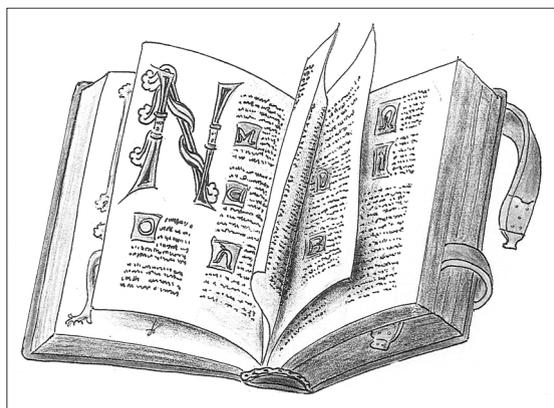


il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXIV
2022



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,
Patrizia Paradisi, 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
Donatella Bremer e Giorgio Sale*

* * *

Inviare i testi in copia cartacea o elettronica alla redazione della rivista presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, Via Santa Maria, 67, 56126 Pisa; *e-mail*: magiarc@gmail.com o donatella.bremer@unipi.it
I testi in inglese, tedesco, francese e spagnolo (lingue accettate, oltre l'italiano, dalla rivista) dovranno essere accompagnati da un breve riassunto in italiano. La redazione non è tenuta a restituire i lavori che non possono essere pubblicati.

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

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

Direttore responsabile: Alessandra Borghini

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

Modalità di pagamento / *Payment information*

Bonifico bancario/*Bank draft*

Edizioni ETS srl – IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781 - BIC/SWIFT BCITITMM

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>	9
I	
<i>Il nome inadeguato, straniante, infamante</i>	
Mario Barenghi <i>L'Incognito e l'Innominato (a tacer dell'Anonimo). La negazione del nome in Manzoni e Sciascia</i>	19
Giulia Baselica <i>Traditore di nome e di fatto: il personaggio di Iuduška nel romanzo I signori Golovlëv di Mihail Saltykov-Šedrin</i>	29
Marco Beghelli <i>Callas, nome fatale</i>	37
Donatella Bremer <i>I nomi di Dio nell'opera poetica di Eugenio Montale e Wisława Szymborska</i>	43
Richard Brütting <i>Von der Märchenfigur zum Schimpfnamen: Orca, Oger, Oger und andere Menschenfresser*innen</i>	61
Silvia Corino Rovano <i>«La corte d'appello di Firenze conferma: il N. 44170 è Mario Bruneri». La curiosa vicenda di una memoria contesa tra realtà, tribunali, letteratura e cinema</i>	73

Alessandro Grosso <i>«Contourner la censure sociale». La trasposizione onomastica come «forma di cortesia» nell'opera di Jean-Benoît Puech</i>	85
Rosa Kohlheim <i>Il nome inadeguato nei romanzi di Theodor Fontane</i>	97
Volker Kohlheim <i>Il nome perturbante nella fiaba Il bambino misterioso di E.T.A. Hoffmann</i>	105
Maria Teresa Laneri <i>Commodum cognomen adeptum esse intelligam. Il nome di Poliziano (e altri casi) nell'epistolografia umanistica</i>	117
Maria Serena Mirto <i>Eteocle e Polinice: la riconciliazione onomastica dei fratelli nemici</i>	129
Ludovico Monaci <i>La marquise d'Hervey de Saint-Denys dans la Recherche; une tromperie mondaine sous le changement onomastique?</i>	145
Roberto Randaccio <i>Cave a nominibus. Il nome inadeguato nell'opera di Carlo Collodi</i>	157
Mauro Sarnelli <i>Parerga sull'onomastica di alcune figure di «parassiti» nei volgarizzamenti e nelle commedie e tragicommedie del Cinquecento</i>	167
Leonardo Terrusi <i>L'infamia nominis nella Commedia dantesca</i>	181
II	
<i>Il nome nelle letterature regionali</i>	
Marina Castiglione <i>Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della Trilogia delle Metamorfosi di Andrea Camilleri</i>	199

III

Altra onomastica

- Grant W. Smith
Names as Metaphors in As you like it 219

IV

Riletture e prospettive

a cura di Luigi Sasso

- Francesca Boarini
*Un universo di relazioni: la questione del nome
nello Spirito della narrazione di Andrea Bonomi* 237

- Volker Kohlheim
Siegfried Lenz: Qualcosa sui nomi 243

- Patrizia Paradisi
Alfonso Traina latinista [e] onomasta 247

- Luigi Sasso
Ingeborg Bachmann e l'utopia dei nomi 255

V

Repertorio bibliografico

- Leonardo Terrusi
*Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia
(2020-2021)* 265

- Indice dei nomi* 297

- Indice degli autori* 301

PRESENTAZIONE

Quando un personaggio viene chiamato in vita, colui che lo crea gli impone, nella maggior parte dei casi, un nome, spesso completo di cognome – oltre che, eventualmente, nel corso della narrazione, di soprannomi e nomignoli vari –, formalizzando in questo modo la comparsa di una nuova esistenza; un'esistenza che si manifesta in un mondo fittizio, ma che può riversare la propria essenza anche nel mondo cosiddetto reale. Come dire che, attraverso la nominazione, al nuovo essere viene conferita una propria dignità e il primo abbozzo di una fisionomia. Ma non sempre il nome adottato si rivela adeguato alle peculiarità di chi deve portarlo. Può accadere ad esempio che il rapporto significativo tra la denominazione e il personaggio vada smarrito nei meandri delle vicende che attorno a quest'ultimo si infittiscono; o può succedere che la motivazione stessa che ha guidato chi scrive verso una determinata scelta onomastica si banalizzi perdendo la propria potenza semantico-ontologica. L'inadeguatezza può altresì essere imputata alla volontà dello stesso onomaturgo. Egli infatti può deliberatamente assegnare alle sue creature nomi che stridano con le caratteristiche che lui stesso ha loro attribuito: che esaltino ad esempio qualità fisiche o morali diametralmente opposte a quelle loro proprie, o che mal si concilino col ruolo che, in vari ambiti, sono chiamate a svolgere nell'universo narrativo. In questi casi l'autore ricorre preferibilmente all'uso di onimi motivati semanticamente, a nomi parlanti più o meno trasparenti o a forme nominali antifrastiche, servendosi talvolta anche di appellativi inusuali o 'imbarazzanti' per chi deve subirne il peso; nomi che al tempo stesso ben si prestino a essere inseriti in un contesto drammatico o che, per converso, possano presentare tratti marcatamente ironici.

Ed è proprio l'ironia la chiave che permette di interpretare gli appellativi che Wisława Szymborska ed Eugenio Montale coniano per la divinità: si tratta per lo più di *nomina agentis* maiuscolati, spesso sorprendentemente sovrapponibili, che, come mette in luce Donatella Bremer sulla base di ampie citazioni, consentono di cogliere l'affinità che lega questi due grandi poeti non solo relativamente al tema teologico, ma di riflesso anche alla condizione umana e alla stessa attività poetica.

Un diverso tipo di ironia è quella che Theodor Fontane, uno dei massimi rappresentanti del Realismo tedesco, mette in azione grazie all'attribuzione di denominazioni inappropriate in quattro dei suoi romanzi più famosi (*Wirrungen*, *Frau Jenny Treibel*, *Effi Briest* e *Der Stechlin*): posti in netto contrasto con l'aspetto esteriore dei personaggi o il ruolo sociale che questi svolgono, i nomi vengono sapientemente sfruttati dallo scrittore, come ben dimostra Rosa Kohlheim, sul piano della comicità, del sarcasmo o del diletteggioso.

Lungo il filo dell'ironia si muove anche Collodi, che, in numerosi scritti, come documenta Roberto Randaccio, scaglia le proprie critiche contro le mode onomastiche nate nella seconda metà dell'Ottocento, originate, presso la nascente borghesia, da spinte esterofile o da suggestioni provenienti dal mondo della letteratura e del melodramma. Critiche che affiorano, più o meno velatamente, anche nelle *Avventure di Pinocchio*.

Una particolare strategia di manipolazione straniante del nome, come dimostra Maria Serena Mirto, è già sottesa alle allusioni riservate da Eschilo ed Euripide ai nomi parlanti di Polinice, «l'uomo dalle molte contese», e di Eteocle, «l'uomo veramente glorioso»: si tratta di raffinati giochi verbali che trasferiscono all'uno elementi costitutivi del nome dell'altro, così omologando il carattere dei fratelli nemici destinati a uccidersi a vicenda.

Esempi di interpretazione e di deformazione onomastica ironica, beffarda e straniante sono poi presenti nelle *epistulae familiares* di noti intellettuali del Quattrocento. Maria Teresa Laneri prende in esame in particolare quelle riguardanti Angelo Poliziano, il cui *cognomen* sembra essere stato oggetto privilegiato di letture finalizzate ora all'adulazione ora alla facezia e perfino di storpiature ingiuriose, già a partire dagli scritti dei contemporanei.

L'inadeguatezza del nome si manifesta inoltre con caratteristiche del tutto proprie nei generi cosiddetti fattuali (autobiografia, diario...), all'interno dei quali si rendono inevitabili da parte dell'autore operazioni di camuffamento dei dati anagrafici. Un esempio è costituito dalle trasposizioni onomastiche effettuate da Jean-Benoît Puech nella sua opera *L'apprentissage du roman*: cambiamenti resisi necessari allo scopo di evitare ripercussioni sociali sui protagonisti delle vicende narrate, nelle quali il narratore stesso è coinvolto. Questo stravolgimento onomastico si rivela tuttavia fonte di insospettite nuove opportunità: i nomi che Puech inventa sono destinati a diventare, come prova Alessandro Grosso, il trampolino per la sperimentazione di nuove forme di straniamento onomastico, ottenute attraverso una *nominatio* fortemente allusiva, ricca di connotazioni sociali, geografiche e intertestuali.

Di un singolare camuffamento onomastico si tratta anche nel caso di uno dei numerosissimi personaggi che compaiono nella *Recherche*: Proust nasconde le generalità di una nota nobildonna, ma curiosamente adopera, per quella

stessa figura, due differenti denominazioni. Le motivazioni di questo ‘errore’ vengono ricercate, da Ludovico Monaci, nelle testimonianze contenute nelle lettere dello scrittore come pure negli avantesti dell’opera, a conferma che la riformulazione poetica di un appellativo costituisce un’operazione complessa e laboriosa.

Ma la reticenza della *nominatio* per motivi di prudenza può sfociare anche nella soppressione dell’identità nominale. Mario Barenghi prende in esame le opere di Manzoni e Sciascia, due autori che hanno scelto di lasciare ampio spazio a operazioni alla base delle quali sta sostanzialmente l’intento di sottolineare il valore paradigmatico delle figure cui viene negato il diritto di ricevere un nome. Nei *Promessi Sposi* tuttavia questo vuoto prelude a una speranza di rinnovamento, mentre nei *Mafiosi* rappresenta il correlativo di un’insanabile e nefasta ambiguità.

L’anonimia è d’altra parte sempre legata a un evento drammatico. Silvia Corino Rovano, ricostruendo i particolari di cronaca di una storia apparentemente semplice e banale, quella dello ‘smemorato di Collegno’ – un caso giudiziario e mediatico che nel primo dopoguerra tanta influenza ha esercitato sulla fantasia narrativa di romanzieri, drammaturghi e cineasti –, riflette su quanto la possibilità di venire identificati sia essenziale nella vita di ognuno e quanto la sua perdita possa mutarsi in una frattura insanabile, con conseguenze imponderabili.

Un’altra tecnica di manipolazione onomastica in grado di produrre effetti devastanti consiste nell’invenzione di nomi ‘a doppio fondo’, apparentemente asemantici, innocui, comuni, in realtà insidiosamente ambigui, allusivi e infausti: nomi stranianti nell’accezione che ne dà Sigmund Freud. È questo il caso del malefico Pepses, che, nel racconto di Hoffmann *Il bambino straniero*, è delegato a rappresentare i deleteri fautori di un’istruzione di tipo nozionistico. Il suo nome, che ricalca una sagoma linguistica largamente impiegata nei Paesi di lingua tedesca per la formazione di antroponimi, risale, come mostra Volker Kohlheim, al termine greco antico usato per indicare ‘il processo digestivo’, che Hoffmann polemicamente avvicina, sulla scia dell’insegnamento di Rousseau, a quel tipo di cultura che lui stesso condannava.

A completare la gamma delle possibilità di cui si può disporre quando si voglia gettare ombre su un personaggio c’è infine l’attribuzione di una denominazione sconveniente, o peggio infamante, che può essere creata *ad hoc*, ma che è spesso desunta da repertori già collaudati all’interno della tradizione (in prevalenza da fonti mitologiche, storiche o letterarie), un riuso che permette di sfruttare il potere evocativo che certi nomi – in particolare quelli delegati a designare un solo referente – possiedono. Questo vale ad esempio per Juduška, figura centrale nel romanzo *I signori Golovlëv* dello scrittore russo Mihail Saltykov-Ŝedrin. Giulia Baselica fa rilevare come il protagonista

sia bollato attraverso ridenominazioni: mediante il soprannome, composto dall'antroponimo Giuda e dal suffisso *-duška* ('persona gradevole, gentile'), che ben riflette la doppiezza del tirannico capofamiglia, e tramite l'aggiunta dell'epiteto, altrettanto parlante, *krovopivuška* ('sanguisuga'), in sostituzione dell'appellativo originario *Porfirij*. Omologo del dostoevskiano Smerdjakov, Juduška verrà poi ripreso come onimo stereotipico da parte della pubblicitaria russa di fine Ottocento e di inizio Novecento.

Lo stesso può dirsi per figure che portano un nome che si ricollega a esseri spietati e sanguinari quali l'Orco. Etimologicamente legato al termine usato nell'antichità per l'oltretomba, il nome ben si addice a figure che ricoprono il ruolo di dispensatori di morte o di rovina, come documenta Richard Brütting proponendo l'interpretazione poetonomastica di varie opere letterarie, fra le quali *Der Oger* di Oskar Loerke, *Die gerettete Zunge* di Elias Canetti e *Le roi des Aulnes* di Michel Tournier.

Altrettanto ampia è l'indagine che Mauro Sarnelli conduce sulle denominazioni diffamanti dei 'parassiti' in alcune traduzioni in volgare delle commedie plautine e in varie commedie e tragicommedie neolatine e italiane del Cinquecento e degli inizi del Seicento, un ampio periodo in cui si passa dalle rappresentazioni teatrali di tipo umanistico ed erudito alla commedia dell'arte.

Ma la più vasta campionatura di tipologie dell'*infamia nominis* viene offerta da Leonardo Terrusi, che, sulla base di esempi tratti dalla *Commedia*, e in particolare dalla prima cantica, fa anche una dettagliata analisi delle forme retoriche e delle strategie narrative utilizzate da Dante, che, oltre che con nomi parodico-caricaturali ed esplicite *interpretationes*, raggiunge in molti casi l'obiettivo diffamatorio mediante uno scarto tra nominazioni realistiche e la condizione straniata e grottesca dei dannati.

Di tenore assai diverso il saggio in cui si ripercorre l'*iter* attraverso il quale, partendo da un 'coacervo onomastico' del tutto inadeguato a favorire la carriera di un giovanissimo soprano, Maria Anna Cecilia Sophia Kalogropoulou, si è arrivati alla formulazione del nome d'arte Callas, «un nome quasi letterario», scrive Marco Beghelli, un «nome chimerico consono a una sirena incantatrice, favoloso e fittizio, estraneo ad ogni lingua umana, nato e sepolto con lei».

Nella sezione relativa alle letterature regionali troviamo il contributo che Marina Castiglione dedica alla *Trilogia delle metamorfosi* di Camilleri, un'opera molto amata dallo scrittore, e tuttavia poco conosciuta, ricca di nomi di 'altre' sirene e di creature fantastiche fecondi di rimandi letterari o popolari.

Il saggio di Grant W. Smith si concentra sulla commedia pastorale *As You Like It*, che Shakespeare ha tratto dalla *Rosalynde* di Thomas Lodge. Lo studioso richiama fra l'altro l'attenzione sul fatto che molte delle denominazioni

del testo originale sono state cambiate, e altre ne sono state aggiunte, in funzione della rilettura in chiave giocosa dell'opera di Lodge e anche a motivo dei frequenti scambi di genere fra i numerosi protagonisti.

Per la sezione *Riletture e prospettive* Volker Kohlheim prende in esame il discorso di ringraziamento tenuto da Siegfried Lenz nel 1985 in occasione dell'assegnazione da parte della città di Lubeca del Premio Thomas Mann: un autore a cui lo scrittore rende omaggio mettendo in evidenza come la sua *nominatio*, «finemente calcolata», «orchestrata», «altamente evocativa», costituisca per «ogni studioso di onomastica un bocconcino prelibato che esige di essere interpretato».

Luigi Sasso si sofferma su una delle cinque lezioni tenute tra il novembre del 1959 e il febbraio del 1960 da Ingeborg Bachmann presso l'Università di Francoforte. In essa la scrittrice mette in luce il ruolo e l'importanza delle scelte onomastiche anche sulla scorta di esempi tratti dalle opere di alcuni grandi autori del Novecento.

Francesca Boarini propone un testo di Andrea Bonomi, filosofo del linguaggio assai attento all'intrinseca sonorità dei nomi e alle loro connotazioni affettive, culturali e sociali, mentre Patrizia Paradisi, allieva di Alfonso Traina, mostra come l'eminente latinista sia stato un precursore anche nel campo dell'onomastica, linguistica e letteraria.

A completamento del volume, grazie all'attento monitoraggio effettuato da Leonardo Terrusi, si colloca il prezioso, ormai tradizionale, aggiornamento biennale della bibliografia relativa alla disciplina.

Pisa, agosto 2022

I

Il nome inadeguato, straniante, infamante

MARIO BARENGHI

L'INCOGNITO E L'INNOMINATO (A TACER DELL'ANONIMO).
LA NEGAZIONE DEL NOME IN MANZONI E SCIASCIA

Abstract: One of the main characters in Sciascia's 1966 play *I mafiosi* is called «l'Incognito» ('the Unknown'). The rhetorical device of making a name of the absence of a name has different functions. L'«Innominato» ('the Unnamed'), in Manzoni's novel *The Betrothed*, personifies a positive transition, spiritual renewal and redemption. On the contrary, Sciascia's Unknown is emblematic of the pledge to secrecy typical of a society built on the alliance between politics and organized crime.

Keywords: Leonardo Sciascia, Alessandro Manzoni, names of characters, anonymity, rhetorical reticence

Fra gli aspetti che Alessandro Manzoni e Leonardo Sciascia hanno in comune c'è senza dubbio la cura nella denominazione dei personaggi: che non solo significa individuare nomi appropriati alla condizione, al carattere, al destino di ciascuno, ma anche scegliere chi battezzare e chi no. Non è detto, infatti, che di ogni personaggio romanzesco sia indicato il nome: molti, non necessariamente fra i comprimari, vengono designati in altro modo, e la decisione non è mai senza motivo. Così, ragioni precise sottostanno al fatto che nei *Promessi sposi* non siano gratificati di nome gli osti, i mercanti, i monatti; e non è certo un caso se dell'io narrante di *Todo modo* veniamo a sapere cosa fa (è un artista, un pittore) ma non come si chiama.

Quanto ai nomi, se molti studiosi si sono applicati all'esegesi dell'onomastica manzoniana,¹ ormai anche Sciascia può vantare un numero

¹ Nell'impossibilità di riprodurre una bibliografia che dovrebbe risalire quanto meno a FELICE SCOLARI (*Nomi, cognomi, soprannomi nei «Promessi sposi»*, Milano, De Mohr 1908), mi limito a ricordare qualche voce: ANTONIO BALDINI, *Soprannomi dei bravi*, in «*Quel caro magon di Lucia: microscopie manzoniane*», Milano-Napoli, Ricciardi 1956, pp. 140-144; GIANFRANCO CONTINI, *Onomastica manzoniana*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970, pp. 201-215; EURIALO DE MICHELIS, *I nomi nei «Promessi sposi»*, in ID., *La vergine e il drago. Nuovi studi sul Manzoni*, Padova, Marsilio 1968, pp. 313-339; UMBERTO MORANDO, *Il vocabolario di Cherubini e l'onomastica manzoniana*, «*La Ricerca Folklorica*», XXVI (ottobre 1992), pp. 61-73; MARIO BARENGHI, *Cognome e nome: Tramaglino Renzo. Osservazioni sull'onomastica manzoniana*, in *Ragionare alla carlona. Studi sui «Promessi sposi»*, Milano, Marcos y Marcos 1993, pp. 57-72; VERINA JONES, *Alcune note di onomastica manzoniana: il nome di Lucia*, in «*RION*», I/1 1995, pp. 112-117 (e quindi in *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi sposi»*, Roma, Salerno 1998). Fra gli interventi meno datati, cfr. ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Lucia e la signora di Monza*

ragguardevole di interpretazioni sui nomi dei suoi personaggi. Su tutti spicca, com'è noto, la serie di cognomi ispanizzanti del *Contesto* (1971), che d'acchito non manca mai di sorprendere il lettore (e anche, ammettiamolo, di disorientarlo un po').² Per inciso, e rinviando alle pagine degli specialisti per una disamina puntuale, si può notare che i nomi dei tre personaggi-chiave del romanzo – l'ispettore che indaga sull'uccisione di una serie di magistrati, il presidente della Corte Suprema che discetta sulla natura e il valore della giustizia, il presunto colpevole – sono accomunati da chiare risonanze fonico-evocative. Rogas, Riches, Cres: l'effetto tra allitterativo e paronomastico richiama termini come *crimine, sacro, sgherro, crisi, credo, crepa* – la «crepa nel muro», il massimo risultato che ci si può augurare di ottenere, una volta preso atto che il sistema vigente ha fatto della società una prigione.³

tra fisiognomica e onomastica, «il Nome nel testo», V (2003), pp. 79-101; DAVIDE DE CAMILLI, *Alessandro e l'Anonimo, l'Innominato e l'anonimato*, «il Nome nel testo», XIII (2011), pp. 85-100; LEONARDO TERRUSI, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS 2012 (cap. VII: *Nomi taciuti, nomi ritrovati. Motivazioni e ricezione della reticenza onomastica*, pp. 117-134); PIER ANGELO PEROTTI, *Onomastica manzoniana*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», XI (2016), pp. 55-68; PATRIZIA PARADISI, «*I più bisbetici e scomunicati nomi del mondo*: i nomi dei bravi e altra onomastica manzoniana», in «Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena», s. IX, vol. I, fasc. II, 2017, Modena, Artestampa 2018, pp. 421-450. Sui rapporti fra Manzoni e Sciascia si vedano HERMANN GROSSER, *Narrare la storia. Un modello manzoniano per Sciascia*, «Todomodo», VI (2016), pp. 127-138; PIETRO AMATO, *Sciascia e Manzoni*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia*, a c. di Z. Pecoraro ed E. Scrivano, Agrigento, Assessorato alla Cultura 1991, pp. 135-155; NICOLÒ MINEO, *Sciascia e la «Storia della colonna infame»*, in *Sciascia scrittore europeo*, a c. di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag 1994, pp. 33-52; nonché il volume di ANDREA VERRI, *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*, pref. di R. Ricorda, Piove di Sacco, Art&Print 2017 (il testo di una presentazione firmata da H. Grosser, dal titolo *Sciascia e Manzoni: narrazione storica e invenzione*, si trova nel sito www.amicidisciascia.it).

² A questo proposito, il contributo più acuto e più sistematico si deve a PAOLO SQUILLACIOTI, *Un paese dove tutti hanno strani nomi. Luoghi e personaggi nel «Contesto» di Sciascia*, «il Nome nel testo», XIV (2012), pp. 339-348, al quale è strettamente legato il dialogo con MARIA GIOVANNA ARCAMONE, *Incontro con Squillaciotti sulla nominatio in Sciascia*, «il Nome nel testo», XIII (2011), pp. 13-24. Osservazioni sull'onomastica sciasciana si trovano peraltro in tutti i più assidui e accreditati interpreti dell'autore, come Claude Ambroise, Massimo Onofri, Giuseppe Traina (e senza dimenticare GIOVANNA JACKSON, *Nel labirinto di Sciascia*, Milano, La Vita Felice 2004).

³ Tale la riflessione dell'ispettore Rogas in un passo cruciale del romanzo: LEONARDO SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia* [1971], in *Opere*, a c. di Squillaciotti, vol. I (*Narrativa – Teatro – Poesia*), Milano, Adelphi 2012, p. 678. TRAINA vi ha ravvisato un punto di svolta, la transizione da un'aperta, ariosa indagine a un'atmosfera chiusa e opprimente (*Forme dell'inquisizione nel «Contesto» di Leonardo Sciascia*, «Todomodo», X, 2020, pp. 215-226); la scena della perquisizione a casa di Cres sarebbe il momento in cui l'autore – per richiamarsi alla famosa Nota finale del *Contesto* – comincia a smettere di «divertirsi» (*Opere* I, pp. 707-708). A Andrea Schembari si deve poi l'esplicito richiamo alla dimensione della distopia: *Una crepa nel muro. Prigione distopica e spazio di libertà nel «Contesto» di Sciascia*, «Critica letteraria», CLXXXVII (2020), pp. 336-349. Tutti infine ricordano che una crepa nel muro, dove brilla una lucciola, contrassegna anche il pasoliniano incipit dell'*Affaire Moro*: *Opere*, vol. II (*Inquisizioni – Memorie – Saggi*), t. I (*Inquisizioni e Memorie*), Milano, Adelphi 2014, p. 423.

Non meno importante della distribuzione dei nomi o della riduzione all'anonimato è poi la decisione, a ben vedere paradossale, di designare un personaggio con un diniego onomastico. In questi casi, la mancanza del nome assurge a denominazione: il personaggio diventa (per dir così) anonimo per antonomasia. Tale è il caso dell'Innominato e dell'Incognito.⁴ Certo, si tratta di figure dal peso specifico assai diverso nelle opere dei rispettivi autori. Se l'Innominato è uno dei personaggi principali dei *Promessi sposi*, e una figura capitale nell'universo manzoniano, l'Incognito compare in uno scritto minore, *I mafiosi*, un testo teatrale andato in scena nel 1966, pubblicato in rivista ben sei anni dopo (1972), e raccolto in volume solo nel 1976, insieme ai già editi *L'onorevole* (1965) e *Recitazione della controversia liparitana* (1969).⁵ Dunque, da un lato l'indiscusso capolavoro del Manzoni, dall'altro un'estemporanea incursione nel dominio drammaturgico che per notorietà e diffusione è rimasta alquanto al di sotto sia dei racconti più celebrati di Sciascia (*Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo*, *Il contesto*, *Todo modo*, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*), sia delle sue più incisive inchieste storiche (*Morte dell'inquisitore*, *Il consiglio d'Egitto*, *La scomparsa di Majorana*, *L'affaire Moro*). E tuttavia la corrispondenza rimane. In entrambe le occasioni, l'autore decide di non dichiarare il nome di un personaggio, elevando la reticenza a appellativo: indizio, questo, di un investimento simbolico di eccezionale rilievo.

Un dettaglio che potrà apparire un po' capzioso, ma che non credo fuori luogo, è che sia *I promessi sposi*, sia *I mafiosi* si presentano come riscrittura di un'opera precedente. Del resto, una chiara allusione manzoniana è contenuta nel programma di sala dell'allestimento del Teatro Stabile di Catania, dove Sciascia dichiara di avere conservato molti elementi del modello, ma «rifacendone la "dicitura"». ⁶ Nel caso del Manzoni, quello del manoscritto ritrovato è un mero *tópos* letterario: così ben congegnato, tuttavia, che la narrazione dell'inesistito Anonimo secentesco sembra davvero trapelare come palinsesto virtuale al di sotto della superficie romanzesca. Nel caso di Sciascia si tratta invece di un testo reale, ma dallo statuto piuttosto precario: *I mafiosi di la Vicaria*, commedia dialettale in tre atti composta da Gaetano Mosca e Giuseppe Rizzotto fra il 1854 e il 1863, poi rimaneggiata in quattro

⁴ Nel testo manzoniano «innominato» (così come «anonimo») è scritto con la minuscola; uso qui il maiuscolo per evitare asimmetrie e scongiurare possibili equivoci.

⁵ Più esattamente: *Recitazione della controversia liparitana dedicato a A.D.* (Alexander Dubček, il leader della cosiddetta «primavera di Praga», il nuovo corso della politica cecoslovacca soffocato nel 1968 dall'invasione sovietica).

⁶ «Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura?»: tale la riflessione del narratore ottocentesco nell'Introduzione ai *Promessi Sposi*. Il programma di sala dei *Mafiosi* è riprodotto da Squillaciotti nell'apparato delle *Opere* (I, p. 1987); la prima dello spettacolo era andata in scena al Piccolo Teatro di Milano nel marzo 1966.

atti e riscritta in italiano dal solo Rizzotto (le due versioni pubblicate presentano finali clamorosamente diversi).⁷

Veniamo al confronto. Se la scelta di chiamare un personaggio con una negazione di identità mira a sottolineare il carattere paradigmatico della sua figura, non c'è dubbio che nelle due opere il contrassegno di valore sia opposto. L'Innominato manzoniano è un modello positivo: è l'esempio supremo – l'*exemplum* – di una rigenerazione spirituale possibile anche, e forse soprattutto, nel caso dei grandi peccatori. L'Incognito di Sciascia è un modello radicalmente negativo: egli incarna quella collusione fra politica e malavita organizzata che strangola la società siciliana, allungando un'ombra rapace sulla vita dell'intero Paese. Rigettando la seconda stesura del testo di Rizzotto, nella quale proprio grazie all'Incognito un capomafia si redime, Sciascia inventa un finale nuovo, molto esplicito, in cui l'alleanza mafia-politica trionfa.

Nessun dubbio che la mancanza di nome risponda a una precisa strategia retorica. Manzoni fa leva sulla guardinga reticenza del presunto narratore secentesco (nonché sul silenzio di altre fonti d'epoca, come il Ripamonti e il Rivola); Mosca e Rizzotto esercitano la medesima cautela, per le medesime ragioni; nell'accoglierla, Sciascia la rimotiva e riqualfica, facendo di un'omissione episodica un impegno alla segretezza tipico di una società fondata sulla collusione tra potere politico e criminalità organizzata. Di questo parleremo a breve. Un dato vistoso è che sia l'Innominato sia l'Incognito risultano, nei rispettivi ambienti, molto ben conosciuti.⁸ I loro nomi, ancorché mai declinati esplicitamente, producono un effetto immediato su chiunque li senta pronunciare. Così, non solo nei contorni di Lecco, ma in tutto lo stato di Milano il nome dell'Innominato suscita spavento e costernazione. Non è un nome, è una leggenda:

la fama di questo nostro era già da gran tempo diffusa in ogni parte del milanese: per tutto, la sua vita era un soggetto di racconti popolari; e il suo nome significava qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso. (XIX, 49)

⁷ GAETANO MOSCA e GIUSEPPE RIZZOTTO, *I mafiosi di la Vicaria di Palermu*. Scene popolari in tre atti, Palermo, Pisciotta 1863; RIZZOTTO, *I mafiosi. Commedia in quattro atti*, Roma, Perino 1885. La storia del testo è ricostruita da ALFREDO BARBINA in *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli 1970, che riproduce sia la versione in italiano del 1885 (pp. 55-139), sia – in Appendice – quella siciliana del 1863 (pp. 575-635). Un'acuta lettura dei *Mafiosi* di Sciascia si legge in MATTEO DI GESÙ, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci 2015 (segnatamente alle pp. 114-124).

⁸ A proposito del termine «innominato» la critica ha da tempo messo in luce un interessante risvolto: «come spesso accade, è il dialetto la matrice di questa straordinaria espressione, giacché in milanese – nota il Cherubini – *Innominàa* vale quanto “famoso, celebre”» (*I Promessi Sposi*, a c. di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato 1988, p. 426). In questo caso, peraltro, il prefisso *in-* avrà valore intensivo (come nel caso di *incominciare*) e non privativo.

Quando si reca a cercare il cardinal Federigo, al suo arrivo nel paese, e poi nella canonica, l'Innominato è seguito da una scia di voci impaurite e stupefatte («colui? quel famoso?»); e il cappellano crocifero, annunciando al Borromeo l'inattesa visita, lo nomina con intonazione enfatica, compitando:

- Una strana visita, strana davvero, monsignore illustrissimo!
- Chi è? – domandò il cardinale.
- Niente meno che il signor... – riprese il cappellano – e spiccando le sillabe con una gran significazione, proferì quel nome che noi non possiamo scrivere ai nostri lettori. (XXIII, 1-2)

Anche a Lucia, che certo non era usa indulgere a chiacchiere oziose, il nome dell'Innominato è familiare:

- E questo... – domandò Lucia, – questo che è diventato buono... chi è?
- Come! non lo sapete? – disse la buona donna, e lo nominò.
- Oh misericordia! – esclamò Lucia. Quel nome, quante volte l'aveva sentito ripetere con orrore in più d'una storia, in cui figurava sempre come in altre storie quello dell'orco! (XXIV, 17)

Senza poter essere definito, come l'Innominato, «un terribile uomo», l'Incognito gode di una fama abbastanza solida e abbastanza estesa da essere immediatamente identificato dal protagonista del dramma di Sciascia, Gioacchino, calzolaio all'Albergheria di Palermo e rampante capomafia. L'incontro avviene nel carcere della Vicaria, dove la «società» impone il pizzo agli altri detenuti. L'estorsione è tanto più cospicua, quanto maggiori paiono essere le loro disponibilità; se il nuovo arrivato è un signore distinto, non gli si possono chiedere meno di sessanta scudi. Quando però Gioacchino abborda il nuovo arrivato, esibendo l'usuale tracotanza, a lui basta dire chi è per produrre nell'interlocutore un immediato e radicale cambio di atteggiamento: dalla scoperta intimidazione alla deferenza più smaccata.

GIOACCHINO [...] Qui dentro c'è l'uso che quando qualcuno ha la fortuna di entrare in mezzo a noi, deve pagare una certa somma, secondo le sue possibilità: questa serve in parte per fare tra noi una piccola festa, e in parte per dare assistenza ai ragazzi più bisognosi.

INCOGNITO Davvero?

GIOACCHINO Proprio così... E dunque fuori i sessanta scudi e starà quieto vossignoria, staremo quieti noi, starà quieta tutta la Vicaria.

INCOGNITO Io, sentite... (*Se lo tira ancor più in disparte parlandogli all'orecchio*)

GIOACCHINO (*gli prende la mano per baciargliela, ma quello la ritira*) Ma io non sapevo, non immaginavo... Voscenza deve perdonarmi... Da questo momento, mi comandi: e avrà tutto il rispetto e l'obbedienza che merita... (*Presentandosi quasi militarmente*) Gioacchino Funciazza, servo di vostra eccellenza.⁹

⁹ Opere I, p. 1561.

In verità, mentre l'Innominato deve la sua sinistra fama agli innumerevoli delitti già commessi, l'Incognito è ancora agli inizi della sua carriera. Siamo nella primavera del 1860: il regime borbonico vacilla, la rivoluzione è alle porte, e i mafiosi più sagaci l'attendono speranzosi, contando di trarne immediato profitto. In carcere come dissidente politico, l'Incognito promette di diventare un protagonista della rinnovata scena politica siciliana. Se i comuni picciotti (Turi, Totò, Nunzio, Ricu) possono ignorarlo, la cosa non sfugge a Gioacchino, che ha una visione molto chiara degli sviluppi politici in corso; l'esattezza verrà suggellata dal memorabile dialogo con i sottoposti nella Seconda parte («La rivoluzione, mettetevolo bene in testa, c'è stata», con quel che segue).¹⁰

Il ruolo e le intenzioni dell'Incognito vengono chiariti dalla scena iniziale, la piazzetta dell'Albergheria dove Gioacchino abita. Prima di essere imprigionato, era appunto andato a cercare Gioacchino: il quale però era stato appena tradotto alla Vicaria per aver tirato una coltellata a Gennarino il macellaio, che aveva osato mancare di rispetto a sua moglie (non sfugga il dettaglio: per mestiere, i macellai hanno domestichezza con le lame: di qui, fra le Arti minori, il peso delle corporazioni dei beccai nelle zuffe intestine dei Comuni medievali). Ecco dunque come viene caratterizzato il personaggio: l'Incognito è un esponente della nuova classe dirigente che si appoggia alla malavita per conquistare il potere. La scena finale – quella in cui Sciascia si distacca dall'edificante ipotesto di Rizzotto – è ambientata il giorno delle elezioni politiche. Gioacchino ha condotto alle urne centinaia di votanti con la scheda compilata in mano, dopo averli fatti mangiare e bere a volontà («INCIGNITO: Ubriachi? // GIOACCHINO: Quasi tutti: ma al seggio ci sono andati che pareva la processione del corpusdomini»).¹¹ Contestualmente, veniamo a sapere altresì che un rappresentante della parte avversa, che aveva denunciato l'intesa dell'Incognito con la delinquenza, è stato eliminato.

Dicevamo: un modello positivo e uno negativo. Nel Manzoni, un messaggio umano di speranza: anche i criminali più incalliti si possono ravvedere. In Sciascia, una diagnosi storica infausta: lungi dal rappresentare un progresso, il passaggio dall'assolutismo borbonico al regime parlamentare ha di fatto peggiorato le condizioni della Sicilia, aprendo inedite prospettive alla malavita organizzata. Una delle considerazioni più persuasive riguardo

¹⁰ «GIOACCHINO: «E vi voglio fare una domanda: prima un uomo come sua eccellenza quand'è che poteva avere bisogno di noi? // MINICU: Quando voleva togliersi di mezzo un marito geloso. // TURI: O quando voleva dare una lezione a qualche malcreato. // RICU: O per farsi guardare le spalle. // TOTÒ: O per farsi guardare la roba. // GIOACCHINO: Benissimo... Certo è, insomma, che non veniva da noi per farsi raccomandare a re Ferdinando o a re Francesco per diventare ministro. // TURI: Eh sì, proprio da noi doveva venire! // GIOACCHINO (*solenne*): E ora invece ci viene» (*Opere I*, pp. 1587-1588).

¹¹ *Opere I*, p. 1590.

alla scelta manzoniana di sbattezzare il suo personaggio – che nella versione primitiva, come tutti sanno, era designato con il soprannome perifrastico «Conte del sagrato» – si richiama all'idea di conversione, cioè al trapasso fra due identità: da «appaltatore di delitti» (parole del cappellano crocifero) a «santo con la spada in pugno» (tale appare agli occhi dei suoi uomini: anche se, come si dice in seguito, d'ora in poi egli si asterrà dal maneggiare armi).¹² Intercettato dalla vicenda degli sposi promessi sullo spartiacque fra due opposte scelte di vita, il misterioso personaggio – sostanzialmente inventato e squisitamente manzoniano, ancorché debitore della figura storica di Francesco Bernardino Visconti¹³ – acquista, proprio grazie alla mancanza di nome, una grandiosa esemplarità. Anche nel caso dell'Incognito sono in gioco due identità diverse: ma anziché abbandonare l'una per abbracciare l'altra, il personaggio dei *Mafiosi* – che vale come un archetipo, anche se qualcuno vi ha ravvisato i lineamenti di Francesco Crispi¹⁴ – le mantiene e coltiva entrambe. Nessuna rinascita, nessuna metamorfosi, bensì la subdola coesistenza di due immagini contraddittorie: da un lato il volto pubblico e rispettabile di uomo delle istituzioni, dall'altro quello altrettanto pubblico, ma più riservato e circoscritto, di complice della criminalità. Di mafioso, in una parola.

Nel Manzoni, l'assenza di nome è emblema di un sofferto quanto radicale rinnovamento; in Sciascia, è il correlativo di un'insanabile e nefasta ambiguità. A questo proposito, qualcosa di più si può dire sui termini negativi promossi nei due casi a designazione antonomastica. «Innominato» si dice di qualcuno di cui si tace il nome (come appunto nella finzione dell'Anonimo); ma il termine ha qualcosa di intrinsecamente solenne, perché ricorda la locuzione «senza nome», che non di rado assume connotazioni superlative, quasi evocando un'indicibile, inesprimibile dismisura (un dolore, un disastro, una tragedia senza nome): l'impossibilità di nominare evoca l'inadeguatezza del linguaggio a fronte di un'iperbolica nefandezza. Il termine «incognito», cioè «non conosciuto» – e di norma *da qualcuno*, a differenza di «ignoto», sconosciuto a tutti – si associa invece nell'uso alla precisa volontà di celare la propria identità. *Incognito* (modernamente, per lo più, *in incognito*) si rimane, si viaggia, si giunge, di preferenza con intenzioni dissimulatorie, spesso fraudolente: l'occultamento nasce non da una congiuntura esistenziale, da una

¹² *I Promessi Sposi*, XXIX, 41.

¹³ La fonte è ammessa dallo stesso Manzoni in una lettera a Cesare Cantù del 1832 («L'Innominato è certamente Bernardino Visconti. Per l'*aequa potestas quidlibet audendi* ho trasportato il suo castello nella Valsassina. La duchessa Visconti si lamenta che le ho messo in casa un gran birbante, ma poi un gran santo» (*Tutte le lettere*, a c. di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a c. di D. Isella, Milano, Adelphi 1986, vol. I, p. 443).

¹⁴ È lo stesso Sciascia a menzionare l'ipotesi: cfr. *I mafiosi di Rizzotto*, «L'Ora», 6 novembre 1965, poi in Id., *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale 1991, pp. 120-122.

crisi sopraggiunta, ma da un inganno ordito. Ci si nasconde a bella posta, per meglio tessere oscuri o criminali intrighi.

E che dire dell'Anonimo? Un'edizione commentata dei *Promessi Sposi* di poco meno d'un secolo fa sottolineava l'abilità del Manzoni nel differenziare il valore di due quasi-sinonimi: «due parole che significano, suppergiù, la medesima cosa, producono effetti opposti: l'*anonimo*, ch'egli cita ogni tanto per insinuare un po' di predica, una brontolata sul poco senno degli uomini, un'immagine stravagante, fa spuntare sulle nostre labbra un sorriso; mentre l'*innominato* dà un senso di mistero e d'orrore: sembra che il suo nome, una volta conosciuto e pronunciato, debba recar malaugurio».¹⁵ Nel dramma di Sciascia, il termine *incognito* proietta invece il lettore in un'atmosfera ipocrita e omertosa. Quel nome va taciuto perché propalarlo non conviene: in linea di principio, chi lo conosce non ha interesse a che altri lo apprenda, né che si sappia che lui stesso lo sa. Insomma, se dietro l'ossimorico appellativo di «Innominato» sta la condivisione della paura, suscitata da una scellerata grandezza, la denominazione «Incognito» è invece una figura della doppiezza e dell'esclusione, generata e garantita non solo da circospezione, ma anche dalla tutela di un tornaconto settario. Di conseguenza, all'Incognito non compete magnanimità alcuna; al contrario, è un personaggio meschino e losco. Preclusa agli individui, una certa qual forma di sinistra imponenza potrà riguardare semmai il sistema, una realtà superiore, ovviamente senza volto (che nei *Mafiosi* rimane comunque del tutto fuori campo); qualcosa di simile a ciò che altrove Sciascia chiamerà *il contesto*.

La divaricazione tra le funzioni del medesimo procedimento compositivo rappresenta in maniera efficace la distanza ideologica che separa Manzoni da Sciascia. Peraltro, l'antinomia che immediatamente sorge alla mente (ottimismo *vs* pessimismo) andrà temperata dalla circostanza che l'autore dei *Promessi sposi* posa la penna abbastanza presto: laddove Sciascia, non diversamente da Leopardi, scrive fino all'ultimo giorno della sua vita, conservando un'intima fiducia quanto meno nel dialogo con i lettori. Ma senza inoltrarci in riflessioni più impegnative, poco opportune in una breve nota come questa, converrà fare un'ultima considerazione terminologica.

Come abbiamo visto, «innominato» designa una condizione transitoria, non intenzionale, subìta, mentre «incognito» si riferisce a uno stato volontario e permanente: una strategica dissimulazione, disonesta quant'altre mai. C'è però anche, al femminile, un'accezione del secondo termine che ha una valenza particolare. Nel linguaggio matematico si chiama infatti «incognita» una grandezza non conosciuta, che ci si propone di individuare; e in algebra

¹⁵ Così Dino Provenzal nel commento pubblicato da Lattes, Torino 1938; cito dall'apparato dell'edizione curata da A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard 1995, p. 873.

l'incognita (rappresentata dalle ultime lettere minuscole dell'alfabeto, x, y, z) è il valore che soddisfa i termini di un'equazione. Qualcosa di un'equazione, per rigore e chiarezza di sintesi, ha appunto il testo di Sciascia: che riallacciandosi alla grande tradizione romanzesca siciliana sul Risorgimento tradito (dai *Viceré* di de Roberto a *I vecchi e i giovani* di Pirandello al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa)¹⁶ ce ne offre, per dir così, la formula algebrica. E assai giustamente, a proposito della scena conclusiva, è stato rilevato che «l'intero comizio dell'Incognito è ricalcato su un celebre discorso apologetico pronunciato [...] da uno dei più autorevoli e rispettati uomini politici siciliani della prima metà del Novecento, Vittorio Emanuele Orlando».¹⁷

Una storia, quella del dramma *I mafiosi*, in fondo davvero «semplice»: molto più dell'estremo, brillante *exploit* di Sciascia sul terreno del racconto poliziesco (pressoché simultanee sono, nel novembre 1989, l'uscita di *Una storia semplice* e la scomparsa dell'autore). Semplice: perfino troppo, forse, per gli standard di Sciascia. Relegata finora tra i suoi scritti minori, la vicenda di quell'Incognito, ossia l'incognita che risolve tante equazioni dell'Italia contemporanea (x, y, z), meriterebbe invece, nell'alfabeto sciasciano, un posto non secondario.

Biodata: Mario Barenghi (Milano 1956) insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Milano Bicocca. Si è occupato di teoria letteraria, di memorialistica, di Manzoni, Calvino, Primo Levi e di svariati altri autori del Novecento. L'ultimo suo volume pubblicato è *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁶ D'obbligo è il riferimento alla seminale monografia di VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990.

¹⁷ DI GESÙ, *L'invenzione della Sicilia*, cit., pp. 123-124. Un altro riferimento plausibile è contenuto nel volume di GIAN BATTISTA AVELLONE e SALVATORE MORASCA, *Mafia* (Roma, Voghera 1911) di cui Sciascia parla in *Nero su nero* (1979): un documento esemplare della tradizionale, tenace negazione dell'esistenza della mafia come organizzazione malavitoso e della rivendicazione in senso positivo del termine 'mafioso'. Nell'introduzione a *Mafia*, scritta in forma di lettera al Morasca (suo amico e discepolo, e autore effettivo del volume), il magistrato Avellone così infatti conclude: «se voi, caro Morasca, nel vostro libro mi avete additato come esempio vero e proprio di *mafiusu*, io non me ne adonto, anzi ve ne ringrazio, perché, lo sento, sono stato, sin dai primi anni della mia vita giovanile, e sono anche oggi nella vecchiezza, un *mafiusu*...» (*Opere* II, t. I, p. 933). Nel saggio *Letteratura e mafia*, raccolto in *Cruciverba* (1983: ora in *Opere*, II, t. II, pp. 629-639), Sciascia discute apologie analoghe espresse dall'etnologo GIUSEPPE PITRÈ e da LUIGI CAPUANA, rispettivamente in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* (1889) e in *La Sicilia e il brigantaggio* (1892).

GIULIA BASELICA

TRADITORE DI NOME E DI FATTO:
IL PERSONAGGIO DI IUDUŠKA NEL ROMANZO
I SIGNORI GOLOVLĚV DI MIHAIL SALTYKOV-ŠEDRIN

Abstract: The character of Juduška, the protagonist of *The Golovlyov Family* (1880), a novel by Russian writer Saltykov-Šedrin, is an interesting example of re-naming. Juduška is not, in fact, only a nickname (made up of the name Juda, Judah, and the term *duška*, ‘pleasant, gentle person’), tainted by suggestions of duplicity, deception and betrayal; it almost immediately becomes the name that designates his identity. Juduška conceals the original Porfirij, a solemn, royal pre-name, an allusion to the colour purple, an alienating name, and is completed by a second epithet, *krovopivuška*, ‘leech’. This paper aims to investigate the functional relations between the names of Porfirij-Juduška, his actions and his destiny in the microcosm he represents.

Keywords: Russian literature, Literary Onomastics, Saltykov-Šedrin, The Golovlyov Family, Iuduška

Se, già nei primi anni Sessanta del Novecento, il filologo russo Viktor Vinogradov rilevava la complessità del «problema della scelta dei nomi, dei cognomi e dei soprannomi nelle opere letterarie, della loro funzione strutturale nei diversi generi e stili, della loro funzione caratterizzante e figurativa»,¹ inaugurando una prolifica produzione scientifica nell’ambito della stilistica letteraria,² il tema della funzione semantica espletata dagli antroponimi nel romanzo *Gospoda Golovlëvy* (‘I signori Golovlëv’) di Mihail Saltykov-Šedrin non è stata finora oggetto di adeguata attenzione.³

¹ VIKTOR VINOGRADOV, *Stilistica e poetica*, a c. di E. Bazzarelli, Milano, Mursia 1972, p. 40.

² Un’ampia rassegna di contributi inerenti all’onomastica letteraria russa e agli specifici orientamenti della disciplina (filosofico, linguistico e letterario), particolarmente numerosi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta del Novecento, con un ulteriore incremento tra gli anni Novanta e l’inizio del nuovo secolo, è contenuta in ANATOLIJ FOMIČ, *Literaturnâ onomastika v Rossii: itogi i perspektivy*, «Voprosy onomastiki», I (2004), pp. 108-120.

³ A tale argomento sono dedicati i contributi di TAT’ĀNA LĀŠENKO, *O funkcii ličnyh imën v romane M.E. Saltykova Šedrina “Gospoda Golovlëvy”*, «Litera», II (2019), pp. 224-235 e di ŪRIJ LOTOŠKO, *Onomastičeskoe prostranstvo v romane M.E. Saltykova-Šedrina “Gospoda Golovlëvy”*, in *Aktual’nye problemy filologii v vuze i škole: Materialy mežvuz. nauč. konf.*, Tver’, TGU 1996, pp. 153-154.

Il presente contributo si propone, dunque, di prendere in esame le funzioni svolte dai soprannomi che identificano il protagonista principale della narrazione saltykoviana, a partire dalla peculiare natura del nomignolo che si colloca al di là dei limiti della norma ufficiale: quando non si sostituisce completamente al nome proprio, esso rappresenta un segno distintivo supplementare condiviso, nella pratica discorsiva, da una ristretta comunità di locutori.⁴

Personaggio centrale del romanzo,⁵ pubblicato in forma periodica negli anni 1875-1880,⁶ è Porfirij Vladimirovič Golovlëv, soprannominato Iuduška e *krovopivuška* o *krovopivec* ('sanguisuga') a causa della sua condotta ambigua e temibile:

Porfirij Vladimiryč izvesten byl v semejstve pod tremâ imenami: Iuduški krovopivuški i otkrovennogo mal'čika kakovye prozviša eše v detstve byli emu dany Stepkoj balbesom. S mladenčeskikh let lûbil on prilaskat'sâ k milomu drugu mamen'ke, ukrad'koj pocelovat' ee v plečiko, a inogda i sledka ponaušničat'. [...] Arina Petrovna uže i togda s kakoû-to podozritel'nost' ū odnosilas' k ètim synovnim zašivan'âm. I togda ètot pristal'no ustremennyj na nee vzglâd kazalsâ ej zagadočnym, i togda ona ne mogla opredelit' sebe, čto imenno on istočæet iz sebâ: âd ili synovnû počititel'nost'.⁷

'Porfirij Vladimiryč era noto in famiglia coi nomignoli di Iuduška e sanguisuga, soprannomi che gli erano stati appioppati quando era ancora ragazzo dal fratello Stëpka, il babbeo. Fin dall'età più tenera era stato un suo vezzo adulare la buona mamen'ka, la baciava furtivamente sulle spalle e, talora, faceva la spia. [...] Arina Petrovna fin d'allora guardava con una certa diffidenza a queste moine del figlio, quel suo sguardo ostinatamente fisso su di lei le sembrava enigmatico, fin d'allora non sapeva che cosa vi covasse, veleno o sottomissione filiale.'⁸

⁴ MARINA GOLOMIDOVA, *Isskustvennaâ nominaciâ v russkoj onomastike*, Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet 1998.

⁵ Il romanzo è ambientato nel periodo immediatamente successivo all'abolizione della servitù della gleba e descrive il progressivo decadimento economico e morale della famiglia Golovlëv, di antica nobiltà terriera. Porfirij, che incarna i vizi della dinastia e della classe sociale cui appartiene, assiste imperturbabile alla drammatica fine della madre, Arina Petrovna, dei fratelli Stepan e Pavel, uccisi rispettivamente dalla malattia mentale e dall'alcolismo, e dei propri figli, l'uno indotto al suicidio, l'altro morto di malattia e sfinimento in una colonia penale. Rimasto vedovo, Porfirij fa della governante Evprakseûška la propria amante, e il figlio nato da questa relazione verrà dallo stesso Porfirij sottratto alla madre e abbandonato in un orfanotrofio. Le due nipoti, Annin'ka e Lûbin'ka, figlie della sorella Anna, morta prematuramente, prive di risorse finanziarie e divenute attrici per assicurarsi la sopravvivenza, finiscono l'una suicida e l'altra compagna di baldorie dello stesso zio Porfirij. Questi morirà solo e divorato dal rimorso e dall'irrealizzato desiderio di espiazione.

⁶ Sulla rivista «Otečestvennye zapiski», X e XII (1875); III, V, VIII, XII (1876); V (1880).

⁷ MIHAIL SALT'YKOV-ŠEDRIN, *Gospoda Golovlëvy*, in *Sobranie sočinenij v dvadcati tomah*, t. 13, Moskva, Hudožestvennaâ literatura 1972, p. 15.

⁸ ID., *I signori Golovlëv*, trad. di M. Priamo, Milano, Garzanti 1978, p. 11. Per la traslitterazione latina dei caratteri cirillici si è seguita la più recente norma ISO/R9: 1995, adeguando ad essa

Se il soprannome Iuduška, derivato dal nome Iuda, contiene un'evidente allusione biblica, il suffisso diminutivo *-ušk-* conferisce a tale onimo una valenza non soltanto ironica, bensì anche svalutativa, evidenziando il carattere prosaico e materiale del contesto in cui agisce il personaggio: egli non è, dunque, che un piccolo Giuda, meschino e implacabile guardiano dello spazio vitale di tutti i suoi comprimari, vittime tragicamente inconsapevoli del suo quotidiano tradimento.⁹ Sul piano fonetico nel soprannome Iuduška è inoltre possibile isolare la radice *-duš-/uduš-*, dalla quale derivano i termini *dušnyj*, 'afoso', 'soffocante', *uduš'e*, 'soffocamento'. Nel romanzo i motivi dell'asfissia e dello strangolamento ricorrono, infatti, piuttosto frequentemente: secondo la madre e il fratello Pavel, Iuduška stringe il cappio attorno al collo delle sue vittime; Stepan è tormentato da una tosse soffocante e lo stesso Iuduška, al termine della sua esistenza, soffre di accessi di asfissia.¹⁰ Il soprannome suggerisce poi un ulteriore rimando all'ipocrisia del personaggio, se scomposto nei due elementi *Iud* e *duška*: il secondo componente, che vale per 'persona simpatica', indica l'identità simulata e ostentata del personaggio, mentre il primo componente, Iuda, rivela la sua reale identità spirituale.¹¹ Il termine *duška*, di registro colloquiale e attestato in svariate opere letterarie del XIX secolo, designa una persona piacevole e seducente.¹² Il personaggio di Iuduška, in non rare occasioni, soprattutto se esposto all'osservazione e all'ascolto da parte di soggetti estranei alla sua ristretta cerchia e indipendentemente dalla circostanza, sa interloquire con peculiare vivacità e intrattenere gli ospiti esprimendo la propria opinione in merito ai più svariati argomenti. La scena del lungo e copioso pranzo funebre offerto ai prelati in occasione del funerale del fratello Pavel ne è un esempio paradigmatico: «Celyj čas prošel, a obed tol'ko v polovine. Iuduška slovno naročno medlit poest', potom položit nožik i vilku, pokalâkaet, potom opât' poest' i opât' pokalâkaet»,¹³ ('Era già trascorsa un'ora e si era appena a metà del pranzo. Iuduška, neanche a farlo apposta, trascinava le cose in lungo. Mangiava un boccone, deponeva coltello e forchetta, chiacchierava, prendeva un altro pezzo e tornava a chiacchierare').¹⁴ Ed è interessante osservare che in alcuni, cruciali – in quanto rivelatori della vera natura del

tutte le differenti forme di onimi riportati nelle fonti citate nel presente contributo e originariamente traslitterate secondo sistemi diversi.

⁹ Si veda EVGRAF POKUSAEV, *Gospoda Golovlěvy M.E. Saltykova Šedrina*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura 1975.

¹⁰ Si veda LÁŠENKO, *O funkcii ličnyb iměn...*, cit.

¹¹ Si veda DMITRIJ NIKOLAEV, *Smeh Šedrina: Očerki satiričeskoj poëtiki*, Moskva, Sovetskij pisatel' 1988.

¹² *Ad vocem*, in *Bol'šoj akademičeskij slovar' russkogo âzyka*, V, Moskva-Sankt-Peterburg, Nauka 2004.

¹³ SALTYKOV-ŠEDRIN, *Gospoda Golovlěvy*, cit., p. 90.

¹⁴ ID., *I signori Golovlěv*, cit., p. 107.

personaggio – momenti del romanzo, compare proprio l'antroponimo Iuda. Nella prima occorrenza Iuda è utilizzato come esplicita allusione biblica, ma in funzione ancora puramente assimilativa: «Vot idet za grobom, vot otdaet bratu poslednee Iudino lobzanie, i dve paskudnye slezniki vytekli iz ego glaz»¹⁵ ('eccolo chino sulla bara che dà l'ultimo bacio di Giuda al fratello mentre due lagrimucce, false, gli scendono dagli occhi').¹⁶ Nella seconda accezione, di poco successiva, 'Giuda' è utilizzato in funzione appellativa dal fratello Pavel, moribondo: questi rafforza il valore allusivo del nome pronunciando, subito dopo, il termine *predatel'*, 'traditore',¹⁷ e accusando lo spietato interlocutore di aver gettato sul lastrico la madre. Infine è la voce narrante a identificare il personaggio con il nome di Iuda nel momento in cui, giunta l'estrema fine della sua vita, la coscienza a tratti sollecita in lui la rievocazione di una delle sue azioni più malvagie: egli è il Giuda che ha rapito il figlio neonato avuto dalla serva Evprakseûška abbandonandolo in un orfanotrofio. Il soprannome Iuduška si configura come evidente antroponimo allusivo, elemento metalinguistico atto a suggerire una peculiare connessione fra il testo e una narrazione ad esso esterna.¹⁸ Il suo denotato è dunque un elemento significante collocato in uno specifico *socium* culturale e il cui significato si realizza mediante l'attiva partecipazione del lettore: il nome Giuda non è soltanto, per il lettore russo contemporaneo di Saltykov-Ŝedrin, il nome evocante di un ruolo esiziale nella narrazione della Passione di Gesù Cristo, bensì anche l'oggetto di una riflessione filosofico-letteraria intensamente problematizzante: «è con la seconda metà dell'Ottocento che gli scritti sull'apostolo iniziano a proporre una visione più eterodossa, tratteggiando una possibile via di redenzione per l'Iscriota».¹⁹ L'indagine avviata da Fëdor Dostoevskij²⁰ e, successivamente, condotta da scrittori e poeti

¹⁵ ID., *Gospoda Golovlëvy*, cit., p. 73.

¹⁶ ID., *I signori Golovlëv*, cit., p. 85. Si tratta di una visione onirica, evocata dalla mente di Arina Petrovna, che precisamente intuisce la natura del figlio, Iuduška sanguisuga, e prefigura la sua futura evoluzione.

¹⁷ L'identificazione del motivo del traditore nel personaggio di Giuda ispirò all'autore un successivo, cupo racconto, *Hristova noč'* ('La notte di Cristo'), pubblicato nel 1886 nella raccolta *Skazki* ('Favole'). Il racconto – che parrebbe una rielaborazione allegorica della narrazione evangelica e della leggenda dell'ebreo errante – si conclude con una dura sentenza, sorta di premessa, a posteriori, della malefica esistenza di Iuduška: «Ed egli va ancor oggi per il mondo, seminando sedizione, tradimento e discordia» (SALTYKOV-ŜEDRIN, *La notte di Pasqua*, in *Racconti di demoni russi*, a. c. di A. Tarabbia, Milano, il Saggiatore 2021, p. 146). La versione manoscritta del racconto reca il titolo *Hristova noč'. Predanie*, con l'indicazione della variante *Narodnoe predanie* ('Tradimento del popolo').

¹⁸ Si veda ELENA KOROBKOVA, *Ličnoe imâ v strukture hudožestvennogo teksta*, «Vestnik MGLU», DLIV (2008), pp. 187-192.

¹⁹ GIACOMO AIAZZI, *Dall'abisso della dannazione alla riabilitazione. Giuda Iscriota nella letteratura russa tra Otto e Novecento*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», LV (2019), 2, p. 267.

²⁰ Aiazzi rileva interessanti parallelismi fra il personaggio dell'Inquisitore e Giuda nel roman-

come Andrej Remizov, Maksimilian Vološin e Leonid Andreev all'inizio del Novecento «non era motivata da un mero interesse storiografico: la ragione di questi scritti è quella di indagare la psicologia di Giuda in quanto uomo: che cosa lo spinse a tradire? Quali erano i suoi sentimenti? L'obiettivo era quello di ridare voce al Traditore, dopo secoli di silenzio imposto». ²¹ L'anno precedente la pubblicazione di *Gospoda Golovlěvy* il poeta Seměn Nadson compone il poema *Iuda*, nel quale tenta di «scandagliare le profondità tormentate di Giuda». ²² L'animo del Traditore è straziato dal rimorso, ma non è in grado di chiedere perdono a Dio, perché troppo grave è la sua colpa e incompleto il suo pentimento. Le sue ultime parole, pronunciate prima di togliersi la vita, impiccandosi, esprimono la sua fosca disperazione: «mne net pošady, net prošeniâ!» ²³ («non c'è remissione, non c'è perdono!'). Anche l'animo di Iuduška è tormentato da un analogo, disperato rimorso, che lo induce a compiere, inconsapevolmente, una sorta di suicidio, affrontando la bufera di neve e tentando di raggiungere, prima dell'alba, il cimitero: «“Nado na mogil'ke k pokojnice mamen'ke prostilsâ shodit'”» («“Bisogna andare sulla tomba di mamen'ka e chiederle perdono!”»). ²⁴ Il cadavere congelato del signore di Golovlěvo, rinvenuto la mattina sulla strada del cimitero, rinvia al Giuda nadsonianiano, corpo senza vita, stretto nell'abbraccio dell'albero che ha

zo *I fratelli Karamazov*: entrambi sono chiamati da Gesù perché stiano con lui e perché vadano fra le genti a predicare; entrambi, inoltre, interpretano la figura di Cristo sulla base di principi ideologici. Ulteriore elemento di connessione tra le due figure, osserva l'autore, è il sentimento della delusione nei confronti di Cristo, suscitato dal discorso sul «Pane di vita» pronunciato da Gesù (Gv. 6, 35): la promessa del pane celeste appare ai due traditori sideralmente lontana dalla concreta attesa del solo pane terreno, unico cibo di cui l'umanità, irricoscente e viziosa, sa nutrirsi. E il motivo del pane, contrapposto alla pietra, nella versione, degradata, di un Giuda meschino e incapace di aderire a ideologie e di concepire ragionamenti profondi, interessa anche il personaggio di Iuduška. Nell'evocare il drammatico rapporto con il figlio Volodâ, morto suicida, la voce narrante utilizza l'espressione «ěto kamen', a ne hleb» (SALT'YKOV-ŠĚDRIN, *Gospoda Golovlěvy*, cit., p. 119), («dava una pietra e non del pane»; SALT'YKOV-ŠĚDRIN, *I signori Golovlěv*, cit., p. 145). Successivamente l'esplicito riferimento al discorso sul «Pane di vita», evocato da Aiazzi, diviene l'oggetto di uno dei consueti, logorroici quanto ipocriti sermoni di Iuduška, rivolti alla ormai ribelle Evprakseuška, la quale non gli consente di terminare il discorso, che risulta quindi privo del suo minaccioso messaggio: «“Hleb byvaet raznyj: vidimyj, kotoryj my edim i ěem ěto telo svoe podderživaem, i nevidimyj, duhovnyj, kotoryj my vkušaem i tem stâzaem sebe dušu [...]. I eželi my dolgo ne edim hleba vidimogo, [...] to ěuvstvuem golod telesnyj; esli že prodolžitel'noe vremâ ne vkušaem hleba duhovnogo”» (SALT'YKOV-ŠĚDRIN, *Gospoda Golovlěvy*, cit., pp. 203-204), («ce n'è di due specie: il pane visibile, quello che mangia uno per il sostentamento del corpo, ed il pane invisibile, spirituale, che gustiamo per la salvezza dell'anima [...]. Se, per un certo tempo [...] non mangiamo il pane visibile proviamo la fame corporale; ma se per lungo tempo non gustiamo il pane spirituale...»); SALT'YKOV-ŠĚDRIN, *Gospoda Golovlěvy*, cit., p. 255).

²¹ Ivi, p. 268.

²² AIAZZI, *Dall'abisso della dannazione...*, cit., p. 281.

²³ SEMĚN NADSON, *Iuda*, in *Polnoe sobranie stibotvorenij*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proěkt 2001, p. 102.

²⁴ SALT'YKOV-ŠĚDRIN, *Gospoda Golovlěvy*, cit., p. 262. ID., *I signori Golovlěv*, cit., p. 328.

accolto la sua morte: nessuno dei due ‘traditori’ ha vinto la forza malefica che ha impedito loro di pentirsi e di chiedere perdono alla loro vittima. Nel lungo sguardo che il protagonista rivolge all’«immagine del Salvatore coronato di spine»²⁵ (‘pered [...] obrazom iskupitelâ v ternovom vence’) si realizza la definitiva identificazione del personaggio di Iuduška con l’Iscariota evangelico. Solo dopo aver guardato l’immagine di Cristo, che «“Vseh prostil! [...] ne tol’ko teh, kotorye *togda* napoili ego ostom s želč’û, no i teh, kotorye i posle, vot teper’, i vpered, vo veki vekov”» (“ha perdonato non soltanto a quelli che per calmare la sua sete gli hanno dato aceto e fiele, ma a quelli pure... che poi... ora, per esempio, e nel futuro, nei secoli dei secoli”).²⁶

Risulta dunque evidente la natura del processo di coniazione, per nominazione indiretta,²⁷ del soprannome Iuduška, originato dal riflesso della specificità percepita nel personaggio dalla comunità circostante. Dei tre fondamentali principi che regolano il processo di formazione del soprannome – metaforizzazione, metonimizzazione e antonomasizzazione – è proprio quest’ultimo a sostanziare il valore semantico e la funzione letteraria dell’onimo Iuduška.²⁸ L’accezione emotiva che lo caratterizza è l’efficace esito della fantasia dell’Autore e del suo spirito di osservazione:²⁹ Iuduška è, ad un tempo, efficace espressione del personaggio da esso designato e riflesso rivelatore della natura dei comprimari che così lo hanno denominato.

