, 156
 Carducci G., 54-6

- Carnevale D., 23
 Caroli F., 156
 Carrai S., 230
 Carrió de la Vande A., 98
 Caselli A., 53, 55
 Castiglione B., 230
 Castiglioni L., 188
 Castoldi M., 137
 Cauville J., 312
 Cavalleri C., 155
 Celati G., 70
 Ceronetti G., 243-4, 248-50
 Cervantes M. de, 96-7, 99
 Charaudeau P., 350
 Charkioui S., 251
 Chateaubriand F.R. de, 349-61
 Chênedollé Ch.-J.L. de, 352
 Cherubini F., 46
 Chesterton G.K., 126
 Chiummo C., 54
 Choruzij S.S., 295
 Chrétien de Troyes, 111
 Ciancitto S., 192
 Ciani I., 325
 Ciepiela C., 294
 Cinelli G., 22, 24, 30
 Cocchiara G., 339
 Coleridge S.T., 126
 Collodi C., 97, 101, 121, 129-30, 207-9, 212-3, 215
 Collodi N., 211
 Collura M., 303
 Conrad B., 350
 Conti G., 129
 Contini G., 35-7
 Cooper D., 20
 Gregory I., 20
 Corbatta J., 166
 Corbisiero F., 255
 Corcos E., 55, 58-9
 Cornagliotti A., 222, 224, 226
 Cortelazzo M., 137, 275
 Cortini M.A., 238
 Crespi G., 137
 Crespi S., 155-6
 Croce G.C., 97
 Cudini P., 338, 341
Culhwch ac Olwen, 112
 Cuxac C., 262, 264
 Cvetaeva M.I., 297, 300-2
 D'Ambra R., 221
 D'Annunzio G., 53-4, 85, 323-6
 D'Aquino Creazzo A., 338-9
 D'Arrigo S., 143-154
 D'Ascoli F., 221
 Damourette J., 351, 355
 Dante Alighieri, 55, 58, 97, 120, 343
 Davies S., 112
 De Amicis E., 215
 De Angelis A., 306
 De Blasi N., 225
 De Boer E., 301
 De Chalonge, 383
 De Felice E., 52, 198
 De Gubernatis A., 130
 De Luca B., 22
 De Luca G., 109
 De Man P., 381
 De Mauro T., 120
 De Pinto C., 219-20, 223, 225-6
 De Rienzo G., 339
 De Rogatis T., 278, 280, 283, 287
 De Sanctis F., 125-6
 De Santis V., 24
 De Simone R., 225
 Debus F., 38, 167-8, 192, 204
 Defoe D., 97
 Dejbord P.T., 166-9, 173
 Delaporte Y., 265-6, 273
 Delfini G., 63-73
 Della Casa G., 229-239
 Derrida J., 258, 384
 Di Benedetto A., 229-30
 Di Benedetto S., 26
 Di Stefano P., 78, 84
 Dion R., 382
 Domínguez C., 168, 173
 Donati C., 129-30
 Donnarumma R., 282
 Dostoevskij F.M., 294, 298, 301
 Doubrovsky S., 382-3
 Dransfeldt Christensen T., 260
 Dumas A., 119
 Durante D., 81-3
 Duras M., 255, 383
 Durylin S.N., 295
 Eco U., 262
 El Khayat R., 253, 256
 El-Fassiya Z., 259
 Encinas F. de, 98
Enfances Gauvain, 113
 Erba L., 155-63

- Esopo, 123-4
 Evans T., 131
- Falcón A., 104
 Faldella G., 35-47
 Fantappiè I., 232
 Fasano P., 54
 Fedro, 123
 Felcini D., 234, 238
 Fernández Carbajal A., 259
 Ferrante E., 275-287
 Ferrari A., 213
 Ferraro A., 382
 Ferroni G., 126
 Fezia L., 250
 Fielder L., 132
 Fielding H., 131
 Flaubert G., 127
 Fleischer W., 196
 Florenskij P.A., 295, 370
Floriant et Florete, 113-4
 Forconi A., 117
 Fortier F., 382
 Foucault M., 170, 255
 Fraenkel E., 189
 Franchini F. (pseud. di Antonio Delfini), 67
 Francucci F., 120
 Frare P., 162
 Frascani F., 221
 Frejdenberg O.M., 294, 296
 Fresu R., 218
 Frugoni C., 112
 Fusco F., 191
 Fusillo M., 326
- Gálová S., 193, 198
 Gambaro E., 287
 Gambier Y., 192
 Garbini P., 111
 Garboli C., 69
 García del Toro C., 102
 García Gallarín Ce., 94
 Garnier E., 133
 Garnier M., 263
 Gary-Prieur M.-N., 351-2, 355, 382
 Gasparov B.M., 296
 Gautier Th., 343-5
 Genette G., 252, 382
 Genon A., 251
 Geoffrey de Monmouth, 112, 115
 Ghidetti E., 57
 Ghidoni A., 112
- Ghini G., 297, 301
 Ghislanzoni A., 37, 39
 Gicquel P., 271
 Gide A., 259
 Gini I., 59
 Ginzburg N., 65
 Giordano E., 144
 Giraudoux J., 321
 Giusti M.T., 26
 Goethe J.W., 201, 385-9
 Góngora L. de, 96-7
 González Prada M., 98
 Goscinny R., 272
 Gosselin L., 355
 Gozzano G., 337-47
 Grabes H., 191
 Graf A., 111
 Graindor de Brie, 113
 Graziosi E., 50
 Greco F.C., 218
 Greco S., 110
 Gregorio Palamas, santo, 295
 Grimm J., 130
 Grimm W., 130
 Gronemann C., 256
 Guareschi G., 130
 Guérin M. de, 352
 Guerrieri O., 250
 Guglielmi A., 117, 124
 Guglielminetti A., 338
 Guillem de Torroella, 113
 Guilleragues G.-J. de, 259
- Haeckel E., 338
 Haendel G.F., 357
 Harf-Lancner L., 112
 Haskins S., 301
 Hebouche N., 254
 Henrot Sostero G., 351-2, 355
 Hetzel P.-J. *vedi* Stahl P.-J.,
 Heyndels R., 252, 256
 Hogarth W., 263
 Hollander R., 330
 Hollstein C., 193
 Houben H., 110
 Hue de Rotelande, 111
 Hurtado Mendoza D., 98
- Ibsen H., 124-5
 Idier A., 260
 Il Barone di Teseo (pseud. di Antonio Delfini), 67
 Ilarion, *starec*, 295, 369
 Incarnato P., 144