Al personaggio di Porfirij Vladimiryč viene attribuito inoltre un secondo epiteto: *krovopivec*, anche nella variante familiare *krovopivuşka*. Ambedue sono forme popolari del termine standard *krovopijca*, che designa, come prima accezione, ‘un insetto che si nutre del sangue dell’uomo o di animali’³⁰ e come seconda ‘una persona crudele’.³¹ Il primo significato rinvia al termine settoriale *pâvka*, corrispondente alla voce latina *hirudinea*, e al traducevole ‘sanguisuga’ che presenta entrambe le accezioni. L’attribuzione

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 262 e p. 327.

²⁷ Si veda SVETLANA VAN NESS, *Ispol’zovanie vtoričnoj nominacii pri sozdanii prozvišnyh naimenovanii*, «Vestnik ŪUr GU», XVI (2008), pp. 74-77. L’autrice del contributo precisa che la nominazione indiretta attribuisce all’antroponimo un solo specifico tratto semantico contenuto nell’onimo o nel termine impiegato come soprannome.

²⁸ Se nel processo di antonomasizzazione il legame tra i significati primario e secondario di un termine rimane intatto e si realizza quindi il suo valore di onimo, quest’ultimo comincia a esercitare, mediante le specifiche connotazioni che lo caratterizzano, un’influenza tanto estesa quanto ampie sono le conoscenze condivise della comunità in cui il nome proprio si diffonde. Di conseguenza onimi come Salomone o Eva finiscono con il designare non semplicemente degli individui, bensì degli individui caratterizzati da specifici tratti caratteriali.

²⁹ Si veda EVGENIĀ DANILINA, *Prozviša v sovremennom russkom âzyke*, in *Vostočnaâ slavânskaâ onomastika*, Moskva, Nauka 1979, pp. 278-281.

³⁰ TAT’ĀNA EFREMOVA, *Novyj Slovar’ russkogo âzyka. Tolkovo-slovoobrazovatel’nyj*, Moskva, Russkij âzyk 2000, *ad vocem*.

³¹ Ivi.

del secondo soprannome, che esplicitamente manifesta l'intento ingiurioso di chi lo pronuncia, si deve anch'essa al fratello Stĕpka: «Porfiša-krovopivec – tot ne dast»,³² ('Non faccio calcolo su Porfiša sanguisuga').³³ La coniazione dell'epiteto *krovopivec* è determinata da un processo di metaforizzazione di tipo abduittivo: l'esito della rinominazione risulta qui dotato di una peculiare efficacia, in quanto rileva alcune relazioni strutturali profonde e produce nuove conoscenze in merito al personaggio al quale è attribuito. Il soprannome 'sanguisuga', che si presenta come metafora omologica, illustra, appunto mediante un ragionamento abduittivo, compiuto dal suo coniatore – e non esplicitato dall'autore – un aspetto inizialmente ignoto del personaggio di Iuduška e reso successivamente evidente dalle azioni predatrici compiute ai danni di tutti i membri della famiglia. Iuduška si approprierà, inesorabilmente, di tutti i loro beni materiali e si libererà, crimosamente, dell'intera sua discendenza per proteggere l'integrità delle proprie sostanze. Anche il fratello Pavel e la madre Arina Petrovna, nelle loro riflessioni e nei loro pensieri, non di rado nominano Iuduška con tale epiteto. Il soprannome Iuduška espleta sia una essenziale funzione esplicativa, in quanto nome-ritratto perfettamente corrispondente al profilo del personaggio, sia una funzione sostitutiva, sovrapponendosi al prenome Porfirij e al patronimico Vladimirovič.³⁴ Di particolare interesse sono le connessioni semantiche e identitarie che strutturano l'individualità onomastica di Porfirij Iuduška *krovopivec*: i due soprannomi integrano, rivelando specifici tratti psicologici e comportamentali, la natura e il destino del portatore del nome.

L'antroponimo Porfirij³⁵ deriva dal nome greco *Porphyriós*, che a sua volta trae origine dal termine *porphyra*, 'porpora'. Il prenome russo Porfirij – che presenta anche le forme Porfir, Perfilij, Perfil, Fira e Perša – rimanda ai significati di 'porporino', 'purpureo', 'vestito di porpora'. Il color porpora alludeva, nella cultura bizantina, alla dignità divina e imperiale, quindi alla solennità del potere, riunendo in sé il colore blu e il colore rosso, simboli, rispettivamente, della realtà trascendente e della tangibilità terrena.³⁶ La figura di Porfirij appare indissolubilmente legata al tema del potere: nel

³² SALT'YKOV-ŠEDRIN, *Gospoda GolovlĚvy*, cit., p. 33.

³³ ID., *I signori GolovlĚv*, cit., p. 33.

³⁴ Risultano 309 occorrenze del soprannome Iuduška e 294 del prenome Porfirij e della relativa variante familiare Porfiška.

³⁵ Questo prenome ricorre in altre opere letterarie russe. Il più noto, Porfirij Petrovič, è il giudice istruttore incaricato di indagare sul duplice omicidio commesso da Raskol'nikov in *Delitto e castigo* (1866); mentre un precedente omonimo, nel prenome e nel patronimico, identifica il protagonista del racconto *L'orologio* di Ivan Turgenev (1850), e ancora turgeneviano è il Porfirij Platonyč, proprietario terriero, dedito al gioco delle carte, amico di Anna Odincova nel romanzo *Padri e figli* (1862). Il magro Porfirij è infine il protagonista del racconto cechoviano *Il grasso e il magro* (1883).

³⁶ Si veda NIKOLAJ SEROV, *Cvet kul'tury. Psibologia kul'turologia fiziologiâ*, Sankt-Peterburg, Reč 2004.

corso del romanzo il personaggio agisce in modo da assicurarsi, a poco a poco, il possesso e il dominio della vasta tenuta di Golovlëvo, assumendo i tratti del malefico Kašej, mitologico signore del regno delle tenebre.³⁷ La valenza simbolica del nome Porfirij,³⁸ la sfrenata ambizione unita all'avidità e all'avarizia trovano un'ulteriore enfasi nel patronimico Vladimirovič – nel romanzo riportato nella forma contratta Vladimiryč – derivato dal prenome Vladimir, il cui significato è, in origine, 'grande nel suo potere'.³⁹ Il cognome Golovlëv – che completa e precisa l'identificazione onomastica di Porfirij Vladimiryč soprannominato Luduška e *krovopivec* – rinvia, verosimilmente, a un soprannome generato dal produttivo termine *golova*, 'capo; testa', o dalla forma derivata *goloviâ*,⁴⁰ atto, forse, a evidenziare le doti intellettive del personaggio, il suo raziocinio, o, più probabilmente, la tendenza alla cogitazione, ossessiva e diabolica.

Il nome, il patronimico, i due soprannomi e il cognome sintetizzano dunque la contraddittoria natura, la vicenda umana e il drammatico destino di Porfirij Vladimiryč Golovlëv, uomo dalla temibile personalità, avido di denaro e di beni materiali, vanamente orgoglioso del proprio intelletto e personificazione di un potere insaziabile e devastatore.

Biodata: Giulia Baselica è RTDB in Slavistica presso l'Università degli Studi di Torino e ha insegnato in vari Atenei italiani. Ha pubblicato la monografia *Le parole della religione come metafora del mondo. Osservazioni sulla poetica achmatoviana* (Campanotto, 2005). Si occupa di Letteratura russa, in particolare del periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento; di Cultura russa, di Odeporica, di Letteratura comparata, di Storia e Critica della Traduzione e ha pubblicato, in tali ambiti di ricerca, numerosi articoli e contributi.

giulia.baselica@unito.it

³⁷ Si veda LÅSENKO, *O funkcii ličnyh imën...*, cit.

³⁸ Il lettore attuale può inoltre cogliere nel prenome Porfirij un'ulteriore connessione con il soprannome *krovopivec* nel rimando al termine *porfiriâ* ('porfiria, o protoporfiria eritropoietica'), patologia che si manifesta come intolleranza all'esposizione solare e nell'anemia, con la conseguente necessità di trasfusioni. In un lontano passato i sintomi di tale malattia (oltre all'ingestione di sangue animale e alla tendenza a uscire nelle ore notturne per evitare lesioni cutanee provocate dalla luce solare) potrebbero aver ispirato le narrazioni popolari inerenti ai vampiri e al personaggio di Dracula. Porfirij Golovlëv si presenta, in effetti, come una sorta di riflesso, meschino e caricaturale, del nobile e inquietante conte Vlad di Valacchia.

³⁹ MAKŠ VASMER, *Ėtimologičeskij slovar'*, v. I, Moskva, Progress 1986, *ad vocem*.

⁴⁰ Numerosi i cognomi derivati da tale epiteto. Ne sono esempi le forme Golovuškin, Golovâškij, Golovkin, Golovšikov (si veda BORIS UNBEGAUN, *Russkie familii*, Moskva, Progress 1989).

MARCO BEGHELLI

CALLAS, NOME FATALE

Abstract: The stage name of *Maria Callas* was neither the first nor the last under which the most acclaimed soprano of all time appeared on the stage. Her name was in constant evolution, as shown by the divergence between the Greek registry (in her family's homeland) and the American registry (in her country of birth), along with variants of her baptismal certificate, family habits, theatrical debut and recording career.

Keywords: Callas, stage name, onomastic variants

Lo assicura mia madre: è stato il primo nome che ho udito nella mia esistenza terrena, prima ancora del mio stesso nome. «Ecché, signora: vuol far concorrenza alla Callas?», l'apostrofo l'ostetrica per gli strilli che faceva, mentre nascevo.

Callas: quel nome, all'epoca, spopolava sui rotocalchi a più ampia diffusione, noto pure a chi in teatro non aveva mai messo piede, né mai aveva udito un'opera lirica, tantomeno cantata dal fenomeno del momento Maria Callas (1923-1977), e nulla sapeva della rivoluzione vocale da lei operata (tenevano piuttosto banco, sulle copertine dei settimanali, il dimagrimento eccezionale, gli abiti cucitile addosso da Biki, lo scandaloso *forfait* all'Opera di Roma, l'incipiente *affaire* Onassis).¹ Per chi, invece, il teatro lo frequentava davvero, lei era semplicemente *La Divina* – ovvero *La Maria*, fra coloro che ostentavano una consuetudine melomaniacale con l'artista (tutt'altra cosa che una vicinanza reale alla persona), gli stessi *aficionados* che di lì a poco avrebbero indossato il vestito a lutto per il suo precoce ritiro dalle scene (i cosiddetti

¹ Per la biografia dell'artista, rimando alla mia voce enciclopedica *Callas, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, supplemento *Gli italiani della Repubblica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, pubblicazione *on line*: http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-callas_%28Dizionario-Biografico%29/. Per uno sguardo al fenomeno artistico e sociale, cfr. il mio compendio *La Callas*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, Atti del convegno di studi (Roma, Università degli studi Roma Tre, 3-5 dicembre 2007), a c. di L. Aversano e J. Pellegrini, Macerata, Quodlibet 2016, pp. 37-52; versione riveduta nella seconda edizione del volume, 2017, pp. 37-52. Ho tentato di riassumere i termini della rivoluzione vocale da lei condotta in *Maria Callas and the recovery of an operatic vocal subjectivity*, in *The female voice in the twentieth century: Material, symbolic and aesthetic dimensions*, proceedings of the international conference (Venice, Fondazione "Giorgio Cini", 9-11 febbraio 2018), a c. di S. Facci e M. Garda, Abingdon, Routledge 2021, pp. 43-60.

vedovi Callas, che si autoriconoscevano nel comandamento «Non avrai altra diva al di fuori di me».²

Callas: nome d'arte che, nel mantra reiterato dalle vestali di quel fuoco sacro, finirà per assimilarsi magicamente al nome del tempio musicale in cui la sua arte s'incarnò al massimo grado: *càllascàllascàla*. In un'epoca in cui si ribattezzano i teatri per intitolarli a questo o quella grande interprete del passato,³ *La Scala* di Milano non ne avrà bisogno mai, portando già in seno al proprio il nome della più grande, quasi anagramma perfetto, presagio di un'identificazione artistica inveratasi per un decennio.⁴

Callas: un nome quasi letterario, nome chimerico consono a una sirena incantatrice, favoloso e fittizio, estraneo ad ogni lingua umana, nato e sepolto con lei, profanato *post mortem* per etichettarne sedie e divani o lampadari d'autore, altoparlanti della più alta fedeltà, gioielli in copia unica, vini di prestigio, fin varietà d'orzo distico ed altro ancora (onorifica è invece l'intitolazione a lei – se non di un teatro – di un cratere di Venere da parte dell'Unione Astronomica Internazionale, nel 1991).⁵

Suo padre, di origine greca, faceva all'anagrafe *Καλογερόπουλος* (*Kalogerópoulos*), come un calciatore divenuto quasi celebre ai nostri giorni; la figlia, per conseguenza, *Καλογεροπούλου* (*Kalogeropóulou*), genitivo patronimico. Si narra che il 3 agosto 1923 la famiglia, partita da Atene, giungeva a

² Basti un esempio, una confessione a caso fra tante, rilasciata dal noto giornalista economico Vieri Poggiali a distanza di oltre mezzo secolo da quelle esibizioni teatrali: «E tuttora, a tanti anni dalla sua scomparsa, mi ritengo un nostalgico e inguaribile vedovo Callas, come lo sono molti appassionati di quella grandiosa, inimitabile interprete, cantante e attrice»: in CESARE CAVALLERI, *Poggiali spiega l'opera alla nipote: «Sono vedovo della Callas»*, «L'Avvenire», 16 settembre 2015.

³ Il caso più recente, clamoroso per la disinvoltura con cui l'operazione è stata effettuata in sede amministrativa e pubblicamente accolta dalla cittadinanza: il 6 dicembre 2007, a tre mesi esatti dalla scomparsa del suo illustre concittadino, il Comune di Modena intitolò il proprio teatro al tenore Luciano Pavarotti: «È sembrato naturale, oltre che appropriato, che la sua figura fosse per sempre legata a un tempio della musica lirica, al teatro che lo ha visto vivere momenti particolarmente significativi della sua prestigiosa carriera», commentò il sindaco di allora, Giorgio Pighi (cfr. *Il Teatro Comunale intitolato a Pavarotti*, «QN Quotidiano nazionale - Il resto del carlino», cronaca di Modena, 6 dicembre 2007); ma il 2 ottobre 2021 lo stesso teatro è stato poi reintitolato congiuntamente a Luciano Pavarotti e Mirella Freni, sua concittadina, abituale collega e amica di una vita: «Tornare a formare la loro coppia artistica è per noi anche un segno di comunità. Sia Luciano che Mirella amavano moltissimo la loro città, erano due veri tifosi di Modena. Per questo crediamo che intitolare a entrambi il teatro sia stata la scelta giusta», commentò il sindaco successivo, Gian Carlo Muzzarelli (cfr. STEFANO MARCHETTI, «Modena, il teatro Comunale intitolato a Mirella Freni e Luciano Pavarotti», *ibid.*, 2 ottobre 2021).

⁴ Cfr. MUSEO TEATRALE ALLA SCALA, *Maria Callas alla Scala: mostra documentaria a vent'anni dalla scomparsa* (Teatro alla Scala, Ridotto dei palchi, 16 settembre - 16 novembre 1997), Milano, Teatro alla Scala 1997; ID., *Maria Callas: gli anni della Scala*, a c. di V. Crespi Morbio, Torino, Altemandi & C. 2007.

⁵ INTERNATIONAL ASTRONOMICAL UNION (IAU), *Gazetteer of Planetary Nomenclature*, «Planetary Names: Crater, craters: Callas on Venus», <https://planetarynames.wr.usgs.gov/Feature/975> (ultimo aggiornamento: 1 ottobre 2006).

New York, sistemandosi nel quartiere greco di Astoria (Queens): il cognome venne allora semplificato in Kalòs. Quattro mesi dopo, al Flower Hospital di Manhattan, nacque Sophie Cecilia Kálos: il 3 dicembre, secondo l'anagrafe newyorkese; il 2 secondo il passaporto rilasciatole vent'anni più tardi; ma la madre indicherà sempre come data del parto il 4 dicembre, giorno prediletto anche dall'interessata per la ricorrenza in calendario di Santa Barbara, martire battagliera e ardimentosa, con la quale evidentemente s'identificava.⁶

Nell'evoluzione onomastica, siamo insomma ancora lontani dal *nom de théâtre* con cui la diva conquisterà fama imperitura. Anna e Maria vennero aggiunti a Sophie e Cecilia nel momento del tardivo battesimo (26 febbraio 1926), e *Mary Kalos* divenne allora il nome d'uso comune durante la sua infanzia americana. Ma il primo pseudonimo da cantante lirica potrebbe essere stato *Nina Foresti* (la prospettiva italiana è per nulla casuale), se diamo credito alla narrazione mitografica che vorrebbe identificare in lei la ragazzina di tal nome che nel 1935 intona con voce sorprendentemente sicura «Un bel di vedremo» (*Madama Butterfly*) al programma radiofonico *Major Bowes' Amateur Hour*, uno fra i tanti concorsi canori per dilettanti organizzati all'epoca nella *Grande Mela* affamata d'opera nostrana (la registrazione è superstita!).

Come da *Kalos* si sia giunti a *Callas* non è chiaro. A 14 anni, la ragazza si trasferisce ad Atene con madre e sorella e lì avrà luogo la sua formazione professionale, recuperando il cognome originale, ma non il nome: ce lo dicono i registri del Conservatorio Nazionale (Ethnikon Odeion) a cui si iscrisse; ce lo dice la prima dedica autografa rilasciata alla sua insegnante Maria Trivella: «To my darling teacher to whom I owe all. Mary Anna»; ce lo dice la prima recensione giornalistica nota, originata dall'occasione di un saggio scolastico: «La signorina Marianna Kalogeropoulou ha una delle più belle voci per ogni genere di canto».⁷ Tornerà dal padre, negli Stati Uniti, al termine della guerra (1945), cercando inutilmente un teatro che le desse fiducia, fino a quando un contatto insperato la riporterà in Europa, per quella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli all'Arena di Verona che viene considerata una sorta di secondo e definitivo debutto (2 agosto 1947), dopo i pochi titoli operistici interpretati ad Atene.

Ebbene, il primo trafiletto italiano che ne cita il nuovo nome artistico (una breve intervista, durante la preparazione dello spettacolo), usa ancora

⁶ Nel 1969 il nome di Santa Barbara verrà rimosso dal Calendario Romano Generale della Chiesa Cattolica per dubbia storicità della persona. Nella sua autobiografia, la moglie del tenore Giuseppe Di Stefano (compagno della Callas sulla scena e per certo tempo anche nella vita) racconta di una cena con illustri ospiti organizzata a Londra il 2 dicembre 1972 dalla casa discografica EMI per festeggiare il cinquantesimo compleanno del soprano (MARIA GIROLAMI DI STEFANO - FRANCAMARIA TRAPANI, *Callas nemica mia*, Milano, Sonzogno 2002, p. 129); nondimeno, nel 1972 Maria Callas compiva solo 49 anni.

⁷ IOANNIS PSAROUDAS sul giornale «Eleftherion Vima», 31 maggio 1939.

la forma spuria *Maria Kallas* – né può considerarsi una svista giornalistica, essendo autore dell'articolo quel Renato Ravazzin che all'epoca fungeva anche da ufficio stampa per la manifestazione estiva:

Verona, 22 luglio

Uno dei motivi di interesse della prossima stagione lirica all'Arena di Verona è costituito dalla partecipazione di due cantanti americani: Maria Kallas e Richard Tucker, nei ruoli principali di «Gioconda» di Ponchielli, l'opera che andrà in scena il 2 agosto quale secondo spettacolo della stagione stessa.

Tale partecipazione ha un particolare significato di riconoscimento dell'importanza che in America si attribuisce alla tradizionale manifestazione lirica veronese.

Ciò ci è stato confermato, con la sua calda voce ed in un quasi perfetto italiano, dal soprano drammatico Maria Kallas, che ci ha accolto con viva cordialità e con una simpatica semplicità.⁸

Ma già il lancio finale della serata, a poche ore dal debutto, diffondeva il nome faticoso *Maria Callas* (con tanto di primordiale foto dell'artista, così lontana dalle future immagini *glamour*), secondo il nuovo *spelling* utilizzato anche sui manifesti dello spettacolo:

L'edizione di quest'anno si annuncia di un particolare valore artistico e di vivo interesse per la presenza, nei ruoli maggiori, degli artisti americani Richard Tucker e Maria Callas. Cantanti che, nelle prove, hanno rivelato qualità vocali d'eccezione ed un temperamento drammatico notevole. La folla che questa sera gremirà l'Arena li consacrerà certamente al successo, il conseguimento del quale ha costituito per loro il maggior motivo dell'adesione a partecipare agli spettacoli veronesi.⁹

Ma un ulteriore cambiamento onomastico era alle porte. Il 21 aprile 1949 la nostra cantante dalla carriera ancora appena imbastita contrae matrimonio interconfessionale – lei ortodossa, lui cattolico – con l'industriale veronese Giovanni Battista Meneghini (1895-1981), conosciuto il giorno stesso dell'arrivo in Italia e da subito proclamatosi suo mentore artistico e organizzativo. Il nuovo stato civile comporterà per lei l'acquisizione della cittadinanza italiana, in aggiunta a quella americana; ma ci vollero mesi perché l'anomalo rito religioso – celebrato in sordina per non dar pubblico scandalo (un giovedì sera, in sacrestia, senza invitati, dopo lunga attesa del *nulla osta* da Roma) – venisse riconosciuto anche dalle autorità civili. Sui manifesti del Teatro Colón di Buenos Aires, nella sua prima *tournee* all'estero, fra maggio e luglio compare ancora il nome da nubile. La carta d'identità della Repubblica Italiana le verrà rilasciata dal Comune di Zevio (VR) soltanto il 6 settembre

⁸ R[ENATO] RAVAZZIN, *Intervista con la "Gioconda giunta da oltre oceano". "Questi americani...!" dice Maria Kallas che spera di rimanere sempre in Italia*, «Il Gazzettino», 22 luglio 1947.

⁹ «Gioconda» inaugura questa sera la grande stagione lirica in Arena, «Il Gazzettino», 2 agosto 1947.

1949: in essa si conferma il «2 dicembre 1923» come giorno di nascita e il nome anagrafico «Sofia Cecilia Kalos» già attribuitole all'anagrafe a New York;¹⁰ ma il *nom de guerre* diviene da quel momento – com'era consuetudine per le donne sposate – *Maria Meneghini Callas*, con l'insolita anticipazione del cognome acquisito (molto più rara la forma *Maria Callas Meneghini*), forse per miglior effetto ritmico alla pronuncia. Tutti i dischi, che da quell'anno in poi porteranno nel mondo la sua voce e il suo nome, recano dunque il doppio cognome (così già sull'etichetta dei primi '78 giri' registrati nel novembre 1949 per l'italiana Cetra), e questo fin almeno al giorno in cui inopinate vicende biografiche la indurranno a separarsi dal marito per seguire l'armatore greco Aristotele Onassis, dopo l'estate 1959: sul cartellone del *Poliuto* donizettiano per la sua *rentrée* alla Scala (7 dicembre 1960), il nome è già tornato ad essere *Maria Callas*, come ai primordi e nei secoli a venire.

Il tenore Mario Del Monaco racconta di una confidenza in cui lei gli avrebbe svelato come i loro rispettivi nomi fossero molto simili:¹¹ pensava evidentemente alla forma originale greca, che nessuno aveva invero mai conosciuto in Italia, e che – con la costruzione patronimica *Καλογεροπούλου* subita dal cognome femminilizzato – può ben rendersi con 'Maria del Monaco' (il termine *καλόγερος* è appellativo usato in ambito greco-ortodosso per monaci ed eremiti, traducibile *tout court* con 'frate' o 'monaco'). Ironia delle coincidenze onomastiche, l'ultima sua residenza sarà proprio a Monaco, per opportunità fiscale: la firma apposta sulla *Carte d'Identité* rilasciata il 31 gennaio 1972 dice impropriamente «M. Calogeropoulos».

Ben altra *phoné* emanava nondimeno quel nome *Maria Callas* temperamentoso e dolce insieme, destinato a unirsi per l'eternità a inflessioni canore ora dolci ora temperamentose a perfetta vicenda, capaci di suscitare le emozioni più riposte. Memorabile la sequenza del film *Philadelphia* di Jonathan Demme (1993), in cui Andrew Beckett (Tom Hanks) ascolta Maria Callas nell'*Andrea Chénier* di Giordano, traducendo la sua commozione in parole: «Io son l'amore!».

È quanto mai vero che «le ondate di erotismo sollevate dalle incisioni discografiche della Callas sono ancora avvertibili a tanti anni di distanza»,¹² oggetto di un vero e proprio culto, anche e soprattutto da parte di quel settore di pubblico maschile che mai ha potuto vedere l'artista in carne ed ossa, né si dichiara particolarmente attratto dal fascino femminile:

¹⁰ Il documento è riprodotto in BRUNO TOSI, *Casta diva: l'incomparabile Callas*, [Venezia], Associazione Maria Callas 1993, p. 118.

¹¹ Durante l'intervista televisiva raccolta da Enzo Biagi a Lancenigo nel 1981, andata in onda l'anno successivo su Rete 4 nella serie *Un cronista alla Scala*.

¹² JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, il Mulino 1993, p. 12.

I'd been in love with the sound of her voice since the first records. That strange, sad siren song I knew she was singing just for me. I could play those records for hours. I had them memorized. Every nuance, the slightest intake of breath, the fiercest tones, the hushed, still pianissimo. Hers was the only voice who heard what I heard, said what I wanted to hear.¹³

È altrettanto vero che il feticismo – della registrazione, della fotografia, della lettera autografa – può fin trascendere il puro dato canoro, investendo l'intero 'universo Callas': non si spiegherebbe altrimenti la proliferazione negli anni di libri biografici e soprattutto fotografici, né la creazione di testi teatrali, film e romanzi che mettono in scena il personaggio Callas (i due casi più recenti: *Maria Callas - Lettere e Memorie* di Tom Volf, che Monica Bellucci sta portando in giro per i teatri d'Europa in varie lingue, e *7 Deaths of Maria Callas*, l'opera-performance ideata, diretta e interpretata da Marina Abramović contemporaneamente sulle scene nel 2021/22).

Oggi, a cent'anni dalla nascita della donna e a quasi mezzo secolo dalla morte della diva, di quel nome fatale non si può fregiare neppure una tomba, una vera tomba. A Parigi, nel Cimetière du Père-Lachaise, dove le ceneri dell'affrettata cremazione riposarono i primi mesi, una scarna lapide «apposée par le Maria Callas International Club le 15 Septembre 1991» mura un piccolo loculo vuoto, disperso fra gli anonimi corridoi sotterranei del più celebre camposanto al mondo; un pennarello nero ha affiancato al *nom de scène* il titolo onorifico «DIVA». Ufficialmente disperse nel Mar Egeo il 3 giugno 1979 da Demetrios Niamias, Ministro della Cultura greco, dette ceneri erano state precedentemente trafugate (ricca la rassegna stampa – da *fiction* poliziesca – prodottasi nel febbraio 1979) e forse mai realmente recuperate, bensì rimpiazzate e trasferite altrove: a Colombare di Sirmione, secondo la vulgata, nel giardino della villa di Via Verona in cui Meneghini trascorre solitario gli ultimi anni di vita, protette da una cupola di verzura, senza indicazione di nome alcuno.

Biodata: Marco Beghelli (1962), musicologo e critico musicale, è professore associato nell'Università di Bologna, dove insegna Drammaturgia musicale e Filologia musicale. Dedicò le sue ricerche al teatro d'opera italiano fra Sette e Novecento, affrontato da diverse prospettive (storica, drammaturgica, sociologica, semiologica, lessicologica). Ha prodotto varie edizioni critiche di partiture operistiche. Oggi è maggiormente interessato all'aspetto performativo del teatro musicale, con studi sulla vocalità e la prassi esecutiva. Nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna ha istituito un *Archivio del Canto*, dove si raccolgono monografie e fondi documentari relativi a cantanti lirici del passato (<https://archiviodelcanto.dar.unibo.it/>).

marco.beghelli@unibo.it

¹³ Dal celebrato monologo di Stephen nella tragicommedia *La "Traviata" di Lisbona* (1985-1989) di Terrence McNally (*The Lisbon Traviata*, Garden City, NY, The Fireside Theatre 1990, p. 119).

DONATELLA BREMER

I NOMI DI DIO NELL'OPERA POETICA
DI EUGENIO MONTALE E WISŁAWA SZYMBORSKA

Abstract: The complex relationships that two giants of world literature, Eugenio Montale and Wisława Szymborska, have entertained with 'the Other' throughout the span of their poetic production follow surprisingly similar paths. Both were agnostics, but not atheists, and both were engaged in a lifelong dialectic with the metaphysical, a dialectic which sees reason in a continuous confrontation with the miraculous and the unexpected, the imponderable and the unconditioned. The lyrics they have left us testify to a surprising affinity between the two writers, so distant in culture, language and tradition, but so close in that both are animated, on the one hand by a deep respect for all religions, on the other by mistrust of any ideological, philosophical or religious theory that attempts to pigeonhole and explain 'everything'. Their search for 'the divine', to which the most unusual names are attributed, and which sometimes have very little to do with the sphere of the transcendent, gives rise to perplexity, expectations, pressing questions and, not infrequently, a subtle vein of humor, another trait that unites these two great 'poets of doubt'.

Keywords: Literature and religion, names of the Other, poetics of doubt

*«Plaise à Celui qui Est peut-être
de dilater le cœur de l'homme
à la mesure de toute la vie»*

Marguerite Yourcenar

«Colui che È», scrive la Yourcenar riferendosi a Dio e riprendendo il nome che Dio stesso attribuisce a sé quando si rivela a Mosè: un nome al quale la scrittrice fa seguire tuttavia un «forse» ad esprimere il timore, mai sopito, che il bisogno che portiamo in noi di trovare un contatto tra la materia di cui siamo parte e una presunta trascendenza, che pare schiacciarsi, possa non essere soddisfatto.¹ Poche parole per dar voce a concetti che talvolta neppure la

¹ A Dio la Yourcenar, in un suo scritto postumo pubblicato nel 1986, attribuisce ben trentatré nomi: un sorprendente elenco in cui si inizia col definire la divinità come «Il mare del mattino» e si termina con l'identificarla con la «voce che viene/ da est, entra dall'orecchio/ destro/ e insegna un canto» (MARGUERITE YOURCENAR, *I trentatré nomi di Dio. Tentativo di un diario senza data e senza pronomi personale*, trad. it. di G. Bompiani, Milano, nottetempo 2019, p. 7 e p. 27). Il testo della citazione riportata in esergo si trova inciso sulla piccola lapide della tomba della scrittrice ed

teologia saprebbe rendere con altrettanto nitore, imbrigliata com'è nelle maglie di una tradizione che da secoli ne ha determinato la fisionomia, limitata da dogmi e assiomi, schemi e categorie e da ogni sorta di fondamentalismo.

Nel corso dei secoli sono stati innumerevoli gli scrittori e gli artisti che hanno attinto al tema del sacro e celebrato, invocato e talvolta addirittura profanato quel nome che, presso alcune delle grandi religioni rivelate, è addirittura oggetto di tabù e può venir pronunciato solo da parte dei ministri del culto e in ben precisi contesti e circostanze. Un Dio a cui sono state attribuite innumerevoli denominazioni, la maggior parte delle quali alludono allo splendore o alla potenza di colui che ci è signore, alla sua infinita sapienza o alla sua natura immortale, alla pienezza del suo essere o al suo ruolo di creatore...

Nell'ultimo secolo tuttavia il percorso che porta al divino, a un *deus absconditus* insensibile spettatore di guerre, stermini, pandemie e dittature, sembra avere mutato il proprio orientamento. Il cammino che più spesso procedeva verso l'Altissimo in senso verticale ha invertito la rotta trasformandosi in una discesa nelle profondità dell'animo umano, sin sull'orlo di un abisso pieno di insidie, in cui, accanto agli istinti più bassi, che si rivelano nell'insensatezza del nostro agire e nei nostri egoismi, è, forse, possibile trovare la scintilla divina: quel *Seelenfunkelîn* di cui parla, all'epoca di Dante, il maggiore fra i grandi della mistica occidentale: Meister Eckhart. Tale processo di umanizzazione del divino, che porta la letteratura a ruotare intorno alla problematicità del vivere, rappresenta il più delle volte l'esito di una religiosità laica che si articola in uno spazio non retorico e che si distingue anche per le denominazioni attraverso le quali molti dei poeti e scrittori della nostra epoca si rivolgono all'Altro.²

Tra questi possono essere senz'altro collocati Wisława Szymborska ed Eugenio Montale: poeti che si professano agnostici, ma non atei, e non anticlericali. Distaccatisi, sin dalla prima gioventù, dalle pratiche religiose, hanno infatti animato le loro opere di una forte tensione metafisica, che li vede impegnati in un continuo confronto col miracolo e l'imprevisto, con l'imponderabile e l'incondizionato, in bilico tra la meraviglia e il disincanto.

Resta solo da chiedersi quale sia «il mastice che tiene insieme», per usare un'espressione montaliana, due poeti che provengono da culture, lingue, mentalità, realtà tra loro così differenti e che sono per di più divisi dallo

è tratto dall'*Èvre en noir*, in EAD., *Èvres romanesques*, Paris, Gallimard 1982 (coll. Bibliothèque de la Pléiade), p. 564.

² Vorrei qui ricordare, fra gli innumerevoli studi sull'argomento, *La Bibbia nella letteratura italiana*, a c. di P. Gibellini e N. Di Nino, 4 voll., Brescia, La Morcelliana 2009 e il recente articolo di LUCIA MASETTI, *Il nome inafferrabile. Luzi e Caproni a caccia di Dio*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 243-253.

spazio di una generazione.³ E ancora: come può il poeta del «male di vivere» essere avvicinato alla poetessa della «gioia» – quantomeno «di scrivere»? L'affinità che lega questi autori, ambedue premi Nobel per la Letteratura, è stata di recente messa in luce da Roberto Galaverni, che, nel suo intervento al Convegno *Szyborska, la gioia di leggere. Lettori, poeti, critici*, svoltosi a Pisa tra il 12 e il 13 febbraio del 2014,⁴ ha esordito:

Il primo libro che ho letto di Wisława Szymborska è stato *Gente sul ponte*, una ventina d'anni fa ormai. Non ricordo se l'accostamento tra la sua poesia o, più precisamente, il suo modo di fare poesia e quello del tardo Montale sia scattato già allora, ma certo da parecchio tempo fa parte dei miei pensieri. [...] Il fatto è che sotto molti punti di vista [...] i due la pensano in modo sorprendentemente simile.⁵

Il critico letterario fa qui riferimento, parlando del «tardo Montale», alle ultime tre raccolte dello scrittore – *Satura, Diario del '71 e del '72 e Quaderno di quattro anni* –, caratterizzate da un deciso cambiamento di registro poetico rispetto alla sua, più nota, cosiddetta grande stagione. Si tratta di liriche che poggiano su contenuti fortemente ancorati al quotidiano, composizioni che, nonostante e forse proprio grazie all'apparente semplicità, accolgono tutta la gravità che deriva loro dal continuo richiamarsi alla problematicità del reale e, allo stesso tempo, alla precarietà della condizione umana.

Lo stesso può dirsi per la Szymborska, come rileva il suo primo editore italiano, Vanni Scheiwiller, che più volte ha fatto notare come la leggerezza e il modesto ottimismo della poetessa siano stati raggiunti al costo di un controllatissimo rigore formale e come nelle sue composizioni si crei un ossimoro concettuale tra tale apparente levità e i temi anche assai profondi che in esse vengono trattati.⁶

³ Come è noto, la fortuna italiana della poetessa è stata resa possibile anche grazie alle splendide traduzioni di Pietro Marchesani, il polonista che ha introdotto nel nostro paese vari altri importanti scrittori polacchi, quali ad esempio Czesław Miłosz e Zbigniew Herbert.

⁴ Gli Atti del convegno sono stati pubblicati a c. di D. Bremer e G. Tomassucci e sono comparsi a Pisa presso la Pisa University Press nel 2016.

⁵ Cfr. ROBERTO GALAVERNI, *Per un uso non ordinario della vita e della poesia. Su Wisława Szymborska*, in *Szyborska, la gioia di leggere*, cit., pp. 93-103, p. 93. In questo stesso articolo Galaverni abbatte alcuni degli stereotipi legati ai due poeti, mostrando come il male di vivere montaliano si sia col tempo diluito fino a diventare «poltiglia» e come l'espressione la «gioia di scrivere», che dà il titolo a una delle poesie più note della Szymborska e alla raccolta delle sue liriche comparsa nel 2009 in Italia per i tipi della casa editrice Adelphi, sia stata fonte, presso i critici, di un vero e proprio depistaggio. I testi citati qui di seguito sono invece tratti dal volume WISŁAWA SZYMBORSKA, *Opere*, a c. di P. Marchesani, Milano, Adelphi Edizioni 2008 (qui indicato con O), in cui compaiono anche parte delle opere in prosa nonché interviste, tra le quali il discorso pronunciato in occasione della consegna del Premio Nobel. I testi delle liriche di Montale sono tratti da EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, Edizione critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi 1980 (qui indicata con OV).

⁶ Cfr. LAURA NOVATI, *Pietro Marchesani e "il gioco dei destini incrociati"*, in *Szyborska, la gioia di leggere*, cit., pp. 39-52. Lo stesso Czesław Miłosz, uno dei maggiori rappresentanti della poesia

A ciò si aggiunga che il tono scelto dalla Szymborska è, proprio come quello adottato da Montale, di tipo marcatamente colloquiale, ma al tempo stesso argomentativo, volto a prendere in esame la realtà anche nei suoi aspetti minimi e apparentemente insignificanti, alla ricerca di possibili indicazioni, soluzioni, suggestioni – anche provvisorie, come direbbe Montale –, che ci aiutino a meglio orientarci in quanto uomini che su questo pianeta devono vivere e sopravvivere e vogliono farlo in modo consapevole, conservando, fin dove ciò sia possibile, il gusto per la vita e soprattutto un'inesauribile curiosità.

Un ulteriore tratto comune ai due scrittori è rappresentato dalla notevole dose di ironia di cui si nutre la loro poetica, quell'ironia che, come chiarisce la Szymborska, non va confusa «col dileggio, lo scherno, il disprezzo per l'altro» e «che è sempre venata di compassione». Un'ironia che si esercita in primo luogo nei confronti di se stessi e che non di rado è destinata a sfociare nella *reductio ad absurdum*.⁷

In *La vita breve dei nostri antenati* (O 443) la scrittrice con grande semplicità dimostra come sia possibile, e del tutto legittimo, muoversi con disinvoltura tra istanze fra loro opposte, in un mondo in cui bene e male rappresentano le due facce di una stessa medaglia:

quando il male trionfa, il bene si cela;
 quando il bene si mostra, il male si acquatta.
 Nessuno dei due si lascia vincere
 o allontanare a una distanza definitiva.
 Ecco il perché d'una gioia sempre tinta di terrore,
 d'una disperazione mai disgiunta da tacita speranza.

La stessa posizione assume Montale, che, nella lirica *A questo punto* (OV 447), così si esprime:

Se il male naturaliter non può smettere
 non gli conviene il segno del negativo.
 L'altro segno a chi tocca? È la domanda
 che corre (anzi *non* corre affatto)
 di bocca in bocca.

polacca contemporanea, è del parere che la Szymborska abbia dato «un particolare contributo alla poesia filosofica» (O, XVIII).

⁷ GIOVANNA TOMASSUCCI, nell'articolo *Sagge tautologie*, scrive in proposito: «la Szymborska fa perdere a idee e concetti ogni tranquillizzante staticità. Molte sue poesie sono infatti basate su uno scarto di prospettiva, sulla messa in discussione di un paradigma comunemente ritenuto corretto, ma che via via si rivela contraddittorio, o, al contrario, su un ragionamento apparentemente assurdo, ma che in ultima analisi non possiamo che considerare incontrovertibile» (in *Szymborska, la gioia di leggere...*, cit., p. 125).

E, ancora in Montale, in *Opinioni* (OV 494), si legge:

Non si è mai saputo se la vita
sia ciò che si vive o ciò che si muore.
Ma poi sarebbe inutile saperlo
ammesso che sia inutile l'impossibile.

Il riconoscimento di una simile situazione di impotenza viene riassunto in modo lapidario dalla Szymborska nella poesia *Scorcio di secolo* (O 451):

Come vivere?
[...]
Non ci sono domande più pressanti
delle domande ingenue.

Nella poesia conclusiva della raccolta *Satura, L'Altro* (OV 407), Montale fa il punto in proposito dando voce a una sorta di resa di fronte a una controparte incommensurabilmente più potente:

Non so chi se ne accorga
ma i nostri commerci con l'Altro
furono un lungo inghippo. Denunziarli
sarà, più che un atto d'ossequio, un impetrare clemenza.
Non siamo responsabili di non essere lui
né ha colpa lui, o merito, della nostra parvenza.
Non c'è neppure timore. Astuto il flamenco nasconde
il capo sotto l'ala e crede che il cacciatore
non lo veda.⁸

Anche per la Szymborska il complesso rapporto con la massima istanza viene interpretato come un accordo di tipo contrattuale, mai regolarizzato, un patto che abbiamo dovuto accettare senza che ci fosse stato chiesto di dare il nostro preventivo consenso.⁹ Nel componimento *Nulla è in regalo* (O

⁸ Da notare che l'espressione marcatamente ironica «i nostri commerci con l'Altro» fa riferimento a una relazione vincolante e onerosa, esemplificata qui dall'immagine di un cacciatore che ha preso di mira una preda particolarmente ingenua. Nelle versioni precedenti il poeta aveva scritto: «i nostri rapporti con l'Altro/ non erano contrattuali», «non furono mai registrati»; e il termine «inghippo» era originariamente preceduto dall'aggettivo «losco»; infine il 'poeta-flamenco', lungi dall'avvicinarsi all'Altro con «un atto di ossequio, un impetrare clemenza», aveva più semplicemente cercato «di difendersi/ sopravvivere» (vd. le varianti registrate nell'apparato critico di Bettarini-Contini alle pp. 407-408).

⁹ MICHAŁ RUSINEK riporta in *Nulla di ordinario su Wisława Szymborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi 2019, alle pp. 85-86 alcune delle dichiarazioni della poetessa riguardo alla propria religiosità, o a «ciò che lei proponeva al posto della religiosità». E commenta: «Nessuno, credo, si è ancora mai preso la briga di descrivere il fenomeno della religiosità della Szymborska [...] Ne era sinceramente molto addolorata. Come se solo la religiosità cristiana meritasse una descrizione, mentre la sua era troppo eretica. [...] Nel modello ermeneutico tradizionale, anche cristiano, ci viene suggerito di guardare alla realtà come a un involucro che nasconde qualcosa di

553), ad esempio, dopo aver lamentato il fatto che al momento della morte tutto dovrà essere restituito – cuore, fegato, cervello, ogni organo, anche l'ultimo dito, e perfino la pelle –, in quanto parte offesa la poetessa obietta:

Non riesco a ricordare
dove, quando e perché
ho permesso che aprissero
questo conto a mio nome.

Il componimento si chiude con la constatazione – che accende, forse, una nota di speranza – che nella lista delle cose da restituire non figura la voce «anima». ¹⁰ Il che significherebbe che di qualcosa di immateriale dovremmo essere stati comunque dotati, qualcosa la cui natura, tuttavia, è destinata a restare ancorata alla sfera delle grandi, irrisolvibili domande. Domande che ambedue i poeti continueranno a porsi con insistenza, variando ogni volta prospettiva e approdando a deduzioni spesso diverse e talvolta tra loro contrastanti: in un ostinato interrogarsi «sul tempo, sull'individuo-soggetto, sulla nascita dell'universo e dell'uomo ed inevitabilmente su Dio», ¹¹ lungo un percorso che caratterizza in fondo tutti coloro che possono essere definiti i 'poeti del dubbio'. «Non so,» scrive Montale in una celebre confessione-intervista, «tante cose non so. Non sono nemmeno sicuro che il mondo esista, che la materia esista, che io esista. Non mi stupirei affatto che qualcuno mi dimostrasse che non esiste nulla...». ¹² La Szymborska esprime un concetto simile quando, nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Nobel, afferma, parlando dei poeti e del loro 'mestiere': «Malgrado le difficoltà e le sconfitte, la loro curiosità non viene meno. Da ogni nuovo problema risolto scaturisce per loro un profluvio di nuovi interrogativi. L'ispirazione, qualunque cosa sia, nasce da un incessante "Non so"» (O 1042).

più importante, di metafisico. Ma la Szymborska aveva un approccio diverso. Diceva che prendiamo troppo alla leggera quell'involucro e cerchiamo troppo in fretta sotto di esso una qualche idea». Lo stesso studioso informa anche che, in alcune delle bozze del testamento della scrittrice, si legge: «Vorrei che il mio funerale avesse carattere laico [...]. Voglio avviarmi da sola sull'ultima strada, e Dio comunque farà di me quello che vuole» (p. 85).

¹⁰ Nel componimento *Qualche parola sull'anima* (O 595) la poetessa precisa: «L'anima la si ha ogni tanto./ Nessuno la ha di continuo/ e per sempre». E, commentando la recensione di un critico a questo suo componimento, chiarisce: «L'anima, ovvero ciò che chiamiamo anima, è sempre stata presente solo ogni tanto. [...] Quei momenti in cui l'uomo si apre a cose più elevate della quotidianità: ecco cos'è per me l'anima» (le citazioni sono tratte dalla biografia della scrittrice redatta da ANNA BIKONT e JOANNA SZCZĘSNA, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi 2015, p. 143). Nella succitata biografia di Rusinek, in cui si parla degli ultimi anni della vita della scrittrice a partire dal momento del conferimento del Nobel, la poetessa chiama l'anima un «lusso esistenziale» (p. 85).

¹¹ ALBERTO CASADEI, *Montale*, Bologna, il Mulino 2008, p. 103.

¹² *Il mestiere di poeta*, a c. di F. Cambon, Garzanti, Milano 1965, pp. 81-84.

Ma forse anche l'Artefice non ha una completa padronanza di ciò a cui ha dato vita.¹³ In un componimento che fa parte delle *Poesie disperse* (OV 826) Montale si chiede:

Non so se Dio si sia reso conto
della grande macchina da lui costruita
un errore di calcolo dev'essere alla base
dell'universo; tanto è lungo il suo
edificarsi e rapido il suo crollo.
C'era qualcosa dappprincipio, poi
venne il tutto, vacuo e imprevedibile.

Similmente la poetessa polacca scrive in *Tutto* (O 625):

Tutto –
Una parola scontata e gonfia di boria.
Andrebbe scritta tra virgolette.
Finge di non tralasciare nulla,
di concentrare, includere, contenere e avere.
E invece è soltanto
un brandello di bufera.

Anche la parola Dio, pertanto, andrebbe scritta tra virgolette, dal momento che la barriera costituita dai limiti della nostra mente e della nostra stessa lingua, che modella e dà voce ai pensieri, precludendo una piena conoscenza della divinità vanifica già alla fonte i tentativi di instaurare con essa qualsiasi tipo di rapporto.¹⁴ Ridurla a un nome che, più che descriverla, la costringa entro una definizione significherebbe renderla ancora più lontana e inaccessibile. Scrive Montale in *La lingua di Dio* (OV 445):

Se dio è il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri
per poi confonderli

¹³ Nella celeberrima *Lettere da Albenga* Montale scrive: «Se poi il Dio iniziale (l'Alfa) non fosse che un Dio parziale che attende di poter compiere numerosi altri *fiat* per completare se stesso e raggiungere la condizione finale di Omega, tanto più allora bisognerebbe supporre in lui i caratteri della mente umana e l'antropomorfismo toccherebbe l'assurdo [...] Egli è stato, una sola volta, unica e irripetibile; la nostra debole mente non può fare a meno di raffigurarselo come Persona, sia pure non fisica, ma in verità Egli non fu che l'attuarsi di una Condizione (forse improbabilissima) che maturò con leggi proprie, senza che il Condizionatore ne sapesse nulla. [...] Un simile Dio non dà consolazioni all'anima umana ed era inevitabile che il suo volto subisse adattamenti e mascheramenti» (MONTALE, *Auto da fé*, Milano, il Saggiatore 1972, pp. 349-350). Sulla religiosità dello scrittore molto è stato scritto. Una esauriente bibliografia sul tema si trova in ANGELO MARCHESE, *La ricerca dell'Altro*, Padova, Edizioni Messaggero 2000.

¹⁴ «Dico Essere per dargli un nome, ma è qualcosa di assolutamente inconcepibile, perché si sottrae alle forme del nostro pensiero. È l'interrogativo finale, l'ultimo perché, l'x di un'equazione impossibile...» (MONTALE, *Discorrendo della fine del mondo*, intervista di M. Cancogni [1968], in *Interviste a Eugenio Montale, (1931-1981)*, a c. di F. Castellano, 2 voll., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, I, pp. 367-376, p. 369).

come faremo a interpellarlo e come
 credere che ha parlato e parlerà
 per sempre indecifrabile e questo è
 meglio che nulla. Certo
 meglio che nulla siamo
 noi fermi alla balbuzie. E guai se un giorno
 le voci si sciogliessero. Il linguaggio
 sia nulla o non lo sia, ha le sue astuzie.

Così la Szymborska, che scaglia in *Appunto* (O 175) un vero e proprio *j'accuse* nei confronti del creatore dell'universo, dell'«inventore» dell'essere umano:

Lui
 ci ha allettati a uscire dall'interno della specie,
 [...]

Lui
 ha trasformato in umana la nostra testa,
 [...]
 da tempia a tempia,
 e ha aperto in noi
 ciò che non ha palpebre.

È essenzialmente per questo insormontabile ostacolo che nelle liriche dei due poeti il termine Dio ricorre di rado e viene usato in prevalenza nelle espressioni stereotipate, oppure quando si parla della divinità in termini generici. Là dove invece si segue il filo di riflessioni o di interrogativi che hanno per oggetto l'Altro metafisico, diversi sono i nomi che vengono adottati per caratterizzarlo: nomi presi a prestito, più che dagli scritti sacri o dal lessico filosofico, dal parlare di uso quotidiano, come pure dalla lingua della scienza o da quella dei media.¹⁵

A tale reticenza corrisponde l'impiego di una messe di nomi, maiuscolati e non, di locuzioni, di sintagmi fra i più vari. Fra questi figurano nelle liriche di Montale il Re pescatore, il principe della Festa, il vecchio Dio, l'Autore, il Demiurgo, l'Impronunciabile, l'Uno, il Genio, il dio senza nome che dispensa la Grazia, il Principe della Festa, l'Oggetto, il Caso, il Creatore, l'Autore, il fondatore, il Vero, il Nume, il *deus absconditus*, il Calcolatore, il

¹⁵ In un'intervista Montale affronta l'argomento in questi termini: «Io ho sempre detto che Dio non si deve nominare e lo dico anche in Satura: "Dio non lo nominavi nemmeno con la minuscola". Nel libro compaiono altri nomi: l'altro, l'essere, il Proto, Lui, lui, Chi. Un modo esistenziale di nominarlo. In questo senso, è vero, Dio ricorre nel libro in forma più esplicita. Ma spontaneamente. Non c'è stato mai il calcolo di metterlo o di escluderlo. Come spontaneamente m'è venuto di non nominarlo invano. Una precauzione igienica e raccomandabile» (cfr. RAFFAELLO BALDINI, *La poesia e il resto. Intervista a Eugenio Montale*, «Panorama», 1° aprile 1971, ora in *Interviste a Eugenio Montale*, cit., pp. 482-489, p. 485).

Calafato supremo, Qualcuno, Colui del quale non può dirsi il nome, Egli, il Big Bang, il regista, il burattinaio, l'Eccelso, Chi volle tu fossi, Colui che di tutto tiene i fili, Chi potrà o non potrà e il dantesco «Quegli che regge il mondo e le altre sfere».

Meno prolifica in questo campo la Szymborska, che tuttavia, nelle denominazioni che usa quando chiama in causa l'Essere supremo, ricorre a nomi in parte coincidenti con quelli montaliani, evitando il più possibile di fare riferimento a una qualsivoglia tradizione o ideologia di tipo religioso o laico. Fra questi: il Capo, il Superiore, la necessità, la potestà divina, il Dio biblico, Signore Iddio, il Dio dell'umor, Lui, il Dio di Gesso, il Caso,¹⁶ l'Essere Ideale, la Nuda Verità, il grande Silenzio. «La guerra accentuò la crisi religiosa che stavo attraversando», dichiara la poetessa. «Era inevitabile chiedersi come potesse Dio permettere tutto quello che stava accadendo».¹⁷ Tale atteggiamento viene espresso con grande chiarezza nel primo componimento della raccolta *Appello allo Yeti*, apparsa nel 1957, nel quale la Szymborska dà voce al proprio dissenso nei confronti di un Dio spietato che, senza motivo alcuno, chiede ad Abramo di sacrificare il figlio. La poesia si chiama *Notte* (O 35) e racconta di un sogno fatto dalla giovanissima Wisława. Il Signore vi compare nelle vesti della tradizione, con una lunga camicia e grandi ali, intento a controllare, di soppiatto, i destini degli umani, animato dal desiderio di mettere a dura prova creature innocenti e a lui devote. Una minaccia che lei sente gravare anche sul proprio capo. Scrive:

Dove mi andrò a riparare
quando l'occhio del Dio biblico
si poserà su di me
come si posò su Isacco?

Da quel momento, dichiara, erigerà una barriera in grado di proteggerla dall'accettazione passiva di una immeritata punizione divina. Scrive con tono polemico:

Da quella notte
oltre la misura d'un brutto sogno,

¹⁶ Termine polisemico e ambiguo concetto chiave della poetica szymborskiana, il Caso, più che rappresentare uno dei nomi della divinità, è da intendersi quale la negazione stessa di un disegno divino: sinonimo di un mondo privo di logica che, tuttavia, se da un lato spiazza e mette duramente alla prova l'individuo, costantemente sottoposto ai 'trucchi' del destino, è dall'altro fonte inesauribile di quello stupore che, come scrive Marinelli, fa parte integrante della «religiosità laica» della poetessa, una sorta di credo che si nutre della «meraviglia per i "casi" di ogni singolo essere e manifestazione dell'universo» (LUIGI MARINELLI, *Caso*, in: ANDREA CECCHERELLI, LUIGI MARINELLI, MARCELLO PIACENTINI, *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Roma, Donzelli 2016, pp. 29-40, p. 38).

¹⁷ BIKONT / SZCZĘSNA, *Cianfrusaglie del passato...*, cit., pp. 65-66.

[...]

il Signore Iddio cominciò
a poco a poco
giorno per giorno
il trasloco
dal letterale
al metaforico.

Il che significa che la poetessa prenderà le distanze anche dai propri sentimenti di ribellione, aiutata in primo luogo dalla sua arte, per trasferire l'agone su di un piano dialettico di tipo antropologico-filosofico.

L'altro componimento, eccezionalmente non in versi, in cui la Szyborska esprime la propria forte perplessità nei confronti della 'giustizia divina' è quello dedicato a Giobbe, uomo virtuoso, provato da mille sventure. Si chiama *Riassunto* (O 169). Anche qui Dio viene rappresentato mediante un'immagine che enfatizza gli aspetti più temibili del suo strapotere:

Dio appare sul carro d'una tempesta. Davanti all'uomo aperto fino al midollo loda la propria opera: i cieli, i mari, la terra e gli animali. E specialmente Behemot, e in particolare il Leviatano, bestie che riempiono di orgoglio. È grande poesia. Giobbe ascolta – Dio parla a sproposito, perché non desidera parlare a proposito. Perciò si affretta a prosternarsi davanti a Dio. [...] Giobbe acconsente. Giobbe non vuole guastare il capolavoro.

E se in ultimo il Signore ricompenserà Giobbe, lo farà non prima di aver rivendicato la propria onnipotenza rispetto alla miseria dell'uomo, del tutto indifferente alle sofferenze di chi pur gli è devoto.

Allo stesso modo per Montale l'Altro pare non essere molto interessato alle umane sorti. Il poeta scrive in *Laggiù* (OV 394), parlando di un ipotetico, avveniristico futuro della terra, sempre più evoluta tecnologicamente:

Il Creatore avrà poco da fare
Se n'ebbe

E in *Botta e risposta II* (OV 347), rivolto alla moglie morta, riflettendo sulla condizione umana, afferma:

noi siamo due prove,
due bozze scorrette che il Proto
non degnò d'uno sguardo

Similmente sentenza in *Niente di grave* (OV 341):

La crosta del mondo si chiude, com'era prevedibile
se prelude a uno scoppio. Era improbabile
anche l'uomo, si afferma. Per la consolazione

di non so chi, lassù alla lotteria
è stato estratto il numero che non usciva mai.

Anche la Szymborska parla di un'umanità abbandonata a se stessa, ridotta a cavia, nella lirica *Forse tutto questo* (O 545-546):

Forse tutto questo
avviene in un laboratorio?
Sotto una sola lampada di giorno
e milioni di lampade di notte?
Forse siamo generazioni sperimentali?
[...]
Forse finora non siamo di grande interesse?
[...]
O forse è il contrario:
là piacciono le piccole cose?
Ecco: una ragazzina su un grande schermo
si cuce un bottone sulla manica.
[...]
Qualcuno grida rapito:
Avvertite il Capo,
che venga a vedere di persona!

Ampiamente impreparati ad affrontare adeguatamente questa sorta di pantomima che è la vita, noi dell'umana stirpe siamo paragonabili ad attori che sono stati abbandonati dal capocomico poco prima della loro esibizione. Scrive Montale in *Qui e là* (OV 349):

Da anni prepariamo (da secoli) le parti,
"il signore è servito" e nulla di più.
da millenni attendiamo che qualcuno
ci saluti al proscenio con battimani
o anche con qualche fischio, non importa,
purché ci riconforti un nous sommes là.
Purtroppo non pensiamo in francese e così
restiamo sempre al qui e mai al là.

La medesima situazione viene descritta dalla Szymborska in *Una vita all'istante* (O 399):

Una vita all'istante
spettacolo senza prove.
Corpo senza modifiche.
Testa senza riflessione.
Non conosco la parte che recito.
So solo che è la mia, non mutabile.

[...]

Illusorio pensare che sia solo un esame superficiale,
fatto in un locale provvisorio. No.
Sto sulla scena e vedo quant'è solida.
Mi colpisce la precisione di ogni attrezzo.
Il girevole è già in funzione da tempo.
Anche le nebulose più lontane sono state accese.
Oh, non ho dubbi che questa sia la prima.
E qualunque cosa io faccia,
si muterà per sempre in ciò che ho fatto.

Anche in questo caso il grande burattinaio resta inattingibile, nascosto, lontano.

Quest'ultimo concetto è ben espresso da Montale in uno dei numerosi componimenti in cui ricorrono nomi biblici, *Come Zaccheo* (OV 417):

Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro
per vedere il Signore se mai passi.
Ahimè, non sono un rampicante ed anche
stando in punta di piedi non l'ho mai visto.

Similmente, per la Szymborska l'essenza della divinità resta insondabile ed enigmatica e finisce per coincidere col Caso, che può aiutarci o sfavorirci e a cui possiamo solo essere grati qualora un evento si concluda a nostro vantaggio. Si legge in *Ogni caso* (O 269):

Poteva accadere.
Doveva accadere.
È accaduto prima. Dopo.
Più vicino. Più lontano.
È accaduto non a te.
Ti sei salvato perché eri il primo.
Ti sei salvato perché eri l'ultimo.
Perché da solo. Perché la gente.
Perché a sinistra. Perché a destra.
[...]

La rete aveva solo un buco, e tu proprio da lì?

Così Montale nella lirica *Il Poeta* (OV 439):

Non gli hanno detto al bivio che doveva
scegliere tra due vite separate
e intersecanti mai. Lui non l'ha fatto.
È stato il Caso che anche se distratto
rimane a guardia dell'indivisibile.

L'«indivisibile» viene dunque concepito come una trappola dalla quale solo a qualche eletto è dato di fuggire.¹⁸

Una sorta di groviglio che la Szymborska descrive in *Labirinto* (O 669):

Deve pur esserci un'uscita,
 è più che certo.
 Ma non tu la cerchi,
 è lei che ti cerca,
 è lei fin dall'inizio
 che ti insegue,
 e il labirinto
 altro non è
 se non la tua, finché è possibile,
 la tua, finché è tua,
 fuga, fuga –

Un'immagine assai simile la ritroviamo in Montale nella lirica *La storia* (OV 316):

La storia gratta il fondo
 come una rete a strascico
 con qualche strappo e più di un pesce sfugge.
 Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
 d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.
 Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.
 Gli altri, nel sacco, si credono
 più liberi di lui.

Nel componimento *Il Re pescatore* (OV 424) il deonimo viene ripreso dalle parole che Gesù rivolge a Pietro, Giacomo e Giovanni, destinati a diventare, in quanto suoi apostoli, «pescatori di uomini»:

Si ritiene
 che il Re dei pescatori non cerchi altro
 che anime.
 [...]
 Solo il Re pescatore
 ha una giusta misura,
 gli altri hanno appena un'anima
 e la paura
 di perderla.

¹⁸ L'idea della fuga, dell'anello che non tiene, del varco attraverso il quale solo «i pochi» riescono a mettersi in salvo la troviamo già nella prima lirica degli *Ossi*, *In Limine* (OV 5), nella quale il poeta invita una di queste creature fortunate a non indugiare: «cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!/ Va, per te l'ho pregato». Si tratta peraltro di un'immagine, questa, destinata a ricorrere in molte delle sue poesie, anche in quelle più tarde.

Se il poeta non appartiene alla schiera di coloro che si salveranno, possiede tuttavia la facoltà di riconoscerli. Tra questi figurano, in incognito, quelle divinità incarnate che, nell'antica Grecia, vivevano in mezzo ai comuni mortali e raramente venivano riconosciute.¹⁹ In tali presenze, che affiorano in tutta la sua produzione poetica, a partire da quella della donna-angelo delle *Occasioni*, il poeta pone forse l'unica speranza di salvezza personale.²⁰ Scrive in *Divinità in incognito* (OV 367):

Dicono
che gli dei non discendono quaggiù,
che il creatore non cala col paracadute,
che il fondatore non fonda perché nessuno
l'ha mai fondato o fonduto
e noi siamo solo disguidi
del suo nullificante magistero.

Ed è proprio rivolgendosi a una di queste creature che Montale arriva a parlare della sua fede nel miracolo – ad esempio nella lirica *Mentre ti penso si staccano* (OV 387):

Si dice che io non creda a nulla, se non ai miracoli.
Ignoro che cosa credi tu, se in te stessa oppure lasci
che altri ti vedano e ti creino.
Ma questo è più che umano, è il privilegio
di chi sostiene il mondo senza conoscerlo.

Anche per la Szyborska esistono creature depositarie di una grazia particolare, personalità carismatiche, artisti, ma anche filosofi, scienziati, naturalisti che in qualche modo 'salvano' il mondo;²¹ la poetessa tuttavia non parla al loro riguardo di divinità. Crede invece nei miracoli che ci attorniano e che troppo spesso ignoriamo, dai più fantasmagorici a quelli strettamente ancorati al quotidiano. Scrive in *La Fiera dei miracoli* (O 485):

¹⁹ Nella succitata *Lettera da Albenga* afferma che «è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino» (MONTALE, *Auto da fé*, cit., p. 350).

²⁰ A Irma Brandeis, la Clizia della *Bufera*, Montale, pochi mesi prima di morire, aveva inviato un breve biglietto, scritto per metà in inglese e per metà in italiano, nel quale così esordiva: «you are still my Goddess, my divinity». Il testo è riprodotto in facsimile in LUCIANO REBAY, *Ripensando Montale: del dire e del non dire*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a c. della Fondazione Mario Novaro, il Mulino, Bologna 1998, pp. 33-69, pp. 62 e 69.

²¹ Non si deve dimenticare che la Szyborska è stata un'attenta e appassionata lettrice 'amatoriale' di testi di carattere scientifico-divulgativo, che per anni ha recensito. Questi suoi *feuilletons* sono ora raccolti, in Italia, nei due volumetti SZYBORSKA, *Lecture facoltative*, a c. di L. Bernardini, trad. di V. Parisi, Milano, Adelphi 2006 e EAD., *Come vivere in modo più confortevole. Altre "Lecture facoltative"*, a c. di L. Bernardini, trad. di V. Parisi, Milano, Adelphi 2016.

Più miracoli in uno:
 un ontano riflesso sull'acqua
 e che sia girato da destra a sinistra,
 e che cresca con la chioma in giù,
 e non raggiunga affatto il fondo
 benché l'acqua sia poco profonda.
 [...]

Un miracolo, basta guardarsi intorno:
 il mondo onnipresente.
 Un miracolo supplementare, come ogni cosa:
 l'inimmaginabile
 è immaginabile.

Ma altre presenze, a loro modo misteriose e al tempo stesso concrete, palpitanti, attraggono i due poeti. Si tratta degli esseri che accompagnano silenziosamente il nostro cammino e che appartengono al mondo animale, vegetale e minerale, ai quali i due poeti indirizzano il loro interesse e riservano la loro considerazione. La Szymborska arriva ad esempio ad affidare a un cane il compito di raccontare le atrocità della guerra (*Esperimento*, O 361), a una scimmia quello di descrivere la crudeltà degli scienziati (*Tarsio*, O 247), a un gatto di parlare del dolore per la scomparsa di una persona cara (*Il gatto in un appartamento vuoto*, O 523) e a uno scarabeo senza vita la funzione di testimoniare l'orrore di una morte cui nessuno presta attenzione (*Visto dall'alto*, O 357).

Anche il bestiario di Montale è molto nutrito. Colui che prova «rimorso per aver schiacciato la zanzara sul muro,/ la formica sul pavimento» (OV 352) è ben consapevole del fatto che il disamore per questi esseri che ci accompagnano lungo il nostro cammino sulla terra porterà il genere umano incontro all'autodistruzione. Scrive in *Götterdämmerung* (OV 322):

Il crepuscolo è nato quando l'uomo
 Si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.

In *Lungolago* (OV 620), in un dialogo tra il poeta e un piccolo falco pescatore, il volatile, molto più lungimirante dell'essere umano, prevede cosa riserverà il futuro:

Sei l'ultimo esemplare di una specie,
 che io credevo estinta, così dissi.
 Ma la sovrabbondanza di voi uomini
 sortirà uguale effetto mi fu risposto.
 Ora apprendo osservai che si è troppi o nessuno.
 Col privilegio vostro, disse il falchetto
 che qualcuno di voi vedrà il balletto finale.

Un dialogo che la Szymborska, che arriva a parlare con un granello di sabbia (O 273), dà per scontato,²² dal momento che intravede in ogni individuo una delle tante possibili realizzazioni di una creatura vivente, come leggiamo in *Stupore* (O 309):

Perché mai a tal punto singolare?
 Questa e non quella? E qui che ci sto a fare?
 Di martedì? In una casa e non nel nido?
 Pelle e non squame? Non foglia, ma viso?

Per i due poeti anche il più piccolo essere può costituire quel *trait d'union* tra il mondo sensibile e la trascendenza, o fungere quantomeno da destinatario di un sentimento religioso che l'uomo porta in sé, pur ponendolo continuamente alla prova.