- Invernizzi Santa Cruz L., 170
 Izzi G., 54
- Jakobson R., 304-5
 Jarry A., 67
Jaufre, 114
 Jean Renart, 114
 Joaquín Domínguez R., 100
 Jonasson K., 351
 Jouve V., 252, 351
- Kassia, 301
 Kästner E., 191-205
 Kircher A., 109
 Knapp L., 301
 Kohlheim R., 194, 205
 Kohlheim V., 194, 198, 201, 205, 386
 Kripke S., 189
 Kripke S.A., 192, 350
 Kris E., 49
 Kromp I., 192
 Krüger D., 193
 Kubrik S., 104
- La Fauci N., 305
 La Stella E., 93, 102-3, 137
 Lamartine A. d., 352
 Lapalu C., 263
 Lapalu P., 263
 Lapalu Y., 263-4, 266-73
 Lazzarato F., 180
 Le Goff J., 111
 Lecarme J., 382
 Lecchini S., 155
 Lecco M., 112
 Lejeune Ph., 381-2
 Lejeune R., 111, 381
 Leloup J-Y., 301
 Leroy S., 351
 Levy Cl., 114
 Lhermitte A., 317
 Limone G., 158
 Lisa T., 161
 Lodato S., 304
 Longhi R., 156
 Loomis R.Sh., 112, 115
 López de Úbeda F., 100
 Lorenzini C., *vedi* Collodi C.
 Losev A.F., 369-73
 Loti P., 341, 344
 Lotman Ju.M., 296
 Lucatelli V., 138, 212
- Luchetta S., 22, 33
 Luciano, 231
 Luzzi G., 157
- Mabinogion*, 111
 Madonia F.P.A., 252
 Magro F., 161-2
 Malaguzzi Valeri F., 156
 Mandel'stam O.E., 294
 Manganelli G., 117-27
 Manotta M., 325
 Marcato C., 52, 137, 277
 Maria I., 76
 Marino G.B., 120
 Mariotti S., 188
 Maroun D., 256
 Marr N.Ja., 293
 Massad J.A., 258
 Massarese E., 218, 222-4, 226-7
 Matt L., 117
 Mazzetti M., 330
 Mazzoni G., 54-6
 Mejerchol'd V.E., 297
 Memmi A., 254
 Meneghello L., 77
 Mengaldo P.V., 156-7, 238
 Merlin T., 85
Merveilles de Rigomer, Les, 112
 Meyer M., 311
 Meyer P., 113
 Micha A., 114
 Michaud G., 384
 Michelet J., 352
 Migliorini B., 93, 134, 212, 226
 Mill J.S., 350
 Mirto S., 312
 Molière, 97
 Monaldi G., 323
 Monge E., 179-89
 Montale E., 161, 293
 Montero R., 102-3
 Montesquieu C.-L. de, 72
 Monteverdi C., 357
 Moreno Hernández C., 104
 Moretti F., 20
 Mourguet L., 269
 Murger H., 39, 42
 Muscetta C., 19-20, 22
 Musolino G., 53, 57
- Nabokov V., 97, 102-4
 Nardout-Lafarge É., 252, 381, 383

- Nava G., 55
 Navarro Durán R., 98
 Ncube G., 252
 Nicole E., 255, 382
- O. Rachid, 252
 Olivera-Williams M.R., 168
 Omero, 124, 319
 Onofri M., 307
 Orwell G., 72
 Ossola C., 230-2
 Ovidio, 213
- Palumbo S., 110
 Papa E., 41, 45, 52, 60, 200, 224, 226, 276
 Paradisi P., 49-50, 54
 Paris G., 111, 131
 Parravicini L.A., 208, 212
 Parris D.L., 256
 Pascoli G., 49-60
 Pasternak B.L., 293-302
 Paveau M.-A., 330
 Pedullà W., 144, 152
 Pellat J.-Ch., 349
 Pellegrini G.B., 243
 Peri Rossi C., 165-73
 Perlina N., 293, 296
 Perrault C., 129-31, 215
 Perrot J., 195
 Pers C. di, 120
 Petito A., 49-60
 Petrarca F., 118
 Petrocchi G., 40
 Petrocchi P., 137
 Petrucco Becchi A., 200
 Piacentini A., 329
 Piccitto G., 306
 Pichon E., 351, 355
 Pietrini D., 195
 Pindemonte I., 109, 377
 Pinna S., 258
 Pioletti A., 111
 Pirandello L., 152, 191, 324-5, 399
 Pistelli E., 56, 211
 Pitre G., 110, 130
 Pittau M., 42
 Plauto, 96
 Plini P., 24
 Plinio il Vecchio, 108
 Pomorska K., 305
 Poplavskij V., 298
 Portinari F., 160
- Prandi S., 161
 Prati A., 137
 Prinz U., 165
 Proust M., 73, 382, 400
 Puccini G., 39
 Pulce G., 117, 123
 Pupino A.R., 326
 Puškin A.S., 39
 Puzo M.G., 97
- Quattrogatti U. (pseud. di Antonio Delfini), 67
 Queiroz A.I., 20
- Rachedi M., 252-3
 Ramat S., 155
 Rastier F., 355
 Rebucini G., 259
 Renard M., 263, 269-70, 273
 Revelli N., 19-32
 Reyna P., 109
 Riboulet M., 251
 Ricci C., 301
 Ricci Federico, 226
 Ricci Laura, 207
 Ricci Luigi, 226
 Riegel M., 349
 Rigolot F., 312
 Rigoni Stern M., 22-3, 28
 Rilke R.M., 301
 Rocca A., 338
 Rocco E., 99, 221
 Rodríguez López-Vázquez A., 98
 Rosmini E., 134
 Rossebastiano A., 45, 52, 200, 224, 226, 276
 Rossi A., 213
 Rovani G., 39
 Ruffo G., 109
- Sacchetti R., 39
 Šalamov V.T., 297
 Salgari E., 215
 Salmon L., 192
 Salvá V., 100
 Salvatori M., 24
 Salvi U., 137
 Sanches M., 101
 Sand G., 352
 Sanesi R., 162
 Sangiorgi M., 64
 Sanguinetti E., 78, 117, 343, 345, 375-80
 Santagata M., 328-9
 Santovetti O., 285