In uno dei componimenti della sua ultima raccolta, *Il mio ottimismo* (OV 497), Montale, prendendo le distanze da ogni forma di religiosità istituzionalizzata e da qualsiasi immagine stereotipata della divinità, arriva a concepire la possibilità di un credo tutto terreno, qualcosa che assomigli alla «fede degli stoici»:²³

[...] i cherchi ci presentano
 un *Deus absconditus* che ha barba baffi e occhi
 a miliardi perché nulla gli sfugge
 di noi: e dunque quasi un complice dei nostri
 misfatti, un vero onnipotente che
 può tutto o non lo può o non lo vuole.
 Il mio Artefice no, non è un artificiere
 che fa scoppiare il tutto, il bene e il male
 e si chiede perché noi ci siamo cacciati
 tra i suoi piedi, non chiesti, non voluti
 meno che mai amati. Il mio non è
 nulla di tutto questo e perciò lo amo
 senza speranza e non gli chiedo nulla.

La Szymborska invece non apre varchi. Interrogata, nel corso di un'intervista rilasciata nel 1995 a Federica Clementi, circa la religiosità *sui generis* del filosofo e poeta suo conterraneo Kazimierz Twardowski, risponde: «conosco benissimo la sua poesia, e fra noi c'è una grande stima reciproca. Devo però ricordarle che la mia poesia non è religiosa». E, dopo aver fatto presente che Twardowski «non è cattolico, è cristiano», traccia con decisione il solco

²² In *Progetto un mondo* (O 99), ad esempio, vorrebbe, se le fosse concesso, poter parlare con «Animali e Piante»; perché «Anche un semplice buongiorno/ scambiato con un pesce,/ ancora alla vita/ te, il pesce, chiunque».

²³ Prendo qui a prestito l'espressione che ricorre nell'articolo *Presenza di Croce*, scritto da Montale sul «Corriere della Sera» il 20 novembre 1962, in occasione dei dieci anni dalla sua morte.

che li divide: «[Lui] trova una soluzione naturale nel ciclo del destino e nel volere di Dio. Io, soluzioni non ne ho. Lui è un convinto credente, io mi limito a credere che le domande siano importanti. A volte più delle risposte» (O 1057). In uno dei frammenti pubblicati in calce alla sua ultima raccolta, nell'abbozzo di una poesia indirizzata, forse, a una divinità che identifica con una singola nebulosa o col cosmo intero, scrive:

ho molte domande da farti
ma so
che non è tua abitudine rispondere alle lettere
saluto la tua terrificante lontananza
e la tua sconfinata vastità.²⁴

Biodata: Donatella Bremer, professore associato di *Lingua tedesca* presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, è socio co-fondatore dell'associazione *Onomastica & Letteratura* e condirettore della rivista «il Nome nel testo» e della collana di studi onomastici *Nominatio*. Ha fatto parte del consiglio direttivo dell'*International Council of Onomastic Sciences* ed è attualmente membro del gruppo terminologico di ICOS.

donatella.bremer@unipi.it

²⁴ SZYMBORSKA, *Basta così*, a c. di R. Krynicki, trad. di S. De Fanti, Milano, Adelphi 2021, p. 82.

RICHARD BRÜTTING

VON DER MÄRCHENFIGUR ZUM SCHIMPFNAMEN:
ORCA, OGRE, OGER UND ANDERE MENSCHENFRESSER*INNEN

Abstract: The *Oger* is a widely-known *fascinosum tremendum*. Many fairytales involve moronic monsters who crave to devour children, only to be overcome by quick-witted youths. – In Oskar Loerke's novel *Der Oger* (1921), a whole family is terrorized by a frightening obsession. – Elias Canetti reveals only in his autobiography the infamous nickname *Oger*, given to his detested uncle Salomon. – In Veza Canetti's posthumous drama *Oger*, the brutal business-man *Iger*, having humiliated his wife for many years, signs the divorce document with the name *Oger*. – *Abel Tiffauges*, the protagonist of Michel Tournier's novel *Le roi des Aulnes* (1970), is contaminated by a 'Oger vocation'. As a war prisoner, he is under the command of Hermann Göring. Called the *Oger de Kaltenborn*, *Abel* recruits adolescents for a Nazi training school. Recognizing at last the perversity of the *Oger de Rastenburg*, *Abel* dies while attempting to rescue a Jewish boy.

Keywords: orca/orco; ogre/ogresse; Oger; psychogenesis of terrifying fantasies; from fairytale figures to infamous anthroponyms; nick-names of the protagonists of the Third Reich

1. *Das Phantasma des menschenfressenden Unholds*

Seit Urzeiten treiben Menschenfresser*innen ihr Unwesen in religiösen Texten,¹ Mythen,² Werken der Weltliteratur (*Polyphem* in der *Odysee*; die Dämonen *Gbul* und *Ghula* in *Tausendundeine Nacht*)³, neuerdings in der

¹ *Moloch* im *Alten Testament*; cfr. *Leviticus* 18,21 u. *Jeremia* 32,35.

² *Kronos*, der Herrscher der Titanen, fraß die eigenen Kinder (cfr. ERIC M. MOORMANN, WILFRIED UITTERHOEVE, *Lexikon der antiken Gestalten*. [...], Stuttgart, Kröner 1995, p. 403, s.v. *Kronos*); dem *Minotauros* wurden jährlich je sieben attische Jungen und Mädchen geopfert, bis ihn *Theseus* tötete (ivi, p. 453, s.v. *Minos*) – Unholde gehörten zum Alltag der römischen Antike; cfr. RUDOLF KREMER, *Geister, Hexen, Menschenfresser. Gruselgestalten im alten Rom*, Darmstadt, Wbg Philipp von Zabern 2021.

³ Cfr. *Tausendundeine Nacht*. Nach der ältesten arabischen Handschrift [...], München, C.H. Beck 2004⁶, pp. 66-67; GIOVAN BATTISTA BASILE, *Lo cunto dell'uerco*, in ID., *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimiento de li peccerelle*, [Napoli 1634/36], hrg. von M. Rak, Milano, Garzanti 1995, pp. 11-19.

Popkultur, in Videospiele, Filmen,⁴ zeitgenössischen Romanen⁵ und Kinderbüchern.⁶ Besonders beliebt sind derartige Bösewichte in der Märchenwelt, wo sie als Riesen oder Hexen, in Tiergestalt (in Form eines Wolfs) oder als Fabelwesen (als Werwolf, Dämon oder Drachen) auftreten.⁷ Sie agieren mit eingeschränkten geistigen Fähigkeiten und anthropophager Fresslust,⁸ können jedoch von mutigen Liebhabern, menschenfreundlichen Erwachsenen und einfallsreichen Dreikäsehochs besiegt werden:

- *Le Petit Poucet* ('Däumling') übertölpelt den betrunkenen Ogre, indem er dessen schlafenden Töchtern die Krönchen abnimmt und sie den eigenen Brüdern aufsetzt. In der Dunkelheit der Nacht schlachtet der tollpatschige Unhold seine Töchter, da diese ja nicht mehr bekrönt sind.⁹

⁴ Cfr. *Der Unhold* (1996), Regie: Volker Schlöndorff; ein Film nach dem Roman von MICHEL TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard 1970.

⁵ Cfr. DANIEL PENNAC, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard 1985 [groteske Parodie des Oger-Motivs im Kaufhaus-Milieu]; LEÏLA SLIMANI, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard 2014 [Bekenntnisse einer allenthalben frustrierten Dame].

⁶ Cfr. JACK MEGGITT-PHILLIPS, *Biest & Bethany* [...], Bindlach, Loewe 2021. – Um alljährlich einen magischen Verjüngungstrank zu erhalten, besorgt der 511 Jahre alte *Ebenezer Tweezer* einem Schleimklumpen mit «einem breiten Sabbermaul» (ivi, p. 17) absonderliche Speisen, u.a. einen singenden Papagei. Als das Ungeheuer Appetit auf ein «saftiges, pummeliges Kind» (ivi, p. 75) bekommt, wählt *Tweezer* die kratzbürstige Waise *Bethany* aus. Trickreich löst die Göre beim Biest eine Allergie aus, wodurch es auf die Größe eines Wurms zusammenschrumpft, den die Cousine des singenden Papageis verspeist.

⁷ «[Oger ist] einfach ein Medium, in dem die Traditionsgemeinschaften über die Bedrohlichkeit des Bösen (-> Bosheit, böse) reflektieren.» *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, begründet von K. Ranke, hrsg. von R.W. Brednich [et al.], vol. 10, Berlin/New York 2002, pp. 235-249, s.v. *Oger*. Cfr. auch *Märchen von Drachen und Dämonen*, hrsg. von S. Früh, H. Reitmaier, Krummwisch, Königsfurth-Urania 2011. Anleihen aus dem Tierreich beleuchtet HEINZ-ULRICH REYER, *Rendez-vous der Fabelwesen. Drache, Einhorn & Co. zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Darmstadt, wbg Theis 2021. – Rituelle Praktiken wie *Kannibalismus* und *Menschenopfer* bleiben hier unberücksichtigt, obgleich sie den anthropologischen Hintergrund vieler Märchen bilden; cfr. GERALD MESSADIÉ, *Die Geschichte Gottes. Über den Ursprung der Religionen*, Berlin, Propyläen 1998, pp. 393-423; DUCA DI CENTIGLORIA, *Ich fraß die weiße Chinesin. Ein Menschenfresser-Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag («rororo 4394») 1979. [Duca di Centigloria (i.e. Johannes Evangelist Virgilio Graf Coudenhove-Kalergi), dessen 1967 posthum erschienenes Buch bei der Frankfurter Buchmesse einen Skandal auslöste, war der Bruder des Gründers der Paneuropa-Bewegung, Richard Graf Coudenhove-Kalergi].

⁸ «Ungeheuerliches» ist zu vermelden: Mit Wissen des Wirts fraß der *Oger* den Ober bei einem Kahlfraß-Mahl. Bestattet wurde ein unbekanntes Verkehrsoffer, nicht der vom *Oger* gefressene Ober; cfr. HEIMITO VON DODERER, *Der Oger* [1958], in *Der Oger und andere Kurzgeschichten*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag («dtv 10615») 1986, pp. 139-140. Ähnlich „Erschröckliches“ schildert JOACHIM RINGELNATZ, *Silvester bei den Kannibalen*, in ID., *Und auf einmal steht es neben dir. Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main [et al.], Büchergilde Gutenberg 2007, pp. 390-391.

⁹ Cfr. CHARLES PERRAULT, *Le Chat Botté et les autres Contes de Fées. Der gestiefelte Kater und die anderen Märchen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1983, pp. 112-137. – Eine „Inversion“ dieses Märchens stammt von Michel Tournier: Perraults Held, mittlerweile Chef der

- In *Hänsel und Gretel* wird die nach Kinderfleisch gierende Hexe von *Gretel* an der Nase herumgeführt: Weil ihr die Menschenfresserin befehlt, in den Backofen zu kriechen, verlangt das Mädchen, sie solle doch vormachen, wie dies zu bewerkstelligen sei. Als die Hexe daraufhin den Kopf in den Backofen steckt, wird sie von Gretel ins Feuer gestoßen.¹⁰
- Im Märchen *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* verschlingt das Untier sechs Zicklein, übersieht aber das im Uhrkasten versteckte Kleinste, das mit seiner Mutter die Geschwister rettet: Dem schlafenden Wolf wird der Bauch aufgeschnitten, und quicklebendig springen die gefressenen Geißlein heraus. Die Ziegen-Familie füllt den Bauch des Bösewichts mit Wackersteinen, mit denen er im Brunnen ertrinkt.¹¹

Genau dieser glückliche Ausgang macht Märchen für Kinder attraktiv: Sie erleben, dass sie nicht hilflos übermächtigen Wesen ausgeliefert sind, sondern dass körperliche Unterlegenheit durch Klugheit wettgemacht werden kann. Die Märchenhelden bleiben zwar nicht von Bedrängnissen verschont, am Ende sind sie jedoch auf der Siegerstraße. Und dies bestätigt die Grundfunktion von Märchen: Ohne schlimme Vorkommnisse zu verheimlichen, wollen sie den Kindern Vertrauen in die eigenen Kräfte und in die Unterstützung durch wohlwollende Menschen vermitteln.

Diese Lebensauffassung unterscheidet sich von der, die durch ‚wirklichkeitsgetreue‘ Geschichten vermittelt wird; sie ist eher geeignet, im Zusammenprall mit den Härten des Lebens vor Mutlosigkeit zu schützen.¹²

Liest man Kindern ein Menschenfresser-Märchen vor, gruseln sie sich zwar, hören aber mit Vergnügen zu: Sie ahnen, dass die jungen Protagonisten die Oberhand behalten werden. Dies zeigt sich schön im Märchen *La finta nonna* (‘Die falsche Großmutter’): Die *Orca* hat bereits die „wahre“

Pariser Holzfäller mit Kahlschlag-Plänen, will mit seiner Familie vom ländlichen *Bièvres* (‘bei den Bibern’) in ein Pariser Hochhaus umziehen. Sein Sohn flieht in den *Bois de Rambouillet*, wo ihn die sieben Töchter der Familie *Logre* umgarnen und in ihr Haus einladen. *Monsieur Logre*, ein Herr mit dem Aussehen einer Christusfigur, schwärmt vom verlorenen Paradies, einem artenreichen Wald, wo u.a. der Baum der Weisheit wuchs. – Die Idylle stört der Holzfäller-Chef mit einer Hausdurchsuchung. *Logre* schenkt dem jungen *Poucet* jedoch seine Riesenstiefel mit den Worten: «[...] chausse-les, et laisse-toi emporter par elles au pays des arbres». *TOURNIER, La fugue du petit Poucet in Sept contes*, Paris, Gallimard («Folio Junior, éd. spéciale») 1990, p. 75. – «Die [...] Lebenswelt des *Logre* erinnert an die eines „soixante-huitard“ ebenso wie der Slogan über dem Bett [der Mädchen]: „Faites l’amour, ne faites pas la guerre!“» *WILLI JUNG, Michel Tournier. La jeune fille et la mort et autres nouvelles*, Frankfurt am Main, Diesterweg 1992, p. 25.

¹⁰ Cfr. BRÜDER GRIMM, KHM [= *Kinder- und Hausmärchen*, 1819], vol. I, s.l., Büchergilde Gutenberg 1984, p. 79.

¹¹ *Ivi*, pp. 34-35.

¹² BRUNO BETTELHEIM, *Kinder brauchen Märchen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag («dtv 1481») 1980², p. 76.

Großmutter verschlungen und wartet nun (wie der Wolf in *Rotkäppchen*)¹³ in deren Bett darauf, auch die Enkelin fressen zu können. In einem Geistesblitz bittet diese die Orca, noch ein „kleines Bedürfnis“ erledigen zu dürfen, was ihr das Scheusal unbedacht erlaubt.¹⁴ Das Mädchen seilt sich hierzu aus dem ersten Stock des Hauses ab, bindet aber, anstatt zurückzukehren, eine Ziege an das Seil, das von der Orca hochgezogen wird. Als diese die Täuschung bemerkt, versucht sie wutentbrannt, das Kind zu erhaschen. Zuvor hatte das Mädchen jedoch dem Fluss Jordan und dem Zaubertor ihr Vesperbrot geschenkt, die es darum schützen. Zum Schluss verspottet das Kind das Monstrum mit einer langen Nase.¹⁵ – Dieses „philosophische“ Märchen zeigt, dass im Lebenskampf Einfallsreichtum allein nicht genügt. Gleichzeitig soll der Mensch auch „gut“ sein in der Hoffnung, dies werde ihm irgendwann vergolten werden.



«Im Maul des Ogers», Bomarzo (VT), Parco dei Mostri, 1979 (mit freundlicher Genehmigung der Familie Bettini; Foto: Rosa Kohlheim)

¹³ Cfr. BRÜDER GRIMM, KHM, cit., p. 123. – *Rotkäppchen* wird gerettet, indem der Jäger dem schnarchenden *Wolf* den Bauch aufschneidet, aus dem das Kind putzmunter herauspringt. Bei Perrault verliert das Mädchen dagegen sein junges Leben – zur Warnung, wie die *Moralité* beteuert, sich auf zudringliche Freier, symbolisiert durch den *Wolf*, einzulassen; cfr. PERRAULT, *Le Chat botté...*, cit., p. 36.

¹⁴ FELIX KARLINGER (hrsg. von), *Italienische Volksmärchen*, Köln, Diederichs 1984, 9.-10. Tausend, p. 93.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 91-93.

Wie *it. orca/orco* gehen *frz. ogre/ogresse* und *dt. Oger* zurück auf *Orcus*, den römischen Gott des Todes und der Unterwelt. Das Wort *ogre* scheint eine Prägung von *Chrétien de Troyes* in *Li Contes del graal* (um 1180/81) zu sein: «[li reumes de Logres,] / Qui jadis fu la terre as ogres». ¹⁶ Vermutlich ist *ogre* hier eine Ableitung von *Ogur* 'Ungar'; *ogres* wird mit 'Riesen' erklärt. ¹⁷ Die *it.* Bezeichnungen lassen sich seit dem 13. Jh. nachweisen. Charles Perrault und Madame d'Aulnoy verwendeten 1697 erstmals die Appellative *ogre* und *ogresse* in Zusammenhang mit Märchen. ¹⁸ Derartige Unholde finden sich in *Le Petit Poucet* ('Däumling') und *Le Petit Chaperon Rouge* ('Rotkäppchen'). In *La Belle au Bois Dormant* ('Die Schöne, die im Wald schlief') durchquert der verliebte Prinz den angeblich undurchdringlichen Wald, erweckt die schlafende Prinzessin und heiratet sie. Jedoch verbirgt er die beiden gemeinsamen Kinder vor seiner Mutter, einer auf Menschenfleisch erpichten *Ogresse*, die ihrem Sohn – in ödipaler Verblendung – kein eigenes Liebes- und Familienleben gönnt: Der Haushofmeister rettet die Prinzessin und die Kinder, die er schlachten soll, indem er dem gefräßigen Weib jeweils ein schmackhaftes Wildbret vorsetzt. Als es die Täuschung bemerkt, sollen Henker den Haushofmeister, die Prinzessin und die Kinder auf Befehl der Menschenfresserin in einen Bottich mit ekeligen, giftigen Kriechtieren werfen; diesen fällt sie aber selbst zum Opfer. ¹⁹

Im Unterschied zur *Ogresse* ist der ebenfalls in diesem Märchen erwähnte *ogre* ein bloßes „Phantasiegebilde“ der in der Umgebung des Dornenwalds lebenden Leute: «La plus commune opinion [...] était qu'un ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper». ²⁰ Der Prinz, «poussé par l'amour et par la gloire», folgte jedoch nicht dieser unbegründeten Meinung: «Le Prince ne savait qu'en croire», ²¹ und tatsächlich begegnete er keinem *ogre*.

¹⁶ CHRISTIAN VON TROYES, *Der Percevalroman (Li Contes del graal)*, hrg. von A. Hilka, 2. Aufl. hrg. von G. Rohlf's, Tübingen, Max Niemeyer 1958, p. 132, v. 6136 (6171).

¹⁷ WENDELIN FOERSTER, *Wörterbuch zu Kristian von Troyes' sämtlichen Werken*, hrg. von H. Breuer, Tübingen, Max Niemeyer 1964³, p. 177, s.v. *ogre*.

¹⁸ Cfr. *Enzyklopädie des Märchens*, cit., p. 235; Goethes Singspiel *Lila* (1777/90) handelt von der Heilung einer durch den vermeintlichen Tod ihres Gatten verwirrten Ehefrau mittels eines (gespielten) *Ogers*.

¹⁹ Das Märchen *Dornröschen* endet mit der Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin; cfr. Brüder Grimm, KHM, cit., p. 207. Die Machenschaften der eifersüchtigen *ogresse* (cfr. PERRAULT, *Le Chat Botté...*, cit., pp. 20-29) wurden von den Brüdern Grimm im Märchenfragment *Die Schwiegermutter* angedeutet (nur in KHM von 1812/15).

²⁰ PERRAULT, *Le Chat Botté...*, cit., p. 14.

²¹ Ivi, p. 16.

2. *Anthropophagie als Wahndee* – Oskar Loerke: Der Oger

Der *Oger* als eine den menschlichen Alltag verstörende Wahndee bestimmt auch Oskar Loerkes Roman.²² Dieses bedeutende Werk des magischen Realismus beschreibt in rauschhaften Ausdrücken Naturerscheinungen und die Seelenzustände einer untergehenden bäuerlichen Welt. Eine Hauptrolle unter den bizarren, das Leben verfehlenden Gestalten spielt der an Epilepsie erkrankte, mit unheilvollen Neigungen belastete *Jobann*. Von seinem Großvater *Leonhard*, einem energischen, hartherzigen Großbauern, wird er, da kaum zu schwerer Arbeit fähig, als Krüppel verachtet. In einem Fiebertraum sieht *Jobann* den *Oger* an der abbröckelnden Stirnwand der Dorfkirche. Während ihn sein Vater *Andreas* – wie der Vater in Goethes Gedicht *Der Erlkönig* – mit rationalen Argumenten zu beruhigen sucht: «Nun wollen wir wieder einmal hinaussehen. – So. Was mag da draußen sein? – Da draußen ist doch nichts», versucht der todkranke Knabe sich vor dem Unhold «mausstill» im Bett zu verkriechen. *Andreas* wird sich bewusst, «sein Sohn verfolgte draußen etwas Wirkliches, was er nicht entdecken und fassen konnte.»²³ Dann wird er allerdings selbst von der Wahnvorstellung seines Sohns „infiziert“ und sieht dort ebenfalls den *Oger*:

Es war eine ungeheure Fratze, das Zerrbild eines Menschengesichts, das an der Kirchenstirnwand klebte. Durch die Bruchlinien des abgebröckelten Putzes empfing es Umriß und Zeichnung, und seine Fläche hatte die blutrünstige Farbe der nackten Backsteine.²⁴

Der Vater ist erschüttert ob seiner Entdeckung:

Ein Fleck an der Wand fraß seinem Kinde das Leben weg, ein sinnloses Nichts [...]. Eine kleine Seele diente dem Grauen mit einer Treue, die Verhängnis war, sie opferte das Letzte des Blutes und der Kraft dem Trugbilde, das sie sich geschaffen hatte.²⁵

Erneut versucht *Andreas* sein Kind zu trösten:

«Sieh mal, [...] du hast ja die Angst aus einem Märchen! Alle Märchen sind nicht

²² Cfr. MARGUERITE SAMUELSON-KOENNEKER, *Der Stellenwert des Romans >Der Oger< im dichterischen Werk Oskar Loerkes*, in *Zeitgenosse vieler Zeiten*, hrg. von R. Tgahrt, Mainz, v. Hase u. Koehler 1989, pp. 223-249.

²³ OSKAR LOERKE, *Der Oger. Roman*, Hamburg/Berlin, Hoffmann und Campe 1921, pp. 131-132. – Herausgegeben von D. Heimböckel u. C. Zittel, erschien im Dezember 2021 als Bd. 2 der Reihe „Kometen der Moderne“ (Düsseldorf, C.W. Leske Verlag) eine kommentierte Neuedition des weitgehend vergessenen Werks. Das *Nachwort der Herausgeber* (pp. 394-453) enthält eine eingehende Würdigung des Romans sowie Hinweise auf weitere *Oger*-haltige Texte (pp. 399-400).

²⁴ Ivi, p. 132.

²⁵ Ivi, p. 132-133.

wahr!! Sie haben keine Gewalt!» – Hier hielt er inne, weil er sich lügen hörte und vor dem hochmütigen Prahlen des Verstandes die Welt Johanns entschweben fühlte, jene Seifenblase, in der der Knabe saß und mit deren Platzen er selbst zerbarst.²⁶

Andreas will seinen Sohn auf das Gerüst an der Kirchenmauer tragen, klettert dann aber alleine hinauf, um das Gesicht des Unholds – ungeachtet dessen Zorns – mit frischem Putz zu verdecken.²⁷

Das Kind erlebt nun, wie der *Oger* den Vater vom Gerüst herunterwirft. Während *Andreas* sich dabei den linken Oberschenkel bricht und invalide bleibt, fällt *Johann* in einen Heilschlaf, aus dem er gesund erwacht.²⁸ Der Sturz des Vaters hatte den *Oger* anscheinend besänftigt. – Von *Johann* fordert sein Großvater *Leonhard*, wegen seiner Behinderung unverheiratet zu bleiben und seine Braut *Susanne* aufzugeben, was diese entschlossen ablehnt; aus der Ehe gehen mehrere Kinder hervor.

Nach einem bösen Streit mit *Johann*, seinem Vater, flieht *Martin* zu seinem Bruder *Richard*, einem gefestigten, seelenvollen Seemann, auf einen Fischkutter, um «in diesem künstlichen eisernen Meertier»²⁹ als Maschinist zu arbeiten. *Richard* ermutigt seinen Bruder, die Familiensaga der *Wendenichs* zu Papier zu bringen. Dessen Bericht endet mit der Schilderung des Opfertods seines nachgeborenen Schwesterchens *Elise*: Die Kleine empfand eine inbrünstige Liebe zu einem weißen Kaninchen, während die Dorfjungen dieses drangsalierten und zu schlachten drohten. Als der Religionslehrer dem Mädchen den schwefeligen Weltenbrand des Jüngsten Gerichts als jederzeit möglich schilderte: «Es kann heute sein»,³⁰ befürchtete *Elise*, ihr geliebtes Tier könne ersticken. Um der Apokalypse zuvorzukommen, stieß sie das Kaninchen in einen glühenden Feuerofen. Von Wahnvorstellungen gepeinigt, endete sie dann selbst in der lodernden Glut. Ihr herzloser Vater *Johann* verfluchte dagegen seine Tochter wegen ihres törichten Todes, und eben dies trieb *Martin* nach dem Streit mit seinem Vater zur Flucht aufs Meer.³¹

Im Zentrum von Oskar Loerkes *Oger*-Roman stehen Erwägungen mit aufklärerischem Impetus:

- (1) Wahnvorstellungen, wie der *Oger* oder das drohende *Armageddon*, sind Folge andauernder und schwerer Bedrängnisse: Der kleine *Johann* litt seelisch unter der Abwertung durch seinen Großvater und körperlich durch

²⁶ Ivi, p. 133.

²⁷ Cfr. ivi, p. 135.

²⁸ Cfr. ivi, p. 136.

²⁹ Ivi, p. 21.

³⁰ Ivi, p. 325. – «In diesem Buch ist aufgeschrieben, was Jesus Christus von Gott enthüllt worden ist. Damit wollte er seinen Dienern zeigen, was sich sehr bald [!] ereignen muß.» *Offenbarung* 1,1.

³¹ Ivi, pp. 321-331.

seine Epilepsie; *Elise* schmerzte die Peinigung ihres geliebten Kaninchens durch böse Mitmenschen. Phantasmen sind ansteckend, wie der Fall von Johanns Vater *Andreas* zeigt. Loerkes Roman erweist sich als eine Reflexion über die *Psychogenese* von Wahnvorstellungen.

- (2) Der Großbauer *Leonhard* ('stark wie ein Löwe'³²) stigmatisiert seinen Enkel als wertlosen, für die Führung eines bäuerlichen Anwesens ungeeigneten Krüppel – anstatt dessen Behinderung fürsorglich zu lindern und seine andersartigen Begabungen zu fördern. *Leonhard* erscheint somit als *Oger*.³³
- (3) Anstatt die arme *Elise* zu schützen, befeuert der *Religionslehrer* – ebenfalls ein *Oger* – mit seiner Schilderung des Jüngsten Gerichts die Angst des Kinds, seinem geliebten Kaninchen könne Schlimmes zustoßen. Elises Tod zeigt die Infizierung durch religiöse Ideologien auf, die mit eschatologischen Texten menschliche Urängste verschärfen.³⁴ Nicht zufällig zeichnet sich das Zerrbild des *Ogers* an der Stirnwand der Dorfkirche, also hinter dem Altar, ab.³⁵
- (4) Loerke war ein Gegner des Ersten Weltkriegs. Sein *Oger*-Roman ist sicher von den apokalyptischen Schrecken dieser auf kollektiver Hysterie beruhenden Katastrophe geprägt.

3. 'Menschenfresser' als Schimpfname

3.1. Elias Canetti: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*

Bei der Verwendung der Appellative frz. *ogre* und dt. *Oger* als Schimpfnamen werden die Eigenschaften bössartiger Märchenfiguren auf (reale oder fiktive) Personen übertragen, die hierdurch zu „Unmenschen“ werden. Dies erfolgt mit Hilfe von *Metaphern*, bei denen Unholde als Bildgeber fungieren.

³² «Leonhard: im romanisch-germanischen Mischgebiet des Frankenreichs entstandener männl. Vorname (roman. **leon[el]* <lat. *leo*, *leōnis* „Löwe“ + germ. **hardu* „hart, kräftig, stark“». ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Duden. Das große Vornamenlexikon*. Berlin, Dudenverlag 2016³, p. 268, s.v. *Leonhard*.

³³ Cfr. folgende Bibelstelle: «Euer Feind, der Teufel, schleicht um die Herde wie ein hungriger Löwe. Er wartet nur darauf, daß er einen von euch verschlingen kann.» 1 *Petrus* 5,8.

³⁴ Die u.a. von Mozart vertonte mittelalterliche Sequenz *Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla* ('Tag des Zornes, Tag der Zähren/ wird die Welt in Asche kehren') ist Teil der lat. Totenmesse der kath. Kirche. – BISCHÖFliches GENERALVIKARIAT (hrsg. von), *Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Trier*, Trier, Paulinus 1955, pp. 674-677.

³⁵ Cfr. CHARLES PANATI, *Lexikon religiöser Bräuche und Gegenstände. Von Altar bis Yin und Yang*. München/Zürich, Piper 1999, pp. 437-442.

In 1977 erschienenen seiner Jugendbiographie verunglimpfte Elias Canetti den Bruder seiner Mutter, den Kaufmann Salomon Arditti, mit dem Schimpffnamen *Oger* als unkultivierten, herzlosen Kapitalisten:

[Er] wurde der verhaßte Feind meiner Jugend, der Mann, der für alles stand, was ich verabscheute. Wahrscheinlich scherte er sich gar nicht viel um mich, aber für die Familie war er die Figur des Erfolgs, und Erfolg war Geld. [...] Ihn aber, obwohl er gar nicht so aussah, hielt ich schon früh für einen Oger.³⁶

Elias behielt allerdings den Schimpffnamen «Oger-Onkel»³⁷ ausschließlich für sich; erst in seiner Autobiographie enthüllte er die nur *gedachte* Injurie.

3.2. *Veza Canetti*: Der Oger

Elias Canettis (erste) Frau Veza machte den Schimpffnamen zum Titel ihres 1990 posthum veröffentlichten Stücks *Der Oger: Stjepo Pavlovitsch* verheiratet seine Tochter *Draga* nicht mit dem gutmütigen Stoffhändler *Schwab*, sondern mit dem Stoffhändler *Iger*, einem „Rechner“. Während der Hochzeitsfeier erhält *Draga* vom *Apotheker* des Dorfs einen Liebesbrief, den der *Student*, einer ihrer Cousins, vorliest, dabei aber intime Details unterschlägt. Der Verwalter *Bogdan* verschweigt ebenfalls den misslungenen Selbstmordversuch des *Apothekers*. – Neun Jahre später will *Iger* seinem Konkurrenten *Schwab* eine Stoff-Lieferung abjagen, während seine eigenen Angehörigen ärmlich gekleidet sind. Der *Student*, jetzt ein junger *Arzt*, drängt *Draga* vergeblich zur Trennung von ihrem brutalen Gatten.³⁸ Als *Iger* sich das Erbteil seiner Frau aneignen will, wird diese mit Wahnvorstellungen in ein Sanatorium eingeliefert. Der junge *Doktor* rettet *Draga*, indem er *Iger* dazu bringt, die Scheidungsurkunde zu unterzeichnen. Dessen Unterschrift kommentiert er so: «Merkwürdig Herr Iger, wirklich merkwürdig, wie Sie das »I« bei Ihrem Namen schreiben. [...] Es sieht wie ein »O« aus. Sie schreiben ja OGER!» Obgleich *Iger* diese Selbstmarkierung abstreitet – «Iger schrieb ich, Iger. Nicht Oger.»³⁹ –, hatte sich sein wahrer Charakter schon bei einem Fest für

³⁶ ELIAS CANETTI, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* [1977], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1993 («Fischer Taschenbuch 11532»), pp. 61-62. – Als der kleine Elias eine französische Geschichte mit englischem Akzent aufsagte, wurde er nur ausgelacht: «Es war gar nicht so weit gefehlt, dass ich die hemmungslos lachende Meute der Erwachsenen als Menschenfresser empfand, die ich aus „Tausendundeine Nacht“ und Grimms Märchen kannte und fürchtete.» Ivi, p. 65.

³⁷ Ivi, p. 274.

³⁸ Cfr. VEZA CANETTI, *Der Oger. Ein Stück*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1990 («Fischer Taschenbuch 18412»), p. 64.

³⁹ Ivi, p. 98.

Waisenkinder angedeutet: *Iger* gewann bei der Tombola eine nach seiner Photographie modellierte Büste mit dem Aussehen eines *Menschenfressers*.⁴⁰

3.3. *Michel Tournier: Le Roi des Aulnes*⁴¹

Als Elfjähriger wird *Abel Tiffauges* im von Geistlichen geleiteten Internat Saint-Christophe ('Christus-Träger') von seinem Mitschüler *Pelsenaire*⁴² gepeinigt, indem er z.B. dessen blutende Wunde auslecken muss. Die Rettung auch vor demütigenden Anstaltsstrafen, wie dem *Colaphus* – auf einem Betstuhl knieend, muss der Sünder warten, bis ihn der mit wehender Soutane heranstürmende Disziplinarpräfekt züchtigt –, kommt von *Nestor* ('weiser Berater'),⁴³ dem allmächtigen Sohn des Hausmeisters. In einem zweideutigen Wortspiel nennt er *Tiffauges* «*Mabel*» (= *Ma Bell[le]* 'meine Schöne' oder *M'Abel* 'mein Abel'), sieht aber auch dessen böse Zukunft voraus: «Bientôt [...] ces petites dents grandiront. Mabel aura des crocs formidables [...]»⁴⁴ Als *Abel*, obwohl unschuldig, wegen einer Zündelei vor dem Anstaltstribunal erscheinen soll, flieht er aus dem Internat; bei der Rückkehr liegt es, wie von ihm ersehnt, in Schutt und Asche: Vermutlich hatte *Nestor* den Brand gelegt, kam dabei aber selbst ums Leben.

Der als Erwachsener schicksalhaften Beziehungen nachsinnende *Abel* heißt mit Zunamen *Tiffauges* – wie die Burg in der Vendée, in der Gilles de Rais, Jeanne d'Arcs ergebener, als *Maréchal de France* hochgeehrter Waffenbruder, unzählige Kindermorde begangen hatte.⁴⁵ *Abels* Fantasien kreisen um den Begriff *ogre* und um seine «*vocation phorique*», eine beim Tragen eines Kindes ausgelöste päderastisch angehauchte *Eu-phorie*. Er sucht die Nähe von heimlich fotografierten Schulkindern. Als die hübsche *Martine*,

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 60; 63-64.

⁴¹ Cfr. chap. „Le Roi des Aulnes de Michel Tournier“, in *Les mythes de l'ogre et de l'androgynie*, hrg. von A. Bouloumié, Angers 1996; Rennes, Presses univ. de Rennes, Cahier XXVI, 1997; E-ed. 2019 = <https://books.openedition.org/pur/64565> [24.02.2022].

⁴² Der Name könnte zurückgehen auf dt. 'Pelzermärtl', ein Kinderschreck, der auch unter dem Namen 'Knecht Ruprecht' den Nikolaus begleitet; cfr. TOURNIER, *Le Roi...*, cit., p. 23.

⁴³ Cfr. KOHLHEIM, *Duden...*, cit., p. 318, s.v. *Nestor*.

⁴⁴ TOURNIER, *Le Roi...*, cit., p. 44.

⁴⁵ Cfr. ID., *Gilles & Jeanne*. Paris, Gallimard 1983. – Der himmelschreiende Justizmord an Jeanne d'Arc scheint Gilles de Rais zu seinen Verbrechen getrieben zu haben; cfr. FRANÇOISE MERLLIÉ, *Michel Tournier*, Paris, Pierre Belfond 1988, pp. 201-202. – Der Kindermörder wurde bei Perrault zu *Barbe-Bleue* (cfr. PERRAULT, *Le Chat Botté...*, cit., pp. 38-53); Ludwig Tieck (1797) nannte die Märchenfigur *Ritter Blaubart*. – Die Märchen-Versionen thematisieren die Disziplinierung „neugieriger“ (= nach Emanzipation strebender) Frauen durch übermächtige Ehemänner; cfr. HARTWIG SUHRBIER, *Blaubart – Leitbild und Leidfigur. Einleitende Aufklärungen*, in ID. (hrsg. von), *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen*, Köln, Diederichs 1984, pp. 11-79.

die er öfters in seinem Pkw von der Schule nach Hause gebracht hatte, eines Tages vergewaltigt wird, bezichtigt sie den unschuldigen *Tiffauges*.⁴⁶

Vor dem Prozess rettet ihn der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs: Als Kriegsgefangener gelangt er nach Ostpreußen, wo er Zeuge der brutalen Jagdbräuche von Reichsmarschall Hermann Göring wird. Mit seinem Riespferd *Barbe-Bleue* requiriert *Abel*, auch unter Anwendung von Gewalt (wie Gilles de Rais), Knaben für die Nazi-Eliteschule NAPOLA. Er beauscht sich am Anblick der «*Jungmänner*» sowie am Duft einer mit deren Haaren gefüllten Bettgarnitur.⁴⁷ Die Kindersoldaten kommen ums Leben, als sie, ungenügend ausgerüstet, entsprechend ihrer Indoktrination gegen die Rote Armee kämpfen. *Tiffauges* begreift endlich, wozu er missbraucht wurde. Seine spirituelle „Rettung“ besteht im Versuch, den jungen Juden Éphraïm zu retten, inmitten fliehender, dem Tod ins Auge sehender Menschenmassen.⁴⁸ *Abel* trägt das Kind „phorisch“ auf seinen Schultern, versinkt aber mit ihm in einem Sumpf. «*Tiffauges* meurt, réconcilié avec lui-même et avec l'univers: „C'était bien“».⁴⁹

In *Tourniers* mit dem *Prix Goncourt* ausgezeichneten *Erlkönig*-Roman ist das Böse als Urbild ('*vocation ogresse*') im Individuum angelegt. «Historische Realität verschmilzt mit Mythos, Sage und Symbol, Realismus mit tiefgründiger Phantastik zu einer ungewöhnlichen Ausdeutung der Geschichte.»⁵⁰ Der *Ogre* entfaltet sich im Menschen infolge von Verführung und schlimmen Lebensumständen.⁵¹ Dieser kann jedoch dialektisch, wie *Tiffauges*, eine „Inversion“ zum Guten erfahren.

Der Schimpfname *Ogre* erweist sich als *Verdikt*: Gleich zu Beginn bekennt *Tiffauges*, seine Geliebte *Rachel* (zu dt. 'Rache'?) habe ihn als *ogre* verurteilt:⁵² «Tu me ravales au niveau du bifteck. [...] Tu n'es pas un amant, tu es un ogre.»⁵³ Die unbefriedigte Geliebte attackiert damit *Abels* gefühllose Sexualität, deretwegen sie ihn auch verlässt: «L'accusation de Rachel [...]»

⁴⁶ Cfr. TOURNIER, *Le Roi...*, cit., p. 133.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 346-347.

⁴⁸ Den in Ostpreußen beim Untergang des Dritten Reichs, insbesondere beim Untergang der *Wilhelm Gustloff* am 30. Januar 1945 ums Leben gekommenen Menschen hat GÜNTER GRASS mit der Novelle *Im Krebsgang* (Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg 2002) ein bleibendes Denkmal gesetzt.

⁴⁹ MERLLIÉ, *Michel Tournier...*, cit., p. 184.

⁵⁰ MANFRED S. FISCHER, *Michel Tournier: Der Erlkönig*, «EG-Magazin», VI (1988), pp. 34-35.

⁵¹ Zu den Bedeutungsvarianten von *ogre* bei Tournier cfr. ARLETTE BOULOMIÉ, *Le renouvellement du mythe de l'ogre et ses variantes dans l'œuvre de Michel Tournier*, in *Chances du roman, charmes du mythe [...]*, hrg. von M.-H. Boblet, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2013, pp. 69-79.

⁵² Cfr. TOURNIER, *Le Roi...*, cit., p. 11.

⁵³ *Ivi*, p. 17.

traduit la grande mésentente du couple humain, l'immense frustration des femmes, sans cesse fécondées, jamais comblées.»⁵⁴

Aufgrund seiner blutrünstigen Jagdriten stempelte *Tiffauges* den Reichsjägermeister Hermann Göring als «Ogre de Rominten» ab. Seine eigenen Umtriebe im Dienst der NAPOLA brachten ihm den Schimpfnamen «Ogre de Kaltenborn» ein. Der übelste Menschenfresser war freilich der von *Tiffauges* als «Ogre de Rastenburg»⁵⁵ titulierte „Führer“ des Dritten Reichs: Zu seinen Geburtstag wurden Adolf Hitler alljährlich Tausende Jungen und Mädchen in vorpubertärer Nacktheit – als künftiges Kanonenfutter – geweiht: «Chaque année la nation allemande lui offre en cadeau d'anniversaire toute une génération d'enfants!»⁵⁶

Biodata: Dottorato di ricerca all'Università di Saarbrücken. Assistente all'Università di Siegen (1976-1985); Professore liceale a Giessen (1985-2002). Curatore dell'*Italien-Lexikon* (1995/1997); cocuratore della 2a edizione (Berlin 2016). Codirettore di sei Seminari Internazionali Germania-Italia-Russia (1992-2001). Coeditore degli atti congressuali (Frankfurt am Main, 1997, 1999, 2001, 2005). Dal 2000 collaboratore della rivista <http://www.terra-italia.net>. Studioso di Civiltà Italiana (*Italien – erlebt, erzählt, erforscht*, Berlin 2017) e di argomenti interculturali (*Interkulturelles Mosaik Europa. Essays zu Deutschland, Frankreich und Italien*, Berlin 2019). – Ha pubblicato nell'ambito dell'Onomastica letteraria il volume *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne*, Hamburg 2013, e vari saggi nel «Nome nel testo» e nelle «Namenkundliche Informationen».

richard.br@t-online.de

⁵⁴ Ivi, p. 16.

⁵⁵ In der Nähe von Rastenburg befand sich von Juli 1941 bis November 1944 Hitlers Hauptquartier *Wolfsschanze*. Am 20. Juli 1944 verübte Oberst Graf Stauffenberg dort ein erfolgloses Attentat auf den „Führer“; cfr. RICHARD J. EVANS, *Das Dritte Reich*, vol. 3: *Krieg*, Frankfurt am Main [et al.], Büchergilde Gutenberg 2009, p. 241.

⁵⁶ Ivi, p. 251.

SILVIA CORINO ROVANO

«LA CORTE D'APPELLO DI FIRENZE CONFERMA:
IL N. 44170 È MARIO BRUNERI».
LA CURIOSA VICENDA DI UNA MEMORIA CONTESA
TRA REALTÀ, TRIBUNALI, LETTERATURA E CINEMA

Abstract: There are real-life stories reported in newspapers that arouse in their readers a whirlwind of passions that become over time a sort of obsession. This happens not only in the case of particularly violent or scandalous events that titillate or shock the readers; other cases are the province of civil law. Among such are a few cases of people who have lost their memory. One of the most renowned Italian 'amnesiacs' is the hero/villain of the «Bruneri/Canella case», which has inspired not only for psychiatrists but also writers such as Pirandello and Sciascia, as well as a host of playwrights and filmmakers. In the late 1920s a man was found wandering around a cemetery in Turin; when questioned by the police, he seemed to remember nothing, not even his name. The story became a tempting subject for the newspapers when two women identified the man as their husband, thus creating a hypothesis of two alternative identities: was the amnesiac the respectable Professor Giulio Canella or the villainous play-boy, Mario Bruneri? The elements for a novel were ready. As often happens, the case took the name of the main character, or rather, two names. The «Bruneri-Canella case» was born.

Keywords: anthroponyms, deonyms, memory, court cases

«Ne vais-je pas rester sans état, sans nom? Est-ce tolérable?»¹

È noto che il nome rappresenta la persona che lo porta, e ciò nella sua identità, nella sua immagine sociale e nei suoi affetti, nella sua storia; quando si soffre un trauma, un'amnesia o si è vittime di uno scambio di persona di tipo fraudolento, emerge la perdita nel suo dramma più autentico. La riflessione onomastica assume una valenza filosofica, esistenziale e talvolta romanzesca.

Nella vicenda dello smemorato di Collegno il racconto prende forma nella realtà prima che nella fantasia; la cronaca non solo documenta ma turba il pubblico e stimola la creatività degli artisti. Sempre più spesso avviene una sorta di rimbalzo dai giornali alla letteratura, al cinema, ora alle serie televisive; in genere si tratta di crimini efferati, di episodi violenti che affondano

¹ HONORÉ DE BALZAC, *Le colonel Chabert*, in *Œuvres complètes*, Paris, Furne 1844, vol. 10 (reproduit en fac-similé, les Bibliophiles de l'originale), p. 32.

facilmente nella morbosità. Questa vicenda ha molto in comune in termini di popolarità con storie sanguinolente, ma senza alcun delitto.

La sintesi degli episodi iniziali è piuttosto semplice: nella primavera del 1926 un uomo, sorpreso a rubare al cimitero di Torino, venne arrestato, ma dal momento che non sembrava nel pieno possesso delle sue facoltà mentali e non ricordava chi fosse, fu deferito dal Tribunale al manicomio di Collegno.

Come succedeva in questi casi, il manicomio fece pubblicare una foto su un giornale, all'epoca la «Domenica del Corriere», nella speranza che qualcuno identificasse il ricoverato. Un'agiata famiglia veneta all'inizio del 1927 riconobbe nello sventurato il professor Giulio Canella, creduto morto nell'ultima guerra. Il ricoverato assunse quindi l'identità, cioè il nome, del professore veneto e fu accolto dalla moglie Giulia e dal figlio; questa scelta ebbe delle conseguenze inaspettate. Infatti, mentre l'uomo ricominciava una vita con sua moglie, che dava alla luce anche una figlia, comparve un'altra moglie che rivendicava per lui l'identità di Mario Bruneri, un uomo dal passato ben diverso.

I due nomi, infatti, rappresentavano due destini contrapposti. Sullo sfondo l'ombra sinistra della guerra e tanti dispersi tra il dramma e la speranza delle famiglie. I due nomi promettevano un futuro opposto: la famiglia Canella, intellettuale, agiata, cattolica, con ottime conoscenze in tutto il Paese, e la famiglia Bruneri, operaia, povera, senza prospettive. Anche i due uomini apparivano diversi: devoto marito e buon cattolico il primo, libertino, mascalzone e in odore di anarchia il secondo. Due destini speculari: Canella disperso in guerra, Bruneri latitante. I due nomi finirono quindi per rappresentare un interrogativo: si tratta di una persona che non ricorda o che simula?

La vicenda venne trasformata in racconto, come spesso capita in questi casi, dai giornali, capofila «La Stampa» di Torino, nel febbraio 1927:

In seguito alla nostra pubblicazione sull'interessante caso dello sconosciuto che ha dimenticato il suo nome e tutto il suo passato, molte persone, le quali credevano di poter identificare il misterioso ricoverato di Collegno si sono recate alla nostra redazione per chiedere chiarimenti: altre hanno scritto, altre ancora sono andate direttamente al Manicomio. Lo sconosciuto si trova ora nel più grande imbarazzo. Egli cercava una famiglia e ne troverebbe a decine. [...] La storica 'maschera di ferro' fu un mistero per gli altri; l'uomo ricoverato a Collegno è invece un mistero per se stesso.²

Alla fine del mese di marzo si parlava già del «romanzo di Collegno».³

² *Perdura l'enigma dell'uomo senza nome*, «La Stampa» (25/02/1927), p. 5 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>).

³ *Le ultime puntate del romanzo di Collegno*, «Il giornale d'Italia» (30/03/1927), p. 5 (disponibile online: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>).

La vicenda si complicò non poco e da sentimentale si trasformò in giudiziaria. Il processo di Torino vide un'archiviazione e il riconoscimento dell'identità di Mario Bruneri. Ciò rendeva necessario allo smemorato scontare i carichi pendenti con la giustizia. Iniziò quindi un nuovo *iter* processuale, quella che oggi è detta gogna mediatica, fino alla sentenza del 1930 della Corte d'Appello di Firenze che confermò la scelta per il tipografo torinese. La famiglia Canella lottò strenuamente ma decise di trasferirsi in Brasile dove aveva dei beni e un'attività economica; qui lo smemorato di Collegno si spese nel 1941.

Il dramma umano richiama, per la tristezza che comunica a leggerla dopo quasi cento anni, quella del protagonista del romanzo balzacchiano:

Ma fois, vers cette époque, et encore aujourd'hui, par moments, mon nom m'est désagréable. Je voudrais n'être pas moi. Le sentiment de mes droits me tue. Si ma maladie m'avait ôté tout souvenir de mon existence passée, j'aurais été heureux!⁴

Il racconto dello smemorato di Collegno smentisce il Colonnello Chabert. Implicita nel nome vi è l'attribuzione dell'identità e della serie di diritti che la società conferisce all'individuo.

Perché una storia così semplice e tragicamente banale divenne un caso letterario? «Ci si domanda che cosa, nel profondo, la figura dello sconosciuto di Collegno potesse simboleggiare tanto da scatenare un così vivo interesse»,⁵ si chiede una storica che ha studiato il caso alcuni anni fa. Riteniamo che l'elemento onomastico abbia costituito una parte centrale del racconto, abbia fatto intravedere quanto sia essenziale nella vita di una persona e quanto la sua perdita possa diventare una frattura insanabile, con conseguenze tragicamente imponderabili.

Restando sul piano narrativo osserviamo che progressivamente si creò il personaggio dello «smemorato»; nei primi tempi, come abbiamo visto, solo «lo sconosciuto»,⁶ o una serie di perifrasi e varie espressioni polirematiche per identificarlo tra le quali «il misterioso ricoverato», «l'uomo che non ha più nessuno» o «l'uomo senza nome»,⁷ «l'uomo dal nome contestato»,⁸

⁴ BALZAC, *Le colonel ...*, cit., p. 17. Anche Balzac cita un caso di cronaca; il suo impostore, infatti, nomina un forzato, Cogniard («quelque forçat libéré, comme Cogniard, peut-être», ivi, p. 40), che visse una decina d'anni sotto falsa identità e che, evidentemente, aveva colpito la fantasia del romanziere francese.

⁵ LISA ROSCIONI, *Lo smemorato di Collegno. Storia italiana di un'identità contesa*, Torino, Giulio Einaudi editore 2007, p. 19.

⁶ Probabilmente l'espressione prevalente, cfr. anche «La Gazzetta del popolo» (20/03/1927), p. 5.

⁷ *Perdura l'enigma ...*, cit., p. 5. L'ultima formula venne usata dallo stesso giornale anche in un articolo di due e tre giorni dopo. Possiamo quasi ipotizzare che questa formula potesse essere concorrente rispetto a quella che si è poi fissata.

⁸ *L'uomo senza memoria non è il prof. Canella di Verona ma il tipografo torinese Mario Bruneri*,

«l'uomo che smarrì se stesso»,⁹ «l'uomo che ricerca se stesso»;¹⁰ l'elemento della perdita del nome è qui strettamente connesso alla crisi di identità e all'assenza di memoria. Inoltre, alcune di queste forme sono fortemente connotate verso la tristezza, la compassione e il dramma, come «il ricoverato», «lo scomparso», «l'infelice», «il disgraziato», «il poveretto»,¹¹ ecc.; ma pare progressivamente affermarsi una sorta di *climax* giornalistico che, quando la testata si orienta verso il professor Canella, trova una narrazione per trasformarsi in romanzo anche se d'appendice. Forse l'opinione pubblica era disponibile a identificarsi con il dramma del professore creduto disperso e soprattutto della moglie devota che ritrovava il padre dei suoi figli. Ben presto, tuttavia, l'ipotesi Bruneri ribalta la situazione e la vicenda si colora diversamente; di fronte al quotidiano borghese, la più popolare «Gazzetta del Popolo» stana appellativi diversi da affiancare a quelli ormai abituali, tra gli altri «il mistificatore di Collegno»,¹² «il simulatore di professione»¹³ e «l'uomo-sfinge».¹⁴

Si formano due fronti contrapposti e due deonimi occasionali: i «canelliani» e i «bruneriani», rispettivamente sostenitori di un'identificazione rispetto ad un'altra. I due nomi entravano nel linguaggio comune a creare, secondo i giornali dell'epoca, «due vere e proprie correnti»¹⁵ per rappresentare da un lato un professore onesto e amnesico, dall'altro un imbroglione che non era nuovo ad assumere nomi e identità per truffare e rubare, un 'falsario' onomastico.

Osserviamo un'altra peculiarità della vicenda legata a fattori linguistici e cioè l'identificazione della persona attraverso la località e il suo dialetto. Questa contrapposizione tra Canella, ovvero italiano regionale veneto, rispetto a Bruneri, ovvero dialetto piemontese, sembra sorgere spontaneamente dal

«La Stampa» (12/03/1927), p. 4 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>).

⁹ *L'uomo che smarrì se stesso. Sarebbe proprio un professore veronese*, «La Stampa» (27/02/1927), p. 5 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>). L'espressione è ripresa in un altro articolo il giorno dopo: cfr. UGO PAVIA, «L'uomo che non ricorda», *ritrova se stesso. Il drammatico e pietoso incontro con la moglie. Un grido, un tremito, un abbraccio, la luce!*, «La Stampa» (28/02/1927), p. 3 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>). Questo articolo, oltre a risalire dalla quinta pagina alla terza, è il primo ad essere firmato, gli altri si limitavano al massimo alle iniziali U.P.

¹⁰ *La moglie del prof. Canella riconosce il marito scomparso nel ricoverato di Collegno*, «La Gazzetta del popolo» (27/02/1927), p. 3.

¹¹ *L'uomo che smarrì...*, cit., p. 5.

¹² «È Giulio Canella!», «La Gazzetta del popolo» (12/03/1927), p. 3.

¹³ *Il dilemma: ...*, cit., p. 2.

¹⁴ *L'uomo-sfinge riconosciuto per Bruneri da un altro tipografo*, «La Gazzetta del popolo» (14/03/1927), p. 4; anche in *Due giornate di confronti disastrosi per ... Mario Bruneri*, «La Gazzetta del popolo» (22/03/1927), p. 3.

¹⁵ *L'avventura del "Luisin" o l'ingegnosa mistificazione di uno sguattero torinese*, «La Gazzetta del popolo» (15/03/1927), p. 4.

primo riconoscimento per diventare qualcosa di diverso, come se il cognome rappresentasse anche una sorta di geolocalizzazione. Appena arrestato lo smemorato si rivolge al custode del cimitero in piemontese pregandolo di non rovinarlo: «chiel am rôvina»;¹⁶ in piemontese parla la donna che va ad informarsi al cimitero.¹⁷ Quello che potrebbe sembrare un particolare insignificante, assume una valenza di identificazione quando in manicomio tre amici del professore visitano l'internato e osservano: «solamente nella calligrafia si nota qualche divergenza, come pure nella pronuncia che benché veneta, non pare proprio di Verona».¹⁸ L'elemento linguistico si lega spontaneamente alle verifiche che medici, familiari e amici di Canella propongono allo smemorato; gli vengono presentate delle arie d'opera, delle musiche che il professore conosceva e delle frasi in latino con citazioni oraziane.¹⁹

L'elemento linguistico funge da marca sociale; a un nome corrisponde una lingua, al nome Canella corrisponde l'italiano e la pronuncia veronese. Quando invece gli amici e i conoscenti di Bruneri gli fanno visita in manicomio usano con lui il dialetto, non necessariamente piemontese, come il prete milanese che sbotta «con una frase sintetica e caratteristicamente meneghina: – ghe daria di bott!».²⁰

La presenza del dialetto è considerata dirimente ma, come si fa ancora oggi in caso di indagini per crimini efferati che hanno coinvolto l'opinione pubblica, ci si sposta su un piano tecnico-scientifico, così al linguaggio più o meno veneto dello smemorato, «a sostegno della tesi Canella verrà chiesta la parola di uno scienziato: il prof. Giulio Bertoni, di cui è noto il valore e l'acume di glottologo»;²¹ il linguaggio giornalistico si arricchisce quindi di un consistente numero di tecnicismi collaterali per suggerire un approccio oggettivo e scientifico delle indagini: si parla di «dattiloscopia»²² per le impronte digitali e per la verifica di una cicatrice si evoca un docente di medicina legale per la «perizia somatica».²³

¹⁶ *Il dilemma: Canella o Bruneri?*, «La Gazzetta del popolo» (12/03/1927), p. 2. Ripreso, in verità, in più articoli della stessa testata nello stesso giorno.

¹⁷ *L'uomo senza memoria non è...*, cit., p. 4. Il dettaglio è citato anche, senza sottolineature, in ROSCIONI, *Lo smemorato...*, cit., p. 67, nota 34.

¹⁸ *L'uomo che smarri se stesso. Sarebbe proprio un professore veronese*, «La Stampa» (27/02/1927), p. 5 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>).

¹⁹ Cfr., tra gli altri, *Il dilemma: ...*, cit., p. 2.

²⁰ *Il paletot rivelatore*, «La Gazzetta del popolo» (24/03/1927), p. 4.

²¹ *Nuove sensazionali rivelazioni della Polizia ricostruiscono la vita di Mario Bruneri fino al giorno dell'arresto*, «La Gazzetta del popolo» (15/03/1927), p. 6. In verità l'esame verrà condotto sulle lettere scritte dallo smemorato e non sul suo parlato.

²² *L'identificazione dell'uomo con la dattiloscopia*, «La Gazzetta del popolo» (15/03/1927), p. 4. Si citano, nello stesso articolo, «le linee papillari disposte sulla superficie inferiore dell'apice delle dita».

²³ *La signora Giulia Canella per due giorni a Roma*, «Il giornale d'Italia» (2/04/1927), p. 5 (disponibile online: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>).

Anche i due cognomi rappresentano le due rispettive realtà geografiche. Osserviamo che il cognome *Bruneri* è tipicamente lombardo-piemontese,²⁴ nella forma *Brunero* attestato quasi solo in Piemonte.²⁵ Quanto a *Canella*,²⁶ si tratta di un cognome diffuso in tutto il settentrione della Penisola ma è tipico dell'Emilia nord-orientale e del Veneto meridionale.²⁷

L'elemento onomastico legato all'amnesia viene rievocato da un medico: «il dottor Ferrio disse che un caso consimile accadde durante la guerra ad un soldato inglese, il quale si presentò una sera ad un convegno di militari gridando: "Aiutatemi, io sto per diventare pazzo! Non ricordo più il mio nome!"». ²⁸ In verità, di smemorati in quegli anni ve ne furono più d'uno; «un po' in tutta Italia erano circolati volantini e cartoline riguardanti misteriosi

²⁴ Il riferimento cognominale di tipo professionale va al 'lucidatore dei metalli' da porre in relazione con il verbo piemontese *brunì* o *burnì*. Questo verbo è presente secondo numerose varianti nelle lingue romanze: l'italiano *brunire*, il provenzale e antico francese *brunir*, lo spagnolo *broñir* e *bruñir*, il portoghese *brunir*, *bornir* (WILHELM MEYER-LÜBKE, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winters Universitätsbuchhandlung 1935, p. 1340). Alla base del cognome vi è il verbo di origine francese *brunir* (XII sec.), sintesi dei due significati 'rendere chiaro, brillante' e 'rendere bruno', spesso applicati alle armi (MANLIO CORTELLAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli 1999, s.v. *bruno*). Il verbo, a sua volta composto con il suffisso professionale *-arius* (in Piemonte *-erius*, cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi 1966-1969, §1113), ha una continuazione popolare in *-er*, italianizzato in *-ero* (cfr. SILVIA CORINO ROVANO, *Brunero, Bruneri*, in *Onomastica piemontese* 2, a c. di A. Rossebastiano, E. Papa, D. Cacia, «Studi piemontesi», XLIV (2015), pp. 399-402). Il cognome *Bruneri* oggi è attestato in 38 comuni tra Piemonte e Lombardia (cfr. <http://www.gens.info/italia/it/>).

²⁵ Presente quasi esclusivamente in Piemonte (74 comuni, cfr. <http://www.gens.info/italia/it/>) con una netta insistenza sulla città di Torino, Canavese e provincia (http://piemonte.indettaglio.it/ita/cognomi/cognomi_out.html).

²⁶ Di origine soprannominale, il cognome potrebbe riferirsi ad un uomo che si appoggia ad una canna o in qualche modo è connesso al commercio di spezie. Dal latino *canna(m)* unito al suffisso diminutivo femminile *-ella* per 'canna palustre, cannuccia' o 'tubo con cui si spilla il vino dalle botti' dal XIII secolo (cfr. CORTELLAZZO, ZOLLI, *Dizionario...*, cit., s.v. *canna*) con scempiamento della geminata di area settentrionale (cfr. ROHLFS, *Grammatica...*, cit., §229), ricordando che il sostantivo italiano *cannella* legato alla spezia (dal XIII sec.) deriva dal fatto che la sua corteccia «è messa in commercio in forma di piccoli tubi» (CARLO BATTISTI, GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbèra 1950-1957, s.v. *cannella*2); osserviamo come la perdita della doppia nasale si riverberi su altri sostantivi derivati, es.: *canefora*, *caneggio*, *canellacee* (cfr. BATTISTI, ALESSIO, *Dizionario...*, cit., ss.vv.). Si limita all'ipotesi della spezia i *Cognomi d'Italia* che situa storicamente il cognome nel padovano con attestazioni dal XII secolo (cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia*, Torino, UTET 2008, s.v. *Canèl*). Il cognome è assente in PIERO ABRATE, *Io mi chiamo... Dizionario dei cognomi piemontesi*, Torino, Abacus Edizioni 2009, in OTTAVIO LURATI, *Perché ci chiamiamo così? Cognomi tra Lombardia, Piemonte e Svizzera italiana*, Varese, Macchione Editore 2000.

²⁷ Oggi questo cognome è attestato in 331 comuni, presenta epicentro tra Veneto meridionale ed Emilia nord-orientale con buona affermazione anche in Lombardia e Piemonte (cfr. <http://www.gens.info/italia/it/>). In Piemonte è distribuito tra Torino, Vercelli e Novara (cfr. http://piemonte.indettaglio.it/ita/cognomi/cognomi_out.html).

²⁸ PAVIA, *"L'uomo che non ricorda"*..., cit., p. 3.

individui senza identità»²⁹ o, volendo, lo smemorato di Collegno trovò dei precursori e degli imitatori come, presso Verona, «un certo Pizzini, un piemontese al quale era saltato il ghiribizzo di assumere le generalità di un disperso in guerra e di presentarsi come redivivo ai parenti»,³⁰ l'amnesico «dottor Franco» trovato nel 1930 alla stazione di Pisa che divenne «lo smemorato di Pisa»,³¹ o degli impostori come Mario Baldi sul quale pendevano una ventina di capi di imputazione che aveva inscenato «la simulazione di sofferenze fisiche di balbuzia, di amnesie»³² o «il Luisin», uno sguattero che sperava di muovere a compassione e cambiare vita.³³ Tuttavia, solo la vicenda Bruneri/Canella ebbe una eco così totalizzante e periodicamente venne rievocata da autori diversi. Nel febbraio del 1927 uno dei giornalisti che più aveva alimentato il romanzo dello smemorato si augurava: «voglia Iddio che questo drammatico e commovente episodio possa essere presto dimenticato dai due coniugi, che così lungamente hanno sofferto; e la gioia ritorni nella casa che da dieci anni non conosceva più il sorriso»;³⁴ possiamo dire che si sbagliava.

Difficile dubitare che al successo editoriale della vicenda abbia contribuito soprattutto la grandezza degli autori che ne hanno scritto e, tra i principali, sicuramente Luigi Pirandello che in più opere ha rappresentato lo straniamento dell'identità e in quegli anni scrisse *Come tu mi vuoi*,³⁵ messo in scena a Torino nel 1930; secondo molti direttamente ispirato alla vicenda,³⁶ secondo

²⁹ ROSCIONI, *Lo smemorato...*, cit., p. 19. Il caso citato dalla storica è del 1919 e coinvolge un militare affetto da amnesia ricoverato presso il Centro neurologico di Ancona (*ibid.*). I giornali citano anche donne amnesiche (cfr. «La Gazzetta del popolo» (23/03/1927), p. 5.), tanto da dare l'impressione che si trattasse di un fenomeno abbastanza diffuso.

³⁰ *L'uomo senza memoria non è...*, cit., p. 4.

³¹ Cfr. *Lo smemorato di Pisa. Domenico Zolati o Battista Filippi?*, «La Stampa» (27/08/1930), p. 2; «il caso famoso di Collegno, con tutti i suoi infiniti addentellati, sembra così trovare degli imitatori» (*Lo sconosciuto di Pisa sarebbe un simulatore ricercato dalla polizia*, «La Stampa» (21/08/1930), p. 2) (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>).

³² *Le simulazioni di un farabutto*, «La Gazzetta del popolo» (15/03/1927), p. 4.

³³ *L'avventura...*, cit., p. 4.

³⁴ PAVIA, «*L'uomo che non ricorda*»..., cit., p. 3.

³⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*, in *Il teatro di Luigi Pirandello*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1951, pp. 85-204.

³⁶ «Un anno prima dello scioglimento giudiziario, andava in scena *Come tu mi vuoi*, la commedia ispirata dal fatto di cronaca, e la voce di Marta Abba proclamava, contro le false illusioni e le losche allusioni, la verità di Giulia Canella, una fedeltà e una voglia di vivere che guerra e dopo guerra non erano riuscite a scalfire» (LORENZO MONDO, «*I due impostori*», «La Stampa» (21/1/1982), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368); «per l'ostinazione con cui la signora Canella continuò a difendere l'identità del marito ritrovato, una tenacia che persuase Pirandello a scrivere una pièce *Come tu mi vuoi*» (WALTER MAURO, *Il teatro della memoria. Lo scrittore ricostruisce nel suo ultimo libro uno dei più famosi enigmi giudiziari degli anni venti*, «La Gazzetta di Modena» (25/11/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368).

l'autore uno dei tanti casi in cui la vita si ispirava alla sua opera;³⁷ la *pièce* fu trasposta oltreoceano in un film di George Fitzmaurice con protagonista Greta Garbo.

Ma le versioni cinematografiche sembrano piuttosto aver banalizzato la storia e in molti hanno considerato la vicenda come indegna della letteratura:

Ma Pirandello aveva torto. L'affaire Bruneri-Canella era soltanto surrealismo per poveri; e non per nulla, quando la si buttò in cinema, la scelta cadde su Angelo Musco prima e su Totò poi. La vicenda veniva dunque subito reinterpretata per quello che era: una *pièce* comico grottesca, tutta giocata sulla negazione ostinata dell'evidenza, sulla trascurataggine, sulla rimozione quasi assoluta (almeno da parte dei protagonisti) di quelle impronte digitali che subito potevano d'imperio chiudere il caso.³⁸

In sintesi questo gioco delle parti si potrebbe ridurre a pochi tratti grotteschi, come fecero le vignette, spettacoli e avanspettacolo, un film con Totò, difficilmente usciti dalla memoria. Non seguiremo il filone cinematografico e resteremo sul lato nobile del dramma dell'amnesico.

Si potrebbe parlare di una rappresentazione onomastica, una speciale relazione tra nome e teatro, come anticipato dai giornali all'epoca: «tutto quanto è avvenuto negli scorsi giorni, interrogatori, ricerche, tentativi per risvegliare la sopita memoria del ricoverato di Collegno non erano che la preparazione della scena centrale di questo dramma svolto sul teatro della vita e del quale è autore il Destino».³⁹ Il tema del teatro si unisce spontaneamente alla memoria e, molti anni dopo, diventa un breve libro di Leonardo Sciascia.⁴⁰

La sensibilità dell'autore siciliano, che potremmo definire «bruneriano», unisce il romanzo alla ricerca in una dialettica complessa dietro la truffa di Mario Bruneri, in una storia che si costruisce da sé verso Pirandello nella dimensione surreale che ormai siamo abituati ad attribuire alla burocrazia.

Naturale il fatto può invece dirsi per il corso che la vicenda poi ebbe: e cioè in ordine alla fantasia. Prassi o errore che fosse della memorizzazione burocratica, quei due distinti fascicoli ponevano il caso sotto il segno dell'ambiguità, dell'ambivalenza, dello sdoppiamento o del dimezzamento; e lo destinavano a prendere nome – e poi forma – dallo scrittore che nella realtà di quegli anni, nella vita di quegli anni,

³⁷ «Le allusioni all'episodio di cronaca, comunque, erano evidenti» (cfr. ROSCIONI, *Lo smemorato* ..., cit., p. 260). L'autrice dettaglia e enumera le analogie, dal nostro punto di vista, insensenziali. Anche autorevoli letterati vi fanno riferimento, seppure con distacco; cfr., tra gli altri, MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice 2006, p. 268.

³⁸ PAOLO MAURI, *Cielo, mio marito!*, «La Repubblica» (5/11/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368.

³⁹ PAVIA, «L'uomo che non ricorda»..., cit., p. 3.

⁴⁰ LEONARDO SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, Milano, Adelphi 2004, pp. 9-94. Il testo era stato pubblicato per la prima volta presso Einaudi nel 1981 (SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, Torino, Giulio Einaudi editore 1981).

aveva inventato [...] casi a questo rassomiglianti o consimili. Casi pirandelliani.⁴¹

In verità Pirandello era già stato evocato dai giornali, in titoli⁴² e articoli con toni da romanzo di appendice;⁴³ il legame con Pirandello non sarà più scindibile e sarà per sempre richiamato dai giornalisti in relazione a questa storia:

La vicenda gli s'addice perché intricata, perché tipicamente pirandelliana, e perché gli permette di studiare quel "teatro della memoria" che spesso finisce per sovrapporsi alla "memoria della realtà". [...] Ma in fondo che importanza aveva? Bruneri si era perfettamente identificato con Canella. E un uomo è quello che è o quello che vuol essere?⁴⁴

Si tratta comunque di un gioco complesso che affonda nel rapporto di Sciascia con Pirandello: «Io mi sono trovato, nei primi quindici anni di vita, a vivere dentro un pirandellismo di natura ... Gli altri, il giudizio degli altri, il problema dell'identità, l'uno nessuno e centomila, furono la mia ossessione quotidiana. Era uno stato che rasentava la schizofrenia».⁴⁵

Ma l'elemento del nome non è più separabile dalla vicenda e, senza essere enfatizzato, diventa comunque ossessivo, evidentemente è parte essenziale della storia. Uno stralcio del romanzo di Sciascia venne pubblicato su «Il Lavoro» con il titolo: *Il senza nome. Bruneri o Canella?*⁴⁶

Vi è un altro aspetto di carattere onomastico (o para-onomastico) da considerare ed è uno di quelli che possono essersi sviluppati solo con l'andare del tempo a causa dell'imprevedibilità degli eventi, in questo caso, la tragicità della storia. Non poteva essere presente agli occhi di Pirandello, ma certo non è sfuggito alla sensibilità di Sciascia. Tutti sappiamo che al momento dell'arresto alla pratica viene assegnato un numero di matricola, in verità allo

⁴¹ Ivi, p. 18.

⁴² *L'uomo conteso. Così è se vi pare*, «La Stampa» (13/02/1927), p. 4 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>).

⁴³ «Ma nel caso attuale – dell'uomo di Collegno – la novella è scritta dalla Vita. È questa una scrittrice che non ha pregiudizi di sorta, né esitazioni: l'inverosimiglianza del soggetto non la turba, l'assurdità delle circostanze non la preoccupa, la brutalità dello scioglimento non l'arresta, nessun stridore disarmonico l'assorda. [...] che il dubbio mostri la sua faccia torbida inquietante o terribile come in una commedia pirandelliana, o che per ultima arrivi anche la verità, non pacificatrice, ma sconcertante e ironica, a scompigliare le file o a scontentare tutti» (CAROLA PROSPERI, *La vita che racconta*, «La Stampa» (13/03/1927), p. 3 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>)).

⁴⁴ ALESSANDRO SCURANI, *Il teatro della memoria*, «Letture» (febbraio 1982), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368.

⁴⁵ GIUSEPPE SALTINI, *La memoria nella stanza*, «Il Messaggero» (25/11/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368. Si tratta di uno stralcio dell'intervista di Davide Lajolo a Leonardo Sciascia.

⁴⁶ SCIASCIA, *Il senza nome. Bruneri o Canella*, «Il lavoro» (17/11/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368.

smemorato ne vennero assegnati due; lo stesso accade all'ingresso in manicomio. Dal momento che l'identità del ricoverato non era nota con certezza alcuni giornali titolarono: «L'interrogativo del buon popolo: Ma chi è il n. 44.170?». ⁴⁷ Questo numero era destinato ad un'interpretazione successiva. Sciascia, infatti, considera i primi due numeri ottenuti in Questura come una rappresentazione dell'assurdità burocratica: il primo 9175 «arresto di un individuo che rubava al cimitero israelitico», ⁴⁸ un altro 20-126 ad indicare l'«arresto di un individuo che commetteva atti di pazzia». ⁴⁹ I due nomi/numeri sono insensati perché suggeriscono di aver arrestato due persone diverse, ma il terzo numero si rivela ancora più inquietante ed è quello attribuito allo sconosciuto al suo ingresso in manicomio. Sciascia lo introduce con enfasi e una frase ad effetto: «gli diedero un numero, il 44170: e fu, fino al 2 marzo del 1927, il suo nome». ⁵⁰

L'equivalenza di un nome con un numero per la generazione del secondo Novecento non può che risultare sinistra, simbolo della spersonalizzazione dell'individuo. Ma forse l'ispirazione di Sciascia non era volta all'olocausto ma più probabilmente, negli anni Ottanta, alla legge Basaglia relativa ai manicomi; dal nostro punto di vista permane la scissione dell'individuo attraverso il suo nome, una moltiplicazione attraverso i punti di vista con cui è identificato e gli echi simbolici che questi si trascinano. Per altro, ancora oggi “smemorato di Collegno” rappresenta una formula per un'identificazione collettivamente accettata; un toponimo che non appartiene alla storia di nessuna delle due persone, Bruneri o Canella, ma che fa parte della storia amministrativa dello sventurato protagonista, neutra rispetto alla scelta tra i due, segna un momento di rinominazione del soggetto, un'attribuzione identitaria.

Di carattere più leggero vi è un altro debito onomastico all'autore del *Teatro della memoria*: il recupero dei due deonimi occasionali «canelliani» e «bruneriani» dimenticati per decenni. Ripresi dal testo di Sciascia, rimbalzeranno nelle recensioni e presentazioni del libro in quantità, attualizzati anche in «canellisti» e «bruneristi». ⁵¹ Alcuni giornalisti si sono sentiti in dovere di spiegare: «prima di dilagare nel resto d'Italia, i partiti dei “canellisti” e

⁴⁷ ULISSE CARBONE, *L'interrogativo del buon popolo: Ma chi è il n. 44.170?*, «Il Momento» (30/12/1927), p. 5 (disponibile online: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecdigitale/giornale/CFI0358674/1927/Dicembre>).

⁴⁸ SCIASCIA, *Il teatro ...*, cit., p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ «Canelliani» e «bruneriani» anche per LORENZO MONDO, *I due impostori*, «La Stampa» (21/1/1982), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368. «Canellisti» e «bruneristi» invece per GIUSEPPE SALTINI, *La memoria nella stanza*, «Il Messaggero» (25/11/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368 e GIACOMO ANNIBALDIS, *Smemorati di ieri smemorati di oggi*, «La Gazzetta del Mezzogiorno» (30/12/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368.

“bruneristi”, detti anche “canelliani” e “bruneriani”, nacquero nei timorati salotti veneti, soprattutto in quelli veronesi». ⁵² Altri hanno abbandonato il vecchio per il nuovo: «virtuose madri, severe zie, nonne così rattappite da essere confuse con il velluto scuro delle poltrone, occuparono i lenti pomeriggi parlando di quell’enigma un po’ torbido. Là, nei salotti cui alludo, la maggioranza era “canellista”». ⁵³

L’interesse del romanziere di Racalmuto non si riduce e scopre un altro caso per certi versi simile a quello Bruneri/Canella verificatosi nel XVI secolo in una località della Francia chiamata Artigat: si tratta del caso di Martin Guerre, processo famoso almeno come quello piemontese. La principale differenza è che si trattava di una truffa in cui a Martin Guerre si sostituì un altro uomo mentre questi era ancora vivo. ⁵⁴ Si potrebbe dire un caso più simile a quello raccontato da Honoré de Balzac con il *Colonnello Chabert*. In verità, queste storie sono accomunate da un elemento essenziale tradizionale che potremmo sintetizzare nella pervicacia di una donna nel difendere la propria scelta e da un elemento nuovo che è rappresentato dal nome conteso. Il romanziere esplicita la relazione:

Ma Bertrande era irremovibile nella sua certezza. Come, circa quattro secoli dopo, contro tutte le prove, la signora Canella dirà: «io so che il mio Giulio è il mio Giulio: il resto non conta», Bertrande de Rols continuava a dire che il suo Martin era il suo Martin, che lei non poteva essere ingannata e ingannarsi, che erano gli altri a ingannarsi e a volerla ingannare. In quanto agli abitanti di Artigat che avevano conosciuto Martin prima della fuga si dividevano in «canelliani» e «bruneriani»: solo che alla parte «bruneriana» mancava il nome dell’impostore. ⁵⁵

In ombra restano, in effetti, le donne coinvolte loro malgrado nella dolorosa vicenda; in particolare Giulia Canella, che aveva sposato suo cugino, e che si chiamava a sua volta Giulia, diventando così Giulia Canella in Canella in un ennesimo beffardo cortocircuito onomastico.

Concludiamo con uno degli ultimi scritti sull’argomento, una ricerca della psicanalista francese Christine Le Bon, «canelliana» convinta, che dichiara

⁵² GIULIO NASCIMBENI, *Lo “smemorato” secondo Sciascia*, «Corriere della Sera» (19/11/1981), In *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368: «E chissà come la prenderanno, a Verona, gli eredi di quello che fu “Il Gran Quartiere Generale Canellista di Borgo Trento”» (MARCO NOZZA, *Bruneri oppure Canella? L’Italia si spacca in due*, «Il Giorno» (5/12/1981), in *Archivio Einaudi, Recensioni*, busta 327, f. 4368).

⁵³ *Ivi*.

⁵⁴ Per questa vicenda si veda NATALIE ZEMON DAVIS, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi editore 1984; in ambito letterario il caso è citato in CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti 1988, p. 131.

⁵⁵ SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, Milano, Adelphi 2004, pp. 95-139.

«di essere stata il più vicino possibile alla storia di una donna, di una coppia, di una famiglia, di un nome»,⁵⁶ potremmo aggiungere: di due nomi.

Biodata: Silvia Corino Rovano è docente incaricato di Storia della Lingua italiana e Didattica della lingua italiana presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione (Scienze della Formazione primaria) e di Tecnica della scrittura professionale nella professione dell'assistente sociale presso il Dipartimento di Culture Politica e Società dell'Università degli Studi di Torino.

silviamargherita.corinorovano@unito.it

⁵⁶ CHRISTINE DAL BON, *L'uomo di nessun colore. La vera storia dello Smemorato di Collegno*, Roma, Iacobelli Editore 2012, p. 131.

ALESSANDRO GROSSO

«CONTOURNER LA CENSURE SOCIALE».
LA TRASPOSIZIONE ONOMASTICA COME
«FORMA DI CORTESIA» NELL'OPERA DI JEAN-BENOÎT PUECH

Abstract: Changing one's name is an effective way for authors of autobiographical texts to avoid legal problems and to escape possible social stereotypes attached to their patronymic. Imposed by social circumstances, onomastic transposition can paradoxically stimulate the writer's creativity and foster the birth of a new narrative world. This is illustrated by the fictional work of Jean-Benoît Puech, who has developed over the last few decades a bizarre enunciative mode revolving around an imaginary writer. A close reading of the «Jordane Cycle» allows us to shed light on a tendency towards a playful and joyful onomaturgy well established in contemporary French literature and to ponder the pragmatic effects of self-writing.

Keywords: Jean-Benoît Puech, Irony, Benjamin Jordane, Autobiographical writing, Postmodernist Onomaturgy

L'onomaturgia postmoderna

In un recente articolo, Yves Baudelle fa il punto sugli orientamenti attuali riguardo al trattamento dei nomi nella letteratura francese contemporanea.¹ A un primo sguardo il panorama tracciato dal critico si rivela desolante: pare che negli ultimi decenni la competenza onomaturgica degli scrittori si sia indebolita. Si constata una generale «raréfaction des anthroponymes»,² come se gli autori di oggi trovassero poco impellente il bisogno di nominare i propri personaggi. Quando lo fanno, evitano di dare alle loro creature nomi significativi, scartando la «logique cratylienne»³ che presiedeva all'edificio romanzesco di Balzac. Convinti che la prudenza onomaturgica rafforzi la loro credibilità di narratori, i romanzieri neorealisti del XXI secolo preferiscono ai nomi parlanti del romanzo ottocentesco dei patronimici convenzionali, fondati sulla verosimiglianza empirica e nel migliore dei casi connotati banalmente in chiave regionale.

Ma esiste una tendenza opposta, osserva ancora Baudelle, che si esplica in particolar modo in quella letteratura di ispirazione ludica coltivata da un

¹ YVES BAUELLE, *Prosoponymie du roman postmoderne (2010-2020)*, «Revue critique de fiction française contemporaine», XXIII (2021), pp. 8-23.

² *Ivi*, p. 8.

³ *Ibid.*

insieme variegato di autori che, affermatasi tra gli anni Ottanta e Duemila, si riallacciano in vari modi agli esperimenti dei romanzieri formalisti della seconda metà del XX secolo. «L'onomaturgie postmoderne»⁴ (o postmodernista) presenta molteplici punti di interesse: lontani dalla preoccupazione per il verosimile comune a tanti autori dell'epoca del ritorno al realismo, questi *scrittori ironici* fanno dell'antroponimia il terreno di una sperimentazione sfrenata.⁵ Affibbiare nomi insoliti ai personaggi diventa per loro uno strumento efficace per giocare sulle convenzioni narrative consolidate e insinuare il sospetto sulla veridicità del racconto.

Autobiografia e depistaggio

Ora, una parte consistente della produzione letteraria del XXI secolo è dominata dalle cosiddette «scritture di sé».⁶ In linea di principio nei testi di ispirazione autobiografica non abbiamo a che fare con nomi inventati. Uno dei pilastri dell'autobiografia è appunto l'affermazione dell'identità tra narratore, autore e personaggio, suggellata quasi sempre dall'inserzione del nome anagrafico dell'autore all'interno del testo.⁷

Ma oltre che sé stesso, l'artefice di uno scritto personale è naturalmente condotto a nominare nel corso del racconto un insieme di individui con cui ha condiviso esperienze decisive: familiari, colleghi, amici, compagni, compagne, individui più o meno celebri che rivestono nella sua narrazione la funzione di personaggi secondari. Il genere autobiografico, fondato su un «pacte référentiel»,⁸ prescrive che queste persone siano designate nel testo con il loro nome civile, garante di veridicità.

La storia letteraria ci offre tuttavia numerosi esempi di scritture di sé in cui i nomi delle persone coinvolte nel racconto sono stati modificati.⁹ Il «gommage anthroponymique»¹⁰ è stato spesso impiegato dagli scrittori come

⁴ *Ibid.*

⁵ Per quanto riguarda il ritorno al realismo nella letteratura contemporanea, cfr. ALEXANDRE GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. L'espressione «écrivain ironique» è utilizzata, tra gli altri, da DIDIER ALEXANDRE, PIERRE SCHOENTJES, *Le point sur l'ironie contemporaine (1980-2019)*, in *L'Ironie. Formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, a c. di D. Alexandre, P. Schoentjes, Paris, Garnier (coll. «Classiques Garnier») 2013, p. 11.

⁶ Cfr. DOMINIQUE VIART, BRUNO VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas 2008, pp. 27-64.

⁷ Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1996.

⁸ *Ivi*, p. 36.

⁹ Cfr. BAUELLE, *Du critère onomastique dans la taxinomie des genres*, in *Nom propre et écritures de soi*, a c. di Y. Baudelle et É. Nardout-Lafarge, Montréal, Presses de l'Université de Montréal 2011, pp. 63-64.

¹⁰ *Ivi*, p. 63.

stratagemma per sfuggire alle eventuali ripercussioni sociali della pubblicazione (azioni giudiziarie, conflitti interpersonali, vendette, ecc.).

In un'epoca nella quale si assiste a una crescente «repolitisation de la littérature»¹¹ il problema dei processi intentati agli scrittori diventa scottante: innumerevoli sono gli scandali giudiziari innescati da accuse di violazione della *privacy* o diffamazione che hanno scosso negli ultimi decenni il mondo letterario francese (si pensi agli «affaires» Angot, Laurens e Carrère, per citare qualche esempio). La questione dei limiti della scrittura autobiografica, sulla quale è stata versata una cospicua quantità di inchiostro,¹² solleva importanti dilemmi che coinvolgono non solo gli studiosi della letteratura, ma anche logici, giuristi e filosofi: dove finisce la libertà di espressione e dove comincia la profanazione della vita privata, se non la calunnia? Come valutare da un punto di vista giuridico testi fondati su un patto referenziale ambiguo, come le *autofiction*?

Se cambiare i nomi non mette al riparo l'autore da eventuali processi,¹³ la trasposizione onomastica costituisce in molti casi una contromisura sufficiente a scongiurare le azioni giudiziarie, e per questa ragione gli editori consigliano sovente agli scrittori di modificare a scopo precauzionale tutti gli appellativi delle persone evocate nelle loro opere. Talvolta sono gli autori stessi, consapevoli di questi pericoli, a sottoporre i loro testi a una censura preventiva volta a travestire i nomi dei personaggi convocati sulla scena per ostacolare ogni identificazione. Insomma, nella pratica letteraria attuale il nome anagrafico di una persona appare potenzialmente 'rischioso' o 'infamante', mentre il nome fittizio si rivela 'inoffensivo' o 'strategico'.

Il presente articolo mira a dimostrare come questo particolare tipo di *onomaturgia indotta*, vale a dire imposta da un insieme di circostanze sociali, possa avere un effetto liberatorio sulla scrittura, favorendo la nascita di un mondo narrativo. Sostituire i nomi dei personaggi in un racconto autobiografico può in effetti costituire la prima tappa di un processo più ampio di trasposizione. Se l'autore muta il suo stesso nome, facendo del narratore un personaggio omodiegetico, la metamorfosi generica è completa: il testo autobiografico è diventato un romanzo, con tutti i vantaggi e gli svantaggi

¹¹ GISELE SAPIRO, *Les formes d'engagement des écrivains. Continuité et ruptures*, «Elfe XX-XXI» [online], X (2021), consultato il 21 marzo 2022. [URL: <http://journals.openedition.org/el-fe/4015>]

¹² Cfr. ANNE STRASSER, *L'autobiographe et les siens. Envers et contre tous*, «Littérature», CLXXXI (2016), 1, pp. 27-40; EMMANUEL PIERRAT, *Le péril autofictionnel (droit et autofiction)*, in *Autofiction(s)*, a c. di C. Burgelin, I. Grell et R.-Y. Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon 2019, pp. 483-491; NATHALIE HEINICH, *Les limites de la fiction*, «L'Homme», CLXXV-CLXXVI (2005), 34, pp. 57-76; JEAN-LOUIS JEANNELLE, *Le procès de l'autofiction*, «Études», CDXIX (2013), 9, pp. 221-230.

¹³ Affinché il giudice dia ragione al querelante, è infatti sufficiente che quest'ultimo sia chiaramente *identifiable* nel testo. Cfr. STRASSER, *L'autobiographe et les siens...*, cit.

che ne conseguono. Nel caso che l'autore decida di firmare il testo con uno pseudonimo, spinto da considerazioni dello stesso tenore,¹⁴ la sua creatività potrebbe ritrovarsi ugualmente infiammata. Adottare un nome d'arte spinge infatti lo scrittore ad assumere una nuova identità enunciativa, ad affinare una 'postura', ossia una maschera istituzionale che condiziona a un tempo la composizione e la ricezione dei suoi scritti.¹⁵ In generale, possiamo dire che il passaggio dalla 'verità' alla finzione, se da un lato attenua la forza illocutoria di un testo, dall'altro è in grado di stimolare gli scrittori a sperimentare nuove forme letterarie, pose autoriali e situazioni narrative.

La galassia Puech

Per verificare questa ipotesi scandaglierò l'opera di Jean-Benoît Puech, che ha attirato negli ultimi decenni l'interesse di alcuni specialisti di letteratura contemporanea. Sorretto da un sofisticato «méta-discours onomastique»,¹⁶ animato da un'inesauribile inventività onomaturgica, il dispositivo ironico imbastito dall'autore nel cosiddetto «ciclo Jordane» è interessante per il nostro proposito in quanto scaturisce da un conflitto interpersonale che ha per oggetto l'utilizzo del nome proprio nelle opere letterarie.

Negli ultimi decenni Jean-Benoît Puech ha costruito uno strano universo narrativo che ruota intorno a un romanziere fittizio, Benjamin Jordane, presentato con discrezione dall'autore come il suo doppio sconcertante. Benjamin Jordane è «l'autore supposto»¹⁷ di alcuni libri editi da Champ Vallon (*L'apprentissage du roman, Toute ressemblance...*),¹⁸ nonché di un insieme di testi sparsi in riviste e «pseudo-miscellanee».¹⁹ In effetti, a mano a mano che il personaggio prende consistenza, Puech convoca sulla scena letteraria una nutrita schiera di *ricercatori universitari fittizi* (Stéfan Prager, Charles Mornay, Yves Savigny, Michel Lhéritier, ecc.) a cui affida il compito di analizzare 'scientificamente' i testi di Jordane e ricostruire la storia della sua vita.

¹⁴ David Martens osserva che gli pseudonimi sono talora adottati dagli scrittori per «préservier un anonymat sans lequel il courrait un danger, de nature légale (condamnation pour des publications) ou, dans certains cas, vitale». DAVID MARTENS, *Pseudonymie et littérature. Pour une cartographie d'un mode de signature*, in *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, a c. di D. Martens, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2016, pp. 7-15, p. 8.

¹⁵ JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine 2007, p. 18.

¹⁶ BAUELLE, *Prosoponymie du roman postmoderne...*, cit., p. 11.

¹⁷ GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil 1987, p. 51.

¹⁸ BENJAMIN JORDANE, *L'apprentissage du roman*, a c. di J.-B. Puech, Seyssel, Champ Vallon 1993; ID., *Toute ressemblance...*, a c. di S. Prager, Seyssel, Champ Vallon 1995.

¹⁹ Cfr. *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, a c. di Y. Savigny e J.-B. Puech, Seyssel, Champ Vallon 2008.

Risultato finale di questo processo è *Benjamin Jordane, une vie littéraire*,²⁰ «curato» da Jean-Benoît Puech e Yves Savigny: «pastiche d'hommage»,²¹ secondo la definizione dell'autore, imitazione semiseria dei *Cahiers* che le «Sociétés des amis des écrivains» consacravano un tempo agli autori scomparsi, il volume alterna testi 'inediti' di Benjamin Jordane e finti articoli universitari nei quali Puech e i suoi 'colleghi' si sforzano di interpretarli.

Contrariamente alle apparenze, non abbiamo a che fare con un tentativo di mistificazione. Puech non vuole ingannare il suo pubblico: al contrario, suo obiettivo è far sì che il lettore creda allo stesso tempo all'esistenza e all'inesistenza di Jordane.²² A tal scopo, sparpaglia nei suoi scritti una miriade di indizi atti a denunciare il raggiri. In primo luogo, indizi onomastici. Troppo bello per essere vero, il nome di Benjamin Jordane allerta il lettore: le sue iniziali sono le stesse del nome di battesimo del curatore dei suoi libri (Jean-Benoît), opportunamente invertite, quasi che avessimo a che fare con uno di quei procedimenti di codifica comuni a tanti romanzi autobiografici (Charles Dickens > David Copperfield), e questa coppia di lettere, «J.B.», è metodicamente disseminata nei testi di Puech sotto forma di marchi, toponimi, coppie aggettivali e nomi di personaggi secondari (Jacques Berges,²³ Jean Boisnel,²⁴ etc.), suggerendo uno straniante gioco sul nome d'autore:

Mais je le redis, je tiens à présenter mon personnage comme une fiction. Plus l'imitation est parfaite, plus sa désignation comme telle entraîne la réflexion recherchée. Je cherche l'indice le plus infime et le plus puissant à la fois, qui soit le moindre signe de l'imitation. Le mot "roman" est trop visible. J'ai mis en place divers substituts, internes et externes. Finalement, l'indice est peut-être mon nom propre lui-même, entier ou dispersé dans l'ensemble.²⁵

Qual è la posta in gioco di questo complicato gioco di specchi? Da un lato, il dispositivo permette al professor Jean-Benoît Puech, specialista della rappresentazione dello scrittore e del 'biografico', di illustrare la sua teoria dell'«auteur comme œuvre»,²⁶ secondo cui l'immagine pubblica di uno

²⁰ *Ibid.*

²¹ JEAN-BENOÎT PUECH, *L'auteur en représentation*, dans *Fonds de miroirs. Suivi de Maurice Blanchot tel que je l'ai connu*, Cezérieu, Champ Vallon 2015, p. 106.

²² «Je tiens beaucoup à ce que l'on reçoive simultanément la vraisemblance et l'irréalité du personnage, car je cherche à dénoncer la capacité à tromper qui est celle des apparences, linguistiques notamment». PUECH, *Les fictions de soi. M. Sheringham s'entretient avec J.-B. Puech*, «Revue critique de fiction française contemporaine», IV (2012), §12 [URL: <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/04.11/628>].

²³ PUECH, *La bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard 1979, p. 35.

²⁴ ID., *Présence de Jordane*, Seyssel, Champ Vallon 2002, p. 21.

²⁵ ID., *Vie du mensonge et vérité du roman. Propos recueillis par Jochen Mecke*, «Revue critique de fiction française contemporaine», XXII (2021), §53 [URL: <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/22.15/1529>].

²⁶ ALESSANDRO GROSSO, *L'auteur comme personnage. Entretien avec Jean-Benoît Puech*, «Ca-

scrittore, lungi dall'essere il riflesso oggettivo di una personalità stabile, è fabbricata più o meno consciamente dall'autore stesso in collaborazione con i suoi mediatori (biografi, testimoni, critici letterari, ecc.). In questo senso, il ciclo Jordane può essere letto come un «dispositif d'interrogation critique par fiction interposée»: ²⁷ l'insieme dei testi dimostra che non vi è differenza tra uno scrittore vero e uno fittizio, dal momento che in entrambi i casi abbiamo a che fare con delle rappresentazioni costruite, vere e proprie 'biomitologie d'autore'. In secondo luogo, la macchina narrativa che ha preso forma intorno alla figura di Benjamin Jordane autorizza Puech, che fin dal suo ingresso nel campo letterario aveva manifestato un'irresistibile tentazione per la scrittura di sé unita a una profonda reticenza ad assumere il discorso letterario con il proprio nome, a scrivere un'«autobiographie par procuration», ²⁸ dando forma alla bizzarra sensazione che lo ha sempre accompagnato: il *sentimento di vivere in terza persona*, di guardarsi dall'esterno, come se fosse uno spettatore della sua stessa vita.

L'apprendimento della cortesia

Curiosamente, la nascita dell'eteronimo Benjamin Jordane è legata a una circostanza biografica. Nel 1992 Puech si appresta a pubblicare presso le Éditions Champ Vallon alcuni estratti del suo diario relativi alle sue conversazioni con Louis-René des Forêts, da lui considerato per lungo tempo come l'incarnazione del *grande scrittore silenzioso*, colui che ha rinunciato alla letteratura per motivi ideologici, ultima manifestazione di un mito che ha preso corpo alla fine dell'Ottocento. ²⁹ Sennonché, l'autore del *Bavard* si oppone strenuamente alla divulgazione del testo, convinto che la sua reputazione ne risulterebbe vagamente infangata, e per dare più forza al suo rifiuto spedisce una lettera di diffida alle Éditions Champ Vallon in cui minaccia di far valere i propri diritti morali qualora il testo raggiungesse gli scaffali delle librerie.

Suo malgrado, Puech si vede allora costretto a modificare tutti i nomi presenti nel diario, compreso il proprio. A trasformare, in altre parole, un testo referenziale in una finzione. È conscio del valore simbolico del proprio gesto:

hiers de littérature française», XX (2021), *Biomitologies contemporaines d'auteur*, a c. di F. Bruera e M. Boyer-Weinmann, p. 14.

²⁷ GEFEN, *Benjamin Jordane, roman. Jeux identitaires et aventures métatextuelles dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech*, in *Les Mondes de Jean-Benoît Puech*, a c. di P. Lecœur e D. Rabaté, Paris, Garnier (coll. «Classiques Garnier») 2016 p. 78.

²⁸ PUECH, *Préparation de l'entretien*, dans *Fonds de miroirs...*, cit., p. 115.

²⁹ Cfr. WILLIAM MARX, *L'adieu à la littérature: Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit 2005; LAURENT NUNEZ, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti Éditions 2006.

la trasposizione onomastica è da lui vissuta come l'unico modo possibile per aggirare la censura sociale, ribellarsi al divieto del maestro e affermarsi in quanto scrittore:

J'ai voulu publier le récit de mon erreur mais il me l'a strictement interdit. Je l'ai donc transposé dans une fiction, *L'apprentissage du roman*, où j'ai changé la plupart des noms et des lieux. J'ai surtout attribué cette transposition à un auteur imaginaire, Benjamin Jordane. C'est le nom que j'avais pensé de donner au critique littéraire de mon premier livre, *La bibliothèque d'un amateur*. À l'origine, l'invention d'un auteur supposé était donc pour moi un moyen de contourner la censure sociale.³⁰

In un primo momento frustrante, l'autocensura si trasforma rapidamente in un gioco. Sostituire i nomi spinge l'autore a trasfondere nel suo diario uno spirito ludico che gli era inizialmente estraneo:

Changer les noms! Mais il ne me fallait pas seulement changer les noms de personnes. Il me fallait aussi changer les noms des œuvres et des lieux. Il me fallait même changer mon propre nom. Je pris celui de Jordane et je lui attribuai ce journal d'apprentissage que j'intitulai *L'apprentissage du roman* (je lui attribuai donc aussi, à la fin, la volonté de transposition). Comme je devins Jordane, ma compagne devint Pauline Réalcan. Le grand écrivain devint Delancourt, Pierre-Alain Delancourt. Ses amis devinrent Bertrant Mauzun, Emmanuel Blot, Sébastien Meige. Des dizaines de livres changèrent de titres. Toute une bibliothèque imaginaire entoura le maître et le traître: *Les menteurs*, *L'indiscret*, *Mirage des sources*... Les lieux, pour la plupart, furent aussi déplacés. Et même certains événements.³¹

Trovatosi di fronte a un'opera profondamente mutata, Puech decide infine di attribuirlo a un romanziere fittizio, Benjamin Jordane, già protagonista di un precedente racconto.³² Servendosi dell'autorità conferitagli dal suo status di «chercheur au CNRS», correda il testo di una «prefazione cripto-autoriale» e di una fitta messe di note a piè di pagina in cui lascia intuire di essere il solo e unico responsabile dello scritto.³³ Così nasce *L'apprentissage du roman*, 'firmato' Benjamin Jordane e 'curato' da Jean-Benoît Puech: *pastiche* di edizione critica, il libro costituisce il primo tomo del «ciclo Jordane».

Il lettore accorto non avrà difficoltà a riconoscere dietro alcuni personaggi di questo diario truccato i loro referenti reali, noti esponenti della storia

³⁰ PUECH, *L'auteur en représentation*, cit., p. 102.

³¹ ID., *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Éditions Verdier 2000, p. 155.

³² ID., *La bibliothèque d'un amateur*, in *La bibliothèque d'un amateur*, cit., pp. 138-158. Si tratta, beninteso, della novella che dà il titolo alla raccolta.

³³ Il concetto di «preface cypto-autoriale» è stato proposto da Genette: «Ce type de préface pourrait sans doute aussi bien être baptisé *crypto-auctorial*, puisque l'auteur s'y cache (ou s'y défend) de l'être, ou encore *pseudo-allographe*, puisque l'auteur s'y présente comme un préfacier allographe, n'y revendiquant, de toute l'œuvre, que la seule préface», GENETTE, *Seuils*, cit., p. 188.

letteraria francese del Secondo Novecento (Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot, Michel Leiris, Pierre Michon, ecc.). Questo ha fatto dire a uno studioso che l'*Apprentissage du roman* altro non sarebbe che un «roman à clé», genere caduto in disuso nel XIX secolo, riattualizzato da Puech in un'epoca di transizione allo scopo di sottrarre la scrittura letteraria all'autotelismo a cui la critica di ispirazione formalista l'aveva condannata negli anni Cinquanta e Sessanta.³⁴ Questa interpretazione mi sembra tuttavia poco convincente, dal momento che la trasposizione onomastica, come abbiamo visto, trae origine da un incidente di percorso. Se avesse potuto scegliere, l'autore avrebbe pubblicato il diario così com'era, senza modificare i nomi, cosa che effettivamente ha fatto sette anni più tardi.³⁵ Il congegno narrativo nasce per caso, e il drammatico conflitto con Des Forêts fa scoprire al nostro autore la dimensione morale della scrittura di sé. A partire dal 1992, la trasposizione onomastica è da lui concepita come un espediente signorile, una manifestazione di eleganza.

Lungi dall'essere anodini, gli appellativi scelti da Puech per i suoi personaggi sono carichi di connotazioni sociali, psicologiche e tematiche, come se l'autore, sostituendo i nomi, si fosse abbandonato a un «cratylysme euphorique mais tout aussi ludique».³⁶ Soprattutto, l'antroponimia serve a *segnalare il gioco in quanto tale*, impedendo al lettore di cadere nella trappola della pseudo-mistificazione. Riscrivendo il suo romanzo, Puech sposa i principi dell'onomaturgia postmodernista, riflesso di un'epoca in cui il «soupon» ha lasciato il posto al «jeu sur le soupçon».³⁷ Per illustrare i tratti di questa antroponimia gioiosa mi limiterò a citare due esempi.

«Pierre-Alain Delancourt», trasparente copia di Louis-René des Forêts, ha un cognome che è in un certo senso l'opposto di quello del suo modello: se il patronimico dell'autore del *Bavard* richiama alla mente il mondo selvaggio della natura, e per estensione la spontaneità, l'emancipazione dalle regole, l'impetuosità, quello del suo analogo romanzesco (originariamente *De la Cour*)³⁸ allude viceversa al gelido e manierato mondo della Corte, e per estensione al conformismo sociale. Il nome vero fa pensare a un uomo dei

³⁴ «[L]e roman à clé sert à faire le deuil de la singularité, de l'intransitivité et de l'autarcie, propriétés supposées de la modernité des années 1950-1960.» GEFEN, *Benjamin Jordane, roman...*, cit., p. 81.

³⁵ Cfr. PUECH, *Louis-René des Forêts, roman...*, cit.

³⁶ BAUELLE, *Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomatique dans le roman contemporain (1990-2020)*», in *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, a c. di Frances Fortier, Andrée Mercier, Éditions Nota Bene, Montréal 2011, p. 36.

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Si veda la lettera dell'autore datata 21 ottobre 2004, annessa alla tesi di laurea di CATHERINE DALPÉ, *Biographique et imaginaire chez Jean-Benoît Puech et ses avatars. La mise en récit de vies fictionnelles dans Jordane revisité, mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal 2006, p. 142 [URL: <https://archipel.uqam.ca/3307/1/M9646.pdf>].

boschi, il nome fittizio a un cortigiano.³⁹ Effettivamente, Benjamin Jordane scopre nel corso del suo apprendistato spirituale che l'idea che si è fatto del suo maestro non corrisponde alla realtà: il mito di Delancourt altro non è che un «romanzo», una proiezione mentale. Il suo maestro si rivela con il passare del tempo più attaccato alla sua immagine mediatica di quanto sarebbe lecito aspettarsi da un grande scrittore di ispirazione formalista, nonché straordinariamente privo di sensibilità umana nel momento del bisogno.

Quando a Frédéric Lestrade, il direttore della tesi di dottorato di Jordane evocato a più riprese nel corso del racconto e ricalcato sulla figura di Gérard Genette, il suo cognome rimanda senza dubbio alla parola *estrade*, 'pulpito', e per analogia alla 'cattedra' dietro cui il grande teorico della letteratura sedeva durante i seminari che tanta parte hanno nella maturazione spirituale dell'autore, quello vero e quello presunto.⁴⁰ Si vede così come la *Ricerca*, più volte descritta da Puech come una vocazione paragonabile in quanto a intensità solamente all'aspirazione letteraria, sia sottilmente comparata per mezzo della scelta antropomica a una sorta di religione laica.⁴¹

L'esperienza dell'*Apprentissage* insegna al nostro autore che la trasposizione onomastica, e più in generale la finzione, può rivelarsi una «forma di cortesia», un accorgimento sottile in grado di scongiurare potenziali conflitti con i propri cari:

J'ai écrit plusieurs fois que la fiction est une forme de politesse, en soulignant le mot "forme". Je voulais signifier que c'est par égard pour les autres, et même vis-à-vis de soi, par respect, par discrétion, qu'il me semble nécessaire de transposer des faits ou des écrits autobiographiques, dans lesquels des vivants sont toujours impliqués.⁴²

Cambiare nome

Queste preoccupazioni morali sono successivamente attribuite da Puech al romanziere fittizio. In *Jordane et moi* scopriamo che 'l'autore'

³⁹ D'altronde, la parola *cour* significa anche 'cortile'. Esaminata sotto questo punto di vista, la trasformazione onomastica suggerisce un'ulteriore opposizione ironica tra il nome del personaggio e quello del suo modello: da una parte uno spazio delimitato, costruito dall'uomo, dove la presenza della natura è razionalizzata secondo criteri di equilibrio e misura. Dall'altra, lo spazio caotico, genuino e violento delle 'foreste'. Ringrazio vivamente Giorgio Sale per la segnalazione.

⁴⁰ Jean-Benoît Puech considera Gérard Genette il suo «secondo maestro». A questo proposito, si veda l'appassionato omaggio che ha reso all'autore di *Figures III* all'indomani della sua scomparsa: PUECH, *Figurines*, «Poétique», CLXXXV (2019), 1, pp. 161-183.

⁴¹ Per il concetto di 'religione laica' rimandiamo a PAUL BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, Paris, Gallimard 1996.

⁴² PUECH, *Les fictions de soi*, cit., § 20.

dell'*Apprentissage du roman* ha fantasticato per un certo periodo della sua esistenza di pubblicare testi sotto lo pseudonimo di Vincent Vallières: questo stratagemma gli avrebbe permesso di esporre liberamente un episodio intimo della sua vita (una vicenda piccante) senza perdere la faccia di fronte ai suoi lettori e senza, soprattutto, compromettere la persona coinvolta:

Ce serait, dit-il, pour raconter publiquement un court séjour qu'il fit lorsqu'il avait 15 ou 16 ans, à Londres, chez une amie de sa mère, Régine A., âgée de 35 ans, directrices de ventes dans un luxueux magasin d'articles et vêtements de sport. Par discrétion, et probablement aussi par goût des noms propres significatifs, il situerait cet épisode à Ixelles près de Bruxelles. Il se remémore dans ses moindres détails cette première rencontre avec l'autre sexe. Le contenu de cette aventure me semble trop intime pour que je le rapporte ici.⁴³

Informato poco più in alto della natura fittizia dello scrittore, che Puech presenta ironicamente come una sorta di doppio di sé stesso («Comme on l'a compris, ce personnage et son parcours me sont un peu redevables»),⁴⁴ il lettore deduce che la vicenda di Ixelles è la trasposizione di un episodio effettivamente vissuto dal professore, e che il «goût pour les noms propres significatifs» è all'origine della decisione di nominare la misteriosa amante «Régine A.», appellativo che allude inequivocabilmente all'espressione *ape regina*.⁴⁵

Sulla questione dello pseudonimo, Puech ritorna in un testo successivo, *Changer son nom*, presunto saggio 'postumo' di Benjamin Jordane.⁴⁶ In questo scritto cripto-autobiografico, oggetto di una bella analisi di David Martens sull'«immaginario nobiliare» nell'opera di Puech,⁴⁷ il romanziere fittizio confessa che la seduzione del *nom de plume*, alla quale ha rischiato più di una volta di cedere nel corso della sua carriera letteraria, derivava da una fondamentale insoddisfazione per il cognome ereditato da suo padre, «un nom fréquent en Auvergne, presque un nom commun». ⁴⁸ Diremmo di più: un nome borghese. Jordane ha opposto per lungo tempo a questo appellativo dozzinale lo scintillante cognome portato con orgoglio dai cugini materni, De Coupage,⁴⁹ membri di una nobiltà sostanzialmente decaduta, nonché i «noms à rallonge» delle ragazze aristocratiche che ha inutilmente inseguito

⁴³ ID., *Jordane et moi*, in *Présence de Jordane*, cit., p. 23.

⁴⁴ Ivi, p. 21

⁴⁵ In francese: *reine des abeilles*.

⁴⁶ JORDANE, *Changer son nom*, in *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, cit., pp. 19-42.

⁴⁷ MARTENS, *Une aristocratie sentimentale. Noblesses de Jean-Benoît Puech*, in *Les mondes de Jean-Benoît Puech*, cit., pp. 171-188.

⁴⁸ Ivi, p. 20.

⁴⁹ Evidente gioco di parole: il termine *découpage* rimanda al sofisticato processo di ritagliatura, ridisposizione, intarsio a cui Puech sottopone i suoi ricordi nel momento in cui li attribuisce a Jordane.

per buona parte della sua vita.⁵⁰ In questo appassionato racconto di formazione Jordane spiega come sia giunto, in seguito a una serie di scioccanti delusioni, a liberarsi della sua adolescenziale passione per i nomi altisonanti (per i valori del mondo nobiliare) e come si sia disfatto, allo stesso tempo, della tentazione di firmare le opere con uno pseudonimo. La sua guarigione psichica passa precisamente dall'accettazione del nome ereditato da suo padre, un nome scialbo, borghese, ma per lo meno autentico:

C'est dire que dans mon cas le choix d'un pseudonyme n'avait aucun sens, puisque au contraire il me fallait laisser tomber la particule maternelle, le nom d'une famille noble mais sans noblesse, pour pouvoir désirer plus ou moins que des mots ou, si l'on y tient, pour retrouver le nom de mes pères perdus, pour porter sans honte un nom sans éclat, un banal patronyme qui n'a d'autre passé que celui qu'il invente.⁵¹

Diventare Puech

Ora, è plausibile che Puech abbia tribolato a sua volta in giovinezza a causa della banalità del suo «nom sans éclat», e che questa insofferenza abbia alimentato la sua decennale riluttanza ad assumere il discorso autobiografico in prima persona.⁵² Come il suo personaggio, l'autore arriva con il tempo a emanciparsi dai suoi fantasmi onomastici, teorici e sociali. Accanto al «ciclo Jordane», esiste in effetti un *ciclo Puech* composto da una compagine di opere che l'autore firma con il proprio nome anagrafico.⁵³ I testi riconducibili a questa serie si moltiplicano nella seconda fase della carriera dell'autore, come se questi avesse gradualmente introiettato lo statuto di scrittore, per lungo tempo tenuto a distanza per modestia e insicurezza. Come un critico ha suggerito, l'insieme delle opere del nostro autore disegna un progressivo «devenir Puech», un percorso teorico e letterario che lo conduce ad assumere a poco a poco un discorso autobiografico di primo grado.⁵⁴

Ma questa traiettoria non impedisce al creatore di Benjamin Jordane di rimanere fedele al suo «goût pour les noms propres significatifs», né lo porta a discostarsi dalla sua teoria della finzione come «forme de politesse», segno

⁵⁰ JORDANE, *Changer son nom*, cit., p. 31.

⁵¹ Ivi, p. 42.

⁵² Il cognome 'Puech' è assai diffuso nella regione del Cantal, come conferma una ricerca sul sito www.nomdefamille.eu [URL: <https://www.nomdefamille.eu/index.php?sur=puech&s=Rechercher>].

⁵³ *Voyage sentimental* (Paris, Léo Scheer 2002), *Le Roman d'un lecteur* (Paris, POL 2013), *Orléans de ma jeunesse* (Orléans, Le Guépin 2015), *Une adolescence en Touraine* (Orléans, Le Guépin 2017), *La Préparation du mariage. Souvenirs intimes de Clément Coupèges* (Paris, POL 2021).

⁵⁴ GEFEN, *Benjamin Jordane, roman...*, cit., p. 86.

di come l'attitudine alla sperimentazione onomastica e la convinzione dei benefici sociali della trasposizione narrativa siano diventate con gli anni parte integrante della sua poetica.

L'ultima opera di Jean-Benoît Puech a oggi pubblicata, *La Préparation du mariage*, si presenta come una massiccia autobiografia di impianto classico. Ma il sottotitolo recita: *Souvenirs intimes de Clément Coupèges (1974-1994)*. «Pseudonyme avorté», come direbbe Genette, non dissimile dall'Henri Brûlard di Stendhal o dal Joseph Delorme di Sainte-Beuve, la presenza del nome Clément Coupèges nel paratesto basterebbe a mettere in crisi il patto di lettura: autobiografia o finzione?⁵⁵ Autobiografia, spiega Puech nelle interviste, ma nella quale tutti i nomi delle persone coinvolte sono stati modificati per discrezione: familiari, amici, colleghi, membri più o meno insigni dell'ambiente letterario e individui minuscoli che avrebbero preferito rimanere nell'ombra.⁵⁶ L'autore precisa che un agglomerato di esitazioni di natura morale hanno ritardato la pubblicazione del libro: una sorta di autocensura gli ha permesso infine di divulgare i suoi ricordi intimi, che ha deciso di attribuire preventivamente a un ennesimo enunciatore immaginario.⁵⁷ D'altro canto, la consueta abbondanza di indizi disseminati all'interno del testo provvede a dissipare ogni dubbio intorno allo statuto generico di questa *autobiografia a chiave*. Le stesse iniziali di Clément Coupèges (C.C.) evocano un'espressione ben nota agli utilizzatori di programmi di posta elettronica: *copie conforme*.⁵⁸

Biodata: Alessandro Grosso sta svolgendo un dottorato di ricerca in letteratura francese in co-tutela tra l'Université Lumière Lyon 2 e l'Università di Torino. Il titolo provvisorio della sua tesi, diretta da Martine Boyer-Weinmann e Franca Bruera, è: *Autoportrait de l'écrivain ironique: Jean-Benoît Puech, Éric Chevillard et Thomas Clerc*. È membro del comitato di redazione della rivista scientifica «CoSMo» (Comparative Studies in Modernism) e ha collaborato alla realizzazione del convegno 1922/2022 - *Total Modernism: Continuity, Discontinuity and the Experimental Turn*. Insieme ad alcuni colleghi ha imbastito il seminario dottorale *Declinazioni della Modernità* (Università di Torino). Attualmente tiene dei corsi di cultura italiana all'Université Lumière Lyon 2 nell'ambito del programma MINERVE.

alegrosso89@gmail.com

⁵⁵ Cfr. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil 1992, pp. 174-175.

⁵⁶ PUECH, *Vie du mensonge et vérité du roman*, cit., §67.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ In francese: *copie conforme*. Titolo, tra le altre cose, di un paragrafo cruciale del saggio di LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 35.

ROSA KOHLHEIM

IL NOME INADEGUATO
NEI ROMANZI DI THEODOR FONTANE*

Abstract: Many characters in Theodor Fontane's novels bear inadequate names, i.e. names indicating a contradiction with a particular feature of the character in question. Such a contradiction may be based on his/her physical appearance, behaviour or profession. Onymic inadequacy can be either semantically motivated or dependent on the socio-cultural background. In the first case, inadequate names are meaningful names («speaking names» or *redende Namen*) pointing to a quality the literary character does not possess. In the second case, inadequate names are antithetic and consist of a sophisticated first name and an ordinary surname. The present paper deals with the coinage and function of thirteen inadequate names of characters in Fontane's novels *Irrungen, Wirungen, Frau Jenny Treibel, Effi Briest* and *Der Stechlin*.

Keywords: inadequate name, speaking name/redender Name, antithetic name, name function, name connotation

1. Introduzione

Theodor Fontane (1819-1898), uno dei più famosi rappresentanti del realismo poetico tedesco, ha dato a molti personaggi dei suoi romanzi un nome inadeguato. Scopo di questo contributo è mostrare in che modo lo scrittore abbia creato tali nomi inadeguati e quali funzioni essi esplicino all'interno delle sue opere. Per inadeguato s'intende in questo contesto un nome che si pone in contrasto con le caratteristiche peculiari di una delle figure che compaiono nel romanzo. Il contrasto può riguardare sia il suo aspetto esteriore, sia il suo carattere, sia la sua attività lavorativa. Quando l'inadeguatezza del nome si basa sul significato che esso possiede ci troviamo di fronte a un nome parlante, o, più propriamente, alla versione ironica di un nome parlante. «Il nome fa riferimento a qualità che *non* sono presenti nel carattere [...] di quel personaggio; l'attenzione del lettore viene stimolata attraverso il manifesto contrasto esistente tra aspettativa e realtà». ¹ Accanto a questi nomi motivati

* La traduzione dal tedesco è di Donatella Bremer.

¹ PETER DEMETZ, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, München, Hanser 1964, p. 194.

sotto il profilo semantico troviamo in Fontane un altro tipo di nome inadeguato, le cui radici affondano nel terreno socioculturale. Si tratta dei «nomi antitetici», formati da un nome vistoso, romantico, eroico, che contrasta con un cognome «del tutto comune, incolore, per nulla interessante».²

Per effettuare questa ricerca sono state prese in considerazione le denominazioni di tredici personaggi tratti dai seguenti quattro romanzi: *Irrungen, Wirungen* (1888),³ titolo italiano *Smarrimenti, disordini*,⁴ *Frau Jenny Treibel* (1892),⁵ titolo italiano *La signora Treibel, ovvero Quando cuore incontra cuore*,⁶ *Effi Briest* (1895),⁷ *Der Stechlin* (1898),⁸ titolo italiano *Lo Stechlin*.⁹ In *Smarrimenti, disordini* Fontane racconta la storia di un amore impossibile per quei tempi tra una ragazza borghese berlinese, Lene Nimptsch, e un giovane nobile, il barone Botho von Rienäcker. Nella *Signora Treibel*, una «commedia dai toni pacati»,¹⁰ vengono messi in luce due 'segmenti' della società berlinese di una volta: la famiglia del nuovo ricco Treibel, proprietario di una fabbrica, sempre a caccia di beni materiali e di prestigio sociale, e la più modesta famiglia del professore di liceo Wilibald Schmidt, all'interno della quale i valori spirituali sono posti al di sopra di tutto. *Effi Briest*, il romanzo forse più letto fra quelli di Fontane, racconta del triste destino di una giovane donna che il marito ripudia dopo aver scoperto che in passato lo aveva tradito. Con le figure di Dubslav von Stechlin, sua sorella Adelheid e suo figlio Woldemar lo scrittore offre, nell'ultimo romanzo, *Lo Stechlin*, un ritratto della nobiltà della Marca di Brandeburgo nella seconda metà del XIX secolo, epoca in cui la posizione di privilegio di quella fascia sociale andava pian piano scomparendo.

² Ivi, p. 197.

³ THEODOR FONTANE, *Irrungen, Wirungen*, Stuttgart, Reclam 1965 (Reclams Universalbibliothek, 18741). In seguito citato come «IW».

⁴ Questo romanzo è stato tradotto più volte con titoli diversi, cfr. Wikipedia it. *Fontane* (consultato il 06/01/2018). Il titolo *Smarrimenti, disordini*, nella trad. di S. Bortoli, in *Romanzi*, 2 voll., a c. di G. Baioni, Milano, Mondadori (coll. «I Meridiani») 2003, corrisponde esattamente a quello originale.

⁵ FONTANE, *Frau Jenny Treibel*, Nymphenburger Taschen-Ausgabe, vol. 11, München, Nymphenburger 1969. In seguito citato come «JT».

⁶ Trad. di E. Paventi, Roma, Apeiron 2003. Per altre traduzioni cfr. Wikipedia it. *Fontane*, cit.

⁷ FONTANE, *Effi Briest*, München, Nymphenburger 1969 (Nymphenburger Taschen-Ausgabe, 12), pp. 7-301. In seguito citato come «EB». Il titolo originale è mantenuto anche nelle edizioni italiane. Trad. di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Per altre traduzioni cfr. Wikipedia it. *Fontane*, cit.

⁸ ID., *Der Stechlin*, München, Nymphenburger 1969 (Nymphenburger Taschen-Ausgabe, 13). Citato in seguito come «STE».

⁹ Trad. di S. Bortoli, in *Romanzi*, cit. Per altre traduzioni cfr. Wikipedia it. *Fontane*, cit.

¹⁰ DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., p. 125.

2. *Il nome inadeguato su base semantica*

Nella vita reale la funzione più importante esercitata dal nome è quella dell'identificazione. Per tale motivo solo raramente facciamo caso al fatto che ad es. una signora di nome Bianchi abbia capelli neri o un signore di nome Magri abbia un fisico corpulento. In un'opera letteraria questo non sempre avviene: le connotazioni di tipo semantico (e naturalmente anche socioculturale) del nome passano in primo piano e vengono usate dall'autore per caratterizzare le varie figure e ottenere determinati effetti (sul piano della comicità, dell'ironia, del diletteggioso).¹¹

Un cognome inadeguato è, ad esempio, quello di Frau Dörr, un'amica e vicina di casa di Lene Nimptsch nel romanzo *Smarrimenti, disordini*. Il suo cognome risale a un soprannome di area bassotedesca che ha il significato di 'magro, scarno'. Quando l'autore afferma che Frau Dörr «non è soltanto una signora robusta, ma anche soprattutto una signora dall'aspetto prestante»¹² contribuisce ad attualizzare la connotazione semantica del cognome e a ottenere un effetto umoristico.

Lo stesso avviene con Fräulein Honig ('la signorina Miele') nel romanzo *La signora Treibel*. Riguardo a questo personaggio secondario, che svolge il ruolo di dama di compagnia della protagonista, una nuova ricca, il narratore scrive che i suoi «tratti aspri sembravano protestare contro il suo nome. Quanto più cercava di sorridere tanto più evidente si faceva l'invidia che la consumava». L'inadeguatezza del nome viene sottolineata anche in un altro brano da parte della protagonista del romanzo, Jenny Treibel: «e la Honig con la sua espressione agrodolce».¹⁴

I nomi inadeguati dei personaggi del romanzo svolgono poi una funzione particolare quando vengono commentati – come nel caso della *Signora Treibel* – da un altro personaggio. In occasione di una cena nella sua villa il Consigliere di Commercio Treibel conversa in due diverse occasioni con il tenente Vogelsang, suo confidente nelle questioni politiche, parlando di due signore anziane sue ospiti: Frau Majorin von Ziegenhals e Fräulein Edwine von Bomst. Il cognome Ziegenhals significa 'collo di capra'. Bomst, un nome onomatopeico,¹⁵ «fa probabile riferimento allo scoppio di una bomba, e

¹¹ Cfr. VOLKER KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*. In collaborazione con ROSA KOHLHEIM, Heidelberg, Winter 2019, pp. 13-36.

¹² IW, p. 6. Ove non espressamente indicato, le citazioni dai romanzi di Fontane sono tradotte da D. Bremer.

¹³ Trad. di E. Paventi, cit., p. 36; JT, p. 33. Grazie a una nota del traduttore (p. 217), l'inadeguatezza del cognome Honig viene messa in luce anche nella versione italiana.

¹⁴ Ivi, p. 159; JT, p. 142.

¹⁵ V. KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*, cit., p. 33.

richiama alla mente una persona assai in carne». ¹⁶ Le osservazioni del Consigliere di Commercio Treibel sulle due signore subito dopo il loro ingresso sono le seguenti:

«Sono due dame di corte: la corpulenta è la moglie del maggiore von Ziegenhals, la *non* corpulenta – lei sarà d'accordo con me al riguardo – è la signorina Edwine von Bombst.»

«Strano», disse Vogelsang. «A dire il vero, io... »

«Lei avrebbe considerato opportuno uno scambio dei nomi. [...] Questa Ziegenhals, dunque, avrà presumibilmente un metro di petto e sull'argomento si possono fare considerazioni di ogni genere, come è probabile che all'epoca siano state fatte». ¹⁷

Successivamente, dopo che le signore hanno abbandonato il ricevimento, i loro nomi vengono ancora una volta commentati dal Consigliere di Commercio Treibel:

“*Eh bien*, Vogelsang, come si è trovato con le due vecchie signore? Persone raffinate, non è vero? Soprattutto la Bomst. Mia moglie direbbe: eterea. Beh, diafana lo è abbastanza. Ma per la verità, io preferisco la Ziegenhals, rotonda e soda, una donna colossale che ai suoi tempi deve essere stata una fortezza addirittura possente. Ardore, temperamento e, se ho ben capito, un continuo andirivieni tra le varie piccole corti. [...] Tutte storie vecchie, tutti conti saldati: peccato, si potrebbe quasi dire.” ¹⁸

Ciò che Treibel dice sulle due nobildonne ha una doppia funzione. Da un lato contribuisce, mettendo in evidenza le inadeguatezze semantiche dei loro cognomi, a ottenere un effetto comico. Dall'altro Fontane sfrutta tali osservazioni per caratterizzare con maggior precisione il Consigliere di Commercio, gettando maggiormente luce su numerosi tratti del suo temperamento: non solo sulla sua affabilità, ma anche sulla sua tendenza alla frivolezza.

3. *Il nome inadeguato sul piano socioculturale*

Parallelamente alla cena nella villa Treibel, nel romanzo *La signora Treibel* ha luogo una «serata» nell'appartamento del professor Wilibald Schmidt. Fontane ha dato a svariati colleghi del padrone di casa, alcuni presenti, altri solo menzionati nella conversazione, dei nomi inadeguati sicuramente con l'intenzione di rafforzare «il suo atteggiamento satirico» nei confronti degli appartenenti alla professione di insegnante: ¹⁹ il cognome Hammerstein

¹⁶ Trad. di E. Paventi, cit., n. 25, p. 217.

¹⁷ Ivi, pp. 25-26; JT, pp. 23-24.

¹⁸ Ivi, pp. 46-47; JT, p. 42.

¹⁹ V. KOHLHEIM, *Beruf und Name in der Literatur des deutschen Realismus*, in D. Kremer (a c.

(‘martello’ + ‘pietra, sasso’) ad esempio suggerisce forza e assertività, qualità che solitamente ci si aspetta abbia un insegnante. Tuttavia veniamo a sapere che colui che porta quel nome «*non è in grado* di mantenere l’ordine in classe». ²⁰ Il suo nome quindi, sia sotto il profilo semantico che dal punto di vista socioculturale, si pone in contrasto con le aspettative create dalla professione del personaggio. Allo stesso modo un «nome robusto» ²¹ come Rindfleisch ²² (‘carne di manzo’) viene percepito come non adatto a chiunque eserciti un’attività di tipo intellettuale.

Volutamente satirici sono anche i nomi antitetici di altre figure di insegnanti, formati da un nome di battesimo altisonante e da un cognome molto comune. Il cognato di Rindfleisch si chiama ad esempio Hannibal Kuh ²³ (‘Annibale Vacca’). L’insegnante porta il nome di un eroe dell’antichità accanto a un cognome prosaico. Per quel che riguarda Immanuel Schultze, il genero di Rindfleisch, ²⁴ il suo nome richiama immediatamente quello del grande filosofo Immanuel Kant, mentre al cognome, Schultze, molto diffuso, più facilmente viene associata la figura dell’uomo medio.

Interessante è il nome dell’insegnante Agathon Knurzel, ²⁵ che svolge in parte la funzione di nome antitetico e in parte quella di nome parlante. Da un lato l’impegnativo antroponimo Agathon, che contiene l’aggettivo greco ἀγαθός ‘buono’ e al tempo stesso ricorda il personaggio che compare nel titolo del romanzo di formazione di Christoph Martin Wieland *Geschichte des Agathon*, ²⁶ crea un contrasto fin troppo evidente con l’onomatopeico, poco lusinghiero cognome Knurzel, che viene usato per indicare una persona piccola di statura. ²⁷ D’altro lato il direttore del ginnasio Distelkamp descrive il proprio collega come una persona che ha «una gran gobba, ma di sicuro anche un gran cervello» e che è in grado di instillare in classe «il sacro timor di Dio». ²⁸ Se consideriamo questo punto di vista, Agathon Knurzel diventa un nome parlante dal momento che, dal punto di vista del suo significato,

di), *Namen und Berufe*, (Onomastica Lipsiensia, 13), Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 2018, pp. 359-391, p. 366. Sui nomi delle figure degli insegnanti nella *Signora Treibel* cfr. anche DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., pp. 197-198.

²⁰ Trad. di E. Paventi, cit., p. 72; JT, p. 64.

²¹ ROLF SELBMANN, *Nomen est Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, p. 197.

²² Trad. di E. Paventi, cit., p. 64; JT, p. 56.

²³ Ivi.

²⁴ Ivi, p. 66; JT, p. 58.

²⁵ Ivi, p. 72; JT, p. 64.

²⁶ Pubblicato dapprima negli anni 1766-67; versioni ampliate risalgono al 1773 e al 1794.

²⁷ Cfr. JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, ristampa in 33 voll., München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1999; vol. 11, col. 1492 s.v. *Knorz*, col. 1493 s.v. *Knorzel*, col. 1439 s.v. *Knirps*.

²⁸ Trad. di E. Paventi, cit., p. 72; JT, p. 64.

allude alle buone qualità intellettuali dell'insegnante e, per quel che concerne il cognome, all'aspetto esteriore del personaggio.

A una prima lettura anche la denominazione Marcell Wedderkopp ha l'aspetto di un nome antitetico. Fontane tuttavia dipinge come figura positiva il giovane archeologo che, verso la fine del romanzo *La signora Treibel*, è cresciuto professionalmente e sposa Corinna, la figlia del professor Wilibald Schmidt. Con tale denominazione, composta dall'antroponimo classico Marcellus e dal cognome bassotedesco Wedderkopp ('testa di montone'),²⁹ l'autore non intende in alcun modo rendere ridicolo colui che lo porta. Si tratta infatti a tutti gli effetti di un nome parlante. L'antroponimo Marcell, derivato dal nome del dio della guerra romano Marte,³⁰ sta a indicare che il giovane archeologo si impegna al massimo per fare carriera nella sua professione e allo stesso tempo sta combattendo per ottenere l'amore di Corinna. Il cognome Wedderkopp a sua volta può essere messo in collegamento con la tenacia con cui il personaggio cerca di perseguire entrambi gli obiettivi. Inoltre Fontane si serve anche del carattere antitetico di questa formazione nominale per caratterizzare un altro personaggio, Jenny Treibel, a cui fa dire:

“È il caso, ad esempio, di Marcell [...] al quale nulla potrei rimproverare tranne il cognome – poiché si chiama Wedderkopp. Come è possibile che un uomo tanto raffinato ne porti uno così cocciuto?”³¹

Questo commento, che mette in luce il significato inadeguato del cognome Wedderkopp, viene usato da Fontane per evidenziare l'atteggiamento spocchioso e la superficialità della Consigliera di Commercio.

Un nome inadeguato dal punto di vista socioculturale è portato da altri tre personaggi di Fontane: dal farmacista Alonzo Gieshübler in *Effi Briest*³² e, nel romanzo *Lo Stechlin*,³³ dallo stesso protagonista, Dubslav von Stechlin, e dal compositore e maestro di musica Dr. Niels Wrschowitz. I nomi di battesimo stranieri, perfino un po' esotici, di queste figure – Alonzo, un nome spagnolo di foggia antica, Dubslav, un tradizionale nome slavo, Niels, un antroponimo danese alquanto diffuso – stanno tutti in contrasto con i cognomi cui sono collegati. Fontane non si limita in questi casi a coniare nomi antitetici, che debbano, all'interno del *milieu* socioculturale in cui ricorrono,

²⁹ Wedderkopp, nella trad. di E. Paventi, cit., n. 10, p. 216, viene indicato erroneamente come un cognome «formato dalla preposizione *wider* (contro) e dal sostantivo *Kopf* (testa)» col significato di 'testone; testa dura'. La formazione di una parola composta di questo tipo tuttavia non è possibile nella lingua tedesca.

³⁰ Cfr. R. KOHLHEIM, V. KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon, Herkunft und Bedeutung von über 8000 Vornamen*, 6ª ed., Berlin, Duden 2021, p. 297, p. 302.

³¹ Trad. di E. Paventi, cit., p. 13; JT, p. 13.

³² EB, p. 52.

³³ STE, p. 9, p. 131.

risultare vistosi, inattesi, improbabili o anche comici. Usa infatti tali nomi, la cui scelta è stata determinata spesso «dai desideri, pensieri e sogni dei genitori», per «drammatizzare» le sue figure.³⁴ Gli atteggiamenti che i singoli personaggi nutrono nei confronti dei loro stessi nomi sono tuttavia molto vari e vanno dall'accettazione (Alonzo Gieshübler) all'insoddisfazione (Dubslav von Stechlin) fino al rifiuto patologico (Dr. Niels Wrschowitz).

Alonzo Gieshübler riesce a convivere serenamente «col suo strano nome come pure con le sue malformazioni fisiche».³⁵ L'antroponimo Alonzo, che gli proviene dalla madre andalusa, è definito da Effi Briest «romantico».³⁶ E anche colui che lo porta si identifica col proprio nome: «Attratto dalla magia di Effi» sogna di essere «il suo 'Cid' e 'Campeador'».³⁷

Dubslav von Stechlin crede invece che un nome straniero non si armonizzi col panorama onomastico della Marca di Brandeburgo e rifiuta quel «mescolame onomastico» considerandolo fonte di confusione:

“Chiunque appartenga alla Marca deve chiamarsi Joachim oppure Woldemar. Rimani nel tuo paese e battezzati come si conviene. Chiunque sia di Friesack non può chiamarsi Raoul.”³⁸

Ma l'avversione di Dubslav von Stechlin nei confronti del proprio nome non è solo diretta contro la sua inadeguatezza rispetto al paese in cui si colloca. Egli rimprovera al padre di averlo strumentalizzato imponendogli il nome di un ricco zio.³⁹ Il padre non avrebbe in pratica cercato di dargli un nome appropriato e individuale, bensì avrebbe effettuato tale scelta sulla base delle sue mire di tipo ereditario.⁴⁰

Anche il compositore e maestro di musica Niels Wrschowitz del romanzo *Lo Stechlin* deve quel nome così inconsueto al padre, maestro di cappella in un paese sul confine ceco-polacco e fervente ammiratore del compositore danese Niels Gade.⁴¹ Quel nome è a suo avviso l'esito di una strumentalizzazione, il che lo porta nel corso del tempo a sviluppare un'avversione patologica non solo per il nome Niels, ma anche per lo stesso Niels Gade e per tutto ciò che è scandinavo. Il figlio prende insomma nettamente le distanze da quel «che suo padre aveva sconfinatamente onorato».⁴² Arriva persino a conseguire il titolo di Dottore «per liberarsi sul biglietto da visita del nome

³⁴ DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., pp. 198-199.