- Sapienza A., 220, 225
 Sardonico G. (pseud. di Antonio Delfini), 67
 Sasu V.-M., 114
 Sbarbaro C., 161
 Scabia G., 75-87
 Scarpa D., 22
 Scarpa E., 230, 239
 Schiller F., 53
 Schlaffer H., 385-9
 Schmitt É.-E., 311-21
 Schnedecker C., 353
 Schroth R.K., 252
 Sciascia L., 303-9
 Sedita L., 324
 Selmin F., 85
 Sereni V., 157, 161-2
 Sguera F., 219, 223, 225-6
 Shakespeare W., 97, 121, 123-4, 298, 302
 Sherry K., 301
 Siblot P., 350
 Siciliani L., 53, 57
 Slethaug G.E., 326
 Smith S.C., 256
 Smolderen T., 263
 Sole A., 230, 235-6
 Spurlin W.J., 256
 Stahl P.-J., 131
 Stendhal, 64, 376
 Stiennon J., 112
 Surdich L., 339
 Svevo I., 73

 Taboada N. de, 100
 Taïa A., 251-60
 Tamiozzo Goldmann S., 70, 76
 Tampel B. (pseud. di Antonio Delfini), 67
 Tarchetti I.U., 42-3
 Taviani F., 220
 Terenzio, 95
 Terrusi L., 20, 55, 167, 230, 252
 Tesauo E., 120
 Tirso de Molina, 96
 Tolazzi M.A., 156
 Tommaseo N., 52

 Torrente Ballester G., 103
 Toso F., 308
 Traina Alfonso, 53, 136
 Traina Antonino, 136
 Trainito M., 144, 150, 153
 Trovato S.C., 143
 Turato G.F., 81-3
 Tuzzi A., 275

 Uderzo A., 272
 Umbral F., 102-3

 Valdés A. de, 98
 Valgimigli M., 50-4
 Valli L., 56-7
 Van Collie J., 200
 Vannucci P., 56
 Varotto M., 22, 33
 Veca A., 156
 Veciana Romeu M.d.M., 167-8, 170
 Velmezova E., 293
 Verdino S., 161
 Verdinois F., 130
 Verlaine P.M., 339
 Viart J., 383
 Villari R., 135
 Viviani R., 220, 224
 Viviani V., 226

 Wathelet-Willem J., 113
 Wilde O., 259
 Wilkins E.H., 329
 Wilmet M., 349
 Wordsworth W., 126

 Yambo, 209, 213-4
 Young A.T., 107

 Zaganiaris J., 252
 Zalli C., 46
 Zekri K., 251
 Zorilla G., 96
 Zoščenko M.M., 298

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 antroponomi 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-MAIUSCOLETTO, 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-MAIUSCOLETTO, 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)
seguito/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 Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2020