³⁵ Ivi, p. 199.

³⁶ EB, p. 65.

³⁷ DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., p. 199.

³⁸ STE, p. 11.

³⁹ Ivi, p. 131.

⁴⁰ Ivi, p. 11.

⁴¹ Ivi, p. 131.

⁴² DEMETZ, *Formen des Realismus...*, cit., p. 200.

Niels». ⁴³ L'inadeguatezza del nome dà in questo caso a Fontane l'opportunità di disegnare un personaggio complesso. Niels Wrschowitz viene rappresentato come «un uomo fino e istruito», ⁴⁴ che tuttavia non è capace di far fronte allo stress che gli proviene dal proprio nome inadeguato. ⁴⁵

Biodata: Rosa Kohlheim, nata a Barcellona, ha conseguito il dottorato con una tesi sui cognomi di Regensburg nel Medioevo. Vive a Bayreuth, presso la cui Università ha insegnato lingua spagnola. Ha pubblicato un gran numero di saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi e sui nomi letterari. Inoltre ha pubblicato insieme al marito Volker Kohlheim il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa editrice *Duden*, il *Familiennamenlexikon* (*Dizionario dei cognomi tedeschi*), apparso anch'esso presso *Duden*, e, insieme a Volker Kohlheim, un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (= Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ha inoltre collaborato al volume recentemente apparso di Volker Kohlheim: *Der Name in der Literatur* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393, Heidelberg, C. Winter 2019).

rvkohlheim@t-online.de

⁴³ STE, p. 131.

⁴⁴ Ivi, p. 132.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 133, pp. 312-313.

VOLKER KOHLHEIM

IL NOME PERTURBANTE NELLA FIABA
IL BAMBINO MISTERIOSO DI E.T.A. HOFFMANN*

Abstract: The world of Hoffmann's fairy tale, *The Strange Child*, is divided into the spheres of everyday life and the Supernatural. Whereas the names of the first sphere are well-chosen, normal ones, supernatural beings either have no names at all or have names which are in some way uncanny. According to Freud 'the uncanny' is related to strangeness. In this paper I analyze first the names of the everyday world and subsequently those of the supernatural sphere. I show that the most uncanny name of this tale, *Pepser*, fits in with Freud's theory that the uncanny is that class of the terrifying which at first glance looks like something long known to us, something familiar. Another aspect of the uncanny is that it is a quality of something that ought to have remained hidden and secret and yet comes to light. This quality too can be identified in the name *Pepser*.

Keywords: the Uncanny, S. Freud, E.T.A. Hoffmann, fairy tales, everyday names, names of the supernatural world

1. Sigmund Freud e il perturbante

Nel suo saggio *Il perturbante* Sigmund Freud si avvicina al tema effettuando lunghe digressioni. Ci si aspetterebbe che iniziasse la sua trattazione con riflessioni di carattere psicologico. Invece prende le mosse da un'indagine di tipo filologico-etimologico intorno al termine *unheimlich*. Spera infatti, attraverso la consultazione di vari vocabolari, di gettar luce sul significato di tale concetto. E tuttavia le sue ricerche nei lessici delle diverse lingue non gli sono d'aiuto. «Anzi», dice Freud, «l'impressione che ricaviamo è che in molte lingue manchi un termine che definisca questa particolare sfumatura dello spaventoso». ¹ È soprattutto proprio nell'italiano che è difficile a suo avviso trovare un equivalente per il concetto tedesco. Questa lingua, dice Freud, sembra «accontentarsi di parole che definiremo piuttosto come circonlocuzioni». ² In effetti il concetto tedesco è stato reso in italia-

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri 1991, pp. 269-307, p. 271.

² Ivi, p. 272.

no in molti modi diversi: il critico letterario Francesco Orlando ha scelto per la sua traduzione di *das Unheimliche* «il sinistro»,³ Graziella Berto «lo spaesamento»,⁴ mentre Giovanna Neiger, nell'articolo che ha dedicato ai racconti di Hoffmann *Ignaz Denner e Die Jesuiterkirche in G.*, ha reso l'aggettivo tedesco col termine 'perturbante'.⁵ Tuttavia, in uno dei molti dizionari che Freud cita nel proprio articolo, e più precisamente in un vocabolario di greco antico, *unheimlich* viene interpretato come ξένος, ossia 'straniero, estraneo',⁶ il che ci porta più vicino al tema del 'nome straniante'. Ciò che è 'straniero' è infatti un qualcosa di nuovo. Ma Freud si affretta ad aggiungere che «non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso» e che «si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma non certo tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all'inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa». ⁷ In questo modo Freud arriva a una conclusione inattesa: «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare». ⁸ A noi resta da chiedere se il fatto che qualcosa ci appaia estraneo proprio in quanto ci risulta familiare ma non lo è possa riguardare anche il nome letterario.

Per effettuare questa indagine non vogliamo però occuparci della novella di E.T.A. Hoffmann di cui lo stesso Freud si è servito per illustrare il suo concetto di *unheimlich*, e cioè, come è noto, del racconto *L'uomo della sabbia*. Benché, con buona probabilità, l'interpretazione di Freud costituisca un «*misreading* di un testo letterario»,⁹ tale racconto «è entrato a far parte, anche grazie alle interpretazioni che Freud ha fornito, delle opere del XIX secolo [...] più tradotte e più variamente interpretate». ¹⁰ La nostra attenzione si volge invece a considerare i nomi che si trovano in un testo di Hoffmann relativamente poco noto: la favola *Il bambino misterioso* (*Das fremde Kind*). Essa costituisce la chiusa del secondo volume della collana apparsa nel 1819 col titolo *I confratelli di Serapione* (*Die Serapions-Brüder*). ¹¹

³ WIKIPEDIA, *Il perturbante* [29/01/2021].

⁴ *Ibid.*

⁵ GIOVANNA NEIGER, *Gli antroponimi in due racconti di E.T.A. Hoffmann: Ignaz Denner e Die Jesuiterkirche*, «il Nome nel testo», XIX (2017), pp. 373-383, p. 376.

⁶ FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 272.

⁷ *Ivi*, p. 271.

⁸ *Ivi*, p. 270.

⁹ ACHIM GEISENHANSLÜKE, *Freuds Poetik des Unheimlichen oder Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*, «Enthymema», XXIV (2019), pp. 425-432, p. 428.

¹⁰ HARTMUT STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Reclam 1997, p. 108.

¹¹ E.T.A. HOFFMANN, *Das fremde Kind*, in ID., *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Sulla base della prima edizione degli anni 1819-21 con riferimenti alle edizioni di C.G. von Maassen e G. Ellinger. Con una postfazione di G. Neumann e note di W. Segebrecht, riviste e completate da E. Matala de Mazza, 5. ed., München, Winkler 1995, pp. 472-511.

2. *La fiaba*

Il testo di Hoffmann comincia allo stesso modo di quello di una fiaba:

C'era una volta un gentiluomo che si chiamava Thaddäus von Brakel e viveva nel piccolo paesino di Brakelheim. [...] I quattro contadini che, oltre a lui, abitavano nel villaggio si rivolgevano a lui chiamandolo Signore, benché egli se ne andasse in giro pettinato alla buona come loro e soltanto la domenica, quando si recava in chiesa nel villaggio vicino insieme alla moglie e ai due figli Felix e Christlieb, indossasse, invece della giubba di panno grossolano che portava abitualmente, un elegante abito verde e un gilet rosso con galloni d'oro che gli stavano molto bene.¹²

Anche il «castello» in cui abita la famiglia von Brakel non è un vero e proprio castello, bensì una casetta modesta, in compenso assai graziosa e confortevole. Un giorno però questo idillio agreste viene turbato: arriva una visita importante, quella del ricco cugino, il signor Cyprianus von Brakel, accompagnato dalla moglie e dai due figli Adelgunde e Herrmann. I quali, vestiti elegantemente, nel modo di comportarsi sono totalmente diversi da Felix e Christlieb e dalla loro naturalezza. Fra i ragazzi non può quindi stabilirsi un rapporto di amicizia, sebbene gli ospiti abbiano portato per i parenti una gran quantità di doni consistenti in sofisticati giocattoli meccanici e in strani dolciumi. Per dimostrare quanto l'educazione stesse loro «a cuore più d'ogni altra cosa»,¹³ i nobili ospiti pongono poi ai propri figli domande di tipo scientifico riguardanti la geografia, la botanica e la zoologia, quesiti ai quali questi rispondono prontamente come fossero automi – suscitando spavento in Felix e Christlieb, che dalla madre stupefatta si sentono dire: «Questo sono le scienze!»¹⁴ Non appena i raffinati ospiti sono ripartiti, Felix e Christlieb si affrettano ad andare nell'amato bosco. Portano con loro i giocattoli; tuttavia, paragonati all'immensa varietà della natura, quegli oggetti meccanici, che fanno sempre le stesse cose, li deludono, tanto che a un certo punto i bambini buttano fra le frasche e nello stagno i giochi, peraltro già in parte irrimediabilmente rotti.

Quando i fratellini il giorno seguente corrono nuovamente nel bosco, tutto appare spoglio e poco interessante. Niente li fa gioire, e Felix crede anche di saperne il motivo: «Noi poveretti non conosciamo le scienze!», esclama.¹⁵ Ma quando stanno per scoraggiarsi del tutto, circondato da una corona di raggi luminosi e indescrivibilmente bello, appare il bambino misterioso, che gioca con loro e risveglia col suo splendore tutto quello che lo circonda. In

¹² Ivi, pp. 472-473.

¹³ Ivi, p. 478.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Ivi, p. 485.

ultimo vola con i bambini nell'aria, fino a che li lascia, non prima di aver promesso che sarebbe tornato il giorno successivo.

A casa i bimbi raccontano estasiati di questo loro incontro, ma non riescono a convincere i genitori di aver vissuto realmente quell'esperienza, anche perché sono in grado di descrivere il bambino misterioso solo in modo molto vago: per Felix è un fanciullo, mentre per Christlieb è una bimba. Ma il giorno dopo quello strano essere è già lì ad aspettarli, mostra altre meraviglie e li fa parlare con i fiori e i cespugli, gli alberi e il ruscello. A un certo punto i bimbi vorrebbero anche capire da dove arrivi quel bambino misterioso, e così vengono a sapere che la sua dimora si trova nello splendido Paese delle Fate, e che sua madre è la Regina delle Fate. Il bambino racconta poi che qualche tempo prima era avvenuto qualcosa di terribile: uno spirito sconosciuto si era insediato nelle vesti di ministro nel Paese delle Fate: «si chiamava Pepasilio, diceva di essere un grande erudito, di saperne di più e che avrebbe fatto cose più grandi di tutti gli altri». ¹⁶ In verità la sua unica intenzione era quella di distruggere tutte le cose meravigliose che si trovavano nel Paese delle Fate, il che gli era quasi del tutto riuscito: aveva decretato che spettava a lui regnare su quel Paese e, dopo essersi trasformato in un'enorme mosca nera, si era installato sul trono della Regina delle Fate. Solo a quel punto ci si era accorti che Pepasilio altri non era che il sinistro Re degli Gnomi Pepser, e si era riusciti a cacciarlo via. Da quel momento Pepser aveva iniziato a perseguire il bambino misterioso ogni volta che riusciva a scovarlo.

Quando Christlieb e Felix arrivano a casa, li aspetta una nuova sorpresa: si tratta dell'istitutore che il nobile zio ha inviato affinché i ragazzi imparino «le scienze». È un uomo strano con lunghe gambe da ragno e una testa dalla forma quasi quadrata, e porta il nome di Meister Tinte (Maestro Inchiostro). Egli tormenta a tal punto i piccoli che il papà si dispiace per loro e ottiene che il maestro ogni giorno li conduca nel bosco. Là però costui si comporta in modo crudele con gli uccelli e i fiori, di modo che i ragazzi chiamano in aiuto il bambino misterioso, che arriva, ma non può aiutarli poiché i due si trovano ormai totalmente in balia dello gnomo Pepser. Il quale «ronzava e [...] gracchiava in modo orribile» ¹⁷ per poi iniziare a inseguire, non prima di essersi trasformato improvvisamente in una gigantesca mosca, il bambino misterioso.

Una volta tornati a casa, a stento i fratellini riescono a raccontare agli increduli genitori cosa sia avvenuto quando il maestro, saltellando e brontolando in modo strano, era uscito barcollando dalla foresta e si era gettato nella ciotola del latte, per poi uscirne ronzando – dopo essersi trasformato in un'enorme mosca nera. Dopo una caccia spietata la famiglia riesce ad

¹⁶ Ivi, p. 495.

¹⁷ Ivi, p. 501.

allontanarlo. I ragazzi credono allora di essersi liberati da ogni preoccupazione e, una volta nel bosco, chiamano ancora il bambino misterioso. Ma lo chiamano invano, e intanto scoppia un tremendo temporale. Tra i tuoni e i fulmini ricompaiono all'improvviso i giocattoli rotti e buttati via, che minacciano i bambini spiegando loro che sono «gli ubbidienti pupilli del Maestro Inchiostro».¹⁸ Dopodiché i bambini cadono a terra svenuti.

Da quel momento in poi i fratellini non vanno quasi più nel bosco; vi si recano solo un'ultima volta col padre, che confessa loro di aver incontrato anche lui da piccolo il bambino misterioso, ma di averlo poi inspiegabilmente dimenticato. Il papà, indebolito a causa della battaglia che aveva condotto contro il maestro Inchiostro, muore di lì a poco, e il benestante zio Cyprianus caccia la madre con i figli da Brakelheim poiché il padre gli era debitore di quel piccolo potere e di altro ancora. Piangendo, i tre escono da casa e lungo la strada che fanno per andare a salutare i parenti vengono ancora una volta confortati dal bambino misterioso. Successivamente «Felix e Christlieb riuscirono bene in tutto ciò che intrapresero e [...] vissero felici e contenti insieme alla loro mamma.»¹⁹

Dalla dettagliata descrizione dei contenuti di questa storia dovrebbe risultare palese che la fiaba di Hoffmann si basa sul contrasto tra ciò che è conforme alla natura e ciò che è frutto di artificio, tra fantasia e ragione,²⁰ tra Illuminismo e Romanticismo. È peraltro tipico di Hoffmann mostrare che «perfino ciò che è miracoloso si scompone in due poteri opposti che si combattono oppure viene perseguitato da un essere maligno (quale appunto il re degli gnomi Pepsen nel *Bambino misterioso*)».²¹ È pertanto presumibile che tale dicotomia trovi espressione anche sul piano della *nominatio*.

3. I nomi del quotidiano

All'opposto di ciò che avviene nelle fiabe popolari così come ce le hanno raccontate i fratelli Grimm,²² la fiaba creata da Hoffmann viene, almeno apparentemente, localizzata con precisione: l'azione si svolge infatti nel

¹⁸ Ivi, p. 506.

¹⁹ Ivi, p. 510.

²⁰ Cfr. AGNES BIDMON, *Das fremde Kind*, in C. Lubkoll, H. Neumeyer (a c. di), *Hoffmann Handbuch...*, cit., pp. 117-119, p. 118.

²¹ LOTHAR PIKULIK, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler*, in H. Steinecke (a c. di), *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006, pp. 31-51 (1ª ediz. 1987), p. 34.

²² Cfr. VOLKER KOHLHEIM, *Die Namen in E.T.A. Hoffmanns Märchen Die Königsbraut*, «Namenkundliche Informationen», CXII (2020), pp. 293-309, p. 294.

«piccolo paese di Brakelheim».²³ Non riusciremmo tuttavia a trovare questo piccolo villaggio consultando le carte geografiche, dato che *Brakelheim* non esiste nella realtà, mentre esiste l'antica città di *Brakel*: ed esisteva anche (e ancora esiste) la nobile stirpe dei *von Brakel*. Ai tempi di Hoffmann però in Vestfalia quel ramo della famiglia era da tempo estinto, mentre ve ne era ancora uno sul Baltico, di cui Hoffmann avrebbe potuto sentir parlare.²⁴ Situata sullo Hellweg, la via commerciale che in epoca carolingia congiungeva Duisburg sul Reno a Höxter/Corvey sulla Weser, la città di Brakel è attestata per la prima volta già nell'836 come *villa brechal*. Il nome potrebbe risalire al germanico **brok-* (con *-o* breve), ricollegato a **brök-* 'palude, terreno acquitrinoso'.²⁵ Più rilevanti nel nostro caso sono sicuramente gli echi etimologici popolari che collegano il toponimo alla forma mediobassotedesca *brāke* (ted. mod. *Brache*, 'terreno incolto'),²⁶ il che giustificherebbe tra l'altro la condizione di indigenza della famiglia von Brakelheim. Tuttavia anche il nobile e ricco cugino *Cyprianus* porta il nome di questo casato. Riferito a lui l'onimo potrebbe alludere alla sua 'aridità' nella sfera affettiva. Quanto a *Cyprianus*, il nome non farebbe riferimento a Cipro, l'isola di Afrodite, bensì al perfido mago Cyprianus di cui parla la *Legenda aurea*.²⁷ Il nobile cugino ha certamente legami con il Regno degli Gnomi.²⁸ Manda infatti ai bambini indigenti, perché insegni loro «le scienze»,²⁹ il maestro Inchiostro, che altri non è che il Re degli Gnomi Pepsper.

I figli del ramo benestante della famiglia portano a loro volta nomi che possono essere interpretati solo in senso ironico, visto che i due fratelli, Herrmann e Adelgunde,³⁰ vengono presentati come «dei fifoni degenerati e piangioni».³¹ Come Gisela Vitt-Maucher nella sua acuta analisi ha notato in

²³ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 472.

²⁴ WIKIPEDIA, *Brakel (Adelsgeschlecht)* e WIKIPEDIA, *Brackel (deutsch-baltisches Adelsgeschlecht)* [ultima consultazione il 25/05/2021].

²⁵ HEIMAT- UND MUSEUMSVEREIN BRAKEL E. V. ARBEITSKREIS STADTGESCHICHTE (a c. di), *Brakeler Straßennamen. Geschichte und Bedeutung* (= Brakeler Schriftenreihe, 20), Brakel, Heimat- und Museumsverein Brakel e. V. 2006, p. 149.

²⁶ FRIEDRICH KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Rielaborato da E. Seebold, 23ª ediz. ampl. Berlin/New York, de Gruyter 1995, p. 129 s.v. 'Brache'.

²⁷ RICHARD BENZ, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Tradotta dal latino da R. Benz, 8ª ediz., Heidelberg, Lambert Schneider 1975, pp. 732-737: «Della vergine santa Giustina».

²⁸ Le rappresentazioni di gnomi e spiriti elementari furono tratte da Hoffmann principalmente dal testo, allora assai conosciuto, dell'abate Nicola Pierre Henri Montfaucon de Villars *Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes*, pubblicato nel 1670. Cfr. HARALD NEUMEYER, *Arkanwissenschaften*, in C. Lubkoll, H. Neumeyer (a c. di), *Hoffmann Handbuch...*, cit., pp. 237-241, p. 238.

²⁹ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 478.

³⁰ Ivi, p. 476.

³¹ GISELA VITT-MAUCHER, *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen* (= University of North Carolina studies in Germanic languages and

merito a queste denominazioni di origine germanica, si tratta di «nomi ‘aristocratici’ che ricordano quelli di figure di eroi della patria». ³² È soprattutto il nome Herrmann a sortire un effetto comico quando si pensi che il ragazzino timoroso che lo porta, armato di una spada di legno, «terrorizzato» alla vista del pacifico cane Sultan, scoppia «a piangere forte»: ³³ Her(r)mann rappresenta l’equivalente del nome latino Arminius, il famoso principe della stirpe germanica dei Cherusci che, nel 9 d.C., sconfisse le legioni del console romano P.Q. Varo. Inoltre Herrmann e Adelgunde ben illustrano ciò che affermava Rousseau quando parlava delle conseguenze di un’educazione sbagliata: «La natura vuole che i bambini siano bambini prima di diventare adulti. Se invertiamo questo ordine, otteniamo frutti poco più che acerbi, che non sono né maturi né saporiti, e che presto marciscono: otterremo così studiosi giovani e bambini vecchi». ³⁴

Se la famiglia dei «nobili» von Brakel rappresenta la vita degenera della città, Thaddäus e i suoi figli raffigurano la vita di campagna idealizzata, l’età dell’oro così come veniva vista all’interno della ricezione dell’opera di Rousseau a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. ³⁵ Il contrasto con i nomi ricercati del cugino ricco si palesa anche nel nome del papà. Judas Thaddäus è il nome di uno dei dodici apostoli. Sotto il profilo etimologico non è stato ancora possibile interpretarlo, ³⁶ ma nella *Legenda aurea* si dice che Thaddäus veniva chiamato anche Lebbaeus, «cioè cuore; o cuoricino [...]. Si chiama cuore a motivo della sua generosità; e cuoricino per la sua purezza». ³⁷ Se facciamo nostra questa indicazione, che si basa sul termine ebraico לב (*lev*) ‘cuore’, allora il padre di Christlieb e Felix porta un nome che lo caratterizza perfettamente. Anche ai bambini lo scrittore ha dato «nomi ricchi di significato con un leggero tocco cristiano», ³⁸ soprattutto se si prenda in considerazione la denominazione di stampo pietistico Christlieb, che emana devozione e interiorità. ³⁹ Allo stesso modo il nome *Felix* ha una

literatures 108), Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press 1989, p. 64.

³² Ivi, p. 63.

³³ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 479.

³⁴ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emil oder über die Erziehung*, a c. di L. Schmidt, Paderborn, Schöningh 1971, p. 69 [anno di apparizione della edizione in francese 1762].

³⁵ Cfr. MARC KLESSE, *Kindheit / Familie*, in C. Lubkoll, H. Neumeyer (a c. di), *Hoffmann Handbuch*..., cit., pp. 287-292, p. 290.

³⁶ ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon*, 6ª ediz. completamente rielaborata, Berlin, Dudenverlag 2021, p. 405.

³⁷ BENZ, *Die Legenda aurea*, cit., p. 813.

³⁸ VITT-MAUCHER, E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen, cit., p. 63.

³⁹ Come anche il nome più conosciuto *Gottlieb*, *Christlieb* poteva venir attribuito indifferentemente a bambini e bambine; era cioè sessualmente ambiguo. Tuttavia WILFRIED SEIBICKE nel suo *Historisches Deutsches Vornamenbuch, Band 1 A-E*, Berlin/New York, de Gruyter 1996, pp. 405-406 riporta a fronte di 31 attribuzioni a maschi tra il XVI e il XX secolo solo un’attestazione femminile. Anche per Hoffmann questo nome aveva una connotazione prevalentemente femmi-

connotazione religiosa: è stato infatti amato dai primi Cristiani, che avevano reinterpretato la denominazione preesistente in chiave religiosa come 'colui che lotta per la felicità eterna'.⁴⁰ Riassumendo, è possibile affermare che i nomi dei Brakel che abitano in campagna corrispondono in tutto e per tutto allo «stato naturale» della vita rurale idealizzata. In particolare i nomi dei bambini offrono «l'immagine del bimbo innocente, non travaiato, che può essere corrotto solo da una società snaturata»,⁴¹ concetto impensabile senza le idee di Rousseau.

4. *I nomi del mondo soprannaturale e il nome perturbante*

Il bambino misterioso ci introduce in quanto personificazione del «principio della fantasia»⁴² in un mondo fiabesco, «nel quale le leggi della natura e della cultura sembrano cancellate.»⁴³ In quanto creatura androgina – Felix pensa che sia un maschio e Christlieb una femmina⁴⁴ – crea «il terreno di base su cui la fantasia infantile può svilupparsi»,⁴⁵ rimanendo tuttavia, a dispetto di tutti i suoi poteri magici, «lo straniero senza patria profugo in questo mondo, cui resta quale rifugio segreto l'interiorità delle anime dei bambini».⁴⁶ In quanto essere mitico rimane senza nome,⁴⁷ e proprio perché non può venir chiamato per nome il principio del male in fondo non può esercitare su di lui alcun potere.⁴⁸

Il principio negativo, incarnato attraverso il malvagio Re degli Gnomi, appare al contrario provvisto di ben tre nomi: segni distintivi del numinoso sono dunque da una parte la mancanza di nomi, dall'altra l'abbondanza

nile oppure era stato dato intenzionalmente a una bambina un nome che sembrasse maschile per mettere in risalto la sua asessualità infantile? Si pensi anche al carattere androgino del bambino misterioso!

⁴⁰ V. KOHLHEIM, *Die christliche Namengebung*, in Ernst Eichler et al. (a c. di), *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, 2 voll. (=HSK 11,2), Berlin / New York, de Gruyter 1996, pp. 1048-1057, p. 1049.

⁴¹ DETLEF KREMER, *Idylle oder Trauma. Kindheit in der Romantik*, «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», XI (2003), pp. 7-18, p. 7.

⁴² BIDMON, *Das fremde Kind*, cit., p. 118.

⁴³ KLESSE, *Kindheit / Familie*, cit., p. 290.

⁴⁴ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 489.

⁴⁵ BIDMON, *Das fremde Kind*, cit., p. 119.

⁴⁶ VITT-MAUCHER, *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen*, cit., p. 69.

⁴⁷ Cfr. FRIEDHELM DEBUS, *Namen in literarischen Werken. (Er)Findung – Form – Funktion*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Stuttgart, Franz Steiner 2002, pp. 14-15, p. 86.

⁴⁸ Cfr. V. KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*. In collaborazione con R. KOHLHEIM (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393), Heidelberg, Winter 2019, p. 139, p. 151.

degli stessi.⁴⁹ I fratelli vengono a conoscere per la prima volta attraverso ciò che il bambino misterioso racconta il nome con il quale egli si è insinuato, spacciandosi per «grande erudito», nella corte della Regina delle Fate: Pepasilio.⁵⁰ Dirk Baldes crede che lo gnomo maligno sia riuscito «anche grazie al proprio nome», che suona melodioso e «amabile», a conquistarsi il favore della Regina delle Fate.⁵¹ In realtà la Regina delle Fate, che molto probabilmente conosce l'italiano come colui che l'ha creata, avrebbe dovuto insofferirsi, visto che il nome del ministro fa venire in mente l'aggettivo *pepato*. In ogni caso, «Pepasilio» viene presto smascherato quale il «fosco e truce re degli gnomi Pepser».⁵² Nel suo ruolo di «incarnazione di una razionalità squallida, piatta, priva di fantasia, di una prosa arida»,⁵³ era riuscito a ricoprire tutto il Regno delle Fate «di uno schifoso liquido nero, cosicché tutto quello splendore era scomparso e tutto appariva morto e triste. Compiuta l'opera era scoppiato in una fragorosa risata gridando che finalmente tutto era come doveva essere, perché lui lo aveva descritto».⁵⁴ Hoffmann attacca qui in modo sorprendentemente radicale la propria attività, poiché «descrivere» significa, da un lato, 'mettere qualcosa per iscritto', dall'altro 'descrivere qualcosa, farne una rappresentazione'. In sostanza il Ministro Pepasilio funge qui da esemplificazione della forte critica condotta da Rousseau contro la pratica della scrittura così come emerge dalla lettura di Derrida: «Essa toglie il respiro alla vita».⁵⁵ Anche lo gnomo toglie il soffio vitale a Christlieb e Felix quando appare nella modesta dimora della famiglia von Brakel nei panni di «Maestro di Corte» col nome trasparente di Magister Tinte (maestro Inchiostro).⁵⁶ Quando alla fine viene scacciato come una mosca orrenda divengono evidenti le allusioni al diavolo, il «Signore delle Mosche».⁵⁷

Il vero nome del malefico gnomo è Pepser, una denominazione che appare tanto comune da far sì che gli interpreti neppure la prendano in

⁴⁹ Cfr. FRITZ GRAF, *Namen von Göttern im klassischen Altertum*, in E. Eichler et al. (a c. di), *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, cit., pp. 1823-1837.

⁵⁰ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 495.

⁵¹ DIRK BALDES, «Das tolle Durcheinander der Namen». *Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann* (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 72), St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 123.

⁵² HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 496.

⁵³ WERNER JOST, *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, p. 113 [1^a ediz.1921].

⁵⁴ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., p. 496.

⁵⁵ JACQUES DERRIDA, *Grammatologie*, trad. di H.-J. Rheinberger e H. Zischler (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417), Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1983, p. 33.

⁵⁶ HOFFMANN, *Das fremde Kind*, cit., pp. 497-498.

⁵⁷ L'espressione risale secondo FRIEDRICH KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, cit., p. 89, a un'etimologia popolare che trae origine dall'ebraico *ba'al-zevuv* ('Belzebù') 'Signore della dimora (celeste)' = 'Dio dei demoni'.

considerazione.⁵⁸ Eppure questo nome apparentemente così normale rappresenta senza dubbio qualcosa di molto particolare. Per prima cosa non compare nell'inventario dei nomi tedeschi; Hoffmann se lo è inventato. È formato sul modello dei cognomi basati su un *nomen agentis*, quali ad es. Jäger, Mahler o Müller, però un verbo *pepsen non esiste in Germania. A questo punto entra in gioco la tesi di Freud di cui si è parlato nella parte iniziale, secondo la quale qualcosa ci appare 'unheimlich' proprio perché in un primo momento ci sembra familiare, e invece non lo è. Tutto ciò calza perfettamente col nome Pepser: si crede di avere a che fare con un nome corrente, quale Müller o Schreiner, fino a che non ci si accorge che si tratta di un nome del tutto diverso e per il quale non si trovano spiegazioni: ed è questo che lo rende spaventoso.

Ma esiste anche un secondo livello di 'spaesamento' in questa denominazione. Anche se Hoffmann non poteva ancora conoscere il nome dato all'enzima della digestione, *Pepsin*, foneticamente simile al nome Pepser, in quanto esso venne scoperto solo nel 1836 dal fisiologo tedesco Theodor Schwann, il termine greco antico che sta alla base di questa forma nominale, πέψις ('digestione'), era conosciuto già dai tempi di Galeno. Esso appare ad es. nei termini medici che Molière, nella sua commedia *Le malade imaginaire* (1673), mette in bocca al dottor Purgon e che sono *bradypepsie*, *dyspepsie* e *apepsie* (Atto III, sc. 6).⁵⁹ Ora, tutto ciò che era legato all'apparato digestivo era ai tempi di Hoffmann ancor più di oggi soggetto a tabù linguistico, quindi doveva essere tenuto nascosto. Ed è proprio a tale proposito che è arrivato il momento di tornare ancora una volta a Freud, che, al termine del capitolo introduttivo del suo studio su ciò che è *unheimlich*, cita «un'osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul concetto dell'*Unheimlich*, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato».⁶⁰ E questo è esattamente riferibile al nome Pepser e al suo significato nascosto; ed è esattamente ciò che lo rende un nome perturbante.

Biodata: Volker Kohlheim ha conseguito il dottorato con una tesi sui nomi di persona a Regensburg. Ha avuto incarichi presso le Università di Madrid e di Bayreuth ed è stato inoltre insegnante presso il Liceo a Bayreuth. Ha pubblicato numerosissimi saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi, sui nomi letterari e su aspetti teorici dell'onomastica. Insieme alla moglie Rosa ha pubblicato il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa

⁵⁸ Cfr. VITT-MAUCHER, *E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen*, cit., pp. 59-72; BALDES, «*Das tolle Durcheinander der Namen*», cit., p. 123; BIDMON, *Das fremde Kind*, cit., *passim*.

⁵⁹ Ringrazio Giorgio Sale per questa indicazione.

⁶⁰ FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 275.

editrice *Duden*, il *Familiennamenlexikon* (Dizionario dei cognomi tedeschi), apparso anch'esso presso *Duden*, e un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (= Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ultimamente, in collaborazione con Rosa Kohlheim, ha pubblicato il libro *Der Name in der Literatur* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393) Heidelberg, C. Winter 2019, nel quale antroponimi e toponimi letterari vengono esaminati sotto il profilo pragmatico, cognitivistico, psicoanalitico e traduttivo.

rvkohlheim@t-online.de

MARIA TERESA LANERI

COMMODUM COGNOMEN ADEPTUM ESSE INTELLIGAM.
IL NOME DI POLIZIANO (E ALTRI CASI)
NELL'EPISTOLOGRAFIA UMANISTICA

Abstract: The aim of this article is to draw attention to 'literary' names in humanist epistolography, by means of examples of interpretation and of an ironic, mocking and disruptive playing with names, taken mainly from the *epistulae familiares* of prominent late fifteenth-century intellectuals. The first part of my paper contains a selection of names from the correspondence of Marcantonio Sabellico. The second, which includes other literary genres, examines the case of Angelo Poliziano, whose *cognomen* seems to have been specially designed for readings that were either adulatory or witty, and sometimes simply offensive, in the writings of his contemporaries.

Keywords: Humanism, epistolography, Marcus Antonius Sabellicus, Angelus Politianus

1. *Un ricco terreno di indagine*

Alcuni epistolari di tardo Quattrocento rappresentano un'autentica fucina di nomi 'letterari'; ovvero di nomi che, seppure riferiti a individui reali e dunque in possesso degli elementi che ne determinano l'ordinaria identità anagrafica, nascono dalla penna di chi scrive su impulso delle ragioni più svariate, spesso estemporanee e per noi oggi non sempre facili da decifrare. Forma colta di scambio fra interlocutori *in absentia*, e per ciò stesso congenitamente in bilico fra realtà e finzione nel suo trasportare l'effettuale in narrazione apparentemente spontanea ma di valenza squisitamente letteraria, l'epistolografia d'età umanistica non può dirsi un genere letterario minore. Tale non la ritennero quegli autori che, sulle orme di Cicerone e di Petrarca, raccolsero e pubblicarono a mano o a stampa – dopo un'accurata revisione formale e non di rado contenutistica – le proprie *epistulae familiares* in volumi dedicati o all'interno dei loro *Opera omnia*, tributando a tali sillogi un ruolo tutt'altro che subalterno nell'ambito della loro produzione. Tale non la ritennero i posteri, che riunirono in selezioni d'autore, miscellanee e florilegi le epistole degli umanisti più raffinati e latinamente fluenti per la loro funzione esemplare di saggi di *ars rhetorica* e modelli di stile. Tale non la riteniamo noi, che di gran parte delle epistole umanistiche non solo cogliamo il carattere di veri e propri pezzi d'arte, ma ne riconosciamo il fondamentale valore testimoniale per meglio penetrare la vita privata e di relazione e l'universo

delle idee del titolare della raccolta e dei suoi corrispondenti, specie nel caso dei carteggi.

Questo è il perimetro entro il quale si muoverà la discussione. Non mi occuperò, dunque, del comune pseudonimo umanistico, cioè della denominazione latinizzata, spesso evocativa (nobilitante, autocelebrativa o semplicemente *ex origine*), che lo scrittore si attribuiva quale crisma di consacrazione al culto delle *humanae litterae*; né dell'insulto fine a se stesso, che costituisce la cifra dell'invettiva, genere letterario allora particolarmente in voga. Offrirò piuttosto qualche rapido esempio di interpretazione e di deformazione onomastica ironica, beffarda e straniante tratto principalmente dalle *epistulae familiares* di noti intellettuali. La prima parte del discorso proporrà una piccola scelta di nomi dalla corrispondenza di Marcantonio Sabellico; la seconda, aperta anche ad altri generi, si soffermerà sul caso di Angelo Poliziano, il cui *cognomen* sembra essere stato oggetto privilegiato di letture finalizzate ora all'adulazione ora alla facezia e perfino di storpiature ingiuriose, già a partire dagli scritti dei contemporanei.¹

2. Tre esempi dalle epistole di Marcantonio Sabellico

L'*Epistolario* di Marcantonio Sabellico² è uno dei più interessanti carteggi dell'ultimo quarto del secolo XV, ma anche fra i più problematici per via di un linguaggio criptico, estremizzato dalla tendenza alla menzione incompleta e alla mutazione dei nomi propri:³ ciò che talvolta ci impedisce di capire chi

¹ Questo lavoro si avvale del finanziamento Fondo di Ateneo per la Ricerca 2019, erogato dall'Università degli Studi di Sassari. Lo scritto non pretende d'essere esaustivo circa le tematiche trattate, limitandosi ad offrire una selezione di casi significativi e qualche spunto d'indagine. Soprattutto per Poliziano, si avvisa che la fisionomia rigorosamente circoscritta al fatto onomastico e la brevità imposte a questo excursus non consentono una contestualizzazione particolareggiata dei casi richiamati, e ancor meno un resoconto delle correlate complessità. Questioni di spazio e di agilità hanno inoltre sconsigliato di gravare il tutto con indicazioni bibliografiche non strettamente funzionali. Nei passi in lingua latina tratti da manoscritti e da edizioni antiche si è intervenuto soltanto sulle maiuscole e sulla punteggiatura; si è inoltre introdotta la distinzione grafica moderna *u/v*. Le citazioni sono corredate in nota di una traduzione italiana, che si è evitata per i brani di secondaria importanza ai fini della dimostrazione. Tutte le traduzioni e i corsivi aggiunti in testo sono di chi scrive.

² Gli *Epistolarum familiarium libri XII* contano 305 lettere, 273 scritte da Sabellico e 32 a lui indirizzate, per un totale di 132 corrispondenti. Videro per la prima volta la stampa in apertura del volume degli *Opera* dell'autore (*Opera Mar. Ant. Sabellici quae hoc volumine continentur. Epistolarum familiarium libri xii. Orationes xii. De situ Venetae urbis libri tres* [...], Venetiis, per Albertinum de Lisona Vercellensem 1502). Sul tema rimando a MARIA TERESA LANERI, *Struttura e corrispondenti dell'Epistolario di Marcantonio Sabellico. Una prima indagine*, «Italia medioevale e umanistica», LXI (2020), pp. 273-337. Traggio i relativi testi dalla *editio princeps*, curata in vita dall'autore.

³ Occorre precisare che le *inscriptiones* delle lettere di Sabellico hanno una varietà estrema-

siano gli stessi interlocutori dell'umanista, e che rende pressoché impossibile identificare quegli individui terzi evocati nel corpo epistolare attraverso epiteti d'intesa⁴ o celati dietro incidentali del tipo *scis quem dico* ('tu sai a chi mi riferisco').⁵ Trarrò dalla silloge tre esempi di denominazione astrusa, che si rivelano un probabile soprannome (*Umbro*) e due manipolazioni di dati onomastici originali (*Carete* e *Frontiscus*). Benché i detti appellativi non trovino riscontro al di fuori delle lettere di Sabellico, possiamo ragionevolmente escludere l'eventualità dell'errore tipografico in virtù di due considerazioni: 1) la loro ripetizione, pur in apparente carenza di senso, nella stessa forma e senza eccezioni in più luoghi dell'epistola pertinente; 2) il controllo autoriale del testo: la stampa dell'*Epistolario* avvenne infatti sotto lo sguardo vigile di Sabellico, il quale dotò il volume di un accurato elenco di *Errata corrigé* che non impone rettifiche riguardo ai casi qui in argomento. Per la discussione seguirò l'ordine in cui il nome s'incontra nella raccolta; i tre corrispondenti, il cui contributo attivo non è stato incluso nell'opera, sono destinatari ciascuno di un unico pezzo.

A un individuo la cui identità è obliterata da quello che sembrerebbe uno pseudonimo accademico è diretta l'epistola I 3 (c. 2r), *M(arcus) Antonius Umbroni* ('Marcantonio [Sabellico] a Umbrone'), dalla quale apprendiamo che, mentre quest'ultimo era in trattative con la città di Oderzo per l'ottenimento di un non precisato impiego, Sabellico si offriva di procurargliene uno più idoneo e meglio remunerato. Umbrone parrebbe dunque appartenere a quella quota di corrispondenti costituita da ex allievi che intrattenevano col vecchio maestro un rapporto quasi filiale, spesso chiedendo e ricevendo aiuto. Quanto all'appellativo, esso non risulta attestato al tempo come nome o cognome né in area friulana e veneta (Sabellico insegnò a Udine dal 1473 e dal 1485 a Venezia) né altrove. Escludendo per motivi geografici una relazione col fiume toscano Ombrone, verrebbe da supporre – così come per i

mente ampia di formulazioni. Per quanto riguarda gli indirizzi che riportano gli elementi anagrafici o i soprannomi umanistici in forma canonica si possono trovare le seguenti combinazioni: nome + cognome + titolo/i; nome + cognome; nome o cognome + titolo/i; nome + cognome + soprannome umanistico; nome o cognome + soprannome umanistico; solo nome; solo cognome; solo titolo/i; solo soprannome umanistico.

⁴ Per i quali è in genere prediletta l'elitaria, e in certo senso ermetica, lingua greca. L'esempio di più semplice scioglimento è quello funzionale all'ironia del δ Βασιλεύς che cripta il nome di Ermolao Barbaro in un clima d'insofferenza dello scrivente per il dispotismo intellettuale del patrizio veneziano, nell'epistola I 11 (c. 1v), *M(arcus) Ant(onia) Bembo Tribuno* ('Marcantonio [Sabellico] al tribuno [Bonifacio] Bembo').

⁵ Fra i fattori che ostacolano la piena comprensione di molti pezzi della raccolta, oltre a quelli appena ricordati, è necessario segnalare l'eliminazione delle date, la disposizione non rigidamente cronologica delle lettere, la consistente presenza di figure secondarie e di cui pare essersi persa la memoria, che vengono indicate tramite: nome di battesimo o cognome + località di provenienza; solo nome di battesimo o solo cognome; solo (presumibile) soprannome accademico.

vari *Mistyllus*, *Fregellanus*, *Theophrastus* ecc. dell'*Epistolario*: figure destinate a rimanere anch'esse senza volto – un'affiliazione accademica; considerato però lo status di esordiente del personaggio, appare più plausibile l'ipotesi di un affettuoso *nomen fictum* assegnato dall'umanista all'impronta, secondo quella tipologia di traslato classificata come antonomasia vossianica. Nell'uno o nell'altro caso è perciò presumibile che l'Umbrone della lettera evidenziasse una qualche analogia, verosimilmente da intendersi in tono scherzoso, con l'omonimo giovane condottiero, sacerdote, medico e incantatore di serpenti inviato dal re dei Marsi in soccorso di Turno nella guerra contro i Troiani.⁶

Un esempio di parallelismo antinominico, peraltro ottenuto con minimi ritocchi sul cognome autentico del corrispondente, lo offre l'appellativo al quale è diretta una replica all'apparenza cordiale ma che sottende una forte contrarietà da parte dell'umanista: la I 15 (c. 4r), *M(arcus) Anto(nius) Carete* ('Marcantonio [Sabellico] a Carete'). Il destinatario di questa lettera è individuabile in Bernardino Carretta, un insegnante di Serravalle dall'indole – parrebbe – alquanto molesta,⁷ che in una missiva perduta, di cui la I 15 è appunto la risposta, aveva espresso parole di dissenso verso le posizioni di Sabellico nell'ambito della nota polemica sulle *Annotaciones in Plinium*.⁸ Ora, la forma *Carete* potrebbe passare inosservata a causa della vicinanza al dato onomastico reale e per la postulabile interferenza di fenomeni grafici usuali, quali lo scempiamento consonantico e la monottongazione di *-ae*; tuttavia sono proprio l'assenza della terminazione dativale nella *inscriptio* (unica eccezione in tutto l'*Epistolario*) e la resa semplice delle consonanti, insieme all'omissione del primo nome, a svelare un espediente retorico mirato a svelire l'interlocutore: con l'idionimo *Carete*, certo trasparente per un lettore colto, Sabellico dà infatti luogo a un'antonomasia in chiave antifrastica che mette alla berlina il modesto ingegno dell'interlocutore proprio mediante il tacito confronto con lo scultore greco Carete di Lindo, allievo di Lisippo nonché autore del Colosso di Rodi: una delle sette meraviglie del mondo.

Come Umbrone e Carete, anche l'appellativo Frontisco afferisce all'affollata schiera dei nomi stranianti dell'*Epistolario*, cioè di quelle identità mutate

⁶ Verg. *Aen.* VII 751-758; X 543-544.

⁷ A lui è infatti indirizzata una non meno stizzita missiva di Giannantonio Flaminio, amico e anch'egli corrispondente di Sabellico, riguardo a un'altra controversia di natura grammaticale. Questa è pubblicata in IOANNIS ANTONII FLAMINII *Epistolae familiares nunc primum editae*, Bononiae, ex Thypographia Sancti Thomae Aquinatis 1744, p. 173 (lib. IV, epist. IV): *Ioannes Antonius Flaminus Bernardino Carretae s.d.*

⁸ Opera di censura alla tradizione dell'enciclopedista latino, che Sabellico aveva fatto circolare intorno al 1487 suscitando le critiche di Ermolao Barbaro. La temperie in cui il nostro umanista si muove in questa occasione è la stessa della lettera cui si è accennato *supra*, alla nota 4. Sulla polemica in generale si veda PAOLO PELLEGRINI, *Marcantonio Sabellico, Bonifacio Bembo, Ermolao Barbaro. Un'attribuzione per le Annotaciones in Plinium (Goff S-6)*, «La Bibliofilia», CIII (2001), 2, pp. 107-136.

o alterate intenzionalmente da Sabellico che alienano la percezione del lettore sprovvisto degli strumenti necessari per operarne una decodifica. Esso precede il cognome del destinatario nell'indirizzo dell'epistola XII 9 (c. 61v): *M(arcus) Anto(nius) Frontisco Rosseto* ('Marcantonio [Sabellico] a Frontisco Rosseto'). Che tale forma non sia l'esito di un errore è garantito dalla sua presenza coerente tanto al dativo, nella *inscriptio*, quanto in corpo di lettera al vocativo: *Frontisce*. E così, l'unica spiegazione che mi sembra si possa azzardare per questa bizzarra onomastica è quella della trasformazione di un originale *Franciscus* in un nuovo inedito nome, formato dal sostantivo greco φροντίς (= 'pensiero, meditazione', o da altro termine dalla stessa radice φρον-) + il suffisso diminutivo -ίσκος. Il destinatario è infatti quel *Franciscus Rossetus* (Francesco Roseto, Rosetto o Rosseto/i) di Verona che più in là negli anni si distinse come orientalista e insegnante di poesia e retorica a Venezia e che fu tra i fondatori dell'Accademia Aldina, dove aggiunse una patina di classicità al suo lignaggio con l'acquisizione del gentilizio romano *Roscus*.⁹ Sabellico si rivolge dunque al giovane e non ancora affermato studioso come 'al piccolo filosofo (pensatore ecc.) Rosseto' evidentemente in rapporto a un Rosseto senior, con ogni probabilità identificabile con il *vir clarissimus* Pietro Antonio, padre del corrispondente, ricordato al termine della missiva.¹⁰

⁹ Amico e collaboratore di Manuzio, il suo nome è citato in due edizioni di quest'ultimo e nella carta di costituzione della Neacademia come Πρόσητος Βηρωναίος, Φυλῆς Διδασκαλίδος; in età matura pubblicò un poema in tre libri sul martirio di sant'Orsola. Su questo letterato: FILIPPO-MARIA PONTANI, *De Francisco Roscio Veronensi Aldi Manutii adiutore*, «Res Publica Litterarum», xxvii (2004), pp. 154-159. La lettera di Sabellico è un'esaltazione degli inni sacri composti dal corrispondente, anch'egli probabile ex discepolo dell'umanista: «Legi hymnos tuos, legi cupidissime [...] Incesserat incredibilis cupiditas animum tuae istius hymnologiae videndae [...] Debebit tibi omnis Christiana pietas, sed omnium maxime protomystae et hymnicines, qui per te abebunt quod et cantent et utiliter legant». Per tale genere di componimenti lo stesso è celebrato anche da Celio Calcagnini nel carne *De hymnis Rhoseti poetae*, pubblicato postumo in IOANNIS BAPTISTAE PIGNAE *Carminum lib. quatuor ad Alphonsum Ferrariae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. lib. III. Ludovici Areosti carm. lib. II*, Venetiis, Ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi 1553, p. 178. La raccolta innografica di Francesco Rosseto/Roscio, fino ad oggi ritenuta dispersa, è stata individuata da chi scrive nel ms. 367 della Biblioteca Statale di Lucca.

¹⁰ «Quod utinam Petrus Antonius pater tuus, vir clarissimus, huic tuae laudi superfuisset! esset omnium ille hodie foelicissimus, qui te filium ista indole singularique profectu genuisset. Sed is ea natus erat lege, ut fatali pareret necessitati. At vive tu viveque eo diutius quo pluribus es profuturus, ac patris memoriam pie colas quem totum ore refers, ingenio et virtute longe superas quantum, dico, Aiax Thelamonem, Achilles Peleum».

3. Politianus. *Fra elogio e diletto*

Come è risaputo, il soprannome Poliziano con il quale è più noto Angelo Ambrogini fa riferimento al borgo natale del letterato, Montepulciano, partendo dalla sua dizione latina, *Mons Politianus*. Il punto, dunque, non è il perché di tale appellativo, bensì il suo cammino inverso, a posteriori e tutto letterario: i significati che ad esso furono assegnati e le sue insinuanti alterazioni.

Sul fronte elogiativo appare quasi scontato il gioco di parole che si fonda, attraverso la prassi della *interpretatio nominis*, sulla paretimologia *Politianus* > *politus* (= 'elegante, raffinato, forbito', in particolare in riferimento all'uso della lingua latina); o, meglio, che ventila fra l'aggettivo e il nome – nella loro pur casuale consonanza – una sorta di nesso precognitore, capace di qualificare la persona che lo porta. Una semantizzazione di questo tipo, legata in antico al concetto della predestinazione e alla credenza del cosiddetto *nomen omen*, si coglie tra le righe dell'epistola di dedica o *Prooemium* del *De ente et uno ad Angelum Politianum* (1491) dell'allora ventottenne Giovanni Pico della Mirandola, intimo amico del destinatario: «Liceat autem mihi per te, linguae *politioris* vindicem, verbis uti quibusdam nondum fortasse Latii iure donatis, quae tamen ipsa rerum novitas et quaedam prope necessitas expressit». ¹¹

Sorvolo sugli esempi posteriori che sfruttano la pretesa connessione con le forme del verbo *polio*, con l'aggettivo *politus* e l'avverbio *polite* nei rispettivi gradi d'intensità; più interessante mi sembra rilevare come tale sovrapposizione di significato si fosse affermata al punto da tradursi in precedente di valore giuridico nel *De mutatione nominis* dall'umanista e professore d'eloquenza Marcantonio Maioragio. ¹² In questo discorso incentrato sulla legittimità dell'adozione dello pseudonimo professionale, che Maioragio declamò nel 1541, innanzi al Senato milanese, come autodifesa dall'accusa di empietà per avere egli cambiato il proprio nome da Antonio Maria Conti in *Marcus*

¹¹ 'Mi sia peraltro concesso da te, garante di una lingua più elegante (*politioris*), l'uso di qualche termine forse non del tutto latino, strappatomi dalla novità stessa dell'argomento e da una certa fretta'. L'opera è edita in GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, a c. di E. Garin, Firenze, Valsecchi Editore («Edizione Nazionale dei Classici del Pensiero italiano», I) 1942, pp. 385-441. Questo proemio, incluso da Giovanni Pico nel suo *Epistolario* con il prescritto *Ioannes Picus Mirandula Angelo Politiano suo salutem*, è stato pubblicato da ultimo in PICO DELLA MIRANDOLA, *Lettere*, a c. di F. Borghesi, Firenze, Leo S. Olschki (Centro Internazionale di Cultura Giovanni Pico della Mirandola, «Studi Pichiani», 19) 2018, epist. 71, pp. 168-169.

¹² (Mairago 1514 - Milano 1555). Allievo di Andrea Alciato, fu docente presso l'Università di Milano, autore prolifico e vivace polemista di orientamento neoplatonico; fondò l'Accademia dei Trasformati. Per un profilo: ROBERTO RICCIARDI, *Conti, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Roma, Treccani 1983, pp. 359-364.

Antonius Maioragius (= 'di Mairago'), fra gli argomenti funzionali alla causa viene esibito quello relativo all'umanista toscano, con estrema linearità circa i termini della questione: «Quid Politianus, vir ita facundus et oratione *politus* ut non sine causa nomen illud ascivisse sibi videatur, annon Angelus antea de Monte Pulciano fuit?».¹³

Sempre nel solco della *interpretatio nominis* si pone una chiosa che mette ironicamente in relazione il soprannome dell'Ambrogini con una supposta sua attitudine alla promessa vana. La singolare esegesi si legge nella risposta di Giorgio Valla a una lettera inviatagli il 19 luglio 1491 da Niccolò Leoniceo in favore di Poliziano,¹⁴ cui Valla aveva negato il prestito del suo celebre codice di Archimede: un *vetustissimum exemplar* del secolo IX, testimone unico di alcune opere del matematico greco.¹⁵ Nel primo pezzo dello scambio epistolare, Leoniceo, dopo uno strategico preambolo in cui ringrazia Valla per dei favori pregressi impegnandosi a renderli quanto prima, riferisce dell'incontro con Poliziano in questo modo: l'Ambrogini, con in mano una

¹³ 'E che dire di Poliziano, uomo tanto facondo ed elegante (*politus*) da sembrare che si fosse dato quel nome non senza una ragione? non era forse costui, ancor prima, Angelo da Montepulciano?'. Ho tratto il testo latino dalla sua supposta seconda edizione (di una prima del 1541 si ha solo notizia indiretta): MARCI ANTONII MAIORAGII *De mutatione nominis. Oratio iudicialis qua variis rationibus probatur unicuique licere sibi nomen immutare*, Mediolani, Antonius Borgius 1547, c. <D iiiv>. Essa venne ripubblicata in MARCI ANTONII MAIORAGII *Orationes et Praefationes omnes nunc primum a Io. Petro Ayrolde Marcellino [...] editae [...]*, Venetiis, apud Angelum Bonfadium 1582, dove appare alle cc. 56r-72r (il passo è alla c. 64r) come *Oratio X*, dal titolo *Pro se in senatu Mediolanensi cum de mutatione nominis a Fabio Lupo et a Macrino Nigro fuisset accusatus*. Un'analisi della *quaestio* sotto il profilo giuridico è offerta da VALÉRIE HAYAERT, *De quel droit change-t-on de nom? Marcantonio Maioragio (1514-1555) et le De mutatio [sic] nominis (Milan, 1541)*, in GÉRALDINE CAZALS, STÉPHAN GEONGET (a c. di), *Les recueils de Plaidoyez à la Renaissance. Entre droit et littérature*, Genève, Droz 2018 («Cahiers d'Humanisme et Renaissance», 147), pp. 83-112. Sui nomi propri Maioragio scrisse più avanti un interessante trattato in forma di lettera indirizzata a Francesco Ciceri, dal titolo *Quomodo propriorum nominum formae distinguantur contra grammaticorum sententiam*, pubblicato postumo nei suoi *Epistolarum quaestionum libri II. Quibus multa scitu digna, que antea incognita erant, doctissime explicantur*, Mediolani, ex Typis Francisci Moschenii 1563, epist. I.II, cc. 67r-77r.

¹⁴ La prima in ordine di tempo (*Nicolaus Leoniceus Georgio Vallae s.p.d.*) e la replica (*Georgius Valla clarissimo viro Nicolao Leoniceo s.d. aeternam*), datata al 13 novembre di quell'anno, sono le lettere XV e XVI del carteggio di Valla, raccolto e trascritto di proprio pugno dal figlio adottivo Giovan Pietro Cademosto nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3537 (dal quale ricavo il testo), rispettivamente alle cc. 161v-162r e 162v-163r; tutte le lettere del codice sono state pubblicate in JOHAN LUDVIG HEIBERG, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek (XVI. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen)*, Leipzig, Otto Harrassowitz 1896, pp. 1-129 (353-481 dell'annata): quelle qui citate sono alle pp. 71-72 (423-424).

¹⁵ Su questo deperdito da cui discende tutta la tradizione attualmente nota delle opere che vi erano contenute, ambitissimo dai contemporanei dell'umanista piacentino che aspiravano a trarne copia per sé o per i loro patroni, rimando ad ANTONIO ROLLO, *Il perduto Archimede di Giorgio Valla*, in *Archimede e le sue fortune*, Atti del Convegno (Siracusa - Messina, 24-26 giugno 2008), a c. di V. Fera, D. Gionta, A. Rollo, Messina, CISU - Centro Internazionale di Studi Umanistici 2014, pp. 99-147 (in part. pp. 111-116).

lista di titoli richiestigli da Giorgio Valla e dei quali si diceva ancora alla ricerca, assicurava Leoniceno del fatto che, nell'eventualità dell'auspicata concessione, avrebbe dimostrato a Valla la propria riconoscenza non solo col recupero dei libri da lui desiderati, ma permettendogli d'attingere in tutta libertà alla ricchissima biblioteca di Lorenzo de' Medici. A interessare il nostro discorso non è però il merito dell'interlocuzione, quanto piuttosto il ricorrere fortuito di due paronimi ispiratori dello sferzante motteggio: l'appellativo Poliziano, che Leoniceno cita correntemente e senza malizia alcuna nella diffusa variante grafica *Pollicianus*,¹⁶ e il verbo *polliceri* (= 'promettere').¹⁷ In definitiva, Valla replica di aver già prestato libri a Poliziano, ma senza vedere in cambio niente di ciò che al tempo gli fu promesso; questo lo porta a constatare quanto l'appellativo *Pollicianus* risultasse appropriato a un (mero) elargitore di promesse (c. 163r): «Quod tu ais plura se facturum *pollicitum* esse, id si praestiterit, tum demum *Polliciani* commodum cognomen adeptum esse intelligam; sin contra, ut satis habeat *polliceri*, quod ut ab ipso longe alienum esse arbitror, ita re ipsa experiri cupio. Ipse ego prior offitio eum laccessivi; quorsum nunc *Polliciani pollicita* perventura sint novero».¹⁸

Alterazioni onomastiche questa volta prodotte ad arte e decisamente più offensive – *Politianus* diventa *Pulicianus* (da *pulex* = 'pulce') e *Culicianus* (da *culex* = 'zanzara')¹⁹ – si leggono in un piccolo corpus di sei epigrammi

¹⁶ È utile rammentare che, a fronte del regolare *Politianus*, troviamo usate indifferentemente le varianti *Politianus*, *Policianus* e *Pollicianus*, tanto nei manoscritti come nelle antiche edizioni a stampa; parallelamente, tali forme e altre ancora si riscontrano sui documenti per quanto concerne la denominazione latina del borgo medievale toscano.

¹⁷ Queste le parole di Leoniceno (c. 161v): «Nuper alloquutus sum Ferrariae doctissimum virum Angelum *Pollicianum* [...]. Dixit [...] exploraturum et, quicquid istic fuerit, tuum fore *pollicetur* [...]. *Pollicitus est* mihi idem Angelus *Pollicianus* [...]. Ego autem tibi *polliceor* [...] ita enim cum *Polliciano* conveni» ecc. ('Di recente, a Ferrara, ho parlato col dottissimo Angelo *Poliziano* [...]. Disse [...] che avrebbe cercato e, in qualsiasi caso, *promette* che la cosa sarà tua [...]. Angelo *Poliziano* ha promesso la stessa cosa a me [...]. Mentre io *prometto* a te [...] così infatti abbiamo concordato io e *Poliziano*' ecc.).

¹⁸ 'Poiché mi dici che egli *ha promesso* di fare tante cose, se manterrà queste *promesse* finalmente mi convincerò che il soprannome *Poliziano* è stato attribuito opportunamente; diverso è se si limita soltanto a *promettere*; ma siccome ritengo che ciò non sia assolutamente da lui, non vedo l'ora di averne conferma nei fatti. Da parte mia l'ho da tempo messo alla prova facendogli un favore che ora mi darà modo di scoprire quale fine facciano le *promesse* di *Poliziano*'. Del 1494 è un'allusione, sempre relativa al tema delle promesse ma questa volta in senso affettivo, che troviamo in una lettera di Cassandra Fedele allo stesso Poliziano (CASSANDRAE FIDELIS *Epistolae et orationes*, Patavii, apud Franciscum Bolzettam 1636, p. 158): «Si nostrae benevolentiae immemor es, recordare saltem tuarum *pollicitationum*» ('Se sei immemore della nostra benevolenza, ricordati almeno delle tue *promesse*').

¹⁹ *Pulicianus*, certo favorito dalla denominazione italiana Montepulciano/ Monte Pulciano, instaura con essa, e con il soprannome umanistico del soggetto in causa, un irrisivo nesso semantico che ovviamente nulla ha a che vedere con l'origine del nome della località; il ben più provocatorio *Culicianus* è invece un per niente velato richiamo al latino *culus* (= 'culo, ano'), per le ragioni di cui si dirà fra poco. Non mi risulta che sia stata esplicitata dai commentatori l'evidenza del prestarsi a

composti in ambiente napoletano, all'interno della cerchia di Giovanni Pontano e attribuiti in parte a Michele Marullo, in parte a Iacopo Sannazaro che ne firma due ma che la critica tende a ritenere autore dell'intero insieme.²⁰ A dare impulso alle beffarde composizioni fu la pubblicazione della *Miscellaneorum centuria prima* (1489), dove Poliziano, oltre a rompere col passato adottando un tipo di filologia dal carattere fortemente innovativo, andava contro alcuni maestri greci ritenuti in quel sodalizio indiscutibili autorità. Fra *maledicta*, insulti gravidi di reminiscenze classiche e riprese parodistiche delle metafore belliche e del gergo militare utilizzati nell'introduzione all'opera, Poliziano viene immaginato come il comandante di un imbarazzante esercito composto di mosche, pulci e zanzare, atto a dare noia ai dotti del suo tempo e finanche a importunare la quiete elisia degli stessi *auctores* da lui fatti oggetto di studio. Senza peraltro perdere l'occasione di ridicolizzare l'uomo nel privato secondo le consuetudini dell'invettiva, come quando Sannazaro (epigr. V di certificata paternità), a proposito dell'interpretazione metaforica del *passer* catulliano adombrata nel cap. IV dei *Miscellanea* e in dileggio di Poliziano stesso, dice rivolto alle Muse (vv. 27-30): *Sed quid vos, Aganippides puelle, / ridetis? Meus hic Pulicianus / tam bellum sibi passerem Catulli / intra viscera habere concupiscit.*²¹

Già i contemporanei, lo si è appena visto, non ebbero remore nell'exasperare dicerie (o caricaturizzare fatti), alimentando il proliferare di una satira feroce e scurrile ben esemplificata da due epitaffi derisori di recente scoperta, che indugiando sul tema omoerotico – l'uno in maniera un po' più sottile (*Mercuriique Aonidumque decus castaeque Minervae. / Prob! fatum infelix abstulit alter Hylas*), l'altro con parole decisamente oltraggiose (*Hem! pathicus podex tibi vitam et nomen ademit, / Angele, non faustis edite sideribus*) – additano a ludibrio Poliziano.²² Un mormorio che non risparmiò neppure la

una doppia lettura da parte di questi derivati, che comunque nei versi appaiano sempre funzionalizzati ad assimilare l'attitudine di Poliziano all'azione assillante dei due fastidiosi insetti.

²⁰ Soprattutto CARLO VECCE, *Multiplex hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, «Rinascimento», 30 (1990), 1, pp. 235-255 e VINCENZO FERA, *Il dibattito umanistico sui "Miscellanea"*, in ID., MARIO MARTELLI (a c. di), *Agnolo Poliziano poeta, scrittore, filologo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), Firenze, Le Lettere 1998, pp. 333-359. Degli epigrammi, il primo porta il titolo di *In Pulicianum seu Culicianum pulicarium et muscellanum sive muscarium imperatorem*, gli altri semplicemente *In eundem*; nei versi Poliziano non è mai menzionato col proprio appellativo, ma soltanto nelle forme indicate nel titolo del componimento che apre la serie.

²¹ 'Ma perché ridete, giovani Aganippidi? il mio Puliciano brama d'essere penetrato da quel passero catulliano che trova così piacevole'. Come è noto, nei *Miscellanea* Poliziano si richiama alla lettura oscena del carne catulliano attestata già in Mart. epigr. 11,6; d'altronde fin dalla età classica l'associazione *passer/mentula* era divenuta un luogo comune.

²² 'O decoro di Mercurio e delle Aonidi e della casta Minerva. Ahimè! il destino portò via il secondo Ila' (Ila era l'*eromenos* di Eracle durante la partecipazione di quest'ultimo alla spedizione degli Argonauti). 'Peccato! il culo disponibile ti ha sottratto la vita e l'onore, Angelo. Sei proprio

morte prematura del letterato,²³ se un umanista fra i meno inclini al pettego-lezzo come il già ricordato Marcantonio Sabellico ebbe a scrivere del collega in una lettera a Daniele Renier: «Desiit in humanis esse Politianus semper abs te supreme laudatus, ac tum desiit quum celebritate florebat et aetate. Doleo mortem hominis amicissimi, sed multo magis doleo causam, quae non magis miserabilis fuit, ut mihi dicitur, quam pudenda».²⁴

Ebbene, ancora a distanza di quasi due secoli sembra porsi nella medesima prospettiva il caso dell'olandese Hadriaan Beverland: un intellettuale di raffinata cultura ma inquieto e dalla reputazione controversa, che in uno stravagante trattato sul peccato originale, nel citare Poliziano insieme a Niccolò Perotti, Caspar Schoppe e Marc-Antoine Muret, usa – senza di fatto chiarirne la ragione – un inequivocabile *Pollutianus*.²⁵ È difficile dire se ci troviamo qui di fronte a un irriverente gioco etimologico ripreso da un testo precedente, ad oggi ignoto, o a un nuovo conio. Vista però la piega che assunse una parte del coevo dissenso nei confronti del geniale protetto di casa Medici e la letteratura greve che ne sortì, non farebbe specie che il

nato sotto cattive stelle' (il termine *patichus*, la cui radice è la stessa dal verbo *patior* = 'sopporto', designa l'individuo che nell'atto sessuale ricopre il ruolo passivo: è utilizzato in Catull. *carm.* 16,2; 57,2; 112,2; Mart. *epigr.* 12,95,1; Iuv. *sat.* 2,99; 9,130; Carm. Priap. 25,3; 40,4; 48,5; 73,1; CLE (*Carmina Latina Epigraphica*) 00045,2; il sostantivo *podex* indica propriamente l'orifizio anale). I due epigrammi scoptici si muovono sul tracciato della satira, consolidata dalla tradizione greco-latina, verso il maschio adulto che si presta a ricevere l'atto. Per questi distici si rinvia a LANERI, *Inediti poetici nella raccolta di un ecclesiastico di primo Cinquecento: Perfetto Corazzini (ms. Berkeley, Bancroft Library, UCB 77)*, «Aevum», XCII (2019), 3, pp. 669-692 (a p. 674).

²³ Anche per l'incertezza sulle effettive cause, correva voce che la morte dell'umanista fosse sopraggiunta in circostanze particolari; questo portò gli scrittori a figurarsi scene improbabili ma sensuali e ricche di pathos, di gusto, per così dire, ellenistico. Paolo Giovio, ad esempio, riferisce di un Poliziano che nel pieno del delirio poetico innescato dall'ardore verso un giovane amante spira estenuato e febbricitante avvinghiato alla cetra (PAULI IOVII [...] *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, Venetiis, apud Michaellem Tramezinum 1546, c. 25r: «Ferunt eum ingenui adolescentis insano amore percitum, facile in laetalem morbum incidisse: correpta enim cithara, quum eo incendio et rapida febre torreretur, supremi furoris carmina decantavit. Ita ut mox delirantem vox ipsa et digitorum nervi et vitalis denique spiritus, inverecunda urgente morte, defererent»).

²⁴ 'Il Poliziano che hai sempre sommamente lodato ha abbandonato la sua esistenza terrena; e l'ha abbandonata proprio quando era al culmine del successo e nel fiore degli anni. Mi addolora la morte di un carissimo amico, ma ancor più mi addolora la causa, che, come mi dicono, non fu tale da suscitare compassione ma vergogna' (*Epistolarum familiarium... cit., Epist.* X 18, c. 51v).

²⁵ «Quaedam notavit card. Perottus, quaedam Scioppius, doctius hanc palaestram instruxissent Rumetus [pseudonimo utilizzato dal Muretus] et Pollutianus»: naturalmente l'appellativo *Pollutianus*, non altrimenti attestato, intende evocare il termine tardo-latino *pollutio* = 'eiaculazione'. Il passo di Hadriaan Beverland (Middelburg 1650 - Londra 1716) si legge nell'opera visionaria (persino nei dati di stampa) dello stesso: *Peccatum originale κατ' ἐξοχήν sic nuncupatum, Philologice προβληματικὸς elucidratum a Themidis Alumno, Eleutheropoli [Amsterdam?], Extra plateam obscuram, sine privilegio auctoris, absque Ubi et Quando (colophon: In Horto Hesperidum, Typis Adami Evae Terrae Filii 1678), p. 67.*

pur limpido soprannome *ex origine* dell'Ambrogini sia rimasto coinvolto, anch'esso, nel discutibile *lusus*.

Biodata: Maria Teresa Laneri è ricercatrice di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari, dove insegna Filologia Latina e Letteratura Latina Umanistica. I suoi principali interessi vertono sulla produzione latina del secolo XV, con particolare riguardo alla retorica, all'insegnamento e alla tradizione e recezione dei Classici.

laneri@uniss.it

MARIA SERENA MIRTO

ETEOCLE E POLINICE:
LA RICONCILIAZIONE ONOMASTICA DEI FRATELLI NEMICI

Abstract: The speaking names of the feuding brothers, Eteocles and Polynices, are the starting point for some reflections on the different way in which Aeschylus, in *Seven Against Thebes*, and Euripides, in *Phoenician Women*, focus on the rivalry that leads Oedipus' sons to mutual slaughter before the gates of Thebes. The puns on the name of Polynices, which are repeated in both texts, offer an opportunity to emphasize the origin and common destiny of the two brothers, despite the differences in character. An analysis of several controversial passages and the discussion of interpretations proposed by scholars will show how the meaning of Eteocles ('justly famed') is disproved, while the 'dispute' alluded to by the name of Polynices also defines the identity of Eteocles: this is the only way to achieve both reconciliation and total equality.

Keywords: Eteocles, Polynices, speaking names, *Seven Against Thebes*, *Phoenician Women*

La lotta fratricida dei due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, la cui rivalità per garantirsi il potere esclusivo sulla città di Tebe ha termine solo nello scontro in cui si uccidono a vicenda, è al centro di due memorabili versioni drammatiche rappresentate sulla scena ateniese da Eschilo e da Euripide, a distanza di oltre mezzo secolo l'una dall'altra: i *Sette contro Tebe* (467 a. C.) e le *Fenicie*.¹ La prospettiva della tragedia più tarda è radicalmente diversa e innova la storia tradizionale sia nello svolgimento dei fatti sia nella caratterizzazione dei personaggi. È evidente che Euripide si misura col predecessore, e in un certo senso offre una replica al grande affresco dominato dalla tensione tra la crisi familiare della stirpe regnante e il dovere del sovrano in carica, Eteocle, di salvare la città, mettendola al riparo dall'aggressione dell'esercito nemico guidato dal fratello rivale. Euripide mette in primo piano la maledizione che grava da molte generazioni sulla dinastia dei Labdacidi e, mentre nel personaggio eschileo di Eteocle i valori civici entrano in conflitto con l'antica contaminazione, da cui alla fine la famiglia incestuosa verrà inevitabilmente distrutta, nelle *Fenicie* i due piani restano nettamente

¹ Per la data delle *Fenicie*, da collocare con buona verosimiglianza tra gli anni 411 e 409 a. C., cfr. DONALD J. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, edited with Introduction and Commentary, Cambridge, Cambridge University Press 1994, pp. 11-14.

separati e il destino di Tebe non dipende più dallo scontro dei fratelli, che avviene quando la città assediata ha ormai respinto gli assalitori.² Di grande spicco è il ruolo assegnato a Giocasta, mai menzionata per nome in Eschilo, e il suo suicidio è motivato dalla reciproca simultanea uccisione dei due figli, anziché precederla. La tradizione testimoniata dall'*Edipo re* di Sofocle, com'è noto, fa coincidere la decisione della regina di togliersi la vita con il momento in cui apprende la terribile verità su Edipo. In Euripide Giocasta sopravvive all'orrore della scoperta, e il suo ruolo è anzi determinante per tentare di riconciliare gli amati figli delle sue nozze incestuose: fallita la mediazione, non le resta che accorrere nel luogo del duello e uccidersi sui loro corpi, con la spada strappata a uno di loro, dopo aver assistito all'agonia di entrambi e aver raccolto le ultime parole di Polinice, che implora di essere sepolto in terra tebana (1427-1459). La descrizione patetica dello scontro finale dei fratelli e della decisione della madre di ricomporre, almeno nella morte, l'unità affettiva di una famiglia lacerata e guasta sin dalle origini è solo uno dei tanti segnali del primato che la sfera del *genos*, e quindi l'antica maledizione ancestrale, riveste nelle *Fenicie* rispetto alla dimensione politica prevalente nei *Sette contro Tebe*.

Il rilievo dato alla figura materna e alla sfera familiare, del resto, va di pari passo con il rovesciamento dei tratti salienti nel carattere dei due fratelli, rispecchiato dai loro stessi nomi: Eteocle (Ἐτεοκλῆς, 'veramente glorioso')³ e Polinice (Πολυνείκης, 'dalle molte contese')⁴ sono, sia in Eschilo sia nella

² Lo sfondo preciso da cui prende avvio l'azione drammatica dei *Sette*, ultima tragedia di una trilogia le cui prime due, *Laio* e *Edipo*, non ci sono pervenute, non è noto nei dettagli. Ciò che si evince dal testo non si armonizza però con l'antefatto narrato dal prologo delle *Fenicie*, ed è opportuno, come avverte HOWARD D. CAMERON, *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, The Hague-Paris, Mouton 1971, pp. 11-29, tener conto del rovesciamento di responsabilità tra i due fratelli per qualsiasi ipotesi di ricostruzione. Nei *Sette*, infatti, dopo la divisione dell'eredità paterna Eteocle è l'unico sovrano che ha diritto a regnare, mentre Polinice è solo un traditore della patria; nelle *Fenicie* Polinice ha invece subito un torto da Eteocle, che ha violato il loro precedente accordo di regnare ad anni alterni, e la spedizione contro Tebe è giustificata dalla rivendicazione della porzione di potere cui ha diritto. Una buona analisi dell'intertestualità fra le due tragedie in PETER BURIAN, *City Farewell! Genos, Polis and Gender in Aeschylus' Seven Against Thebes and Euripides' Phoenician Women*, in *Bound by the City: Greek tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, ed. by D. E. McCoskey, E. Zakin, Albany, NY, SUNY Press 2009, pp. 15-45 (pp. 17-20, per la tesi che le *Fenicie* siano un ripensamento della tragedia eschilea nei suoi aspetti essenziali, drammatici e ideologici). Cfr. anche ANNA A. LAMARI, *Aeschylus' Seven Against Thebes vs. Euripides' Phoenissae: Male vs. Female Power*, «Wiener Studien», CXX (2007), pp. 5-24.

³ Attestato anche come nome storico, in epoca micenea, si compone di un aggettivo usato in senso avverbiale (ἔτεός, 'veramente', 'davvero') e di una terminazione aggettivale derivata dal sostantivo κλέος, 'gloria'.

⁴ Il nome parlante (πολύ, 'molto', νεῖκος, 'contesa') sembrerebbe coniato per questa storia: si noti che fra i nomi storici non esistono antroponomi in -νεῖκης (cfr. PIERRE CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck 1999, p. 739). Così ritiene anche GREGORY O. HUTCHINSON (ed.), *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford, Clarendon Press 1985,

tradizione più ampia, l'uno un condottiero responsabile, fiero, pronto a tutto per difendere la sua città, l'altro un temerario ribelle, che non esita a muoverle guerra per conquistare il potere. Nel ritratto delle *Fenicie*, invece, Eteocle esibisce in modo inatteso la sua ambizione e ne tesse uno spregiudicato elogio, fino a sostenere che, se bisogna violare la giustizia, è meglio farlo per amore del potere regale, per il resto rispettando gli dèi (524-525): parole che divennero celebri nell'antichità e venivano citate volentieri da Cesare, come ricorda Cicerone.⁵ Per contrasto, Polinice viene ora presentato non più come il feroce guerriero pronto a saccheggiare Tebe, ma come una figura timida, animato da toccante nostalgia per la patria, commosso nel riabbracciare la madre e tuttavia timoroso di cadere in un tranello, nonostante la garanzia della tregua da lei predisposta (357-374).⁶ Ciascuno dei due, in ogni caso, è dominato dal desiderio smanioso (ἔρως) di affrontare l'altro e annientarlo (621-622): Euripide sottolinea come si cerchino a vicenda sorretti da un'identica passione distruttiva che, insieme alla maledizione paterna, li trascinerà alla rovina.

All'inizio della tragedia eschilea Eteocle sembra consapevole che il suo nome, se la guerra dovesse volgere al peggio, sarebbe esposto al biasimo della città anziché alla lode che è il fondamento della gloria (*Sept.* 4-9):

εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαιμεν, αἰτία θεοῦ·
 εἰ δ' αὖθ' – ὁ μὴ γένοιτο – συμφορὰ τύχοι,
 Ἐτεοκλῆς ἂν εἰς πολλὸς κατὰ πτόλι
 ὕμνοϊθ' ὑπ' ἀστών φροϊμοῖς πολυρρόθοις
 οἰμῶγμασὶν θ'· ὦν Ζεὺς ἀλεξητήριος
 ἐπὶ πάντων γένοιτο Καδμείων πόλει.

Se avremo successo, ne è causa il dio;
 ma se al contrario – che non accada! – ci toccasse un insuccesso,
 un solo nome – Eteocle! – sarebbe gridato per tutta la città infinite volte
 dai cittadini nelle proteste e nei lamenti:
 da questi mali, per essere fedele al suo titolo, Zeus preservatore
 preservi la città dei Cadmei.

Nell'augurarsi che Zeus protegga Tebe e così confermi la verità della sua epiclesi di 'Preservatore', Eteocle adombra dunque la possibilità che il proprio nome non rispecchi il senso che vi si legge con chiarezza: se la vittoria

p. 186, che lo definisce «insulting but not jocular». Il testo eschileo verrà citato da questa edizione.

⁵ Cic. *De officiis* 3, 82, dopo aver raccontato l'aneddoto su Cesare e tradotto in latino i versi delle *Fenicie*, così commenta con sdegno: «Infame Eteocle, o piuttosto Euripide, che fece un'eccezione proprio per il caso più scellerato fra tutti».

⁶ Per la caratterizzazione positiva di Polinice in questa tragedia, in particolare attraverso la focalizzazione di Giocasta e di Antigone, si veda LAMARI, *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*, Berlin-New York, De Gruyter 2010, pp. 48-52.

arridesse ai Tebani, il trionfo sugli aggressori verrebbe attribuito esclusivamente al favore divino; eppure la ‘vera gloria’ iscritta nel suo nome – destinato certo alla pubblica esecrazione se la guerra avesse un esito disastroso – potrebbe ricevere conferma solo dal riconoscimento dell’intera comunità.⁷ In assenza di indicatori linguistici diretti, questa lettura è suggerita dall’enfasi con cui è immaginata la scena dei sudditi che pronunciano il nome del sovrano per deplorarlo. Si deve però ricordare che né giochi verbali né glosse etimologiche esplicite accompagnano mai il nome di Eteocle, mentre quello di Polinice ispira ripetutamente considerazioni sull’aderenza del suo significato al carattere e alle azioni di chi lo porta. In un passo di interpretazione controversa, con guasti testuali che finora non hanno ricevuto correzioni soddisfacenti, ne viene messo in rilievo proprio il valore etimologico (576-579):

καὶ τὸν σὸν αὖθις †προσμορον ἀδελφεόν,
 ἐξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνείκους βίαν,
 δις τ’ ἐν τελευτῇ τοῦνομ’ ἐνδατούμενος,†
 καλεῖ, λέγει δὲ τοῦτ’ ἔπος διὰ στόμα.

e poi, rivolgendosi a tuo fratello,
 invertendo gli elementi che compongono il nome del forte Polinice,
 dividendolo in due parti, infine lo chiama
 «Discordia molta» [...]

La traduzione proposta per questi versi vuole dare solo un’idea del concetto, piuttosto lambiccato ma molto significativo per il tema del nome, con cui viene descritta l’apostrofe dell’indovino Anfiarao a Polinice. Il messaggero che riferisce a Eteocle come si sono schierati i sette capi argivi, dopo il sorteggio che ha assegnato ciascuno di loro a ognuna delle porte della città, descrive nella sesta posizione l’unico che partecipa alla guerra pur essendo consapevole che gli assalitori sono destinati alla sconfitta e che lui stesso morirà: il saggio profeta Anfiarao. Nel paradosso del suo doppio ruolo, egli non risparmia critiche ai compagni e, in particolare, si rivolge a Polinice rimproverandolo aspramente per aver condotto un esercito a devastare la città paterna. Proprio mentre lo apostrofa, ne ripete il nome dopo averne rovesciato gli elementi costitutivi (νεῖκος-πολύ), o forse cambiandone l’accento (nella forma del vocativo, Πολύνεικες, e in quella dell’aggettivo, πολυνεικής).⁸

⁷ HUTCHINSON, *Aeschylus. Septem*, cit., p. 43 (ad v. 6 s.), sottolinea l’efficacia poetica di far presentare al personaggio il proprio nome.

⁸ Le proposte per emendare e interpretare questo difficile passo sono molte, e nessuna si sottrae a obiezioni. Qui sembra utile accennare almeno alle due distinte ipotesi che hanno riscosso maggior consenso: la prima, di ALBIN LESKY, *Aischylos, Septem 576 ff.*, in *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma, Signorelli 1955, pp. 163-169, secondo cui il nome viene diviso nei suoi due elementi e pronunciato due volte, nel modo abituale e poi rovesciandone le parti (Πολυνείκης / νεῖκος πολὺ); l’altra, di CHRISTIAN FROIDEFOND, *La double fraternité d’Étéocle et de Polydice (les Sept contre*

Al di là del senso preciso da assegnare a questi versi, è notevole l'idea che il profeta analizzi il nome e conferisca un valore ominoso sia alla sua scomposizione sia ai diversi modi in cui potrà così pronunciarlo.

Sarà poi Eteocle a ribadire la lettura etimologica del nome del fratello, quando il messaggero descrive l'ultimo capo nemico, Polinice, schierato alla settima porta; sul suo scudo è raffigurata una donna che guida un guerriero e dichiara orgogliosamente, nell'iscrizione che accompagna l'immagine, di essere Dike, la Giustizia, che condurrà l'uomo a riprendersi la sua città e la dimora paterna. Ma Eteocle, pur consapevole che nell'inevitabile scontro fra consanguinei la maledizione della stirpe sta ormai per realizzarsi, è convinto che il vanto sotteso all'effigie verrà smentito dai fatti (658-663):

ἐπωνύμῳ δὲ κάρτα, Πολυνείκη λέγω,
τάχ' εἰσόμεσθα τοῦπίσημ' ὅποι τελεί,
εἰ νιν κατὰξει χρυσότευκτα γράμματα
ἐπ' ἀσπίδος φλύοντα σὺν φοίτῳ φρενῶν.
εἰ δ' ἢ Διὸς παῖς παρθένος Δίκη παρῆν
ἔργοις ἐκείνου καὶ φρεσίν, τάχ' ἂν τόδ' ἦν.

Presto sapremo, per costui che porta un nome così adatto,
parlo di Polinice, a che fine porterà il suo emblema,
e se il balbettio delle lettere cesellate in oro sullo scudo,
con il delirio della sua mente, lo ricondurrà in patria.
Se la figlia di Zeus, la vergine Dike, assistesse
i suoi atti e i suoi pensieri, potrebbe avvenire presto.

Come nei versi iniziali della tragedia, Eteocle mette in parallelo la veridicità del nome divino con il senso sotteso al nome umano (Δίκη è la Διὸς κόρη, la Giustizia è 'figlia di Zeus'):⁹ per Eteocle la simmetria era imperfetta ma, poiché sin dalla nascita mai la Giustizia è stata al fianco di Polinice (664-667), tanto meno ora che muove guerra alla patria il temerario fratello può vantarne l'alleanza; anzi i rispettivi nomi, quello della dea e quello del guerriero che la ostenta nell'insegna dello scudo, saranno entrambi opportunamente suffragati dall'assalto decisivo (668-671):

οὐδ' ἐν πατρώας μὴν χθονὸς κακουχίᾳ

Thèbes, v. 576-579), «Revue des Études Grecques», XC (1977), pp. 211-222, ipotizza invece che la ripetizione del nome, scandito con due accenti diversi, voglia suggerire come l'epiteto πολυνεικής «convient à la fois, et pour la même raison, aux deux frères ennemis» (p. 214). In generale, anche per i numerosi problemi testuali, si vedano i commenti *ad loc.* di LIANA LUPAŞ, ZOE PETRE, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucureşti-Paris, Editura Academiei-Les Belles Lettres 1981, pp. 187-188 e HUTCHINSON, *Aeschylus. Septem*, cit., pp. 134-135.

⁹ Già in Esiodo, *Opere* 256, è evidenziato il legame etimologico tra Dike e Zeus, poi ripreso da Eschilo in *Coefore* 948-950: ἐτήτυμος / Διὸς κόρα, Δίκαν δὲ νιν / προσαγορεύομεν («davvero è figlia di Zeus, e noi la chiamiamo Dike»).

οἶμαι νιν αὐτῶ νῦν παραστατεῖν πέλας.
ἦ δῆτ' ἄν εἶη πανδίκως ψευδώνυμος
Δίκη, ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμω φρένας.

Né credo che gli sarà accanto
nel far torto alla terra paterna.
O Dike smentirebbe il suo nome, del tutto giustamente,
se si unisse a un uomo dal cuore temerario.

Queste considerazioni alimentano la sua cieca fiducia che la decisione fatale sia anche la più sensata: schierarsi direttamente contro Polinice e affrontarlo come l'avversario più adatto, sia perché è certo di avere Dike al proprio fianco, sia perché, con ironia tragica, gli darà e ne riceverà la morte (673, *τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος*; «e chi altri con più diritto di me?»).¹⁰ La fermezza di Eteocle nel raccogliere personalmente la sfida provoca la reazione della corifea. Cercando di scongiurare la terribile impurità che deriverebbe dalla lotta fratricida, lo esorta infatti a non assimilarsi al fratello avversario, il cui nome evoca le 'molte contese' (677-678):

Χο. μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδιπou τέκος, γένη
ὀργῆν ὁμοῖος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ.

Cor. No, carissimo fra gli uomini, figlio di Edipo, non diventare
simile, nella collera, a colui che porta il nome più infausto.

I timori delle donne tebane, che sin dall'inizio del dramma hanno manifestato apprensione e angoscia alla prospettiva di un'imminente distruzione della città, così irritando Eteocle perché incapaci di controllare le proprie emozioni, ora fanno leva sull'etimologia additata tante volte – non solo da Eteocle ma anche dall'autorevole voce dell'indovino Anfiarao – per esortare il sovrano a non omologarsi all'altro figlio di Edipo. Il tema della maledizione ancestrale adesso diviene rilevante perché, nel constatare la feroce determinazione con cui il campione dei difensori muove contro quello degli aggressori, le donne del coro scorgono un rischio anche più grave della conquista e del saccheggio che incombono su Tebe: la contaminazione profonda e incancellabile provocata dal versare sangue familiare. Eteocle ribatte ai loro scrupoli religiosi facendo appello al senso dell'onore, ciò che per lui conta di più e che intende preservare persino nel regno dei morti: nessuna gloria si può associare alle scelte vili o infami (685, *κακῶν δὲ καίσιχρῶν οὔτιν' εὐκλείαν*

¹⁰ Il passo non solo indugia sul parallelismo tra la verità espressa nel nome di Dike – l'astrazione personificata della giustizia garantita dalla somma divinità, Zeus – e quella che traspare dal nome di Polinice – la bellicosità distruttiva – ma ricorre anche a giochi verbali per enfatizzare il concetto di diritto: il nome della dea verrebbe smentito *πανδίκως* (670), «con pieno diritto, del tutto giustamente», mentre *ἐνδικώτερος* (673) serve a evidenziare, nella domanda retorica di Eteocle, che proprio la Giustizia gli impone di misurarsi con il fratello in uno scontro all'ultimo sangue.

ἐρεῖς, «non potrai riferire nessuna gloria ad azioni abiette e ignobili»). È un modo per tutelare il proprio nome, il cui significato si lega appunto al κλέος, anche adesso che gli viene rimproverato di assimilarsi a quello dello sciagurato fratello.¹¹

La *climax* delle variazioni sull'etimologia dei nomi propri – che Eschilo ripropone costantemente, nel tentativo di decifrare il segno linguistico e verificarne l'aderenza alla realtà, intrecciandone così la qualità connotativa con la vicenda tragica – viene raggiunta proprio nel canto del Coro che segue lo scontro e la morte dei fratelli.¹² Dopo che un messaggero ha annunciato la vittoria di Tebe e il compimento della maledizione di Edipo, ora che Eteocle e Polinice si sono divisi equamente con il ferro l'eredità del padre e ciascuno avrà tanta terra quanta ne occupano le rispettive tombe (814-819), il Coro intona il terzo stasimo e la gioia per la salvezza si mescola al lamento per la loro morte. Nella prima strofe l'interrogativo se esultare o piangere ricorre a una singolare estensione della lettura del nome già evocata tante volte (822-831):

ὦ μέγαλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι
δαίμονες, οἳ δὴ Κἀδμου πύργους
τούσδε < > ῥύεσθε,
πότερον χαίρω κάπολλούξω
σωτήρι πόλεως ἀσινεία,
ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας
†άτέκνους† κλαύσω πολεμάρχους,
οἳ δὴτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
< > καὶ πολυνεικεῖς
ᾧλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ;

O grande Zeus e voi, numi che proteggete la città,
che avete difeso < >
queste torri di Cadmo,
devo forse gioire e innalzare il grido rituale d'esultanza
per la salvezza della città,
o dovrò piangere quei miseri, quei disgraziati
signori della guerra, †morti senza figli†,

¹¹ Il senso della locuzione τῷ κακίστ' αὐδωμένῳ, al v. 678, è senz'altro «colui che viene chiamato con il nome più infausto» e non, più vagamente, «chi gode della fama peggiore» (perché Eteocle e Anfiarao hanno parlato male di lui): lo garantisce il richiamo ricorrente all'etimologia del nome di Polinice, ribadita solo venti versi prima da Eteocle; cfr. HUTCHINSON, *Aeschylus. Septem*, cit., pp. 153-154 (ad v. 678); LUPAŞ, PETRE, *Commentaire aux Sept contre Thèbes*, cit., p. 216; FRANCO FERRARI, *Per il testo dei 'Sette contro Tebe'*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XIII (1983), p. 994.

¹² Per le strategie con cui Eschilo analizza i nomi, da inquadrare nella cornice della speculazione presocratica sulla lingua, sono sempre utili i contributi di CONSUELO REINBERG, *Etimologia in Eschilo: modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico*, «Sandalion», IV (1981), pp. 31-57; EAD., *Λόγος ψευδώνυμον di Eschilo alla luce del Cratilo platonico*, «Elenchos», IV (1983), pp. 45-58.

che esattamente secondo il nome,
 () davvero uomini ‘dalle molte contese’,
 morirono per la loro decisione sacrilega?

Si noterà come, nel preludio anapestico dello stasimo, l’invocazione a Zeus e alle altre divinità civiche non riesca a imporsi sul tono generale: il canto accenna appena alla gratitudine dovuta agli dèi per la salvezza della città, ma cede subito al dolore e al lamento, che si svilupperà ampiamente in un lungo *kommos*. Si è visto come nei primi versi della tragedia Eteocle opponesse il biasimo che sarebbe toccato al suo nome, in caso di sconfitta, al merito che la gratitudine popolare avrebbe riservato al solo Zeus, in caso di vittoria. Adesso il Coro articola il proprio dubbio – esultare o lamentare i due illustri caduti – sulla falsariga di un analogo contrasto: Zeus ha evidentemente confermato il proprio ruolo di difensore della comunità – ἀλεξήτηριος, secondo il voto iniziale di Eteocle – ma al tempo stesso, benché la fine della dinastia regale abbia risparmiato la sorte di Tebe, la reciproca uccisione dei fratelli si rivela conforme al πολὺν νεῖκος che si legge nel nome di uno solo di loro. Sembra così realizzarsi il presentimento di Eteocle: la morte ha smentito il senso del suo nome, lo ha anzi cancellato e integrato semanticamente in quello infausto di Polinice, che si dilata a spiegare la scomparsa di entrambi equiparandoli definitivamente. La distinzione tra i due fratelli viene meno, insieme a quella tra singolare e plurale, e ciò consente di declinare al plurale (πολυνεικεῖς) un nome proprio, individuale per definizione ma considerato ora come un semplice aggettivo (come se derivasse da πολυνεϊκῆς anziché da Πολυνεϊκῆς). Solo la morte riesce a siglare la pacificazione che i due figli di Edipo non hanno voluto ristabilire da vivi: assegnando a entrambi la stessa eredità (la terra necessaria per le rispettive sepolture), li associa poi definitivamente nel concetto espresso dal nome che non ha mai evocato la concordia familiare o il bene della città. L’uso del plurale ‘retorico’ viene menzionato dall’autore del trattato *Del sublime* a proposito di un passo dell’*Edipo re* sofocleo, per mostrare come l’amplificazione della sventura faccia leva sul numero plurale nel definire la relazione incestuosa tra Edipo e Giocasta.¹³ È evidente che anche nel passo dei *Sette* i legami di consanguineità sono

¹³ Ps.-Longinus, *De subl.*, XXIII, 3: «“Ah nozze, nozze, / ci avete generato e, dopo averci generato, / avete fatto di nuovo germogliare lo stesso seme, / e avete rivelato padri che sono fratelli, figli di un unico sangue, / e spose che sono mogli e madri, e quanto di più turpe c’è tra i mortali”. Tutta questa enumerazione non è altro che un solo nome, Edipo; e, dall’altro lato, Giocasta. Ma il numero, espandendosi nei plurali, ha moltiplicato anche le sciagure». Il passo illustrato dall’anonimo autore di questo testo fondamentale della teoria estetica antica è Soph., *OR* 1403-1408; un verso tragico adespota, menzionato subito dopo, apre invece la sezione (XXIII, 4) dedicata specificamente all’accumulo di nomi propri al plurale: ἐξῆλθον Ἐκτορές τε καὶ Σαρπηδόνες («avanzarono gli Ettori e i Sarpedoni»). Ovviamente la strategia eschilea, nel declinare al plurale il nome di Polinice, è dettata da un motivo diverso, e non si può affatto definire un tratto stilistico di amplificazione iperbolica.

complicati e intensificati dall'origine incestuosa, e la fusione delle identità dei due fratelli, nell'espressione del v. 830, ha valore anche per questo aspetto della loro storia familiare. La violenza intestina della stirpe maledetta trova soluzione nell'uccisione reciproca dei due ultimi discendenti, fratelli fra loro e fratelli del padre che li ha generati, l'uno per l'altro vincitore e insieme sconfitto, nella confusione ultima dei ruoli che dissolve l'antitesi per cui i rispettivi nomi sembravano alludere a destini del tutto diversi.

Sorprende dunque che persino i critici che hanno colto gli aspetti più sottili di questo passo abbiano poi avvertito la necessità di integrare un altro termine, coniando un plurale del nome di Eteocle per affiancarlo a quello di Polinice. La presenza di una lacuna nel testo era stata suggerita da chi riteneva che la congiunzione richiedesse un termine simmetrico e coordinato; fra le tante proposte per associare l'etimologia di Eteocle a quella di Polinice riscuote un notevole successo quella avanzata da Hutchinson: un *metron* anapestico (ἔτεοκλειεῖς), che permetterebbe di intendere in parallelo «davvero gloriosi» e «dalle molte contese».¹⁴ Come notava un editore già agli inizi del Novecento, tuttavia, il riferimento alla gloria qui sarebbe decisamente stonato, in un contesto in cui il Coro lamenta i fratelli esclusivamente per la loro sventura (827, δυσδαιμονας) ed empietà (831, ἀσεβεῖ διανοῖα): se la polarizzazione adombrata dai loro nomi non è più rilevante, non ha senso neppure estendere all'altro un apprezzamento insito solo in quello di Eteocle.¹⁵ Altrettanto irragionevole mi sembra l'ostinazione di alcuni studiosi che,

¹⁴ Cfr. HUTCHINSON, *Aeschylus. Septem*, cit., p. 186 (*ad v.* 830). Hutchinson nella sua edizione segnala con due parentesi unciniate il sospetto di lacuna, ma non stampa a testo l'integrazione proposta nel commento, come poi invece fanno, dandole pieno consenso, editori successivi (MARTIN L. WEST, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart-Leipzig, Teubner 1998², p. 108; ALAN H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus. Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, vol. I, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press 2008, p. 240). Contrasta con decisione l'idea della lacuna FERRARI, *Per il testo dei 'Sette contro Tebe'*, cit., p. 994, che ricorda come «questo tipo di ἔτυμολογεῖν non viene applicato al nome di Eteocle», mentre la congiunzione καὶ si spiega facilmente in funzione enfatica; inoltre già ai vv. 677 s. il Coro presentava con timore «una omologazione dei fratelli nemici nel segno del νεῖκος πολὺ», e qui passerebbe «dal presentimento alla certezza che un medesimo destino di contesa ha coinvolto i figli di Edipo». Tra le edizioni moderne anche PAUL MAZON, *Eschyle*, tome I, Paris, Les Belles Lettres 1921, mantiene il testo tràdito e così lo commenta (p. 139 n. 2): «Le sort de Polynice ne se sépare pas de celui de son frère, et son nom prèdit leur destin commun».

¹⁵ Cfr. ARTHUR SIDGWICK, *Aeschylus. Septem contra Thebas* (with Introduction and Notes), Oxford, Clarendon Press 1903, p. 56. Si veda anche l'osservazione di THOMAS G. TUCKER, *The Seven against Thebes of Aeschylus*, Cambridge, University Press 1908, p. 169, che attribuisce la tendenza degli editori a individuare una lacuna nel testo trasmesso dai manoscritti «to an instinct for seeking in poetry the formality of prose». LUPAŞ, PETRE, *Commentaire aux Sept contre Thèbes*, cit., p. 255, che pure rilevano la possibilità di una lacuna, giudicano comunque poco persuasive tutte le congetture in cui la 'gloria' è contraddetta dall'«empietà» ricordata al verso successivo (prima di Hutchinson, svariate altre proposte suggerivano lo stesso senso, «davvero gloriosi»: κλεινοὶ τ' ἐτέον Hermann 1852; ἐτέον κλεινοὶ Prien 1856; ἐτέοκλειτοὶ Wecklein 1885; ἐτεοκλειεῖς Petersen 1816).

non rassegnandosi a considerare integro il testo, hanno cercato di ovviare all'incongruenza creata da un termine che rispecchi la lettura tradizionale del nome Eteocle. Froma Zeitlin, cui peraltro si deve un'acuta analisi semiotica della scena in cui sono descritti gli emblemi dei sette capi argivi, azzarda così un'interpretazione che adegui il nome Ἐτεοκλῆς alla sua cornice: accoglie infatti il suggerimento di leggervi il senso 'veramente pianto' o 'vera causa del pianto' (dal verbo κλαίω, 'piangere, lamentare'), e ne rovescia l'etimologia in modo che offra il presagio di una morte senza *kleos*, ma almeno 'davvero compianta'. L'integrazione sarebbe così convalidata dalla nuova lettura, tutt'altro che ovvia anche per la prassi etimologica antica, che pure per lo più si basa sulla somiglianza di suono tra radici verbali.¹⁶

Credo invece che si possa intendere meglio cosa ispiri il trasferimento a Eteocle di una caratteristica evocata dal nome del fratello, in *Sette* 830, se si guarda a un passo delle *Fenicie* dove, in armonia con la dinamica cui si faceva cenno all'inizio, Euripide introduce i nomi dei figli di Edipo con un gioco che mi sembra speculare a quello per cui Eschilo li definisce entrambi πολυνεικεῖς. Nel prologo Giocasta ripercorre la storia della sua sventurata famiglia indugiando a più riprese sulla nominazione, a riprova dello spiccato gusto di Euripide per le genealogie e i nomi. Le associazioni etimologiche e le paronomasie che ne additano il senso, tuttavia, vanno viste al servizio del più ampio disegno drammatico e non considerate lo scialbo vezzo che gli veniva rimproverato già nel mondo antico.¹⁷ La regina si presenta precisando che il

¹⁶ FROMA I. ZEITLIN, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1982, p. 39 (per l'analisi dei due nomi in termini di opposizione binaria, cfr. pp. 37-40). Tuttavia non c'è assolutamente nulla, nel testo, che possa far pensare a questo «hidden, sinister signified of his name». Zeitlin coglie e sviluppa uno spunto offerto da Helen Bacon, per cui i nomi e i destini dei fratelli sarebbero intercambiabili proprio grazie all'enigma costituito dal duplice significato del nome di Eteocle: cfr. HELEN H. BACON, ANTHONY HECHT, *Aeschylus, Seven Against Thebes*, New York-Oxford, Oxford University Press 1973, pp. 14-15. Anche meno plausibili le ipotesi di KYRIAKOS TSANTANOGLOU, *Oracles and Etymologies or When Aeschylus Goes to Extremes*, «Trends in Classics» V (2013), pp. 49-73: per accordare il senso dei due nomi al lamento, lo studioso propone una disinvolta connessione tra Eteocle e κλαίω, -ομαι ('giacere [morto]'), e poi intende il plurale di Polinice nel senso 'grandemente sconfitti' (πολυνεικεῖς): «The Chorus then would lament the dead brothers "who, true to their name, really lain and greatly vanquished, perished by their sinful mind"» (p. 63). Entrambe le soluzioni mi sembrano improbabili, sia sul piano sintattico che su quello semantico, e introducono nuovi e più ardui problemi per risolvere le presunte difficoltà del testo (che senso ha l'uso avverbale di πολύ per intensificare la sconfitta? Nessuno dei due fratelli è un vincitore, ma questo non ha certo bisogno di essere ulteriormente enfatizzato).

¹⁷ Quintiliano, *Inst. Or.* V 10, 31, ad esempio, giudicava *frigidum* il suo ricorso all'etimologia del nome di Polinice, come evidenza del carattere, in *Fenicie* 636 (un passo che si vedrà più avanti). Si può facilmente obiettare che Quintiliano non tiene nessun conto del contesto drammatico: si tratta con evidenza di un'eco molto efficace dei versi eschilei in cui l'indovino Anfiarao analizzava il nome (*Sette contro Tebe* 576-578), per di più pronunciata ironicamente da chi si oppone alla pace e istiga alla contesa ancor più del fratello (cfr. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., p. 329; da

nome Giocasta le è stato imposto dal padre Meneceo (12-13) e che, dopo le nozze con Laio, benché l'oracolo di Apollo lo avesse diffidato dal concepire figli, perché ne sarebbe venuta la morte per lui e un destino infausto per l'intera stirpe, il marito aveva trasgredito la volontà divina in un momento di ebbrezza. Per rimediare all'errore, Laio dà ordine di esporre il figlio appena nato sul monte Citerone, dopo avergli inflitto anche l'oltraggio di una lesione che segnerà per sempre il suo corpo (25-27):

δίδωσι βουκόλοισιν ἐκθειῖναι βρέφος,
σφυρῶν σιδηρᾶ κέντρα διαπίρας μέσων.
ᾔθεν νιν Ἑλλάς ὠνόμαζεν Οἰδίπουν.

affida il neonato ai pastori perché lo spongano,
dopo avergli trafitto nel mezzo le caviglie con punte di ferro:
per questo i Greci gli diedero il nome Edipo.

Il dettaglio sull'origine del nome dà qui rilievo al rifiuto subito alla nascita: non sono i genitori a imporlo, com'è normale, ma la vistosa menomazione – il gonfiore dei piedi (Οἰδίπους, da οἰδέω, 'gonfiarsi', e πούς, 'piede') – lo suggerisce a coloro che lo salvano per pietà; e tuttavia, serbandosi memoria del passato, adombra anche il suo atroce destino. Il racconto prosegue fino al fatale incontro all'incrocio di tre strade fra Edipo, ormai adulto, e il padre Laio. I due non si conoscono, ma una provocazione del vecchio, perché l'altro si faccia da parte consentendogli di passare avanti, riesce solo a irritarne l'orgoglio; Laio sprona i cavalli e procura al giovane una ferita ai tendini dei piedi, già segnati dall'antica offesa (40-42), innescando la sua reazione violenta: così Edipo diventa, senza saperlo, parricida. Dopo aver enumerato gli sventurati casi che culminano nelle nozze incestuose, Giocasta menziona i nomi dei quattro figli con dettagli inattesi sulla normale dinamica tra generazioni, sia pure sullo sfondo di quell'unione contro natura (53-54). Si direbbe il patetico tentativo di restituire un'immagine armonica ai rapporti di un nucleo familiare che invece sono, nella realtà dolorosa ormai nota, impuri e intimamente corrotti (55-58):¹⁸

τίκτω δὲ παῖδας παιδὶ δύο μὲν ἄρσενας,
Ἑτεοκλέα κλεινὴν τε Πολυνείκους βίαν,
κόρας τε δισσάς· τὴν μὲν Ἰσμήνην πατὴρ
ὠνόμασε, τὴν δὲ πρόσθεν Ἀντιγόνην ἐγώ.

questa edizione sono tratte tutte le citazioni che seguiranno). Ci si può chiedere, inoltre, perché mai questa etimologia appaia 'fredda' in Euripide e non in Eschilo (come fa HERMAN VAN LOOY, *Παρετυμολογεί ὁ Εὐριπίδης*, in *Zetesis. Album amicorum door vrienden en collega's aangeboden aan E. de Strijker*, Antwerpen-Utrecht, Boekhandel 1973, p. 358).

¹⁸ Cfr. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., p. 160; ENRICO MEDDA, *Euripide. Le Fenicie*, Milano, BUR 2006, p. 122 n. 14.

Così generai a mio figlio due figli maschi,
 Eteocle e il glorioso, forte Polinice,
 e due femmine: all'una il padre diede il nome Ismene,
 all'altra, la maggiore, io diedi il nome Antigone.

Delle due ragazze si precisa che il nome Ismene è stato deciso dal padre – come è consueto nei riti che legittimano una nascita – mentre si deve alla madre il nome della maggiore, Antigone. La distinzione non è irrilevante, né dettata esclusivamente dal gusto per il contrasto: non solo conferisce ai coniugi un'eccezionale parità nelle scelte relative ai figli, ma anticipa il ruolo di spicco e la solidarietà con la madre che in questa tragedia distinguono Antigone; sarà lei ad accompagnarla sul luogo dove i fratelli si sono uccisi e a lamentarne poi la morte comune.¹⁹ Per quanto riguarda i due maschi, poi, è possibile cogliere altri aspetti. La perifrasi usata da Euripide per il nome di Polinice (56, κλεινήν τε Πολυνείκους βίαν) ha l'effetto immediato di disattendere gli stereotipi e ribaltare la fisionomia dei due fratelli offerta nei *Sette*. La circonlocuzione di sapore epico (che subordina il genitivo del nome proprio al sostantivo astratto, e significa alla lettera «la gloriosa forza di Polinice») non si limita infatti a ripeterne il nome nella forma già più volte usata da Eschilo (*Sept.* 577, 641), con un'analogia inversione del modello presente nell'*Iliade*, dove era Eteocle, tra i due fratelli, a esserne insignito.²⁰ Ora la formula è accompagnata da un epiteto (cosa affatto inconsueta) che corrisponde all'elemento caratterizzante del nome del fratello (l'aggettivo κλεινός, da κλέος 'gloria'). Euripide procede così in modo speculare rispetto al suo predecessore quando, ignorando la lettura del nome di Eteocle, lo includeva nel cono d'ombra dell'altro per definirli entrambi πολυνεικεῖς. È singolare che l'espressione sia attribuita a Giocasta, perché il suo discorso è persino intimo, a tratti, nell'indugiare sulle sofferte vicende seguite all'incesto, e non ha certo né il registro né il tono formale di quello del messaggero

¹⁹ Cfr. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., p. 160; ELIZABETH CRAIK, *Euripides. Phoenician Women* (edited with translation and commentary), Warminster, Aris & Phillips 1988, pp. 171-172. Sul ruolo di Antigone e la maturazione del suo carattere nel corso dell'azione drammatica, cfr. anche BURIAN, *City Farewell!*, cit., pp. 27-31.

²⁰ Cfr. *Il.* IV 386, κατὰ δῶμα βίης Ἑτεοκλήϊης («nel palazzo del forte Eteocle»), nell'*excursus* che narra un tentativo di riconciliazione diplomatica prima che i sette capi argivi muovano la spedizione contro Tebe. Questo sintagma, forse derivato da un titolo formale di epoca micenea, in Omero definisce eroi del passato di particolare forza fisica, anche violenti come Eracle, ma talora è usato semplicemente in tono celebrativo (cfr. *Homers Ilias Gesamtkommentar*, B. XIII, 2, Vierter Gesang, hrsg. von M. Coray, M. Krieter-Spiro und E. Visser, Berlin-Boston, De Gruyter 2017, pp. 162-163): si veda, in generale, l'analisi di SETH L. SCHEIN, *The Mortal Hero*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1984, pp. 135-136, 163 n. 12. In tragedia viene ripreso sia da Sofocle sia da Eschilo (nei *Sette* viene riferito a Polinice due volte e una a Tideo – al v. 571 e sempre dal messaggero – ma anche da Eteocle a Polifonte, al v. 448). Euripide invece non lo usa mai, salvo in questo passo (cfr. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., p. 159).

eschileo. Non credo quindi che l'evidente squilibrio con cui sono presentati i due nomi – privo di qualsiasi attributo quello di Eteocle, affidato all'elaborata perifrasi che occupa due terzi del verso quello di Polinice – serva semplicemente a conferire particolare dignità al figlio minore, contrastando eventuali pregiudizi sfavorevoli del pubblico, come sottolineano i critici.²¹ L'allitterazione tra il nome di Eteocle e l'aggettivo che ne è parte integrante (Ἐτεοκλέα κλεινήν), all'inizio del trimetro, predispone al consueto accostamento etimologico, ma poi la frase vira in direzione inattesa e l'epiteto qualifica Polinice: l'effetto straniante che ne deriva non è dunque diverso da quello creato in *Sette* 829-830, dove i fratelli sono definiti entrambi «in modo che corrisponde esattamente al nome, 'dalle molte contese'».

Un altro omaggio a Eschilo traspare dai versi in cui Eteocle, alla fine del lungo e vano tentativo di conciliazione promosso dalla madre, caccia brutalmente il fratello (636-637):

Ἐτ. ἔξιθ' ἐκ χώρας ἀληθῶς δ' ὄνομα Πολυνείκη πατῆρ
ἔθετό σοι θεία προνοία νεικέων ἐπώνυμον.

Eteocle: Lascia il paese! Nostro padre, in modo veritiero
e con divina premonizione, ti ha chiamato Polinice, nome che evoca le contese!

Insieme all'eco dei vari luoghi dei *Sette* in cui le accuse contro Polinice facevano leva sull'interpretazione del suo nome, qui è evidente l'allusione a un altro celebre passo eschileo dedicato all'etimologia e all'arcana corrispondenza tra il senso di un nome e il destino del personaggio che lo porta. Nel secondo stasimo dell'*Agamennone* il Coro si chiedeva chi avesse imposto a Elena, con preveggenza degli eventi futuri, il nome che esprime in modo così preciso l'effetto distruttivo della donna contesa fra Greci e Troiani (con un gioco verbale tra la radice del verbo che significa 'distruggere', ἐλεῖν, e il nome Ἐλένη). Euripide traduce la vaghezza delle espressioni eschilee – il dubbio che la nominazione di Elena sia da attribuire alla divinità (683-684, μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου, «forse qualcuno che noi non vediamo, presagendo ciò che è stabilito dal fato») – in termini più razionali ma egualmente evocativi: non è un'entità imperscrutabile, qualcuno le cui capacità conoscitive superano quelle dei mortali, a orientare la scelta

²¹ Cfr. MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., pp. 159-160; CRAIK, *Euripides. Phoenician Women*, cit., p. 172, non ritiene che la diversa presentazione segnali una preferenza materna, se non forse la naturale preoccupazione per la lunga assenza di un figlio esule; CHRISTINE AMIECH, *Les Phéniennes d'Euripide: commentaire et traduction*, Paris, L'Harmattan 2004, pp. 251-252, osserva invece opportunamente: «Quand on sait le soin avec lequel Jocaste étudie les noms et leur étymologie, ce transfert ne saurait être gratuit». Cfr. anche ISABELLE TORRANCE, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, Oxford University Press 2013, pp. 97-98.

²² Un panorama esauriente delle interpretazioni di questo passo in MEDDA, *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento, vol. II, Roma, Bardi 2017, p. 393.

del nome di Polinice, ma solo un'ispirazione profetica del padre Edipo. La conformità del nome con il destino viene poi sanzionata per l'ultima volta dal lamento di Antigone che, pur piangendo insieme i fratelli e la madre, concentra il suo dolore anzitutto sul corpo di Polinice (1493-1497):²³

ὦ Πολύνεικες, ἔφυς ἄρ' ἐπώνυμος ὤμοι, Θῆβαι.
 σὰ δ' ἔρις – οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνω φόνος –
 Οἰδιπόδα δόμον ὤλεσε κρανθεῖσ'
 αἵματι δεινῷ,
 αἵματι λυγρῷ.

O Polinice, come si è dimostrato vero il tuo nome! Ahimè, Tebe!
 La tua contesa – non contesa, ma uccisione su uccisione –
 distrusse la casa di Edipo, compendosi
 nel sangue tremendo,
 nel sangue funesto.

Euripide si misura dunque con Eschilo e con la sua tragedia 'piena di Ares',²⁴ ma non si limita a invertirne il disegno generale o a deludere le aspettative sulle qualità caratteriali dei personaggi. Se i confronti qui delineati sono persuasivi, credo che risulti evidente come egli raggiunga, replicandone alcune strategie formali, un sorprendente analogo risultato: riconciliare i due sventurati fratelli nemici, sia pure solo nella cornice di un'interpretazione onomastica, per mostrare che il destino, mettendoli l'uno contro l'altro, ne ha rivelato la fondamentale somiglianza.²⁵

²³ Questi versi appartengono alla lunga monodia di Antigone (1485-1538), sospettata da molti critici, insieme a tutta la parte finale della tragedia, come non autentica o seriamente interpolata. Una difesa puntuale della scena in MASTRONARDE, *Euripides. Phoenissae*, cit., pp. 554-555 (per questi versi cfr. p. 566) e AMIECH, *Les Phéniciennes*, cit., pp. 548-552 (a p. 551 si sottolinea come Antigone ripeta l'aggettivo ἐπώνυμος e riprenda la condanna pronunciata da Eteocle ai vv. 636-637, ma anche come ciò non le impedisca di sollecitare onori funebri per Polinice, allo stesso modo che per l'altro fratello e per la madre). LAMARI, *Narrative, Intertext, and Space*, cit., pp. 81-82, osserva poi la variazione che equipara, nell'ultima lettura etimologica del nome di Polinice, il termine ἔρις a νεῖκος (entrambi significano 'contesa' ma, se il primo si riferisce alla rivalità innescata dalle maledizioni paterne, le connotazioni marziali sono più pertinenti al secondo).

²⁴ Questa definizione dei *Sette contro Tebe* appartiene alla caricatura di Eschilo messa in scena da Aristofane, *Rane* 1021, quando si vanta con orgoglio di aver creato un dramma che ispirava negli spettatori l'ardente desiderio di andare in guerra. BURIAN, *City Farewell!*, cit., p. 37 n. 7, segnala che il passo testimonia come alla fine del V secolo (405 a. C.) la tragedia di Eschilo fosse ancora ben ricordata.

²⁵ I due esempi di equiparazione onomastica possono affiancarsi a buon diritto alle altre strategie, narrative o drammaturgiche, che segnalano come Eteocle e Polinice rimangano «in their total hostility, paradoxically inseparable, inextricable»; tra queste, come nota BURIAN, *City Farewell!*, cit., p. 26, nei *Sette* spiccano le lamentazioni che «treat the brothers as equal, even identical, in every way», nelle *Fenicie* «the alarming symmetry of their final duel as described by the Messenger».

Biodata: Maria Serena Mirto insegna 'Filologia classica' e 'Storia della cultura e della tradizione classica' nel Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Ha pubblicato volumi e contributi relativi all'epica greca arcaica e alla tragedia attica (in particolare Euripide), all'antropologia della religione greca (rituali del lutto e ideologia funeraria), alla ricezione moderna del teatro greco classico, all'onomastica letteraria greca.

serena.mirto@unipi.it

LUDOVICO MONACI

LA MARQUISE D'HERVEY DE SAINT-DENYS
DANS LA *RECHERCHE*: UNE TROMPERIE MONDAINE
SOUS LE CHANGEMENT ONOMASTIQUE?

Abstract: This contribution focuses on the names of a marginal character of Proust's *À la recherche du temps perdu*. In *Sodome et Gomorrhe*, the hero meets the Princesse d'Orvillers; in *Le Temps retrouvé*, the same character is named Princesse de Nassau. I will first address the analogies between the fictional figure and the real-life inspiration, the Marquise d'Hervey. In order to outline the princess' personality, I will investigate the textual genesis of the episodes in which this character appears. The combined analysis of extradiegetic and intradiegetic portraits of the marquise/princess will show that the variation in her surname is related to historical and fictional issues.

Keywords: anthroponyms, Proust, *À la recherche du temps perdu*, Hervey de Saint-Denys, princesse d'Orvillers, princesse de Nassau

L'important étant le lieu du dîner et les noms des convives.
(*Corr.*, III, 65)*

*Ce n'est pas un plaisir de te faire chercher un nom, car tu
trouves tout de suite.*
(*RTP*, IV, 192)**

Introduction

Le pouvoir évocateur des noms propres d'*À la recherche du temps perdu* est l'un des piliers porteurs voire le contrefort principal de l'œuvre cathédrale et a depuis toujours «catalysé» l'attention de la critique.¹ Si l'on restreint l'analyse à l'anthroponyme – ce qui sera l'objet de cette étude –, le magma avant-textuel des cahiers de brouillon témoigne de la continuité des phénomènes d'évolution, de substitution et de juxtaposition des noms

* Les citations de la *Correspondance* renvoient à l'édition suivante: *Correspondance de Marcel Proust*, Ph. Kolb (éd.), Paris, Plon 1970-1993 (*Corr.*, I-XXI).

** Les citations de la *Recherche* renvoient à l'édition suivante: MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié (éd.), Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1987-1989 (*RTP*, I-IV).

¹ «Le Nom est en effet catalysable» (ROLAND BARTHES, *Proust et les noms* [1967], in *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1972, p. 71).

propres.² En parallèle, l'horizon diégétique est marqué par les accidents du destin et par les renversements du sort: la promotion sociale scelle un titre de noblesse, la disqualification colle un sobriquet stigmatique et le désir de profiter de la première pour s'échapper de la seconde peut pousser un personnage à «s'auto-rebaptiser».³ Bien qu'il n'y ait pas de correspondance biunivoque entre les êtres de papier et les anthroponymes qui les désignent, il est possible de reconduire un (des) nom(s) à une figure grâce aux portraits physiques, psychologiques et linguistiques.

La princesse d'Orvillers est dépeinte dans *Sodome et Gomorrhe* et réapparaît dans *Le Temps retrouvé* sous le nom de princesse de Nassau. L'objectif de cet article est de déchiffrer le rôle que Proust confie au «personnage fictionnel» à partir du «personnage réel» qui l'a inspiré. À ce propos, dans la première partie, on présentera le portrait historique de la marquise d'Hervey de Saint-Denys (1849-1930) et, sur la base du prototype de la séquence descriptive mis en place par Jean-Michel Adam, on résumera les apparitions de Mme d'Orvillers.⁴ En parallèle, la deuxième partie s'appuiera sur les enquêtes menées par Geneviève Henrot Sostero sur les anthroponymes de la *Recherche* pour interroger les avant-textes, où deux occurrences du nom de Mme d'Orvillers sont précédées d'un déterminant.⁵ Enfin, dans la troisième partie, l'analyse comparée des portraits de Mme d'Hervey et de Mme d'Orvillers mettra au jour la stratégie avec laquelle Proust pourrait avoir confié au texte une évidence historique cachée. La (ré)élaboration po(i)étique des éléments biographiques montrera qu'un personnage marginal peut résumer dans ses noms des enjeux historiques et fictionnels cruciaux.

La marquise d'Hervey de Saint-Denys (Mme de Waru) alias *la princesse d'Orvillers (princesse de Nassau)*

Un hasard éditorial certifie la correspondance entre la marquise d'Hervey et la princesse d'Orvillers. La scène de l'arrivée de cette dernière chez la princesse de Guermantes (*RTP*, III, 118-119) est publiée en avant-première le 30 avril 1922 dans le «Figaro». Dans la lettre de remerciement à Robert de Flers, le directeur littéraire de la revue, l'écrivain mentionne les modèles

² AKIO WADA, *Index général des cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka University 2009. (<http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/cahiers.pdf>)

³ CATHERINE SCHNEDECKER, *La dénomination du personnage en contexte dialogué*, «Pratiques», LXIV (décembre 1989), p. 49.

⁴ JEAN-MICHEL ADAM, *Les Textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan 1992, pp. 75-102.

⁵ GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Champion («Lexica Mots et Dictionnaires») 2011.

du personnage: «Je ne puis comprendre ce qui a fait choisir à Gallimard ces lignes (sur M^e Jacques de Waru et Legrand mêlées) sans aucune signification» (*Corr.*, XXI, 146). Bien que cet épisode soit banal, les enjeux qui le concernent sont saisissants.

Louise Ward est la fille de Louise Genthner, une Autrichienne issue d'une famille de domestiques, et de Thomas Ward, un palefrenier anglais qui obtient le titre de baron sous l'Empire d'Autriche. En 1868, elle épouse le marquis Léon d'Hervey de Saint-Denys (1822-1892), professeur au Collège de France et auteur de l'étude *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867), œuvre qui pourrait avoir influencé l'écriture de Proust.⁶ Sa carrière de sinologue vaut au marquis une mention dans la *Recherche* en tant que personnage: le duc de Guermantes rappelle au baron de Charlus que ce dernier avait reçu de la poterie orientale par le marquis «Hervey de Saint-Denis [*sic*]» (*RTP*, III, 116). Louise Ward signe quelques tableaux «Louise Dubréau», pseudonyme «emprunté au joli château que le marquis possède près de Dourdan».⁷ Si le quart de siècle qui la sépare de son époux alimente les potins sur sa fidélité, le charme de la marquise est à l'origine d'un deuxième surnom, la «Demi-Chevreul».⁸

La marquise figure parmi les invités à une fête organisée par Robert de Montesquiou: bien que Marcel Proust, le chroniqueur de la réception (*Une fête littéraire à Versailles*, «Le Gaulois», 31 mai 1894), se plaigne que «nombre de descriptions des robes ont disparu» (*Corr.*, I, 300) suite aux révisions éditoriales, les détails vestimentaires de la dame se démarquent par leur blancheur flamboyante, qui n'est pas sans rappeler la *Symphonie en blanc majeur* ou «la grande exposition de blanc» d'*Au bonheur des dames*: «la marquise d'Hervey de Saint-Denis [*sic*], crêpe blanc, chapeau de paille de riz blanc avec plumes blanches, pèlerine en alpaga blanc avec broderie grise».⁹ Le 19 mars 1896, «Le Figaro» annonce le deuxième mariage de Louise Ward avec Jacques de Waru (1865-1918).¹⁰

⁶ ANNE HENRY, *Marcel Proust – théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck 1981, pp. 337-341.

⁷ CLAUDE VENTO, *Les grandes dames d'aujourd'hui*, Paris, Dentu 1886, pp. 361-362.

⁸ «people called her the Demi-Chevreul, in allusion to the long-lived chemist Michel Chevreul» (GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust. A biography*, New York, Random House 1989, p. 159).

⁹ PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1971, p. 360; cf. THÉOPHILE GAUTIER, *Symphonie en blanc majeur*, in *Émaux et camées*, Paris, Flammarion 1929, pp. 37-41; ÉMILE ZOLA, *Au bonheur des dames* in *Les Rougon-Macquart*, t. IV, Paris, Seuil 1970, p. 206.

¹⁰ FERRARI, *Le Monde et la Ville*, «Le Figaro», Jeudi 19 mars 1896, p. 2; «j'étais amoureux de la comtesse A. de C[heigné] je me rappelle de W[aru], son neveu» (*Corr.*, XII, 118). Proust voit souvent le frère de Jacques, Gustave (*Corr.*, I, 202 et 210). Leur père, Pierre, est mentionné dans le Carnet 2 (f. 20v°): «je n'ai été ni à Compiègne comme M. Filon et père des Waru» (PROUST, *Carnets*, F. Callu et A. Compagnon (éd.), Paris, Gallimard 2002, p. 183).

Dans sa correspondance, Proust se moque subtilement de la marquise. Quelques jours après la «fête littéraire», il propose à Montesquiou d'inviter la dame en qualité de «belle écouteuse» (*Corr.*, I, 306). En 1899, Mme de Waru avait favorisé un complot royaliste ourdi par des groupes nationalistes: après avoir eu dans ses mains «Le Figaro» du 19 septembre (Paul Bosq, *La Haute Cour*, p. 1), Proust écrit à sa mère qu'il a «bien ri en lisant le nom de M^e de Waru et celui de M^e Porgès disant en somme au Gouvernement: Ah pour l'Amour du chic souffrez qu'on vous renverse» (*Corr.*, II, 336). En 1907, la dame est le comparant d'une similitude qui plaisante sur la signature de la marquise Louis d'Albufera (née Anna Massena de Rivoli):

J'ai reçu [...] une lettre de Mad^e d'Albufera qui signe: «Massena d'Albufera» ce qui donne à Massena l'air d'un titre. De sorte que comme on signe la Marquise d'Hervey de Saint-Denys, elle pourrait signer la Massena, la Massena d'Albufera (*Corr.*, VII, 72).

Les biographèmes de Louise Ward sont rassemblés par la panoplie de noms qui la désignent dans la diachronie de sa vie (le nom de sa famille d'origine et les deux patronymiques acquis suite aux deux mariages) et dans la synchronie de ses expériences sociales (le pseudonyme artistique et les surnoms mondains). Unis aux éléments psychologiques et à l'aspect physique, ils convergeront dans la configuration du personnage proustien.

Mme d'Orvillers entre en scène trois fois dans la *Recherche*: sa brève parabole diégétique se prête à une analyse descriptive axée sur la présence (ou l'absence) d'un nom valant comme pivot structurel. Dans *Le Côté de Guermantes*, le héros «croise» régulièrement une figure féminine qu'il n'arrive pas à identifier:

Une grande femme que je croisais souvent près de la maison était moins discrète avec moi. Car bien que je ne la connusse pas, elle se retournait vers moi, m'attendait – inutilement – devant les vitrines des marchands, me souriait, comme si elle allait m'embrasser (*RTP*, II, 668).

Or, l'«ancrage référentiel» d'une séquence descriptive est véhiculé par un «thème-titre», un nom propre ou commun représentant «un premier facteur d'ordre»: le syntagme nominal «grande femme» est trop vague pour pouvoir s'enraciner dans la «mémoire du lecteur». ¹¹ Dans *Sodome et Gomorrhe*, une dame en retard à la soirée chez la princesse de Guermantes croise le héros: «C'était la princesse d'Orvillers» (*RTP*, III, 118). Ici, l'ancrage a comme pivot un nom propre, ensuite amplifié par le nom de baptême, prononcé par la duchesse de Guermantes: «Vous arrivez à une jolie heure, Paulette!» (*Ibid.*).

¹¹ ADAM, *Les Textes: types et prototypes...*, cit., p. 85; GUILLAUME PERRIER, *La Mémoire du lecteur: essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier 2011.

De son côté, le héros reconnaît la «dame des vitrines» dans cette Paulette d'Orvillers. La «coréférenciation» a lieu:¹²

j'avais reconnu en Mme d'Orvillers la femme qui, près de l'hôtel Guermantes, me lançait de longs regards langoureux, se retournait, s'arrêtait devant les glaces des boutiques (RTP, III, 119).

À l'occasion du dernier rendez-vous mondain de la *Recherche*, on voit parader une deuxième fois Mme d'Orvillers chez la princesse de Guermantes. D'ailleurs, le «thème-titre» est reformulé: «C'était cette grande cocotte du monde que j'avais connue autrefois, la princesse de Nassau» (RTP, IV, 557).

Lors du deuxième et du troisième *croisements*, la tournure présentative «C'était» introduit la même personne, qui a pourtant changé de nom. À la mort de sa femme, le prince de Guermantes se marie avec Mme Verdurin: le titre nobiliaire *princesse de Guermantes* est l'un des derniers phares allumés dans la «nuit mérovingienne» (RTP, I, 61), un «contenant qui est plus que le contenu» (RTP, III, 153) et qui, pour survivre, héberge une autre vie, à l'instar d'une «coquille habitée tour à tour par une succession de bernard-l'ermite». ¹³ En revanche, au vu de la précarité référentielle caractérisant à la fois la figure romanesque et la figure réelle, *princesse d'Orvillers* est l'exuvie abandonnée pour faire place à *princesse de Nassau*, le nouvel exosquelette nominal.

Mme d'Orvillers dans les avant-textes: le nom propre modifié

Les versions avant-textuelles des épisodes qu'on vient d'isoler permettent de repérer les traits saillants qui, éliminés de la version finale, peuvent avoir construit le caractère de Mme d'Orvillers. D'emblée, le héros était censé «rencontrer» (et non «croiser») la dame anonyme. Dans les troisièmes placards corrigés du *Côté de Guermantes II*, suite à l'ajout manuscrit ([]) de la «rencontre» avec Norpois, Proust estompe la portée de la mise en contact pour éviter une répétition: «[Souvent, dans ces sorties, je rencontrais M. de Norpois.] [...] Une grande femme que je rencontrais [croisais] souvent près de la maison» (NAF 16765, f° 12v°). Introduit par cette correction, le trait/croisement/ caractérise et conditionne toute l'existence du personnage.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, la princesse arrive habituellement tard à l'hôtel, pour «se donn[er] l'air [...] de venir faire une visite au prince et à la princesse» (RTP, III, 119). Or, dans le Cahier III de mise au net, ce retard

¹² SCHNEDECKER, *La dénomination du personnage...*, cit., p. 64.

¹³ HENROT SOSTERO, *Enfers du Nom dans À la recherche du temps perdu*, «Quaderni Proustiani», XII (2018), p. 84; cfr. RTP, II, 829-830.

était attribué aussi à la Baronne de la Maisonnette, qui ne verra pas le jour dans la version définitive.¹⁴

arrivait, fendant la foule des partants, la seule baronne de la Maisonnette. [...] ce qui lui donnait l'air de ne pas venir pour montrer qu'elle était invitée, [...] mais par amitié pour la princesse, pour lui faire à son mari, à eux seuls, une visite (NAF 16710, f° 45r°; RTP, III, 1399-1400).

De plus, les avant-textes mettent en relief des correspondances linguistiques entre la princesse et la duchesse. Dans la *Recherche*, le narrateur remarque que Paulette «pr[en]d à la duchesse de Guermantes ce genre de phrases»: «Ah! j'ai un tel regret! Mais vraiment il n'y a pas eu la possibilité matérielle!» (RTP, III, 118). Juste après, en s'approchant de sa cousine Mme de Gallardon, Oriane s'exclame «Comme il y a longtemps» (RTP, III, 119). Selon une addition du Cahier 74, la duchesse aurait dû prononcer cette même formule phatique en voyant le héros au «Bal des têtes»:

et comme il [le prince de Guermantes] me nommait: «Oh! comme il y a longtemps», me dit comme de très loin, d'une autre rive, l'ex-madame la duchesse (NAF 16697, f° 118v°; RTP, IV, 923).

Dans *Le Temps retrouvé*, ce sera Mme de Nassau qui regardera le héros en ayant l'air de dire: «Comme il y a longtemps que nous ne nous sommes vus!» (RTP, IV, 557).

Pourtant, la construction du personnage se joue surtout sur sa moralité, trait responsable du *comportement* du nom propre Mme d'Orvillers dans les Cahiers de mise au net. L'expansion du «thème-titre» dans la version finale encadre ses origines: «la princesse d'Orvillers, fille naturelle, disait-on, du duc de Parme» (RTP, III, 118). Même si le ronchonnement de Mme de Gallardon et l'ostracisme temporaire exercé par le prince de Guermantes (RTP, III, 119) soulèvent plus qu'une simple suspicion, le libertinage de la princesse d'Orvillers ne sera explicité qu'à l'occasion du «Bal des têtes»: «entretenue longtemps et richement, par des grands banquiers, sans compter les milles fantaisies qu'elle s'était offertes» (RTP, IV, 557). Lorsque le héros l'interroge sur la moralité de Mme d'Orvillers, Oriane, épaulée par la complaisance de son mari et «impresario» (RTP, II, 756), fait taire les rumeurs:

Je demandai si Mme d'Orvillers n'était pas un peu légère. «Oh! pas du tout, vous confondez, elle serait plutôt bégueule. N'est-ce pas, Basin? – Oui, en tous cas je ne crois pas qu'il y ait jamais rien eu à dire sur elle», dit le duc (RTP, III, 122).

¹⁴ LAURENCE TEYSSANDIER, *De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de À la recherche du temps perdu*, Paris, Champion («Recherches Proustiennes») 2013, p. 375.

En revanche, dans le Cahier II de mise au net (où le portrait de Mme d'Orvillers n'est pas en relation avec celui de la dame croisée près des boutiques), l'expansion du thème-titre *marquise d'Orvillers* fait allusion aux relations qu'elle entretient: «la marquise d'Orvillers, connue par plusieurs liaisons fameuses, et quelques-unes même intéressées» (NAF 16709, f° 55r°; RTP, III, 1333). À la lumière de ce trait inhérent, la duchesse n'a plus besoin de jouer le rôle de défenseur. Au contraire, dans un ajout en marge du Cahier III, le héros a des doutes sur la moralité de Septimie, princesse des..., que la duchesse de Guermantes disculpe en attribuant la «légèreté» à Mme d'Orvillers:

Je demandai si elle [la princesse des...] n'était pas un peu légère. «Oh! pas du tout, vous confondez, c'est Mme d'Orvillers. Oh! non Septimie est plutôt bégueule» (NAF 16710, f° 49r°; RTP, III, 1400-1401).

Criée sur tous les toits, la lascivité n'entrave pas la bienveillance de la duchesse:

L'amitié, l'intimité même pouvait très bien subsister même si l'une était honnête et si l'autre était légère à condition que chez cette dernière des qualités de tact, de bonté, de diplomatie lui eussent permis (et c'était le cas pour Mme d'Orvillers) de garder toute sa position mondaine. Dans ce cas-là une personne comme Mme de Guermantes [...] n'avait que plus de plaisir à fréquenter une Mme d'Orvillers (NAF 16709, f° 55r°; RTP, III, 1334).

L'opposition d'honnêteté et de légèreté donne lieu à une amitié chez Mme de Guermantes si la personne légère possède des qualités particulières: Mme d'Orvillers rassemble des traits distinctifs notoires pouvant faire d'elle un type, *une* Mme d'Orvillers. Il est évident que la duchesse a du plaisir à fréquenter l'individu, où l'on reconnaît pourtant «un zeste d'antonomase» déclenchant une «chaîne de référence» qui «instaure un crescendo de l'individu au type». ¹⁵

L'autre occurrence [Dét + Mme d'Orvillers] appelle en jeu l'«assiette présentatoire»: ¹⁶

C'est tout de même inouï qu'Oriane traite en amie cette Mme d'Orvillers qui en a fait plus que les pires. Ah! si M. de Gallardon voyait cela il ne me permettrait plus de dire bonjour à Oriane (NAF 16710, f° 41r°; RTP, III, 1398).

¹⁵ HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'antroponyme...*, cit., p. 201; pp. 467-468.

¹⁶ JACQUES DAMOURETTE, ÉDOUARD PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, D'Artrey 1968, p. 492, in HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'antroponyme...*, cit., p. 138.

L'adjectif démonstratif poursuit une «mission déictique» et remplit la fonction de «support syntaxique».¹⁷ L'expansion du nom propre renchérit sur le caractère du personnage cible. Le locuteur (la princesse de XXX) est abasourdi que la duchesse de Guermantes parle à Mme d'Orvillers, dont tout le monde connaît la mauvaise réputation. La forme *Ce(t)(te) (+ titre) + nom de famille* dessine une situation discursive relevant de la médisance: un locuteur s'adresse à un interlocuteur et parle dans le dos d'un délocuté. Bien que cette forme soit la plus répandue parmi les noms propres féminins modifiés de la *Recherche*, dans la scène publiée qui correspond à celle du Cahier III, l'adjectif démonstratif sera éliminé du discours du locuteur médisant (Mme de Gallardon): «Je ne comprends pas Basin de la laisser parler à Mme d'Orvillers. Ce n'est pas M. de Gallardon qui m'eût permis cela» (*RTP*, III, 119).

La Mme d'Orvillers des Cahiers de mise au net a un caractère tellement notoire qu'elle peut affirmer son exemplarité, jusqu'à devenir l'antonomase de l'amie parfaite pour la duchesse de Guermantes. Par contre, la légèreté de la Mme d'Orvillers de la version définitive est trop nuancée (déniée dans *Sodome et Gomorrhe* pour être déclarée dans *Le Temps retrouvé*) pour que l'individu devienne un type et, par conséquent, pour que l'anthroponyme soit anticipé d'un déterminant.

*Le personnage réel alias le personnage fictionnel:
une tromperie mondaine?*

Au-delà de la déclaration explicite de Proust, il est possible d'isoler des éléments textuels, arrière-textuels et extra-textuels qui, fédérés entre eux, permettent de superposer l'image réelle de la marquise à la triple image fictionnelle de la dame anonyme/princesse d'Orvillers/princesse de Nassau. En ce qui concerne l'univers intra-diégétique, il est évident que le référent est axé sur la «voix du Héros» et sur la «voix du Narrateur». En parallèle, les éléments extra-diégétiques (arrière-textuels et extra-textuels) exprimeront la «voix de l'Auteur» et la «voix de la Société».¹⁸

L'évocation de la taille est l'élément commun aux trois apparitions de la princesse:

(1a) *RTP*, II, 668: Une grande femme

¹⁷ HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'anthroponyme...*, cit., p. 138.

¹⁸ On définit «arrière-texte», les «autres écrits proustiens» (CLAUDINE QUÉMAR, *Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes à la lumière des avant-textes*, «Littérature», XXVIII (1977), p. 95). Pour l'opposition des «voix»: HENROT, *Marcel Proust et le signe «Champi»*, «Poétique», LXXVIII (1989), p. 138.

(1b) *RTP*, III, 118: Elle s'avancait, grande, inclinée

(1c) *RTP*, IV, 557: Si sa taille n'avait pas diminué, [...] par sa tête située à une bien moindre hauteur qu'elle n'était autrefois

Le miroir extra-textuel renvoie l'image d'une Louise Ward «grande, mince». ¹⁹ De fil en aiguille, la diminution de la taille, évoquée par l'inclinaison prémonitoire (1b) et accentuée par la protase (1c), menace le physique de la princesse qui, comme la marquise d'Hervey, dissimule bien son âge réel. ²⁰

(2b) *RTP*, III, 118: une femme qui paraissait une quarantaine d'années bien qu'elle eût davantage.

(2c) *RTP*, IV, 557: on aurait à peine pu dire qu'elle avait vieilli.

La couleur des yeux (Mme d'Hervey avait «des yeux bleus, profonds») est le dernier élément physique qui met en relation les portraits intra- et extra-diégétiques. ²¹

(3b) *RTP*, III, 118: ses regards [...] d'un bleu

(3c) *RTP*, IV, 557: les rondes prunelles mauves; ses yeux stellaires, semblables à une horloge astronomique taillée dans une opale

À la froideur de la tonalité bleue, les yeux diaprés de la princesse de Nassau (3c) ajoutent l'opale et le mauve. De même, la blancheur vestimentaire de Mme d'Hervey chez Robert de Montesquiou se reflète dans la tenue de *Sodome et Gomorrhe*, tandis que celle du *Temps retrouvé* y oppose une résistance:

(4b) *RTP*, III, 118: dans une robe de soie blanche à fleur

(4c) *RTP*, IV, 557: sa robe, mauve comme ses yeux

À cette hauteur du récit, le lecteur de la *Recherche* n'est pas dupe: le mauve de la robe s'allie aux yeux pour évoquer la ville de Parme par le biais de l'«association mnémonique» véhiculée par les violettes. ²² Une parenthèse ajoutée dans l'interligne d'un passage du Cahier 66 révèle que Proust associe le nom Hervey à Parme:

Cette grande douceur de rêverie gothique (Parme, Hervey) que je trouvais dans ce nom de Guermantes, où était-elle? (NAF 18316, f° 11r°; *RTP*, II, 1882).

¹⁹ VENTO, *Les grandes dames...*, cit., p. 363.

²⁰ «After her husband's death she became younger than ever» (PAINTER, *Marcel Proust...*, cit., p. 159).

²¹ VENTO, *Les grandes dames...*, cit., p. 363.

²² JEAN MILLY, *Sur quelques noms proustiens*, «Littérature», XIV (1974), p. 67.

L'alliance métonymique n'est pas anodine: entre 1847 et 1854, Thomas Ward, le père de la marquise, travaille comme ambassadeur et comme ministre chez les Bourbon-Parme. Il négocie l'abdication de Charles II en faveur de Charles III, qui lui accorde la permission de construire trois chemins de fer et de tirer profit des gisements minéraux du Duché.²³ Un passage biffé du Cahier 66 soude la rêverie de Parme aux Bourbons:²⁴

Nous avons beau penser qu'un Bourbon de Parme est un Bourbon comme un autre, toute la vie du royaume de Parme dans la *Chartreuse* est [*un mot illisible*] dans le nom et nous avons beau savoir qu'il ne le contient pas (NAF 18316, f° 9r°; RTP, II, 1882).

Pour sa part, la marquise d'Hervey «fut tenue sur les fonts baptismaux par le duc de Parme et la duchesse».²⁵ D'ailleurs, sans vouloir prétendre que la similitude «secouant la tête comme une cavale de roi» (RTP, III, 118) ferait allusion à l'activité de palefrenier de son père ou à la profession équestre de son deuxième mari, un faisceau de sèmes ébauche la biographie de Louise Ward. L'expression

(5c) RTP, IV, 557: en se sauvant à l'anglaise,

calquée sur l'autre expression métaphorique «ce qu'on appelle *un pied dans la tombe*», évoque la provenance de Thomas Ward. Ce qui va de pair avec les allusions à ses origines maternelles:

(6b) RTP, III, 118: vague accent autrichien; lointainement tudesque

(6c) RTP, IV, 557: Elle restait une Marie-Antoinette au nez autrichien

En opposition à sa «voix tendre», l'accent de Mme d'Orvillers devient «tudesque», adjectif hyperbolique, puisque /vieilli/ et /péjoratif/: «si elle est élégante comme une Parisienne, elle valse en vraie Allemande».²⁶ De plus, «Marie-Antoinette», pivot de la construction «[SN-être-SN], où le Np a la fonction d'attribut du sujet par la copule d'un verbe attributif», «construit une valeur métaphorique» qui rapproche encore plus Mme de Nassau de l'Autriche (et de la haute noblesse).²⁷ Proust emprunte cette métaphore à

²³ JOHN TIMBS, *English Eccentrics and Eccentricities*, London, Chatto and Windus 1875, p. 111; CARLO TIVARONI, *L'Italia agli Italiani*, t. I, Torino, Editori Roux Frassati 1895-1896, p. 126-131; NICOMEDE BIANCHI, *Storia documentata della Diplomazia Europea in Italia dall'anno 1814 all'anno 1861*, vol. VII (1851-1858), Torino, Unione Tipografica Torinese 1870-1872, p. 28.

²⁴ Pour l'influence de l'histoire du Duché de Parme et Plaisance sur la noblesse de la *Recherche*, on se permet de renvoyer à LUDOVICO MONACI, *Du côté de Viareggio: rêveries italiennes autour d'un titre de Charlus*, «Studi francesi», (à paraître).

²⁵ VENTO, *Les grandes dames...*, cit., p. 363.

²⁶ Ivi, p. 365.

²⁷ HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'anthroponyme...*, cit., pp. 416-417.

la voix de la Société: «un port aristocratique [...] que l'on a comparé bien des fois à Marie-Antoinette, avec laquelle la marquise possède une vague ressemblance».²⁸

Donc, le mauve de Parme, lu dans l'ensemble de cette série, est justifié par la biographie de la marquise d'Hervey, et notamment par l'expérience de son père. Justement, cette piste est poursuivie par les éditeurs de la Pléiade, qui tirent de Painter l'indication suivante: «La marquise d'Hervey de Saint-Denis [*sic*] était la fille naturelle du dernier prince régnant de Parme».²⁹ Le soir du 26 mars 1854, le duc Charles III est tué par un coup de poignard: la duchesse Louise Marie Thérèse d'Artois annonce la régence de leur fils, l'enfant Robert I^{er} (1848-1907). Le ministre Ward, accusé d'ignominie, est destitué.³⁰ En 1860, le Duché sera annexé au Royaume de Sardaigne. On ne sait pas si et dans quelle mesure Thomas Ward profite de son ascendant sur Charles III pour essayer d'obtenir le pouvoir. Toujours est-il que le baron rentre bredouille en Autriche. Il est évident qu'il s'est passé quelque chose ayant rapproché la famille Ward du gouvernement du Duché. Est-ce qu'il s'agit d'une possibilité de conspiration ou d'un simple potin mondain?

Jacques [de Waru] devait contracter mariage avec une très belle et très fortunée personne, [...] qui *passait pour être* la fille naturelle du dernier duc de Parme, et qui était la veuve d'un membre de l'Institut, professeur au Collège de France, le marquis d'Hervey de Saint-Denis.³¹

Pour sa part, la princesse d'Orvillers/de Nassau est

(7b) RTP, III, 118: fille naturelle, disait-on, du duc de Parme

(7c) RTP, IV, 557: née presque sur les marches d'un trône

Le vague de la formule verbale «disait-on» et de l'adverbe «presque» serait déjà suffisant pour que la voix du Narrateur et l'histoire démentent la thèse de Painter.

Conclusion

L'expérience de la princesse d'Orvillers se signale par l'investissement onomastique que Proust lui confie. Le caractère est bien défini dans les

²⁸ VENTO, *Les grandes dames...*, cit., p. 363.

²⁹ RTP, III, 1397 et 1367 et RTP, II, 1882; PAINTER, *Marcel Proust...*, cit., p. 159.

³⁰ CHARLES ALEXANDER HARRIS, «Ward, Thomas», *The Dictionary of National Biography*, vol. LIX, London, Smith Elder & Co. 1908-1909.

³¹ ANDRÉ DE FOUQUIÈRES, *Mon Paris et ses Parisiens – I Les Quartiers de l'Étoile*, Paris, Éditions Pierre Horay 1954, p. 104 (c'est moi qui souligne).

avant-textes, où le nom propre est modifié deux fois. En revanche, les trois apparitions hâtives et le changement anthroponymique condensent son expérience dans la *Recherche*: la dame anonyme du *Côté de Guermantes*, baptisée princesse d'Orvillers dans *Sodome et Gomorrhe*, réapparaît sous le nom de princesse de Nassau dans *Le Temps retrouvé*, sans que le *rebaptême* soit signalé. Certes, il s'agit peut-être d'un des oublis du narrateur ou d'une inadvertance que Proust aurait réparée, s'il avait eu le temps de réviser la dernière partie de son œuvre. Cependant, il est légitime de penser qu'il s'agit d'une allusion à la biographie du personnage source, Louise Ward, mariée avec le marquis d'Hervey et avec Jacques de Waru. Le titre *Orvillers*, dont la sonorité n'est pas sans rappeler Hervey, s'aligne sur la «francité», sur la «plausibilité francophonique»: sa «motivation naturelle» pourrait résider dans Orvillers-Sorel, un village situé dans le département de l'Oise.³² De son côté, *Nassau* a une motivation historique voire dynastique: la maison de Luxembourg-Nassau est une branche cadette de la famille Bourbon-Parme.³³ La deuxième fois que la transposition romanesque de Louise Ward se rend à l'hôtel de Guermantes avant de «cour[ir] à son tombeau» (*RTP*, IV, 558), les efforts qu'elle a faits pour confirmer les potins qui la concernent aboutissent à une atmosphère mauve, atteignant son sommet dans le titre *Nassau*. «Mariée trois fois» (*RTP*, IV, 557), à l'instar des membres de la famille Guermantes, elle a pu «chang[er] de nom comme de chemise» (*RTP*, II, 114). Seulement l'histoire et la subtilité espiègle de l'Auteur et du Narrateur peuvent semer le doute sur une figure réelle et romanesque qui a trompé les habitués des salons.

Biodata: Ludovico Monaci è dottorando all'Università di Padova (in cotutela con l'Université Grenoble Alpes). Al centro dei suoi interessi di ricerca figurano la letteratura francese del XIX e del XX secolo (in particolare, l'opera di Marcel Proust) e la linguistica pragmatica. Il suo progetto di dottorato (*Pragmatique de l'injure dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*) mira a stabilire le tendenze discorsive e comportamentali assunte dai personaggi in un contesto di violenza linguistica.

ludovico.monaci@phd.unipd.it

³² BARTHES, *Proust et les noms*, cit., p. 74.

³³ Dans la *Recherche* apparaît aussi le grand-duc héritier de Luxembourg, ex-comte de Nassau (*RTP*, II, 625 et 704).

ROBERTO RANDACCIO

CAVE A NOMINIBUS.

IL NOME INADEGUATO NELL'OPERA DI CARLO COLLODI

Abstract: This paper concerns one of Collodi's many reflexions on proper names and on the importance of their choice; in particular, the developments and consequences of the attribution of *inappropriate* names are analyzed here. Collodi made the inadequate name a recurring subject in many of his writings, a comic topos that was repeated and refined through the years. The Florentine writer satirized in particular names chosen to convey a racist message, as well as those whose choice was influenced by literary and melodramatic fashions, in contrast with more traditional names now considered unpleasant or even 'common'. Collodi hits out at such fads and artificial attitudes as found in the snobbery typical of the nascent bourgeoisie, in its attempt to rid itself of what might be seen as pre-unification provincialism. He even brought his own satirical vision to bear on embarrassing names at the very beginning of *Pinocchio*, with that amused, paradoxical onomastic decision made by Geppetto in endowing his puppet with a name chosen because, he says, he knew a family of Pinocchi where everyone was well-off and the richest among them was a beggar!

Keywords: C. Collodi, A. Dumas fils, G. Rajberti, M. Serao, A. Savinio, 19th century literature, 19th century newspapers

Nel 1871 Carlo Lorenzini (Collodi), redattore molto apprezzato del giornale «Fanfulla», pubblicava sulla strenna annuale dello stesso giornale, *Almanacco del Fanfulla pel 1871* (Firenze, Tip. Eredi Botta 1871), un racconto intitolato *Un'antipatia*.¹ La protagonista della storia è una giovane viziata e bizzosa, che nega in un primo momento la propria amicizia ad un suo spasimante, Jacopo, perché lo ritiene 'antipatico', per poi cambiare idea (poco tempo dopo essersi sposata con un altro uomo), e farlo diventare il suo amante.

Questa pungente satira sull'amore romantico e sul matrimonio (con una sottile sfumatura misogina da parte di Collodi) ci interessa principalmente

¹ La trama sarà alla base del racconto, dall'identico titolo, raccolto nel volume *Macchiette* (Milano, Brigola 1880), ma con notevoli varianti, in particolare nella parte iniziale. Prima però della definitiva pubblicazione in libro, la 'macchietta' fu ristampata sul giornale «Il Novelliere» di Napoli, a puntate, dal 1° al 4 aprile 1878; cfr. CARLO COLLODI, *Macchiette*, introd. di R. Bertacchini, a c. di F. Molina Castillo, vol. II dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Giunti 2010, pp. 95-117 e p. 250, n. 91.

per la sua parte iniziale, quando viene descritta la giovane protagonista e veniamo così a conoscere il suo nome:

Qual è il nome di questa bella incognita? Ve lo dico sotto sigillo di confessione; ma che, per carità, non si sappia che l'ho detto io; fino all'età di quindici anni compiuti, la si chiamò *Nunziatina*. Questo nome era la sua grande afflizione. Non c'è che dire; avrebbe preso più volentieri di scambiare un occhio o di avere una spalla un tantino più ambiziosa dell'altra, prima di sentirsi mortificati gli orecchi dalla mattina alla sera da questo nome – diceva lei – *antipatico e triviale!*...

La ragazza, in seguito, avendo avuto l'occasione di leggere il libro 'proibito' *La signora delle Camelie*, rimarrà completamente affascinata dalla figura dell'eroina dumasiana. Pertanto, prenderà la decisione di cambiare il proprio nome in quello di Margherita, facendo credere alle sue amiche che quest'ultimo fosse realmente il suo secondo nome di battesimo, e riuscendo in tal modo a far dimenticare quello *triviale* di Nunziatina. Nella versione del racconto, rivisitato dall'autore e successivamente pubblicato in *Macchiette*, la giovane protagonista si chiamerà Bità (ipocoristico di Margherita), e pertanto risulterà quasi implicita la sua immedesimazione con il personaggio di Margherita Gautier.

Questo palese esempio di nome inadeguato è solo una delle tante occasioni di onomastica rifiutata e antipatica presenti nell'opera dello scrittore fiorentino. Collodi, come abbiamo ribadito in altre occasioni, ritorna spesso con comicità sui nomi propri,² riconoscendone da un lato il valore di *nomen omen* (che riprendeva anche da una tradizione umoristica contrassegnata dallo spirito di Laurence Sterne),³ e quindi riconoscendo un 'destino' per i nomi imposti all'atto del battesimo; dall'altro lato la presa di coscienza che l'attribuzione alla nascita di nomi sconvenienti risultasse paradossalmente compromettente per il loro portatore, perché in netto contrasto con le aspettative e le dinamiche esistenziali che il nome stesso dovrebbe garantire.⁴

² Cfr. ROBERTO RANDACCIO, *La "legge shandyana del nome" nei personaggi di Carlo Collodi*, «Rivista Italiana di Onomastica», IV (1998), 1, pp. 56-69, poi in ID., *Lessico collodiano*, Olbia, Taphros 2006, *Nomen omen*, pp. 53-64; e inoltre ENZO CAFFARELLI / R. RANDACCIO, *Collodi onomasta e i nomi toscani delle Avventure di Pinocchio*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 209-227. Un settore non ancora pienamente esplorato dell'onomastica collodiana è quello dell'uso satirico dei 'nomi parlanti' che lo scrittore fa frequentemente nei suoi testi, per il quale stiamo preparando un dettagliato studio di prossima pubblicazione.

³ Sull'influsso di Sterne nell'opera di Collodi si veda: RENATO BERTACCHINI / DANIELA MARCHESCHI / FERNANDO TEMPESTI, *Sterne e Collodi*, Pescia/Lucca, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Maria Pacini Fazzi 1999.

⁴ «Per esempio [...] è facile incontrare un cretino abbruttito da sei anni di *distici forzati*, che si chiamerà *Ulisse*... Ulisse, il diplomatico più furbo, nella gran questione di Troja: poi, t'imatterai in uno stronco, rovinato dalla rachitide e dallo stravizio, che risponderà al nome d'*Achille*: [...] poi, un venditore di panacea universale che si darà per *Onorato*: poi, un giornalista teatrale, che farà scrivere sulla carta da visita, l'epigramma di *Giusto*: poi, una moglie, al quinto divorzio, che

Infine, il caso dei nomi *rifiutati* dai portatori perché sentiti poco 'armonici', ridicoli o decisamente volgari.

Quest'ultimo tema era già stato messo in evidenza da Lorenzini nel suo primo libro, *Un romanzo in vapore* (1856), in un dialogo tra due viaggiatori, sul treno che da Firenze portava a Livorno:

– Spero che converrete meco, che questo nome esce un po' troppo dal catalogo dei nomi comuni.

– Per i nostri orecchi, lo so. Cosa volete, amico mio? L'acustica, ai giorni che corrono, ha progredito mirabilmente. Tutto, in oggi, dev'essere armonia: tutto dev'essere melodia e ritmo! Io vi presento in me una vittima di questa suscettibilità auricolare dei tempi moderni.

– Possibile!

– Possibilissimo! Immaginatevi che una mia figlia adottiva ha ricusato di sposare una rendita di 12mila lire all'anno, perché il proprietario di questo capitale si chiama Policarpo.

– Mi contate una favola.

– Vi conto un brano di storia. Mia figlia ha messo i piedi al muro, e dice che a sposare un Policarpo non c'è poesia. Vedete un po' fin dove sono andati a ficcare la poesia! – anche nel matrimonio. [...] Del rimanente, vi dirò che il timpano dei nostri vecchi non era così impressionabile e delicato, come il nostro. Per essi, i nomi delle Niccolose, delle Brigide, delle Veroniche, dei Taddei e dei Serumidi, suonavano armonici e grati [...]. In oggi, per mettere un po' di nome alla creatura che viene al mondo [...], si aduna in molte famiglie un piccolo congresso, e si passano a lambicco le mitologie antiche, le storie, le ballate, i romanzi e le leggende di tutti i paesi, pur di pescare un Raullo, un Arturo, una Fanny, un'Olga o una Catinka!⁵

Quindi, a detta di Lorenzini, si deve tener conto anche di un criterio eufonico nella scelta di un nome. Ma al giorno d'oggi, sostiene con ironia lo scrittore, questa scelta, che un tempo era debitrice a tradizioni consolidate, si trova sottomessa ai dettami di nuove mode onimiche: il tempo ha cambiato il valore delle scelte, e pertanto un nome una volta gradito ha finito per divenire disarmonico e sgradevole. I cinque nomi considerati eufonici (Raullo, Arturo, Fanny, Olga e Catinka), citati per contrasto a quelli vetusti e sentiti come *triviali* (Niccolosa, Brigida, Veronica, Taddeo e Serumido),⁶ sono messi

insisterà a qualificarsi per *Penelope*» (*Le memorie d'un cane. Azor a Tity*, in COLLODI, *Articoli di costume*, introd. di F. Molina Castillo, a c. di F. Molina Castillo e R. Randaccio, vol. V, tomo 2 dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti 2020, p. 174).

⁵ CARLO LORENZINI, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, introd. di E. Guagnini, a c. di R. Randaccio, vol. I dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti 2010, pp. 90-91.

⁶ Tra questi cinque nomi, quello con una connotazione fortemente regionale è senza dubbio Serumido (rarissimo). A Firenze la chiesa di San Pietro in Gattolino era nota anche con l'appellativo di chiesa di *Serumido*, dal nome di un devoto artigiano, Giovanni di Filippo Ricciardi detto Ser Umido, che contribuì alle spese della sua ricostruzione nel 1603. Inoltre, veniva ancora registrato

in evidenza per il loro esotismo, ma anche per la loro derivazione letteraria: Raullo o Raoul di ascendenza epico-cavalleresca; Olga diffuso sull'onda del successo dell'*Eugenio Onegin* (1831) di Aleksandr Puškin.⁷ Osserviamo che, sempre nella prima metà degli anni '50 dell'Ottocento, era noto il soprano Catinka (o Katinka) Evers-Lampugnani (1822-1899), che poteva aver influenzato le scelte onomastiche.

Un caso a parte è quello del nome Fanny. Questo ipocoristico di Francesca (dall'inglese Frances > Franny > Fanny), sentito come esotico, era stato giudicato lezioso già dal Rajberti: «Un giorno mi trovava in casa di Donna *Fanny X...* Capirete che quando una signora milanese preferisce al grazioso nome di Cecchina quell'altro così antipaticamente esotico di *Fanny*, il meno che possa fare è il confessarsi in francese e dire le orazioni in inglese».⁸ E, ancor prima, sullo stesso nome aveva fatto un'osservazione Luigi Ciampolini in quel suo curioso libretto (anch'esso d'ispirazione sterniana), *Il viaggio di tre giorni* (1832): «Donna Livia con sua figlia Fanny (dico Fanny e non Cecchina, perché questo vezzeggiativo non è punto *fashionable*)».⁹ A quanto pare il diminutivo di Cecchina o Checchina suonava così poco *fashionable*, tanto che Matilde Serao può costruirci sopra una spietata novella, *La virtù di Checchina* (1883), dove una modesta donnetta cede alle lusinghe del bel marchese d'Aragona, vinta dal sentirsi appellare da costui non più Checchina ma Fanny.¹⁰

E ancora in un'altra occasione Carlo Lorenzini argomenterà sui nomi che risultavano detestabili ad «orecchie sensibili»: esporrà le sue idee sul primo numero del giornale da lui diretto, «Lo Scaramuccia», nell'articolo *Il titolo*

nei lessici ottocenteschi un modo di dire toscano, la 'pace di Ser Umido': «dicesi proverbialmente di *Cosa che non frutta nulla*» (GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento ai vocabolari italiani*, Milano, Stamperia Bernardoni 1855, vol. IV: s. v. Pace).

⁷ Un anno prima del *Romanzo in vapore* di Lorenzini era uscita la prima edizione milanese dell'*Ebreo di Verona* (Milano, Boniardi-Polliani 1855) di Antonio Bresciani, che annovera tra i suoi tanti personaggi anche una giovinetta croata di nome Olga (Ukassowich).

⁸ GIOVANNI RAJBERTI, *Il viaggio di un ignorante ossia ricetta per gli ipocondriaci*, Milano, Bernardoni 1857, p. 166.

⁹ Citiamo da LUIGI CIAMPOLINI, *Viaggio di tre giorni*, a c. di L. Toschi, Napoli, Guida 1983, p. 102.

¹⁰ «- Volete venirci voi? - soggiunse subito, baciandola improvvisamente sul collo. - No, no - disse lei, difendendosi le labbra col braccio. - Vieni mercoledì, dalle quattro alle sei, vieni, Fanny. - No, mercoledì - rispose Checchina, vinta da quel nome» (in *Narratori meridionali dell'Ottocento*, a c. di A. e E. Croce, Torino, UTET 2009, p. 420). E sulla 'moda' di rifiutare i diminutivi italiani dei nomi personali (in *-ino* e *-ina*) a favore di ipocoristici stranieri, tuonava il *Lessico dell'infima e corrotta italianità* (Milano, Carrara 1890³) redatto da Pietro Fanfani e Costantino Arlia (ma rivisto e ampliato da quest'ultimo), alla voce NOME: «Una bambina non si chiama più *Franceschina* o *Cecchina*, ma *Fanny*; non *Bettina* ma *Betty*; non *Maria* e *Marietta* ma *Mary* e *Polly*, e poi i nomi di *Annina*, *Carmelina*, *Teresina*, son trasmutati in *Carmelita*, *Teresita*, *Annita*, e va' dicendo. Ma se gli Italiani dalla seconda metà dell'Ottocento non meritano il titolo di scimmia, non sappiamo davvero qual altro ne meritino».

del mio giornale (1° novembre 1853). Nel cercare di spiegare le ragioni del nome attribuito alla nuova testata, Lorenzini ragiona sui nomi e sulle difficoltà derivate dalla loro scelta:

Assioma generale – i *Nomi* stanno alle cose come i colori agli oggetti, come gli abiti alle persone. Sopprimete per un momento tutta la nomenclatura ed avrete sulla terra il caos e le tenebre. Il nome in molti casi è tutto. Io, per esempio, malgrado qualunque aberrazione poetica, non saprei farmi l'idea di una bella donna che si chiamasse Brigida o Veronica – nomi completamente indeclinabili per un proprietario di orecchie sensibili e delicate. Non ci facciamo illusioni. Se Abelardo, questo giovine maestro di filosofia per uso delle Signore, si fosse chiamato Pasquale, ed Eloisa avesse risposto al nome di Taddea, scommetto [...] che quest'illustre coppia [...] non avrebbe avuto l'onore di trovare milletrecento scrittori che si occupassero delle sue lacrimevoli peripezie. Siamo giusti: nessun'anima gentile potrebbe piangere in buona coscienza sugli amori di Pasquale e Taddea.¹¹

Tutte queste osservazioni e istanze legate al nome inadeguato trovano il suo apice nel racconto *Un nome prosaico*, raccolto in *Macchiette*. Qui la protagonista, che si chiama Fatima (nome esotico, per l'appunto), ha conosciuto, durante una *soirée* musicale in casa propria, un giovane bello e gentile per il quale prova un'immediata simpatia. Simpatia che viene rovinata al momento delle presentazioni poiché il giovane (che di cognome fa Govelli) ha un nome poco gradevole agli orecchi della ragazza:

A sentir quel nome, la figlia del cavaliere dette in una gran risata [...]. Il mio ingenuo amico, non potendo indovinare il motivo di tanta ilarità, rimase di stucco.

– Animo via! – riprese Fatima – mettete da parte gli scherzi e ditemi davvero qual è il vostro nome.

– Mi pare di avervelo detto.

– Allora vedo che non me lo volete dire.

– Vi ripeto che mi chiamo Prosdocimo.

– Ma che cosa v'andate prosdocimando? Com'è possibile, che un giovine così gentile, così educato e di buona famiglia, come voi, si chiami con quel nomaccio prosaico di Prosdocimo? Questa è una burla.

E agli inutili tentativi del giovanotto di giustificare la serietà del proprio nome, la bella Fatima espone la sua filosofia in campo di onomastica inadeguata:

– C'è poco da distinguere. Se lo domandate a me, un uomo, per esempio, che si chiamasse davvero Prosdocimo, dovrebbe nascondere il proprio nome collo stesso zelo, col quale nasconderebbe una spalla più sporgente o una gamba più corta.¹²

¹¹ COLLODI, *Articoli di costume*, cit., pp. 74-75.

¹² ID., *Macchiette*, cit., pp. 44-45. E ritorna anche in questo racconto il tema della 'poesia nel matrimonio', visto più sopra. Quando, infatti, il padre di Fatima vuol spingere la figlia a sposare il ricco Prosdocimo, questa si oppone dicendo che il giovanotto ha 'un gran brutto difetto': «– Qua-

Pertanto, possiamo riassumere il pensiero di Fatima come una variante del motto latino *Cave a signatis*, che prescriveva la prudenza nei confronti di coloro che avevano una imperfezione fisica, in *Cave a nominibus*, che prescrive analogamente prudenza nei confronti del portatore di un nome 'difettoso'.¹³

L'intento satirico di Collodi è quello di mostrare un certo snobismo prevaricante nella nuova classe borghese, che, rifiutando la tradizione, vuole a tutti i costi adeguarsi alle mode onomastiche d'oltralpe, pervenute attraverso la letteratura, il teatro o la musica melodrammatica, in una sorta di *bovarismo* onomastico. Ma quasi a confermare, e a smentire allo stesso tempo, queste ipotesi onimiche Collodi inventa un raccontino per bambini pubblicato sulla rivista «Cordelia» (13 novembre 1881), intitolato *Scene di vita toscana ed esercizi di lingua parlata*, che a dispetto del titolo è sostanzialmente un testo tutto giocato sulla scelta di un nome. Il racconto vede come protagoniste due bambine di circa dodici anni, Adele ed Emma, che hanno ricevuto in regalo una bellissima bambola, che per le grandi dimensioni potrebbe essere una sorta di 'terza sorella'. Decidono dunque di darle un nome, e a questo punto si crea un dibattito tra le due.

– Se si deve far finta che la bambola diventi la nostra sorellina minore, bisognerà trovarle un nome...

– Un nome, per farne che?

– Per poterla chiamare.

– Un nome si fa presto a trovarlo.

– Lo so, ma ci vorrebbe un bel nomino, un nome, per esempio, come il mio e come il tuo... insomma uno di que' nomi, che non si possono stroppiare, nemmeno a farlo apposta.¹⁴

La bambina pone così un preciso limite: il nome non deve essere 'stropiabile' con un vezzeggiativo che ne sminuisca il valore. L'ironia di Collodi è tutta giocata sulla proposta delle due bambine di mettere alla bambola il nome di Margherita che paradossalmente verrà scartato:

– Sì, mi piace... dicerto Margherita è un bel nome, non dico di no..., ma, se la chiamiamo così, sai come andrà a finire? anderà a finire che, dopo pochi giorni, tutti

le? – Si chiama Prosdocimo. – È forse un difetto? – Peggio! È un nome antipatico, prosaico, triviale... Insomma, io non lo voglio. Io voglio per marito un uomo, del quale si possa dire il nome a tutti, senza aver bisogno di fare il viso rosso. Scusami se te lo dico: ma a sposare un Prosdocimo non c'è poesia» (ivi, p. 52).

¹³ Facciamo nostro questo gioco di parole con il motto latino ispirati dallo stesso Collodi, che prima di noi lo aveva parodiato nell'articolo *Elisa Zanardelli al teatro del Cocomero* («Lo Scaramuccia», 14 marzo 1854), in cui faceva la cronaca (piena di dubbi e di sospetti) dell'esibizione a Firenze della giovane 'sibilla' Zanardelli, praticante di magnetismo, sonnambula e veggente: «il pubblico fiorentino [...] cominciò a peccare di scetticismo. *Cave a Sybillis* – ecco la parola d'ordine che era sulla bocca di ogni cittadino» (COLLODI, *Articoli di costume*, cit., p. 89).

¹⁴ COLLODI, *Articoli di costume*, cit., p. 398.

noialtri di casa la chiameremo Bità.¹⁵

In pratica viene ribaltato il ragionamento che aveva fatto l'altra Bità (quella di *Un'antipatia*), che si sentiva legata dal proprio nome al personaggio dumasiano, anche se fino a quel momento era conosciuta da tutti soltanto con il suo diminutivo.

Le ragazzine proseguono con la selezione dei possibili nomi scoprendo quanto facilmente anche un nome eufonico possa apparire *triviale* per colpa dell'abitudine comune alla deformazione ipocoristica: Teresa, Raffaella, Luisa diventerebbero facilmente Gegia, Lella e Gigia.¹⁶ C'è anche la possibilità di imporre nomi classici o letterari:

- Tisbe!
- Uh! – gridò Emma – che nome antipatico!
- Perché antipatico?
- Chi lo sa: mi pare un nome da commedia come la Rosaura e la Colombina.
- Allora chiamiamola Fanny: non ti piace neppur questo?
- Fanny mi piacerebbe... ma per l'appunto si chiama così anche la canina della zia Marianna.¹⁷

E così si chiude il paradosso che Collodi mette in bocca alle bambine: due nomi, Margherita e Fanny, tanto vagheggiati da giovani donne, sono resi mediocri a causa di accostamenti ridicoli. La scelta del nome ricadrà, alla fine, su un generico 'Bambola'; ma la morale nascosta sta nell'aver fatto capire alle bambine che non bisogna imitare voghe o rituali degli adulti, quanto dare schiettamente un nome giusto alle cose.

Collodi però non si limita a mostrare esclusivamente l'inadeguatezza dei nomi propri personali; anche i toponimi possono risultare fastidiosi per il loro suono (e significato) e, in alcuni casi, effettivamente essere percepiti come triviali. Nell'articolo *Suscettibilità!*, pubblicato sullo «Scaramuccia» (22 agosto 1854), lo scrittore analizza alcuni odonimi, nomi storici di strade di Firenze, ma dal significato increscioso, quali: Chiasso del Buco, via dello Scheletro, via dei Marmi Sudici, via della Morte, via delle Serve Smarrite.¹⁸ L'articolo inizia così:

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pietro Fanfani nel suo *Vocabolario dell'uso toscano* (Firenze, Barbèra 1863), alla voce *Nomi* dedica alcune pagine ai *Nomi proprj contratti* spiegando che «il popolo è sempre vago di scorciatoje; e come fa delle ellissi frequentissime nei costrutti, o toglie sillabe e lettere dalle parole, così anche de' nomi proprj di persona pochi son quelli che non contragga, ed accorci»; segue un lungo elenco di ipocoristici, tra i quali anche quelli citati da Collodi.

¹⁷ COLLODI, *Articoli di costume*, cit., pp. 398-399.

¹⁸ Il primo di questi odonimi ha mantenuto la forma originale (*Chiasso del Buco*), gli altri sono stati, nel tempo, modificati: via dello Scheletro è divenuta *via Canonica*; via della Morte è oggi *via del Campanile*; via dei Marmi Sudici era una parte dell'attuale *via Buonarroti*; via delle Serve Smarrite è ora *via del Parlascio*. Cfr. COLLODI, *Articoli di costume*, cit., p. 464, n. 4.

Il municipio di Firenze, tempo addietro, fece una bella cosa. Esisteva in Firenze, e precisamente nei Camaldoli di S. Lorenzo, una strada conosciuta col nome di *Via Porciaia*. È facile vedere come questo nome riuscisse indecoroso a profferirsi, in special modo in un paese culto e gentile, come il nostro.

Il nome della via, continua Collodi, fu successivamente 'riformato' ad opera dell'autorità comunale per divenire *Via S. Antonino*.¹⁹ Il fatto è che lo scrittore, passeggiando per Firenze, aveva notato che uno dei vicoli della città presentava «al pubblico un cartello di freschissima data in cui si legge – *Chiasso del Porco*». E ciò che colpiva di più è che «il vicolo mette in via Calzaioli, nella strada più elegante e più popolata di Firenze, e l'indecente cartello è scritto a grandi caratteri sopra l'estremità del canto, dimodoché tutti coloro che passano, lo vedono trionfare bianco e recente». Un odonimo inadeguato, che determina la considerazione finale amara e beffarda dello scrittore:

E perché volete costringere inutilmente un onesto cittadino, a fare il viso rosso, ogni qualvolta debba dire altrui il nome della strada dove abita di casa?²⁰

Infine il caso limite di nome inadeguato è proprio quello attribuito al principale eroe collodiano, Pinocchio. Collodi, in questo caso, delega la scelta del nome da imporre al burattino al buon Geppetto, che vive in un mondo umile e per certi versi irrealista, se non proprio irrealizzabile (vuole costruirsi un burattino e girare il mondo, e così diventare ricco), che, pertanto, nel battezzare la sua creatura opererà per una scelta che rasenta il paradosso:

– Che nome gli metterò? – disse fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.²¹

Gianfranco Folena aveva definito questo battesimo: «il caso più bello che io conosco di imposizione del nome in un'opera letteraria [...]. È una serie di battute fra il *non-sense* e l'ironia più amara, l'umore nero, battute che si giustificano nel contesto, in quella specie di parabola o iperbole della miseria, miseria certo pulita e dignitosa ma estrema».²² Certamente un nome che nasce con queste premesse è un nome scarsamente augurale, e alquanto

¹⁹ Il nome richiama quello dell'altro santo Antonio (abate), protettore degli animali domestici, che l'iconografia popolare raffigura sempre accanto ad un piccolo maiale, posto ai suoi piedi; pertanto sembra che il mutamento di odonimo non si allontani troppo dall'immagine iniziale del suino.

²⁰ COLLODI, *Articoli di costume*, cit., pp. 112-113.

²¹ ID., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, introd. di D. Marcheschi, a c. di R. Randaccio, vol. III dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti 2012, p. 70.

²² GIANFRANCO FOLENA, *Antroponimia letteraria (ultima lezione – 23 maggio 1990)*, «Rivista Italiana di Onomastica», II (1996), 2, pp. 356-368 (si cita dalle pp. 358-359).

pesante da tollerare, ma Pinocchio comunque lo porterà con orgoglio senza mai rifiutarlo.²³

Ci piace, per ultimo, chiudere con una piccola digressione sopra un nome maschile piuttosto insolito, per proporre un accostamento con un autore legato a filo doppio con l'opera di Collodi, vale a dire Alberto Savinio, che dello scrittore fiorentino è stato brillante biografo nonché grande estimatore del suo capolavoro.²⁴ Vogliamo mostrare come anche Savinio, attentissimo ai nomi e alle loro nascoste simbologie e allusività, avesse fatta propria l'ironica verve collodiana sui nomi inadeguati.

Il nome in questione è Aniceto. Nome che ritroviamo in un racconto di Collodi: così infatti si chiama il protagonista di *Scampolino* (in *Occhi e nasi*, 1881).²⁵ Scampolino è il nomignolo che contraddistingue questo infelice impiegato regio, sempre senza un soldo e sempre affamato: «i suoi coetanei lo chiamano col soprannome di Scampolino, soprannome che gli torna a capello: perché Aniceto, fra gli uomini di statura comune, è un vero scampolo, o come chi dicesse, un uomo fatto a miseria».²⁶

Il nome Aniceto trova rari riferimenti storici o letterari; il nesso più frequente è quello legato al liberto di Nerone, suo complice e sicario dell'assassinio di Agrippina. Certamente nel personaggio collodiano è riconoscibile una contraddizione tra il carattere remissivo di Aniceto/Scampolino e l'etimologia del suo nome: Aniceto significa infatti 'invincibile'. Ma è interessante come il nome

²³ Anche se, tenendo conto della natura 'lignea' del burattino, il nome risulterebbe del tutto adeguato: *pinocchio* 'pinolo' (GIACOMO DEVOTO / GIAN CARLO OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier 1971).

²⁴ La celebre biografia di Carlo Collodi scritta da Savinio era stata pubblicata in *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), ora in ALBERTO SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi 1984, pp. 167-183. Ma proprio in quegli anni Savinio aveva proposto all'amico Bompiani un *Pinocchio* da lui commentato e illustrato a cui stava lavorando: «Mi sembra che tu pensi a un *Pinocchio* "per ragazzi". Non ricordo che si fosse parlato in principio di un *Pinocchio* di questo genere. Io ho sempre pensato che si dovesse fare un *Pinocchio* "per adulti". [...] Io sto preparando un *Pinocchio* con prefazione e note [...]: sto preparando un "commento al *Pinocchio*", sto preparando una "scoperta di *Pinocchio*". [...] E sono sicuro che verrà fuori un libro che farà colpo» (Caro Bompiani. *Lettere con l'editore*, a c. di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani 1988, pp. 248-249); cfr. anche VALENTINO BOMPIANI/ALBERTO SAVINIO, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a c. di F. Gianfrocca, Milano, Bompiani 2019, p. 223. Ci permettiamo di rimandare anche al nostro lavoro, RANDACCIO, *Lessico collodiano* (Olbia, Taphros 2006), in particolare all'Appendice: *La «scoperta di Pinocchio»*. Savinio & Collodi, *cronache di una affinità letteraria*, pp. 114-122.

²⁵ Una prima versione di questo racconto era stata pubblicata su *La Vedetta. Strenna-Almanacco per l'anno 1880* (Firenze, Tip. Ricci 1880, pp. 67-77) con il titolo *Alla greppia dello stato*.

²⁶ Cfr. COLLODI, *Occhi e nasi* (*Ricordi dal vero*), introd. e c. di P. Ponti, vol. V, tomo 1 dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti 2019, p. 146 e p. 334, n. 2. Ma Scampolino è nomignolo che ritorna in altri scritti di Collodi: è il domestico di Stanislao, protagonista dei *Misteri di Firenze* (1857), cap. IV; è anche il nome del protagonista del racconto, *L'amico di tutti*, nella versione apparsa sulla «Vedetta» del 18 aprile 1877, ed è anche in questo caso un impiegato regio, ma in pensione. Infine è il personaggio che dialoga con Don Liborio nell'articolo apparso sul «Fanfulla» del 30 luglio 1872, intitolato *Il governo dei clericali*.

ritorni anche in un testo di Savinio, che lo impone ad uno dei suoi tanti alter ego letterari, protagonista del racconto *Casa «La Vita»* (che dà anche il titolo al libro pubblicato nel 1943).²⁷ Savinio ha modo così di ribadire, con umorismo di schietto sapore collodiano, il senso imbarazzante di tale nome:

Anche il suo nome aggrava la miseria, l'imbarazzo della sua vita. Nomi come Aniceto chiudono qualunque destino. [...] «Aniceto» si può anche voltare allo scherzo. Quel giorno, a quel pranzo, davanti a quelle ragazze che poi finirono per ubriacarlo, Aniceto aveva provato di spiegare che il suo nome significa «invitto». Fu una risata che lo uccise. Si può anche ridurlo a Niceto, Iceto, Ceto. Ma l'assonanza con «aceto» chi la toglie?²⁸

E a conclusione analoga era giunto anche Collodi, quando nell'*incipit* del suo raccontino commentava le origini di Scampolino, segnate inevitabilmente dal destino del proprio nome inadatto:

Nacque figlio unico di un buon uomo e di una buona donna. Quella buona donna era sua madre e quel buon uomo aveva un certo diritto a essere suo padre; ma il destino volle altrimenti! Portato al fonte battesimale in un giorno di pioggia e di vento, vi beccò un'infreddatura e il nome di Aniceto. Dell'infreddatura guarì; ma del nome non si guarisce mai.²⁹

Proprio così: dall'inadeguatezza di un nome non si guarisce mai.

Biodata: Roberto Randaccio (Cagliari, 1958). Studioso di onomastica e di letteratura italiana dell'Ottocento, ha diretto la sua attenzione verso le problematiche filologiche, critiche e lessicografiche nell'opera di Carlo Collodi, con pubblicazioni e partecipazioni a numerosi convegni internazionali: ha curato tre volumi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini. Ha inoltre curato l'edizione critica di *Piccolo mondo moderno* (2011) di Antonio Fogazzaro per l'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Fogazzaro. Dal 1998 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 con specifico interesse verso la deonomastica letteraria.

randax58@tiscali.it

²⁷ SAVINIO, *Casa «La Vita»*, Milano, Adelphi 1988, pp. 295-312. Ma si veda anche LUIGI SASSO, *Savinio e i nomi di fumo*, «Rivista Italiana di Onomastica», I (1995), 1, pp. 146-159, e ID., *Nomi di genere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 143.

²⁸ SAVINIO, *Casa «La Vita»*, cit., p. 301. Identico accostamento umoristico su questo nome era stato già fatto da Salvatore Farina nel suo romanzo *Capelli biondi* (Milano, Brigola 1876), in cui troviamo tra i protagonisti anche un Aniceto: «- Oh! Aniceto, perché non dai retta al tuo nome? perché non li conservi i tuoi bisticci? Oh! Aniceto, perché non li metti *in aceto*? - Risero tutti, tranne Aniceto» (p. 182).

²⁹ COLLODI, *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, cit., p. 147.

MAURO SARNELLI

PARERGA SULL'ONOMASTICA DI ALCUNE FIGURE
DI «PARASSITI» NEI VOLGARIZZAMENTI E NELLE COMMEDIE
E TRAGICOMMEDIE DEL CINQUECENTO*

Abstract: This paper examines the names given to theatrical characters representing «the parasite» in several vernacular translations of Plautus' comedies (reference is also made to works by Terence) and in a number of Neolatin and Italian comedies and tragicomedies between the sixteenth and seventeenth century. The first part looks at Greek and Latin sources, and the Humanistic and Renaissance developments of the name *Pamphagus*, while the second considers non-Italian works with diverse dramaturgical features, in order to illustrate the typological and onomastic differences of the characters, whose names naturally follow the outcomes of the articulated creative processes of reuse and adaptation of classical models to contemporary historical situations and events.

Keywords: the parasite, Titus Maccius Plautus, Publius Terentius Afer, classical tradition, Renaissance vernacular translations, Neolatin and Italian comedies and tragicomedies

* Sul limitare del presente lavoro, al sempre vivo ricordo della lezione e dell'*humanitas* della Prof.ssa Maria Teresa Acquaro Graziosi, chi scrive unisce i sensi della più sincera riconoscenza all'amica di sempre Valentina Prosperi, per l'assai cara e luminosa vicinanza, ed ai due Revisori, per le puntuali e preziose indicazioni fornite. La trascrizione di brani da stampe quattro-secentesche è stata condotta adottando un criterio sostanzialmente conservativo, con interventi (oltre che nella resa di *j* con *i*; e nella distinzione di *u* da *v*, applicata sempre ai testi volgari, ed a quelli latini soltanto nei casi di *v-* per *u-* minuscola iniziale di parola seguita da una o più consonanti, e.g. *vt* → *ut*) nei seguenti casi: I) scioglimento delle note tironiane e dei segni tachigrafici indicanti la congiunzione con *et*, e delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e negli appellativi brachigrafici di cortesia, nei quali le desinenze in esponente sono state riportate in basso; II) normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso in vigore, giusta LUCA SERIANNI, con la collaborazione di ALBERTO CASTELVECCHI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET Università 2006 [1988¹]; III) emendazione di *lapsus calami* e refusi in lettere singole o gruppi di esse, dando conto degli interventi non nel testo, bensì nelle note, giusta ELIO MONTANARI, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2003, comm., par. 75.3, pp. 247-248; IV) interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi. La terminologia bibliografica adottata è quella stabilita in CONOR FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore 1988, cap. III: *Edizione, impressione, emissione, stato*, pp. 65-88; le indicazioni cronologiche sono fornite giusta ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, VII ed. riv., corr. e ampl. a c. di M. Viganò, Milano, Hoepli 2012 [1906¹], pp. 36-105; l'ed. da cui è tratta la citazione in epigrafe è HOMERI *Opera*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit Th. W. Allen, tt. III-IV, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1917-1919² [1908¹]. Per comodità dei – del tutto eventuali – Lettori, là dove nelle edd. delle opere prese in considerazione non è indicata, la numerazione dei versi viene computata scena per scena; infine si segnala che tutti i materiali a cui si è avuto l'accesso attraverso le risorse elettroniche sono stati ricontrollati alla data della consegna definitiva del lavoro, il giovedì 21 luglio 2022.

Ἦλθε δ' ἐπὶ πτωχὸς πανδήμιος, ὃς κατὰ ἄστου
 πτωχεύεσκ' Ἰθάκης, μετὰ δ' ἔπρεπε γαστέρι μάρρη
 ἄζηχες φαγέμεν καὶ πιέμεν· οὐδέ οἱ ἦν ἴς
 οὐδέ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὄρασθαι.

Hom. *Od.* XVIII 1-4

Il lavoro cui ci si accinge muove da quello che sino a tempi recenti è stato l'unico contributo dedicato in maniera specifica alla figura del «parassita» nel teatro comico volgare cinquecentesco, ad opera di una maestra della letteratura umanistico-rinascimentale – e non solo, naturalmente – quale Maria Teresa Acquaro Graziosi¹ (la cui vocazione scientifica e culturale era a sua volta in sintonia col magistero di Aulo Greco),² contributo introdotto da una dichiarazione d'intenti che risulta tuttora fruttuosa di prospettive d'indagine, essendo «volta ad individuare quanto e come i commediografi del Rinascimento abbiano recepito i moduli classici del personaggio, inserendolo in una realtà profondamente diversa»;³ una realtà storica, politico-giudiziaria, culturale e drammaturgica in cui, per apportare l'esempio più eclatante, il *Fortleben* di tali moduli classici segna l'oblio di una figura dai tratti che non di rado erano stati assimilati alla tipologia qui esplorata *sub specie nominum*, al punto che «der Sykophant und Parasit [...] *gewesen waren gerade in der Komödie Charaktere derselben Sphäre, oft in einer Person vereinigt, wie vor allen Phormio zeigt*».⁴

¹ MARIA TERESA GRAZIOSI, *Il «parassita» nella commedia del Rinascimento*, «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e Memorie», s. 3^a, VI (1973-1976), 3 (1974 [stampo maggio 1975]), pp. 93-107.

² Dello studioso si rammentano qui, per la specifica attinenza al genere drammaturgico in questione, i contributi raccolti nel volume *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori 1976; e l'ed. di ANNIBAL CARO, *Comedia degli Straccioni* [secondo il ms. Urb.lat.764], Roma, Edizioni Italiane [nell'esemplare posseduto da chi scrive, sia sulla copertina che sul frontespizio sopra tale originaria indicazione è incollato un cartiglio che riporta: Edizioni Teatro dell'Università - Roma] 1942 (il testo della quale venne riproposto nell'ed. dell'opera promossa dal Comitato per le Onoranze ad Annibal Caro nel IV Centenario della Morte, Roma, s.e. [stampo A.BE.T.E.], 1966).

³ GRAZIOSI, *Il «parassita»...*, cit., p. 93.

⁴ FRIEDRICH LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, Weidmann 1912² [1895¹], Kap. III: *Plautus und seine Originale*, pp. 87-187: 125: l'esempio addotto dallo studioso – oltre al Phormio terenziano, ed al Saturio del *Persa* plautino nel prosieguo del passo cit. – è un frammento della *Theophoroumène (Puella fatidica)* menandrea, in cui viene menzionata un'altra tipologia di personaggio sovente intersecantesi con quella del parassita, ovvero l'adulatore (al riguardo si veda *infra* e nota 43): «πράττει δ' ὁ κόλαξ ἄριστα πάντων, δεύτερα / ὁ σκοφάντης», nota 1 (MEN. fr. 223 Kock, vv. 16-17 [*Comicorum Atticorum fragmenta*, edidit Th. Kock, vol. III, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri 1888] = *Th.* fr. 1 Koerte, vv. 16-17 [MENANDRI *quae supersunt*, edidit A. Koerte, p.s I, editio stereotypa correctior tertiae editionis (1938 [1910¹]), addenda adiecit A. Thierfelder, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri 1957 (1955¹)]); ai fini di una più

Grazie alle edizioni dei volgarizzamenti plautini procurate da Antonia Tissoni Benvenuti, Maria Luisa Uberti e Laura Rossetto,⁵ agli studi di Giorgio Padoan, Ferruccio Bertini e Gianni Guastella,⁶ ed allo specifico contributo onomastico di Luca D'Onghia,⁷ è possibile avviare il percorso d'indagine su solide basi intertestuali, storico-letterarie e metodologiche, entrando subito in contatto col dato qualitativamente più significativo del *corpus* di opere preso in considerazione. Tale dato proviene dal «primo vero volgarizzamento» plautino andato a stampa,⁸ ovvero quello in terza rima dell'*Asinaria*, approntato per il celebre attore Francesco De' Nobili – di origini lucchesi, ma naturalmente itinerante, conosciuto col nome del personaggio che costituiva il suo *rôle fétiche*, quello dell'*adulescens* terenziano Cherea (Chaerea) –, da cui a partire dal 1507-1508 «il salto di qualità fu imposto a Venezia»,⁹ dove

perspicua individuazione delle caratteristiche attribuite a tali figure, e dei discendenti giudizi etici intorno ad esse, non riuscirà infruttuoso riportare la conclusione del v. 17 del frammento menandro: «ὁ κακοήθης τρίτα λέγει» (*loc. cit.*). Su tale tipologia di personaggio non ereditata dalla commedia cinquecentesca, alle indicazioni fornite nei tuttora preziosi lavori di JOHN OSCAR LOFBERG, *Sycophancy in Athens. A Dissertation* [...], private edition, distributed by Chicago, Illinois, The University of Chicago Libraries [stampata: Menasha, Wisconsin, The Collegiate Press, George Banta Publishing Company] 1917, e *The Sycophant-Parasite*, «Classical Philology», XV (1920), 1, pp. 61-72, *add.* almeno i recenti contributi di MATTEO PELLEGRINO, *La maschera comica del Sicofante*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia 2010; ID., *The Sycophant in Episodic Scenes of Aristophanic Comedy* [Engl. transl. by E. Magnelli, R. Lauriola], «Polis», 34 (2017), 2: *Athens on the Stage: Theatre and Democracy in Classical Greece*, pp. 405-421 (DOI: <https://doi.org/10.1163/20512996-12340134>); ed ID., *Una 'malattia' di Atene in età classica: il sicofante*, in *Quando la storia si ripete. Racconti sulla peste*, a c. di C.C. Berardi, prem. di G. Solaro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2021, pp. 41-53.

⁵ I riferimenti sono nell'ordine a *Menechini*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di Ead. e M.P. Mussini Sacchi, Torino, UTET 1983, pp. 75-167; *I Menechini di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, a c. di M.L. Uberti, Ravenna, Longo 1985; e *Lo Stichus e lo Pseudolus di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, a c. di L. Rossetto, ivi 1996.

⁶ I rinvii sono nell'ordine a GIORGIO PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza 1982 (in part. i capp. I e II, pp. 11-40, 41-62); ai contributi raccolti in FERRUCCIO BERTINI, *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, Laterza 1997; ed a quelli di GIANNI GUASTELLA, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates*, X: *Menaechmi*, Sarsina, 30 settembre 2006, a c. di R. Raffaelli e A. Tontini, Urbino, QuattroVenti 2007, pp. 69-150; ID., *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, [Atti del Convegno internazionale di studi, Università della Calabria, 25-27 maggio 2016], a c. di M.C. Figorilli e D. Vianello, con la collaborazione di R. Agosto e S.G. Mallamaci, Bari, Edizioni di Pagina 2018, pp. 36-47; ID., «*Di malizia il cucco*»: *il parassita dai primi volgarizzamenti plautini alla Mandragola*, in *Personaggi in scena: il parasitus*, [Atti di *Ludi Plautini Sarsinates*, II, Sarsina, 13 ottobre 2018], a c. di G. Bandini e C. Pentericci, Roma, Carocci 2019, pp. 33-54; ed ID., *From Ferrara to Venice: Plautus in Vernacular and Early Italian Comedy (1486-1530)*, in *A Companion to Plautus*, edited by G.F. Franko and D. Dutsch, Hoboken, Wiley 2020, pp. 429-444.

⁷ LUCA D'ONGHIA, *Briciole di onomastica comica cinquecentesca: sui nomi di personaggi socialmente subalterni*, «il Nome nel Testo», XII (2010), pp. 333-341: *praec.* 336 s.v. *Parassiti*, 338 s.v. *Morfeo*.

⁸ VITO ORLANDO, *Le edizioni rinascimentali dei volgarizzamenti di Plauto e Terenzio*, «Aevum», XIV (1940), 4, pp. 573-581: 575.

⁹ PADOAN, *La commedia...*, cit., p. 35.

la sera del giovedì 13 febbraio 1522 egli avrebbe recitata «a li Crosechieri» (presso l'allora Convento dei Crociferi, nell'attuale Campo dei Gesuiti) la *Mandragola* machiavelliana.¹⁰

Nei *Diarii* del Sanudo vi è la testimonianza che nella città lagunare già prima del lunedì 10 gennaio 1508 l'attore «fece a una festa la *Asinaria*»,¹¹ ed è alla mano ancora del Sanudo che si deve la trascrizione del volgarizzamento utilizzato per tale rappresentazione, tràdito dal ms. Marciano Italiano IX 368 (= 7170), cc. 3r-44v, con l'indicazione della data in cui venne nuovamente messo in scena presso il Palazzo Morosini a San Giovanni Laterano, il giovedì 12 agosto 1512:¹² notizie entrambe preziose ai fini di una ricostruzione dei percorsi teatrali di esso (laddove si potrebbe azzardare l'ipotesi che a quelle testuali *en arrière* risulti non del tutto estraneo il «Plauto in vulgare» annoverato nell'inventario del 1495 della biblioteca di Ercole I d'Este),¹³ il frontespizio della cui *ed. pr.* riporta che la «comedia [*scil. fu*] [...] representata a di [*scil. ultimo venerdì di Carnevale*] XVI¹⁴

¹⁰ La citazione è tratta da MARINO SANUTO, *I Diarii*, [come indicano i retrofrontespizi dei tt. XIII-LI: a c. di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi], t. XXXII, Venezia, A spese degli Editori 1892, col. 458; su tale allestimento è d'obbligo – nel senso scientifico del termine, naturalmente – ricordare il contributo di GIORGIO PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore 1978, cap. II: *La Mandragola del Machiavelli nella Venezia cinquecentesca*, pp. 34-93; per ulteriori indicazioni si rinvia almeno a DANIELE VIANELLO, *La Mandragola dei buffoni*, in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi 2010-2012, voll. 3, I, a c. di A. De Vincentiis, 2010, pp. 786-792: 791-792 (a cui *add.* la voce procurata da GIOVANNA ROMELI, *De' Nobili, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1990, pp. 752-756, consultata sul sito *Treccani*, <<http://www.treccani.it/biografico>>, *s.v.*).

¹¹ SANUTO, *I Diarii*, cit., t. VII, 1882, col. 243 (come altresì nella citazione qui di séguito, corsivo aggiunto nell'indicazione del titolo della commedia); la notizia sigla la testimonianza che, in quella data, «la sera a San Canzian in Biri [*scil. come ha ricordato PADOAN, La commedia...*, cit., p. 36, si tratta di “una delle primissime sale ‘teatrali’ a pagamento di cui si abbia notizia”] fo fato la demonstration di la comedia di Plauto, dita *Menechin*. Fo bellissima. La fa Francesco Cherea».

¹² Cfr. PADOAN, *La commedia...*, cit., p. 48 e nota 19; l'allestimento non viene menzionato in SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. XIV, *ad diem*, 1886, coll. 569-574.

¹³ GIULIO BERTONI, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher 1903, Appendice II²: *La Libreria d'Ercole I (1495)* [inventario redatto da Girolamo Giglioli], pp. 235-252: 249 n° 400: «Plauto in vulgare coperto de brasilio rosso stampato» (al n. 401: «Plauto in latino coperto de brasilio rosso stampato»).

¹⁴ XI *em.*; com'è di già noto, l'integrazione è condotta sulla base di SANUTO, *I Diarii*, cit., t. XIX, 1887, col. 439: «In questo zorno, nel monastero di San Stefano in refitorio fu fato una comedia Asinaria, recitata benissimo, con versi vulgar, per alcuni homeni dotti, zoveni popolari, qual fo la seconda di Plauto [*scil. nella tradizione manoscritta ed a stampa del corpus plautino*, per la cui *ed. pr.* si veda *infra* nota 16], chiamata *Asinaria*. Vi fu assaissime persone e piena la sala, qual era tutta adornata di tapezarie. Vi fu sier Lorenzo Loredano dil Serenissimo [*scil. Leonardo*] e altri assa' da conto. Comenzò a hore 22, compite a hore 4 [*scil. giusta il computo moderno*, all'incirca dalle ore 15.45 alle ore 21.45]; sul luogo della rappresentazione, che era allora sede dei frati dell'Ordine eremitano di Sant'Agostino, e che a tutt'oggi ospita l'Intendenza di Finanza, si rinvia a MARIA TERESA MURARO, *Le lieu des spectacles (publics ou privées) à Venise au XV^e et au*

febraro del 1514 [*i.e. more veneto 1515*] in Venetia nel monasterio de sancto Stephano». ¹⁵

Fra i non pochi apporti innovativi di questo volgarizzamento rispetto all'originale plautino, ¹⁶ oltre alla già ricordata scelta della terza rima, al posto dell'ottava che s'incontra in quelli di area ferrarese, vi è l'attribuzione di un nome parlante al personaggio indicato dall'autore latino con la sola qualifica di Parasitus: il nome deaggettivale Pamphago ('vorace' ed 'onnivoro'), ¹⁷ la cui scelta da parte del colto e raffinato volgarizzatore sarebbe in anticipo – se si accoglie l'ipotesi formulata da Ferruccio Bertini, relativa al priore del monastero veneziano di Santo Stefano in cui la commedia era stata rappresentata – rispetto a quella consimile compiuta dall'Ariosto per il personaggio del parassita Pasifilo ('a cui piace tutto'), introdotto in entrambe le redazioni dei *Suppositi*. ¹⁸

L'innovazione onomastica relativa al personaggio plautino apre numerosi orizzonti storico-culturali, letterari, editoriali ed onomastici, dai quali ultimi si partirà, sempre naturalmente con la preventiva rinuncia a qualsivoglia pretesa di esaustività, e procedendo per sommi capi ed a fini illustrativi.

XVI^e siècle [1963 (ed. 1964)], in *Scena e messinscena. Scritti teatrali, 1960-1998*, a c. di M.I. Biggi, con una prem. di P. Petrobelli e M. Viale Ferrero, Venezia, Marsilio 2004, pp. 99-110: 104.

¹⁵ L'ed. è s.n.t.; all'*ed. pr.* fanno séguito, sul finire del decennio successivo, una stampa che presenta il titolo *Comedia ridiculosa de Plauto intitulata Asinaria, tradutta de latino in vulgare in terza rima, e representata nel monasterio di santo Stephano in Venetia, con gran diligentia rivista, novamente stampata*, [*colophon:*] Stampata in Venetia per Girolamo Pentio da Lecco ad instantia de Christofo ditto Stampone da Milano e compagni M.D.XXVIII a di xxiii marzo; ed una seconda emiss. di essa, [*colophon:*] Stampata in Vinegia per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino MDXXX. Su quest'assai significativa prova versorio-creativa si veda il come di consueto incisivo contributo di BERTINI, *Plauto e dintorni*, cit., cap. *Un volgarizzamento rinascimentale dell'«Asinaria» di Plauto* [1991], pp. 143-162; alle attribuzioni di paternità del volgarizzamento, destinato per ora a rimanere anonimo, si avrà modo di fare cenno poco *infra* e nota 18.

¹⁶ *Ed. pr.* [*colophon:*] *Plautinae uiginti Comoediae, linguae Latinae deliciae, magna ex parte emendatae per Georgium Alexandrinum* [*i.e. Merula*], *de cuius eruditione et diligentia indicent legentes*, Impressae fuere opera et impendio Ioannis de Colonia Agripinensi atque Vindelini de Spira, Venetiis M.CCCC.LXXII. Nicolao Throno Principe iucundissimo et Duce foelicissimo [ISTC: ip00779000]: l'*Asinaria* è alle cc. [XIX]r-[XXXI]r; ed. mod., recognouit breuique adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano [1904-1905], tt. 2; *Addenda et corrigenda in adnotatione critica*, [1910].

¹⁷ *ThLG*, <<http://stephanus.tlg.uci.edu>>, s.v. *παμ-φάγο* [ᾶ], ον, nnⁱ I-II.

¹⁸ BERTINI, *Plauto e dintorni*, cap. cit., pp. 148, 156 (lettera indirizzata dal vescovo Ludovico Gonzaga al priore, recante la data «Riparoli, XX aprilis 1501», ed. in UMBERTO ROSSI, *Commedie classiche in Gazzuolo nel 1501-1507*, «GSLI», XIII [1889], 37-38-39, pp. 305-315: 310). *Edd. prr.* delle due redazioni della commedia ariostesca: [*I Suppositi* in prosa, col titolo *Comedia Nuova* [...], [Ferrara, Giovanni Mazzocchi 1509; aut Firenze, Bernardo Zucchetta? c.1510]; *I Suppositi, Comedia di M. Lodovico Ariosto, da lui medesimo riformata et ridotta in versi*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli MDLI; ed. mod., a c. di A. Casella, in *Tutte le opere*, vol. IV: *Commedie*, a c. di Ead., G. Ronchi, E. Varasi, Milano, Mondadori 1974, nell'ordine pp. 195-257, 259-356; Note ai testi, pp. 791-846: 804-810, 810-813; Apparato delle varianti, pp. 847-990: 883-916, 916-921; Note, pp. 991-1145: 1036-1060, 1060-1076.

Quale nome proprio, Pamphagos – con la desinenza greca – viene impiegato da Ovidio per il primo dei tre cani d’Arcadia menzionati all’interno dell’ampio e virtuosistico catalogo di tali animali nell’episodio del ferimento di Atteone in *met.* 210 («Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes»), con la sottolineatura conclusiva della *wild side* di una regione meglio nota per la trasfigurazione poetica a cui era, e sarebbe, stata affidata;¹⁹ laddove al plurale è attestato in Plinio, *nat. hist.* VI 195, quale nome di uno dei popoli che abitano «fabulosa [...] ad occidentem versus» di «ea [...] pars Nili, quae supra Syrtes Maiores oceanumque meridianum protendatur» (l’Etiopia), i «Pamphagi, omni mandentes», di cui l’autore fornisce l’*interpretatio nominis* etimologica giusta un principio di natura ‘cratiliانا’.²⁰

Non meno significativo risulta l’impiego letterario dell’aggettivo *παμφάγος* a due figure mitologiche dagli inequivocabili tratti parassitici come l’Eracle satirico e Momo, pur se nel caso del primo in un contesto volto a riscattare tale caratteristica sacralizzandola ed obliandone le originarie valenze comiche, in quanto l’epiteto che prosegue l’enumerazione delle *virtutes* del dio in *Hymni Orph.* 12, 6 («*παμφάγε, παγγενέτωρ, πανυπέρτατε, πᾶσιν ἄρωγέ*: «che tutto divorì, di tutto generatore, fra tutti supremo, di tutti soccorritore»), «benché richiami alla mente la rappresentazione dell’insaziabile Eracle dell’*Alceste* di Euripide,²¹ [...] qui si riferisce al rapporto di Eracle col sole e col tempo [...] che tutto genera e tutto divora nel suo corso, e si contrappone al seguente *παγγενέτωρ*».²² Dunque un aspetto talmente intrinseco al mito,

¹⁹ Ed. di riferimento: *recognouit breuique adnotatione critica instruxit* R.J. Tarrant, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 2004. Sull’unione di elementi allusivo-eziologici e letterari nella *iunctura* conclusiva del verso appaiono come di consueto illuminanti le indicazioni fornite da A. Barchiesi nel comm. *ad loc.* in [PUBLIO] OVIDIO [NASONE], *Metamorphosi*, a c. dello studioso, testo crit. basato sull’ed. oxon. di R. Tarrant, vol. II, trad. di L. Koch, comm. di A. Barchiesi e G. Rosati, [Roma], Fondazione Lorenzo Valla – [Milano], Mondadori 2007, pp. 125-241: 162: «secondo l’*Inno a Diana* di Callimaco (vv. 87-119) [*scil.* su di esso si avrà modo di ritornare *infra* e nota 23] fu in Arcadia, presso Pan, che Diana andò a procurarsi la sua muta di cani di razza per la caccia al cervo. Forse Ovidio vuole evocare per contrasto la tranquilla vita pastorale dell’Arcadia di Virgilio, cfr. *Ecl.* 7, 4 *Arcades ambo*».

²⁰ La prima e la terza citazione sono da PLIN. *nat. hist.* VI 195, la seconda da ivi 194 (ed. di riferimento: diretta da G.B. Conte, con la collaborazione di A. Barchiesi e G. Ranucci, Torino, Einaudi 1982-1988, voll. 5, I, 1982, l. VI, trad. di R. Centi, note di A. Marcone, pp. 647-773; Nota critica, pp. 775-779: 779); per l’indicazione conclusiva cfr. naturalmente PLAT. *Crat.* 383a (ed. di riferimento: in *Opera*, *recognouit breuique adnotatione critica instruxit* I. Burnet, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano [1899-1906], tt. 5, I, [1905² (1899¹)], 383a-440e).

²¹ Cfr. la prima parte della *ρήσις* del Servo in EUR. *Alc.* 747-760 (ed. di riferimento: in *Fabulae*, edidit J. Diggle, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1981-1994, tt. 3, I, 1981, pp. 31-83).

²² *Inni orfici*, a c. di G. Ricciardelli, [Roma], Fondazione Lorenzo Valla – [Milano], Mondadori 2000: il testo e la trad. dell’inno sono alle pp. 40-43, il comm. alle pp. 286-292 (la citazione è da p. 289 *ad v.*). Com’è noto, l’*ed. pr.* di essi, procurata dal Lascaris, reca nel *colophon*: Anno ab incarnatione M.ccccc Die xix Septembris. Impressum Florentiae [da Bartolommeo di Libri, *aut* Benedictus Ricardinus] impensa Philippi Iuntae bibliopolae (ISTC: io00103000; la raccolta è alle cc. *δ*ιρ-ζ’viii, l’inno in questione alla c. *δ*vir-v).

da far sì che ne risulti immancabile la traccia persino nella celebrazione più iniziatica e tutt'altro che incline a dar risalto al versante satirico di esso, che affiora invece in Callimaco, *Hymn. Dian.* 160, dov'è fatto esplicito riferimento all'«ἀδηφαγίη» di Eracle,²³ e viene addotto quale primo di numerosi esempî nel capitolo che apre Ateneo, X (411b-412b), reso nella versione latina di Natale Conti con l'eloquente titolo *De Herculis caeterorumque Athletarum uoracitate*.²⁴

Di pari, e se possibile di ancora maggiore interesse ai nostri fini, appare l'attribuzione dell'epiteto *παμφάγος* alla figura di Momo nella clausola del v. iniziale («Τάκεο δυστάνων ὀνύχων ἄπο, παμφάγε Μῶμε»: «Struggiti fin dalle unghie malnate, insaziabile Momo») di un epigramma anonimo testimoniato nel libro IV dell'*Anthologia Planudea*, non andato a stampa nell'*ed. pr.* fiorentina della raccolta, procurata dal Lascaris,²⁵ e recuperato nell'Appendice di quella Aldina del novembre 1503.²⁶

²³ CALLIMACHI *Hymnus in Dianam*, introd., testo crit. e comm. a c. di F. Bornmann, Firenze, La Nuova Italia 1968; opportunamente nel comm. *ad loc.*, p. 77 (cit. con un intervento inter-puntivo), il curatore sottolinea come «il nome astratto, prosastico [...], quasi fosse un sintomo patologico, accenni a una caratteristica di Eracle che il poeta presuppone già nota all'ascoltatore», attraverso una «forma rapida e intellettualizzata di allusione», e rinvia di séguito al passo di Ateneo del quale si fa menzione subito *infra*. *L'ed. pr.* degli *Hymni* callimachei, procurata dal Lascaris, venne stampata a Firenze, presso il veneziano Lorenzo di Francesco Alopa, intorno al 1496 [ISTC: ic00061000] (quello *in Dianam* è alle cc. Avv-Biir; gli *Scholìa antiqua* alle cc. Aïr-Biïv: Aïvr-Avïv).

²⁴ Ed. di riferimento: ATHENAEUS Naucraticus *Deipnosophistae*, vol. III.A, edidit S.D. Olson, Berlin/Boston, de Gruyter 2020 (il preannunzio di riprendere la trattazione «ἀπὸ τῆς τοῦ Ἡρακλέους ἀδηφαγίας» sigla il l. IX, 411a); *L'ed. pr.* del testo greco, procurata dal Musuro, reca nel *colophon*: Venetiis, apud Aldum et Andream socerum mense Augusto M.D.XIII (ma sulla preesistenza di tale progetto di stampa, il cui termine *a.g.* è la domenica di Pasqua 15 aprile 1498, si vedano almeno le indicazioni fornite da FEDERICA CONSONNI, *Sulle tracce delle fonti dell'Aldina di Ateneo (versione plenior): la 'famiglia β'*, in *Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico - II*, Atti del II Seminario interdisciplinare [...], Trieste, Dipartimento di Studi Umanistici, 23-27 settembre 2019, a c. di V. Veronesi e B. Callegher, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste 2021, pp. 351-374: 367; DOI: 10.13137/978-88-5511-256-7/32272); quella della versione latina dell'opera è *Dipnosophistarum, sive Coenae sapientum, libri XV*, Natale de Comitibus Veneto nunc primum e Graeca in Latinam linguam uertente [...], Venetiis, apud Andream Arriabenum ad signum Putei MDLVI (la conclusione del l. IX è alla p. 166 col. 2 rr. 48-49, il passo relativo al dio alla p. sg. col. 1 rr. 9-37).

²⁵ *Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων* [*Anthologia Graeca Planudea*], [Io. Lascaris *Rhyndacenus Petro Medici S.*, cc. (*i)r-(*vii)r], [*colophon*: Impressum Florentiae per Laurentium Francisci de Alopa Venetum III idus [i.e. 11] augusti M. CCCCLXXXIII [ISTC: ia00765000] (il l. IV è alle cc. Xiν-ΔΔiv, l'epigramma parimenti anonimo che precede il nostro, Eις τὸν Μῶμον, è alla c. AAVir, con la ripetizione dei vv. 1-2 dopo il v. 6); edd. modd.: *Anthologie grècque*, t. XIII: *Deuxième partie, Anthologie de Planude*, texte établi et traduit par R. Aubreton, avec le concours de F. Buffière, Paris, Les Belles Lettres 1980 (p. 180 n° 266; Notes complémentaires, pp. 229-329: 295-296 note 5-8 [per dei refusi la numerazione delle note 5-6 appare rovesciata]); *Antologia Palatina*, a c. di F.M. Pontani, Torino, Einaudi 1978-1981, voll. 4, IV, 1981, l. XVI, pp. 263-447 (388-389 n° 266, da cui si cita; Nota critica, pp. 449-454: 453-454; Note, pp. 455-516: 495-516: 509 *ad loc.*).

²⁶ *Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros* [sul frontespizio, al disotto della celeberrima marca editoriale, compare altresì il titolo in greco], [*colophon*:] Venetiis, in aedibus Aldi

L'associazione del nostro epiteto con un personaggio legato se altri mai al genere satirico luciano²⁷ – e prima ancora, per restare nell'ambito letterario 'basso', a quello favolistico di Esopo²⁸ – ci fa giungere al cospetto di una delle maggiori *auctoritates* della cultura europea umanistico-rinascimentale, ovvero naturalmente Erasmo, uno dei cui *Colloquia* ha come protagonisti Pamphagus e Cocles, «*veteres compotores*», al primo dei quali, com'egli stesso afferma al centro del breve dialogo, «*placet ocium. Arridet Epicurea vita*», ed amando «*voluptatem perpetuam*», nella scelta fra la vita matrimoniale e l'ecclesiastica opta senz'alcuna remora o dubbio per la seconda, giacché «*qui ducit uxorem, uno mense felix est; cui contingit opimum sacerdotium, in omnem usque vitam fruitur gaudio*».²⁹

Da questa *renouatio* onomastica erasmiana si diramano significativamente due strade, la prima delle quali conduce, al termine del medesimo decennio che aveva vista la prima stampa dei *Colloquia*, all'adozione del nome Pamphagus per il personaggio del Parasitus nell'*Acolastus, de filio prodigo Comoedia* dell'umanista riformato Willem de Volder (*humanistice* Gulielmus Gnapheus, *uel* Fullonius);³⁰ la seconda – di segno tutt'altro che confessionale, e circondata da un'aura 'sulfurea' non immemore della tradizione luciana –, nel decennio successivo, alla commistione tra la fonte erasmiana e l'ovidiana, in quanto il dialogo IV del *Cymbalum mundi* di Bonaventure Des Périers vede la partecipazione «*de deux chiens, Hylactor et Pamphagus*».³¹

mense Nouembri M.D.III, *App.*, cc. MMVIIv-NNIXv: NNVIIR-NNVIIIr ad BB: NNVIIv.

²⁷ LUC. *Nigr.* 32; *Deor. Conc.*; *Herm.* 20 (ed. di riferimento: in *Opera*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit M.D. Macleod, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1972-1987, tt. 4, nell'ordine I, 1972, n° 8, pp. 31-45; III, 1980, n° 52, pp. 149-157; IV, 1987, n° 70, pp. 17-84). È appena il caso di rammentare che Luciano è altresì autore di uno specifico opuscolo sull'arte parassitica, il *De Parasito* (ivi, t. II, repr. with corr., 1993 [1974¹], n° 33, pp. 142-174).

²⁸ AESOP. *Fab.* 124 (ed. di riferimento: recensuit Ae. Chambry, Paris, Les Belles Lettres 1925-1926, pt.s 2; per ragioni di natura pratica, si è consultata l'*ed. minor*, texte établi et traduit par É. Ch., ivi 1927).

²⁹ *Ed. pr.*: in *Familiarium colloquiorum formulae*, Apud inelytam Basileam, in aedibus Ioan. Frob[enii] An. M.D.XXII, cc. c3v-c5v; ed. di riferimento: in *Opera omnia*, ord. I, t. III, ed. L.-E. Halkin, F. Bierlaire, R. Hoven, Amsterdam, North-Holland Publishing Company 1972, pp. 150-154 (cit. con tre interventi grafici).

³⁰ *Ed. pr.*: [*colophon*:] Gulielmus Fullonius canebat, apud Hagienses suos, Anno M.D.XXIX. Excussum Antuerpiae, in aedibus Martini Caesaris [*i.e.* Merten de Keyser, la cui impresa editoriale reca significativamente il motto «*Sola Fides Sufficit*»], expensis Godfridi Dumaei [*i.e.* Govaert van der Haeghen], vicesima tertia Iulii; ed. mod., ingeleid en met aantekeningen voorzien door Dr. P. Minderaa, Zwolle, Tjeenk Willink 1956.

³¹ *Ed. pr.* (anonima): [*colophon*:] Imprimé nouvellement à Paris, pour Jehan Morin [...] M.D.XXXVII (réimpr.: ivi, Société des Anciens Livres [par. E. Durand] 1914); éd. crit. par M. Gauna, Paris, Champion 2000. Per l'ascendenza erasmiana del nostro Pamphagus, si veda MAURICE PRIGNIEL, *Notes sur une source probable du «Cymbalum Mundi»*, «*Revue d'Histoire littéraire de la France*», XXXVI (1929), 2, pp. 221-222; e per un'indagine intertestuale e contestuale di esso, HENRI BUSSON, *Pamphagus*, «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», XIV (1952), 2, pp. 289-293.

Prevedibilmente, delle due vie appena indicate, la più fioriera di riprese è quella umanistico-cristiana inaugurata dall'*Acolastus*, la cui eco si riscontra in tre tragicommedie ed una tragedia, tutte a carattere sacro, di ambito gesuitico, ossia il *Gastrimargus* di Jaime Romañá (*uel Romanyà*), andato in scena «in foro publico Balearico», a Palma de Maiorca, il sabato 2 maggio 1562 – anche se ne è «verosímil la composición y representación [...] hacia 1530» –, nel quale compaiono addirittura due figure di parassiti, Pamphagus e Poliphagus;³² il *Prodigus* e la *Vita Humana* di Luís da Cruz, rappresentati nel Colégio das Artes di Coimbra, il primo nel 1568, la seconda alla conclusione del 1571 (il termine *p.q.* di essa è la battaglia di Lepanto, combattuta la domenica 7 ottobre, e menzionata nella scena IX dell'atto I) o durante l'anno successivo, opere nella cui tavola dei personaggi il nostro viene insignito dei titoli di «heluo», «sycophanta» e «parasitus»,³³ e l'*Hermenegildus* di Emanuele Tesauo, che venne posto in scena presso il Collegio di Brera il giovedì 26 agosto 1621 (anno celebrativo del centenario del ferimento di sant'Ignazio), e nel quale l'autore offre di esso una vera e propria *imago* in miniatura là dove nell'elenco delle *Personae* ne ritrae sia il percorso biografico che il carattere etico e drammaturgico: «olim Misionis [scil. "Sacerdos Arrianus, [...] Regius Consultor"] seruus Athenis, nunc Nauta profugus. Mendax, uersutissimus».³⁴

³² JULIO ALONSO ASENJO, MANUEL MOLINA SÁNCHEZ, '*Gastrimargus*', *tragicomedia humanística de J. Romañá / Romanyà*, «TeatrEsco» [disponibile sull'omonimo sito, <<https://parnaseo.uv.es/teatreco.htm>>, s.v.], 1, 2005-2006: Estudio preliminar, pp. i-xxix, [ed.], pp. 30-87 (le due citazioni sono nell'ordine dalle pp. 32, x); l'ed. è stata poi pubblicata a sé, Granada, Editorial Universidad de Granada 2007.

³³ *Ed. pr.* di entrambe le opere: in *Tragicae Comicaeque Actiones, a Regio artium Collegio Societatis Iesu, datae Conimbricae in publicum theatrum*, Lugduni, Apud Horatium Cardon [colophon: Excusum a Iacobo Roussin], 1605, nell'ordine pp. 1-213 (3: «Pamphagus, heluo et sycophanta»), 215-441 (218: «Pamphagus, heluo et parasitus»; III VIII didascalìa, 337 [537 *em.*]-339, x, 347-348, IV VI, 374-375: «sycophanta»); della prima, repr. fac-sim. in *O Pródigo, Tragicomédia Novilatina*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Estudos Clássicos 1989, voll. 2, I (il II contiene la prefácio, traslado e notas por J. Mendes de Castro, introdução e tradução do Prólogo por R.M. Rosado Fernandes); della seconda, edição crítica e estabelecimento do texto latino S. Tavares de Pinho, M.J. de Sousa Barbosa, introdução, tradução e notas M.J. de Sousa Barbosa, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press [2011].

³⁴ Il ms. della tragedia è custodito presso la Biblioteca Reale di Torino, alla segnatura Varia 59 bis, cc. 92r-116r: le due citazioni sono dalla c. 93r; per le indicazioni relative alla significativa opera sia perdonato il rinvio autoreferenziale a MAURO SARNELLI, *Un esempio 'neoalessandrino' di confluenza delle tradizioni: l'originario coro dell'atto III dell'Hermenegildus di Emanuele Tesauo*, in *La comunicazione letteraria degli Italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a c. di D. Manca e Gb. Piroddi, Sassari, EDES 2017, pp. 149-210. Il personaggio compare altresì nella riscrittura della tragedia, intrapresa dall'autore – la cui uscita dalla Compagnia era stata formalizzata il 16 giugno 1635 – «per compiacere» al Principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, «transportandola dal suo Latino in Italiano, per recitarsi da Nobili Personaggi nel Giorno Natalitio di Madama Reale» Cristina di Francia, il lunedì 10 febbraio 1659 (*Al Serenissimo Principe Emanuel Filiberto di Savoia, lo Stampatore* [scil. ma verisimilmente l'autore], *Felicità*, in EMANUELE

Se la scelta onomastica compiuta dal volgarizzatore dell'*Asinaria* si è rivelata di straordinaria fortuna europea, grazie ai molteplici echi culturali e letterari dei quali era portatrice e che a sua volta avrebbe generati (anche nella tradizione volgare, come testimonia il personaggio del parassita Panfago nella *Carbonaria* dell'aportiana),³⁵ i restanti nomi a cui si farà cenno appaiono nondimeno in possesso di elementi d'interesse niente affatto secondari, anche in considerazione della rilevanza storica e drammaturgica di alcune delle commedie di appartenenza.

Innanzitutto, il *trait d'union* fra di essi è costituito da un ampliamento di quello individuato con lucidità dal D'Onghia, giusta cui i «nomi [*scil.* dei parassiti] alludono sempre all'appetito smodato»,³⁶ in quanto nell'altro volgarizzamento plautino di area veneziana preso in considerazione, *Il Penolo*,³⁷ in prosa, il breve atto II viene ampliato proprio ricorrendo all'aggiunta del parassita Pinalco, la cui etimologia onomastica (se non si è traveduto nella sua individuazione) rimanda ad un'ingegnosa e colta combinazione fra il verbo *πίνω* 'bevo' ed il suffisso *ἀλκῆ* 'forza spiegata in un'azione, valore, coraggio, ardimento', 'battaglia, combattimento', dando vita ad un personaggio 'dedito al *seruitium bibendi*' – con l'abbassamento di livello, caratteristico del genere comico, rispetto all'elegiaco *seruitium amoris*, e naturalmente ancor di più all'eroico *seruitium patriae* –, come due decenni dopo il Bibulo della *Cangiaria*, composta da un esponente della famiglia viterbese Sacchi, originaria di Alessandria (il medico Giacomo, più verisimilmente che Domenico o Tiburzio).³⁸

TESAURO, *Ermegildo, Tragedia*, In Torino, Appresso Bartolomeo Zavatta M.DC.LXI, cc. †2r-†3r: †2r): «Panfago, Greco, Servo già di Cherinto [*scil.* "Greco, Sacerdote Ariano, Apostata dalla Chiesa"]» (ivi, Interlocutori, c. †4r); l'ed. mod. dell'opera è a c. di P. Frare e M. Gazich, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2002 (nell'ordine pp. 3-5: 3, 8-9: 8).

³⁵ Ed. pr.: *La Carbonaria, Comedia* [...]. *Novamente data in luce*, In Venetia, Presso Giacomo Antonio Somasco M.DCI (II emiss., ivi MDCVI); ed. naz., vol. XV: *Teatro*, a c. di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2000-2003, tt. 4, II, 2002, pp. 441-543; è in riferimento a questa commedia che il nome del personaggio compare in D'ONGHIA, *Briciole onomastiche...*, cit., p. 336 s.v. *Parassiti*.

³⁶ D'ONGHIA, *Briciole onomastiche...*, cit., p. 336.

³⁷ Ed. pr.: *Il Penolo, comedia antica di Plauto, nella commune lingua novamente tradotta et stampata*, [colophon:] Stampato nella inclita città di Vinegia, apresso santo Moysse, nelle case nove Iustiniane, per Francesco di Alessandro Bindoni et Mapheo Pasini, compagni. Ne l'anno del Signore M.D.XXVI del mese di Zugno. Regnante il serenissimo Principe Messer Andrea Gritti; all'ed. pr. fanno séguito due emissioni, [colophones:] Stampata in Vinegia per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino MDXXX; ivi, nel mese di Settemb. MDXXXII.

³⁸ «Composta dal Sacco per l'Ill.mo S.or Vicino [*scil.* Pier Francesco] Orsino, fatta in Viterbo nella Sala Grande del Vescovato con bello et sontuoso Apparato, co' varii suoni et canti di Musica, nel M.D.XXXXI» (*subscriptio* del ms. dell'opera, custodito presso la Biblioteca Capitolare di Viterbo – confluita nella Diocesana –, alla segnatura 43 scaff. I; *La Cangiaria, commedia inedita del 1541*, prem. alla rist. di Q. Galli, con una nota di E. Bentivoglio, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria 2017 [I ed., sempre con disegni di Alessio Paternesi, Viterbo, Agnesotti 1972], pp. 174,

Pur nel rispetto della tipologia configurata dal personaggio, i nomi ad esso attribuiti rivelano *à contre-jour* le aspirazioni letterarie degli autori e la loro ricerca d'«inserirlo in una realtà profondamente diversa» da quella dei modelli classici a cui pure deve la sua esistenza.³⁹ come infatti i parassiti Pilastrino e Listagiro nei *Tre Tiranni* di Agostino Ricchi⁴⁰ mostrano di provenire, il primo, dalla lettura del *Morgante* pulciano, il secondo (sempre se non si è traveduto nel rintracciarne l'etimologia), da un'ulteriore significativa manifestazione del carattere culto della commedia,⁴¹ al pari dell'Apitio nei *Fantasma* di Ercole Bentivoglio;⁴² così il Melino della *Fabritia* di Ludovico Dolce rinvia al contempo alle arti adulatorie esercitate attraverso il miele

180; Persone della comedia, p. 102: Bibulo, dibitore; I VII didascalìa, pp. 116-118: parasito); sulla famiglia si rinvia alle indicazioni fornite nella voce procurata da MARINA BUCCHI, *Sacchi*, in *Dizionario storico biografico del Lazio* [...], coord. e c. di S. Franchi e O. Sartori, con la collaborazione redazionale di M. Bucchi, Roma, IBIMUS 2009, voll. 3, III, pp. 1719 col. 2-1720 col. 2 (su Giacomo, 1720 coll. 1-2). *A latere*, è assai caro a chi scrive rammentare una testimonianza della Prof.ssa Acquaro Grazioli, giusta la quale l'impulso alle indagini su questa commedia venne offerto dal Prof. Greco, che ne suggerì lo studio per una Tesi di Laurea al Prof. Mario Costanzo Beccaria (Candidata: Armanda M. Garofalo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1967-1968), e ne caldeggiò l'ed. al Prof. Federico Doglio, che l'affidò al già ricordato Q. Galli.

³⁹ Per la citazione si veda *supra* e nota 3.

⁴⁰ La commedia venne rappresentata «in una delle maggiori sale» del Palazzo d'Accursio di Bologna la sera del 4 marzo 1530 (primo venerdì di Quaresima), di fronte al pontefice Clemente VII de' Medici ed all'imperatore Carlo V, durante i festeggiamenti organizzati per celebrare l'incoronazione di quest'ultimo, avvenuta il 24 febbraio presso la Basilica di San Petronio, due giorni dopo l'imposizione della corona ferrea quale re d'Italia presso la Cappella Farnese del Palazzo poc' anzi ricordato (SALVATORE MUZZI, *Annali della Città di Bologna dalla sua origine al 1796*, t. VI, Bologna, pe' tipi di s. Tommaso d'Aquino 1844, *ad ann.*, pp. 302-444: 419); e vide la luce in occasione della terza ricorrenza di tali avvenimenti: *Comedia di Agostino Ricchi da Lucca, intitolata I tre Tiranni, recitata in Bologna a N. Signore et a Cesare il giorno de la Commemorazione de la Corona di sua Maestà*, [colophon:] Stampata in Vinegia per Bernardino de Vitali, a dì xiiii di Settembre del MDXXXIII; due le edd. modd. dell'opera, una a c. di A.M. Gallo, Milano, Il Polifilo 1998; l'altra, AGOSTINO RICCHI – NICOLA SOFIANÒS, *I Tre Tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)*, a c. di C. Luciani, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2012.

⁴¹ PULCI, *Morg.*, XXI 42, 3 (ed. di riferimento: in *Morgante e Lettere*, a c. di D. De Robertis, II ed. riv., Firenze, Sansoni 1984 [1962¹], pp. 3-919; Nota ai testi, pp. 1009-1083: 1011-1043): «pilastron» (Rinaldo), per cui Pilastrino varrebbe come 'piccola, ma indistruttibile colonna dell'arte parassitica'; Listagiro: ληστῆς (pronunziato con l'itacismo) 'predone' + suffisso -γυρός 'rotondo' = 'pingue predone'.

⁴² *Ed. pr.*: *I Fantasma, Comedia del S. Hercole Bentivoglio*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari MDXLIII; rist. anast., seguita da quella del *Geloso, Comedia* [colophon: In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari nel mese di Settembre MDXLIII], pref. di M. Calore, Sala Bolognese (Bologna), Forni 1983. All'*ed. pr.* fanno séguito due emissioni: In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari nel mese di Settembre MDXLV; ivi, MDXLVII. Per quanto riguarda il nome del nostro personaggio, si tenga presente la notorietà del trattato culinario dell'autore latino, la cui *ed. pr.* è APITII CELII *de re Coquinaria libri decem*, Impressum Venetiis per Bernardinum [scil. Vitali] Venetum s.a. [ISTC: ia00922000].

dell'eloquenza da un suo 'antenato', il $\kappa\omicron\lambda\alpha\zeta$, e ad un personaggio della realtà contemporanea, Antonio Mellini.⁴³

Ma non tutti i parassiti recano impressa nei proprî nomi la traccia-stigma del loro peccato di gola (come il Grumando nella *Santa* di Mario Cardoini,⁴⁴ e l'Ingluvio nella *Vedova* di Niccolò Buonaparte),⁴⁵ preferendo gli autori alludere ad altre caratteristiche del personaggio, come il Manilio nel *Capitano* del Dolce, riscrittura del *Miles gloriosus* plautino – con, nel nostro caso, la fantasiosa scomposizione e reinvenzione del nome di Artotrogus, giusta l'etimologia letterale 'mangiatore di pane' –, in cui il giuoco metalinguistico e metateatrale viene palesato facendo affermare da uno dei due famigli, Truffa,

⁴³ *Ed. pr.*: *Fabritia, Comedia di M. Lodovico Dolce*, [Venezia], Aldi Fileri [scil. Paolo] MDXXXIX; ed. mod., a c. di Ch. Trebaiocchi, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2015 (sulla tradizione testuale dell'opera si veda ivi, Nota al testo, pp. 53-92: 53-86); come ha rilevato la curatrice, oltre alla circostanza per la quale il nome Melino «potrebbe [...] velatamente rimandare a 'miele', 'melenso' in riferimento alle caratteristiche adulatorie del personaggio» (ivi, *Introduzione*, pp. 7-52: 27; dalla p. sg. e nota 71 è tratta l'indicazione – suggerita alla studiosa da Paolo Procaccioli – qui di séguito presentata), in esso vi è un ulteriore assai significativo elemento connotante, ovvero l'allusione ad una figura storica di «villano de la robba altrui», l'Antonio Mellini contro cui l'Areteino si sarebbe scagliato in una lettera di fuoco a questo diretta («Di Vinezia il .xii. d'Agosto. M.D.XXXVIII.», *sed* 16-29 febbraio 1540), ed in una successiva indirizzata a Bartolomeo Panciaticchi («Di Vinezia l'ultimo [scil. 29] di Febraio. M.D.XXXX.» (PIETRO ARETINO, *Lettere*, ed. naz., a c. di P. Procaccioli, t. II, Roma, Salerno Editrice 1998, nell'ordine n° 67: *Al tesauriero di Loreno* [scil. del cardinale Giovanni di Lorena], pp. 71-72 [nell'*Indice dei nomi*, pp. 552-601: 583-584 s.v.: 583, il destinatario è ritenuto «forse Antonio»], n° 167: *A M. Bartolomeo Panciaticchi*, pp. 188-189: 189; in Id., *Lettere*, ll. I-II, a c. di F. Erspamer, [Milano], Fondazione Pietro Bembo / Parma, Guanda 1995-1998, voll. 2, II, 1998, *ad* n° 67, pp. 131-133 [dalla nota alla data della lettera, p. 133, è tratta la rettifica segnalata poco *supra*], n° 167, pp. 365-367: 367 nota *ad* 13, si vedano le indicazioni con le quali il curatore documenta l'identificazione col Mellini).

⁴⁴ *Ed. pr.*: *La Santa, Comedia piacevolissima del Sig. Mario Cardoini, novamente posta in luce da Pietro Bizari*, In Venetia, s.t. 1566 (introdotta dalla dedicatoria del patrocinatore della stampa all'autore, recante la data «A XX di Gennaio M.D.LXVI», cc. A2r-A7v; II emiss., coi medesimi dati [Bizari > Bizarri] e numerazione delle cc., e la dedicatoria appena ricordata preceduta da quella dell'autore *A l'ill.mo et Ecc.mo S.or il S.or Duca di Seminara, Principe di Cariati etc.* [scil. don Carlo I Spinelli], recante la data «D'Anversa a XX di Luglio del M.D.LXVI», seguita da un sonetto indirizzato *Al medesimo* e dall'elenco degli *Errori de la stampa*, nell'ordine cc. *1r.*3r, *3v, *4r); ed. mod. (condotta sull'esemplare dell'*ed. pr.* custodito presso The British Library, alla segnatura 1071.i.17), a c. di S. Termanini, in *Teatro comico del Cinquecento. La commedia in tonaca*, a c. di Id. e R. Trovato, Torino, UTET 2005, pp. 525-652 (alle indicazioni sull'autore fornite ivi, Nota biografica, pp. 527-528, *add.* ALFONSO ULLOA, *Le Historie di Europa* [...], *nuovamente mandate in luce* [...], In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri MDLXX, pp. 134-135, 136). Il nome del nostro personaggio, Grumando, è una metatesi del franc. *gourmand*, *gourmant* 'golosio'.

⁴⁵ *Ed. pr.*: *La Vedova, Comedia facetissima di M. Nicolò Buonaparte, Cittadino Fiorentino, nuovamente posta in luce*, In Fiorenza, Appresso i Giunti MDLXVIII (II ed., ivi, Per Filippo Giunti MDXCII); ed. mod., a c. di R. Trovato, in *Teatro comico del Cinquecento*, cit., pp. 653-748. Il nome del parassita rinvia naturalmente ad *ingluvies* 'ingordigia, voracità, golosità', per cui cfr. HOR. *Serm.* I 2, 8 («ingrata [...] ingluvie»; ed. di riferimento: in *Opera*, edidit F. Klingner, editio stereotypa editionis III [1959 (1939¹)], Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter 2008), ed EUTR. 7, 18, 2 («ingluvie et voracitate»; ed. di riferimento: recognouit C. Santini, Leipzig, Teubner 1979).

che l'essere al servizio del protagonista è «buon per Manilio, / che di man gli trarà qualche stipendio»;⁴⁶ o abbassare comicamente il livello dell'allusione onomastica, come nel Tristano «gnatone» della *Ramnusia* di Giovanni Aurelio Schioppi,⁴⁷ in cui il nome dell'eroe d'amore viene attribuito ad un parassita dalle funzioni non troppo celate di lenone (e col passaggio di «gnatone» da nome proprio a sostantivo).⁴⁸

⁴⁶ *Ed. pr.: Il Capitano, Comedia di M. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'Eccellentiss. Signor Duca [...]*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari MDXLV (la citazione è dalla scena di Truffa *solo*, nell'atto I, cc. 7v-9r: 7v vv. 6-7); posto in relazione con l'anno della stampa, il riferimento è all'allora dodicenne Francesco III Gonzaga, ma, essendo affermato nella lettera dedicatoria, indirizzata dall'autore *Al molto Reveren. et Illustre Mons. il Signore Abate di Gonzaga* (forse da identificare con l'Abate Gonzaga – cugino di Federico II –, destinatario di una lettera dell'Aretino, recante la data «Di Vinezia il .VIII. di Giugno M.D.XXVIII.», ed. naz., cit., t. I, 1997, n° 11, pp. 66-67; altre due menzioni aretinarie di questo personaggio sono indicate in *Lettere*, ed. Erspamer, cit., vol. I, 1995, n° 11, pp. 41-42: 41 nota preliminare), e recante la data «Alli XV d'Aprile, di Vinegia, MDXLV» (c. A iir-v), come l'opera fosse «nata per cagion» (c. A iir) del destinatario, si potrebbe individuare in questo personaggio il committente della commedia in vista della sua rappresentazione presso la Corte mantovana, circostanza che potrebbe altresì condurre ad una data anteriore all'anno di stampa, permettendo d'individuare nel Duca menzionato nel titolo Federico II (il quale – lo si rammenti – potrebbe essere stato imparentato *ex patre* con l'Abate Gonzaga, ricevendo da quest'ultimo un *munus* prima teatrale, poi librario). All'*ed. pr.* fanno séguito vivente l'autore una seconda emiss., In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari MDXLVII; ed un'*ed.* con frontespizio e numerazione delle pp. propri, e con l'indicazione di *nuovo ricoreta e ristampata*, compresa nella raccolta delle *Comedie di M. Lodovico Dolce, cioè Il Ragazzo, Il Marito, Il Capitano, La Fabritia, Il Ruffiano*, ivi MDLX (II emiss., In Venetia, Per gli heredi di Bortolamio Rubin MDLXXXVI). Su quest'opera, riscrittura dell'*Amphitruo* plautino, si sofferma in particolare BERTINI, *Plauto e dintorni*, cit., cap. *Le commedie plautine di Ludovico Dolce*, pp. 205-219: 209-212; per l'ampia documentazione fornita, risulta tuttora prezioso il contributo onomastico di K[ARL] SCHMIDT, *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, «Hermes», XXXVII (1902), pp. 173-211, 353-390 (su Artotrogus, p. 357 s.v.), 608-626 (*praec.* pp. 623-624).

⁴⁷ *Comedia nomata Ramnusia. Fo recitata in Verona, in casa de li Magnifici et Illustri Signori Conti Nogaroli, del MDXXX del mese di Febraio, [colophon:]* In Vinegia, per Pietro et Giovanmaria fratelli de i Nicolini da Sabbio ne l'Anno del Signore MDL (il nome dell'autore è indicato alla c. A iiiiv, prima del Prologo); rist. anast. dell'*ed. pr.*, pref. di N. Messora, Sala Bolognese (Bologna), Forni 1991. Due le edd. modd. dell'opera: una, in *La Ramnusia e altri testi teatrali*, a c. di R. Sirri, Napoli, De Simone 1988, pp. 5-105; l'altra, testo e note a c. di M. Marinone, in GIOVANNI AURELIO SCHIOPPI, ANTON FRANCESCO RAINERI, *Commedie*, presentate da G. Bárberi Squarotti, San Mauro Torinese (Torino), Res 1994, pp. 5-92.

⁴⁸ Cfr. il volgarizzamento in endecasillabi sdruccioli dell'*Eunuchus* terenziano, in *L'Andria et l'Eunucho di Terentio, tradotte in verso sdrucciolo per Messer Gio. Giustiniano di Candia, [colophon dell'Eunucho:]* In Vinegia, in Casa di Messer Francesco [scil. Giovan F. Torresano] d'Asola nell'Anno M.D.XLIII, nel Mese di Luglio, cc. 34v-72r: II II, 43v-46r: 45r (a parlare è il personaggio del parassita Gnato): «Perché come le sette de' Philosophi / hanno dal nome lor preso il vocabolo, / che da Platon si chiaman Platonic, / così io voglio che chiamati sieno / i parassiti, da Gnato, Gnatonici», in cui la versione di TER. *Eun.* 263-264 («tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis / vocabula, parassiti ita ut Gnathonici vocentur»; ed. di riferimento: in *Comoediae*, recognouerunt breuique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer et W.M. Lindsay, supplementa apparatus curauit O. Skutsch, repr. with addit., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1958 [1926¹], pp. 111-169) reca palesemente le tracce dei commenti *ad loc.* di Donato («ex ipsis vocabula» ut Pythagorica, Platonica»; edd. di riferimento: in AELI DONATI *quod fertur commentum*

In ragione dell'ampiezza e differenziazione interna, un'indagine a parte condotta sempre *sub specie nominum parasitorum* meriterebbe la produzione drammaturgica di Giovan Maria Cecchi,⁴⁹ ma al presente basti aver cercato, sia pure in maniera cursoria e più per cenni che per ragionamenti distesi, d'illustrare quanto e come la tipologia di personaggio entro cui ci si è inoltrati possa offrire non del tutto adiafore chiavi di lettura delle opere prese in considerazione, delle tradizioni letterarie a cui esse fanno riferimento e dei contesti storico-culturali di provenienza e di reciproco scambio.

Biodata: Mauro Sarnelli (Roma) nel corso dei suoi studi ha applicata una formazione filologico-classica ai versanti latino e volgare della letteratura italiana, aprendosi alle interazioni di essa col teatro, la musica ed il cinema, in un arco cronologico che va dalla biografia e storiografia medioevale al primo Novecento. Ha partecipato a numerosi Convegni e Seminarî di studio nazionali ed internazionali, e svolte attività d'insegnamento e collaborazione presso Università italiane ed Istituti esteri. È Socio Ordinario dell'Accademia dell'Arcadia (Roma), e Socio Onorario dell'Istituto di Cultura "Torquato Tasso" (Sorrento).

mauro.sarnelli@gmail.com

Terenti. Accedunt Eugraphi comentum et scholia Bembina, recensuit P. Wessner, vol. I, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri 1902, pp. 263-497: 324 n° 33, 1; e *Commenti Donatiani ad Terenti fabulas*, scholia genuina et spuria probabiliter separare conatus est H.T. Karsten, Lugduni Batavorum, Sijthoff 1912-1913, vol. a 2, I, 1912, pp. 113-238: 141; Adnotationes ad scholia, pp. 262-281: 269 *ad vv.*), e soprattutto di Eugrafio («nomina disciplinae apud philosophos saepe ab auctoribus uidentur imposita, ut a Platone Platonici, ab Epicuro Epicurei»; ed. di riferimento: in AELI DONATI *quod fertur commentum Terenti*, cit., vol. III, p.s I, 1908, pp. 87-150: 105 n° 32).

⁴⁹ Essa costituisce l'argomento della proposta di partecipazione di chi scrive al prossimo Convegno organizzato dall'Associazione "Onomastica & Letteratura", Università degli Studi di Pisa, 15-16 settembre 2022 (sia perdonato il nuovo rinvio autoreferenziale).

LEONARDO TERRUSI

L'INFAMIA NOMINIS NELLA *COMMEDIA* DANTESCA

Abstract: Names are perhaps the main tool used by Dante in the defamatory project identifiable in the *Commedia* and in particular in the first cantica, related to the juridical concept of *infamia iuris*. In addition to parodic-caricatural names and explicit *interpretationes*, the poet's objective is achieved by means of a hiatus between the realistic names of the damned and their present alienated, grotesque condition. Various passages with a metalinguistic value confirm the intentionality, and in particular episodes such as that of Bocca degli Abati, in which a dialectic emerges between the obsession with nomination (by the *viator*) and the refusal to name oneself (most of the damned are aware of the consequences this will have on their *fama*).

Keywords: infamy, estrangement, *retardatio nominis*

1. Secondo Gherardo Ortalli, «sarebbe possibile leggere l'intera *Commedia* come un'enorme collezione di ritratti infamanti, simili alle effigi dei delinquenti che, all'epoca di Dante, venivano dipinte sulle mura delle città». ¹ E Justin Steinberg sentenzia che «l'infamia di Dante, generata dall'esilio, si trasformerà in fama grazie alla sua opera di diffamazione degli altri». ²

La centralità che il tema dell'infamia detiene nella vita e nell'opera di Dante, e segnatamente nella *Commedia*, è stata mostrata dallo stesso Steinberg. ³ E non solo nel senso generico di *infamia facti*, come nel Medioevo si designava una generica nozione di immoralità, quanto in quello propriamente tecnico-giuridico di *infamia iuris*, ciò che i glossatori del *Digesto* giustiniano descrivono come «una privazione o diminuzione della fama – intesa, in questo senso, come buona reputazione o onore civile (*existimatio*)», determinata dal diritto e dalle procedure legali. Imputato in un processo di tipo inquisitorio innescato *publica fama referente* (ovvero da voci che circolavano sul suo conto), e condannato per un reato tra i più disonorevoli che allora si potessero immaginare (baratteria), con una sentenza che comportava

¹ GHERARDO ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence 1979, p. 8.

² JUSTIN STEINBERG, *Dante e i confini del diritto*, Roma, Viella 2016, p. 51.

³ Ivi, cap. *Al di sotto del diritto*. Infamia, pp. 21-65.

l'iscrizione del suo nome, a perpetua memoria, negli statuti cittadini, Dante aveva sperimentato sulla propria pelle tale forma di *infamia* giuridica.

Poi egli crea il poema, in cui non solo intende dimostrare il favore accordatogli dalla Giustizia divina a fronte di ciò che aveva invece subito da quella terrena, ma allinea a sua volta una serie di giudizi e di condanne, specie nella prima cantica. Se all'interno della *fictio* del poema essi sono ascritti al giudice infernale Minosse, che in ciò esegue la volontà di Dio, nella realtà corrispondono a scelte del «poeta-giudice» Dante Alighieri (come lo ha ritratto Roberto Antonelli, sviluppando la definizione hegeliana di Dante «giudice del mondo»).⁴ A lui risalgono infatti la selezione tanto dei 'sommersi' quanto dei 'salvati' e la decisione su come e dove collocarli. Il poema si rivelerebbe così una «macchina infamante», tesa a colpire e diffamare personaggi di ogni tipo, e ciò alimenta l'accusa che esso altro non sia che «una sublime vendetta contro i numerosi avversari» del suo autore.⁵ Più sottilmente, Steinberg opina che questi abbia mirato a ribaltare il quadro delle opinioni comuni, dimostrando la fallacia di giudizi fondati sulla verosimiglianza e sulla *doxa*, come quelli che avevano portato alla sua stessa condanna.⁶ Anime dalla reputazione cristallina in vita si ritrovano così nel più profondo dell'Inferno: si pensi a Farinata, a Brunetto Latini e Iacopo Rusticucci, ad eroi come Ulisse e Diomede. All'opposto, individui dalla pessima fama terrena si guadagnano un posto in Paradiso: adulteri come Salomone e Cunizza, prostitute come Raab, eretici come Sigieri e Gioacchino.

Uno degli strumenti essenziali per realizzare tale complessa opera di diffamazione a mezzo poesia, e forse, anzi, quello principale, è proprio la nomina. Già per una semplice evidenza: essere nominati come ospiti infernali, con nome e cognome (per chi a quell'altezza cronologica possedeva anche quest'ultimo) o con altre più o meno univoche indicazioni biografico-identificative, di per sé produce discredito. E Dante, come si sa, costruisce il poema forse con la più alta densità nominativa fino allora concepito, in special modo nella prima cantica, fitta di personaggi e di nomi.⁷ *Tot nomina*, si potrebbe dire, *tot infamiae*.

⁴ ROBERTO ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella 2021, p. 15.

⁵ ALESSANDRO NICCOLI, GIOVANNI DIURNI, *Vendetta*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970. Ipotesi considerata 'mostruosa' da PATRICK BOYDE, *Human Vices and Human Worth in Dante's «Comedy»*, Cambridge, Cambridge University Press 2000, p. 216, che, pur riconoscendo come Dante rimanga «l'unico giudice i cui giudizi siano vincolanti per i lettori della *Commedia*», ne sostiene la natura meditata e mai arbitraria (trad. mia).

⁶ Cfr. STEINBERG, *Dante e i confini*, cit., p. 39.

⁷ Cfr. BRUNO PORCELLI, *Catone e Matelda: nomina assente e nomina ritardata*, «Il Nome nel testo», I (1999), pp. 77-86, p. 83. Sulla base di BERNARD DELMAY, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e registro*, Firenze, Olschki 1986, si contano nel poema 364 personaggi «individualmente riconoscibili», di cui 321 soggetti a esplicita *nomina*, 137 nell'*Inf.*, 110 nel *Purg.*, 74 nel *Par.* (VALENTINA ATTURO, «L' sapea già di tutti quanti 'l nome»: percorsi della

Ma il ruolo determinante della nominazione può manifestarsi in modi più elaborati. In alcuni casi, sono meccanismi parodico-caricaturali a marcare il processo che qui si descrive. È ciò che accade, forse, per il nome di Ciacco, se si dà credito a tutta una tradizione interpretativa, da Guido da Pisa (1327-28?) a Simone Marchesi (1999), che vi vede un soprannome toscano demotico dal significato di 'porco',⁸ allusivo al peccato di gola per cui il dannato è punito e alla condizione in cui viene a trovarsi, immerso insieme agli altri golosi in una «sozza mistura/ de l'ombre e de la pioggia» (*Inf.* VI, 100-101).⁹ Molti commentatori hanno obiettato che ciò mal si concilierebbe con l'atteggiamento di rispetto che il Dante personaggio mostra nei confronti di Ciacco. Si vedrà più avanti come possano interpretarsi casi come questo, in cui sembra stabilirsi un flusso di empatia tra il protagonista e i dannati. Per il momento, si può ribattere non tanto che *Ciacco* possa essere «un nome vero» (privo di sfumature offensive), come proposero Barbi e poi Mazzoni,¹⁰ ma soprattutto che è il personaggio stesso ad autonominarsi nel passo, o meglio ad attribuire ai «cittadini» (fiorentini) la responsabilità di tale nominazione (con gli annessi effetti denigratori), che il poeta avrebbe scelto qui di registrare.

Ancor più icastiche sono alcune vere e proprie *interpretationes nominis*, realizzate dai personaggi stessi, che svelano i dettagli del proprio comportamento disonorevole. Come quella di papa Niccolò III Orsini, confinato tra i simoniaci della terza bolgia infernale, che ammette il proprio vizio/peccato (ascritto a finalità nepotistiche) giocando sul proprio cognome: «veramente fui figliuol de l'orsa,/ cupido sì per avanzar li orsatti,/ che su l' avere e qui me misi in borsa» (*Inf.* XIX, 70-72). O, per citare un esempio purgatoriale, quella condotta in antifrasi sul proprio prenome da *Sapìa* Salvani («*savia*

nominazione e appellativi in Dante, «Critica del testo», XII [2009], 2-3, pp. 261-305, p. 263).

⁸ Cfr. rispettivamente il commento di GUIDO DA PISA, *ad loc.*: «Ciaccus, lingua tusca, "porcum" sonat. Nam gulosus per peccatum gule porci actibus similatur» (interpretazione ripresa da molti altri commentatori antichi e moderni: cfr. il Darmouth Dante Project, <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>); e SIMONE MARCHESI, «Epicuri de grege porcos»: *Ciacco, Epicurus and Isidore of Seville*, «Dante Studies», CXVII (1999), pp. 117-131, che lo interpreta in senso morale, in virtù delle allusioni alla definizione degli Epicurei data da Isidoro di Siviglia. In alternativa, per Benvenuto da Imola si tratterebbe di un nome parlante legato al peccato, allusivo al 'cercare il cibo' («est nomen consequens rei. Ciachus enim dicitur quasi ciens, idest vocans cibos»).

⁹ A sostegno di tale lettura interverrebbe anche l'interpretazione causale del nesso tra i primi due versi della terzina di presentazione del personaggio, e dunque tra il nome e la colpa, piuttosto che, com'è invalso, quello tra il secondo e terzo (cfr. GIUSEPPE TRÒCCOLI, *Ciacco e il suo regno*, in *Id.*, *Saggi danteschi*, Firenze, Le Monnier 1941, pp. 70-71, e, su nuove basi, MARCHESI, «Epicuri», cit., pp. 120-121): «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco/ per la dannosa colpa de la gola./ Come tu vedi, a la pioggia mi fiacco», invece che: «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco/ per la dannosa colpa de la gola./ come tu vedi, a la pioggia mi fiacco» (*Inf.* VI, 52-54). Per altre interpretazioni sul nome, cfr. ANDRÉ PÉZARD, *Ciacco*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970.

¹⁰ Cfr. FRANCESCO MAZZONI, *Il canto VI dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier 1967, *ad loc.*

non fui avvegna che/ *Sapìa* fossi chiamata», *Purg.* XIII, 109-110). Vi sono poi casi in cui i nomi sono giustapposti ad epiteti apertamente calunniosi, come, ad esempio, la «Mirra *scellerata*» (*Inf.* XXX, 25), così nominata da un altro personaggio (l'Aretin, ovvero l'alchimista Griffolino d'Arezzo), o il «falso Sinon greco di Troia» (ivi, 98), in tali termini etichettato da maestro Adamo. Varianti di tale meccanismo sono rappresentate da accostamenti di sostantivi ignominiosi ai nomi propri dei personaggi, come per il «puzzo del villan d'Agugliano» cui allude Cacciaguida in *Par.* XVI, 56, riferendosi a Baldo d'Agugliano, il giudice che nel 1311 avrebbe negato l'amnistia a Dante; o nell'*autonominatio* di Vanni Fucci: «Vita bestial mi piacque e non umana,/ sì come a mul ch'i' fui; son Vanni Fucci/ *bestia*» (*Inf.* XXXIV, 124-126). Ancor più significativamente Taide, oltre ad essere esplicitamente definita, da Virgilio, come «Taide, *la puttana* che rispuose al drudo suo» (*Inf.* XVIII, 133), vede anticipata la nomina calunniosa da una descrizione degradata: «quella sozza e scapigliata fante/ che là si graffia con l'unghie merdose» (ivi, 130-131).

2. In realtà, non si tratta di tipologie così frequenti; e del resto gli epiteti o le definizioni infamanti sono di responsabilità non dell'*auctor* o del *victor*, ma per lo più di altri personaggi, che si rivelano talora, come si vedrà, tendenziosi o francamente inattendibili. Una procedura molto più diffusa e significativa è quella affacciata nell'ultimo esempio, che vede cioè instaurarsi uno scarto tra la descrizione oggettivamente degradata (cioè non discesa dall'espressione di epiteti o giudizi soggettivi), che genera curiosità e attesa sull'identità del personaggio, e la successiva comparsa di una nomina anagrafica *standard* e dai connotati realistici (che il personaggio sia noto o no al lettore). Una nomina quanto mai distante, appunto, dalla nuova condizione tragicamente grottesca in cui il personaggio si trova, e dunque straniante negli effetti. Si tratta, a ben vedere, di un'ulteriore funzionalità cui si piega una procedura frequentissima in tutto il poema, la *retardatio nominis*, frutto di una prospettiva di narrazione omodiegetica, condotta 'in diretta', che prevale, nelle strategie narrative dantesche, rispetto a un'ottica onnisciente che guidi e sveli anticipatamente circostanze e identità.¹¹ Ad essa si deve la creazione di un'attesa del nome e di uno scandalizzato stupore al suo comparire.

Un esempio ancor più eloquente di quello di Taide, che pur rispecchia questo schema, è quello relativo a un personaggio storico, sebbene poco conosciuto dagli stessi cronisti coevi (e di cui in ogni caso non era noto il vizio

¹¹ Sia consentito di rinviare su questo al mio *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.

che gli guadagna la collocazione infernale), attestato nel medesimo canto e nella medesima bolgia (la seconda di *Malebolge*). Siamo tra gli adulatori, descritti tutti come «attuffati» nello sterco (*Inf.* XVIII, 113), più icasticamente poi specificato come «merda» (ivi, 116), per giunta di provenienza umana («da li uman privadi pareo mosso», in cui *privadi* sta per 'latrine'). Il personaggio in questione è presentato dunque come «un col capo sì di merda lordo/ che non pareo s'era laico o cherco» (ivi, 116-117); eccezionalmente, è qui lo stesso Dante a riconoscerlo e nominarlo con estrema precisione anagrafica, senza risparmiare il sarcasmo: «se ben ricordo/ già t'ho veduto coi capelli asciutti/ e se' Alessio Interminei da Lucca» (ivi, 120-122). Affermazione in cui il contrasto ironico tra i «capelli asciutti» del suo ricordo mondano e il «capo [...] lordo» dell'attuale condizione acuisce il degrado di quest'ultima.

In verità, nell'*Inferno* tale scarto straniante sussisterebbe, con gradualità crescente via via che si scende nelle zone più basse, pressoché per tutte le nominazioni dei dannati. Ma alcuni esempi paradigmatici si stagliano, come le immani descrizioni del c. XXVIII, nella nona bolgia dei seminatori di discordia e di scisma, la cui eccezionalità è già annunciata dall'*auctor* ad inizio del canto: «Chi poria mai pur con parole sciolte/ dicer del sangue e de le piaghe a pieno/ ch'i' ora vidi, per narrar più volte?» (*Inf.* XXVIII, 1-3). E in effetti, vi si sciorineranno descrizioni impressionanti e quasi *splatter* (o *pulp*, per dirla con Matteo Milani)¹² di personaggi che la ritardata rivelazione del nome consente di identificare solo in ultimo, provocando sorpresa e scandalo ancora più grandi nel lettore. Da colui che, «rotto dal mento infin dove si trulla» (ivi, 24), mostra le budella pendenti e gli organi interni dallo squarcio, e si svela alla fine come Maometto: «Or vedi com'io mi dilacco!/
vedi come storpiato è Maometto!» (ivi 30-31). A colui che è descritto, nove versi prima di nominarsi quale Pier da Medicina, come «un altro, che forata avea la gola/
e tronco 'l naso infin sotto le ciglia,/ e non avea mai ch'una orecchia sola» (ivi, 64-66). Al dannato cui lo stesso Pier apre la mascella per mostrarne la lingua tagliata: il nome, quello di Curione, sarà fatto poi dall'*auctor* qualche verso più in là («Oh quanto mi pareva sbigottito/ con la lingua tagliata ne la strozza/ Curio, ch'a dir fu così ardito!», ivi, 100-102). Sino a «un ch'avea l'una e l'altra man mozza» e s'insozza di sangue il viso levando i moncherini, autonominandosi poi come Mosca (dei Lamberti). Ma il personaggio che rappresenta il paradigma della logica punitiva di tutto il canto è colui che inizialmente viene descritto come «un busto senza capo», che «'l capo tronco tenea per le chiome,/ pesol con mano a guisa di lanterna» (ivi, 119 e 121-122). Solo quindici versi dopo la sua comparsa egli si presenta come Bertram dal Bornio, intervenendo poi a illustrare il criterio di corrispondenza tra pena e

¹² MATTEO MILANI, *Tra le «minugia» dell'Inferno*. *Lectura del canto XXVIII*, «Carte Romanze», IX (2021), 2, pp. 165-181.

condanna vigente nel canto (e forse anzi nel poema intero),¹³ il *contrapasso*: «Perch'io parti' così giunte persone,/ partito porto il mio cerebro, lasso!./ dal suo principio ch'è in questo troncone./ Così s'osserva in me lo contrapasso» (ivi, 139-142).

Simili casi (cui si aggiungerà almeno quello di Caifa, «crucifisso in terra con tre pali», *Inf.* XXIII, 111, per aver determinato, con la sua perorazione nel sinedrio, la crocifissione di Cristo) sembrano riflettere quella sottocategoria dell'*infamia iuris* classificata dai giuristi medievali come *infamia ex genere poenae*, il disonore prodotto da pene che marchiano pubblicamente il reo. Esse assumono, come scrive Steinberg, un carattere performativo, che cioè «realizza allo stesso tempo ciò che descriveva, definendo infame il condannato e rendendolo tale».¹⁴ Il contrapasso ne costituirebbe la 'traduzione estetica', con una pena che indica i crimini dei dannati a tutti quelli che li guardano.

Alcune riflessioni disseminate nel cuore della cantica sembrano confermare tale meccanismo e dimostrarne la consapevolezza autoriale. Da una parte, la percezione della condizione straniante dei dannati è rimarcata dall'*auctor* in persona dinanzi alla *descriptio* degli indovini «travolti», cioè voltati con il viso all'indietro. A sconvolgere Dante (come anche, si presume, il lettore) è lo stravolgimento della «nostra imagine», cioè la deformazione della normale figura umana, che assume un tocco grottesco con la notazione finale delle lacrime che bagnano la fessura delle natiche: «...or pensa per te stesso/ com'io potea tener lo viso asciutto,/ quando *la nostra imagine* di presso/ *vidi sì torta*, che 'l pianto de li occhi/ le natiche bagnava per lo fesso» (*Inf.* XX, 20-23). Sebbene Virgilio ricordi qui che non bisogna avere pietà nei confronti dei dannati (o meglio che la pietà consiste nel non averla),¹⁵ l'effetto di straniamento provocato dalla descrizione risulta potenziato proprio dall'associazione di quelle figure deformi con i nomi di celebri personaggi del mito antico, come Anfiarao, Tiresia, Aronta, Manto, poi Euripilo e allora altrettanto conosciuti astrologi coevi (Michele Scotto, Guido Bonatti e Asdente).

Un altro passo dal forte valore metanarrativo compare a breve distanza, dopo la presentazione del gruppo di indovini arcaici, quando Dante sollecita Virgilio a segnalargli altri dannati degni di nota: «Ma dimmi, de la gente che procede, se tu ne vedi *alcun degno di nota*;/ ché solo a ciò la mia mente rifiede» (*Inf.* XX, 103-105). Affermazione simile attesta il c. XXII, in

¹³ Secondo una generalizzazione talora oggi contestata dalla critica: cfr. STEINBERG, *Dante's Justice? A Reappraisal of the Contrapasso*, «L'Alighieri», LV (2014), n.s. 44, pp. 59-74.

¹⁴ ID., *Dante e i confini*, cit., p. 52.

¹⁵ Il monito segnerebbe una svolta nell'atteggiamento di Dante verso i dannati, inducendolo «ad aderire *in toto* alle forme penali che incontra, senza alcuna riserva, né di ordine mentale né di ordine psicologico» (PIERANTONIO FRARE, *La giustizia della «Commedia»*, in *Giustizia e letteratura*, III, a c. di G. Forti, C. Mazzuccato, A. Visconti, Milano, Vita e pensiero 2016, pp. 172-190, p. 178).

cui è Virgilio a chiedere a un dannato, dai commentatori identificato con Ciampolo di Navarra, se conosca «alcun che sia *latino*/ sotto la pece?» (*Inf.* XXII, 66-67), in cui *latino* vale 'italiano': anche qui, insomma, la richiesta è di nominare personaggi vicini all'orizzonte dei due protagonisti e dello stesso lettore. Ancor più esplicitamente la formula ritorna nel c. XXIII, in cui, come tre canti prima, Dante sollecita Virgilio a segnalargli qualcuno noto per «nome» o per «fatto»: «Fa che tu trovi/ alcun *ch'al fatto o al nome si conosca*,/ e li occhi, sì andando, intorno movi» (*Inf.* XXIII, 73-75).

Che senso ha questo tipo di affermazioni? Sulle prime, verrebbe da collegharle con la richiesta già avanzata dal *viator* nel c. XV a Brunetto, di fargli i nomi dei «suoi compagni *più noti e più sommi*» (*Inf.* XV, 102), se non anche con la spiegazione data da Cacciaguیدا in uno dei passi di maggiore densità programmatica di tutto il poema, quando egli rivela a Dante che nel corso del suo viaggio gli sono state mostrate solo «anime che son *di fama note*», per rafforzare poi sul lettore la presa di un messaggio che sarebbe stato meno efficace con esempi dalla «radice incognita e ascosa» (*Par.* XVII, 136 e 142). Indicazione in realtà spesso disattesa, non solo perché, come scrive Alberto Casadei, i personaggi danteschi tratti dalla cronaca, pur «atingibili almeno per tutte le figure vissute verso la fine del Duecento», sono «tuttavia fortemente manipolati o integrati con palesi invenzioni dell'autore»,¹⁶ ma anche per un altro motivo: spesso Dante sembrerebbe infatti riferirsi a personaggi più oscuri, e anzi, come si è visto, del tutto sconosciuti se non fosse per la loro citazione nel poema. Anche per questo si potrebbe leggere nel manipolo di passi indicati un dichiarato indizio metalinguistico o metanarrativo della volontà di accostare a nomi noti, ovvero identità anagrafiche dotate di un effetto di realtà o come tali percepibili dal lettore (persino se non conosciute), la degradata e stravolta condizione ultramondana dei loro portatori, accentuando lo scarto tra essa e la quotidianità delle pratiche della vita terrena, rievocate da tali nominazioni, e realizzando così la portata al tempo stesso scandalosa e pedagogica del quadro mostrato al lettore.

3. L'effetto straniante è enfatizzato, come si è già visto in qualche caso, dinanzi a nomi di personaggi dalla notorietà consolidata. Come Brunetto Latini, che il *viator* si stupisce di ritrovare tra i dannati, nominandolo con una struggente esclamazione («Siete voi qui, ser Brunetto?»), *Inf.* XV, 30) e trattandolo con sommo rispetto,¹⁷ ma che di fatto inchioda, proprio nel

¹⁶ ALBERTO CASADEI, *Matelda, personaggio narrativo*, «Cahiers d'études italiennes», XXXIII (2021), pp. 1-10, <http://journals.openedition.org/cei/9499>.

¹⁷ Pur ironico secondo talune interpretazioni: cfr. JOHN FRECCERO, *The Eternal Image of the Father*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, ed. by R. Jacoff, J. T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press 1991, pp. 62-76.

nominarlo, all'ignominia eterna. O come Farinata degli Uberti, collocato, com'è noto, tra gli eretici della città di Dite; gli astrologi antichi e moderni posti tra gli ipocriti; o anche eroi tratti dalla letteratura antica, *in primis* Ulisse, con il suo fido Diomede, nel c. XXVI, e molti altri. Casi in cui lo scarto tra il nome mondano e il degrado della condizione infernale detiene una sorta di *surplus* a causa delle risonanze gloriose che quei nomi evocano spontaneamente al lettore, del quale dunque si ribalta l'orizzonte d'attesa.

Proprio per alcuni di tali personaggi si configura un paradosso, non si sa quanto involontario, quando la loro menzione tra i dannati infernali, che suona, come si è detto, come suggello d'*infamia* irreversibile, è presentata come una sorta di diritto se non di privilegio maturato in virtù della *fama* da loro avuta in vita. Così per Iacopo Rusticucci, portavoce del gruppo dei sodomiti fiorentini illustri, che chiede a Dante di fermarsi, e dunque di ascoltare e registrare la loro storia e i loro nomi, in nome della propria «fama» pregressa, che sarà invece in tal modo obliterata: «*la fama nostra* il tuo animo pieghi/ a dirne chi tu se'» (*Inf.* XV, 31-32). In alternativa, la nominazione può essere spacciata come una sorta di compensazione per la triste sorte subita dal personaggio, e volta dunque a rinverdirne la memoria nel mondo. Una modalità, ancor più beffarda, che ricorre per Pier delle Vigne (pur nominato solo allusivamente), il quale è infatti allettato da Virgilio a dire chi sia con la prospettiva che Dante «sua fama rinfreschi/ nel mondo sù» (*Inf.* XIII, 53-54); o per Guido Montefeltro, nel c. XXVII, pregato da Dante di rivelare la propria identità, con l'augurio che il suo «nome» possa resistere al tempo («se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte», *Inf.* XXVII, 57), quando invece la divulgazione della sua dannazione non potrà che ledere il ricordo del pentimento che egli aveva lasciato nel mondo.¹⁸ E il fatto singolare è che Guido accetti di parlare (come già Pier delle Vigne) perché persuaso che nessuno possa mai tornare sulla Terra dall'Inferno, e dunque gli risponde «sanza tema d'*infamia*» (ivi, 66). *L'infamia*: esattamente ciò che, di fatto, i versi danteschi frutteranno all'uno e all'altro, annunciando ai vivi la loro dannazione.

Altrettanto paradossali appaiono i casi di personaggi che si autonominano spontaneamente, trascinandosi nel fango per propria stessa iniziativa, come avviene nell'«immane» c. XXVIII già ricordato, in cui l'*autonominatio* prevale per quattro personaggi (quelli sopra citati) su sette (e quella mancata di Geri del Bello trova in realtà una spiegazione contingente nello sdegno nei confronti di Dante, suo discendente, coinvolto nella mancata vendetta della propria morte).¹⁹ Ancor più eclatante è la richiesta esplicita, avanzata da

¹⁸ Cfr. GIORGIO INGLESE nella nota *ad loc.* del suo commento, in *Commedia, Inferno*, Roma, Carocci 2020.

¹⁹ «“la violenta morte/ che non li è vendicata ancor” diss'io/ “per alcun che de l'onta sia consorte,/ fece lui disdegnoso; ond' el sen gio/ senza parlarmi, si com'io estimo”» (*Inf.* XXIX, 31-35).

alcuni dannati, di essere ricordati tra i vivi: da Ciaccio («priegoti ch'a la mente altrui mi rechi», *Inf.* VI, 89) ai tre sodomiti Rusticucci, Guerra e Aldobrandi («fa che di noi a la gente favelle», *Inf.* XVI, 85). E talora di diffondere il loro ricordo proprio nelle terre di appartenenza (dove maggiore sarà lo scandalo), come chiede Pier da Medicina («rimembriti di Pier da Medicina, se mai torni a veder lo dolce piano/ che da Vercelli a Marcabò dichina», cioè nella Pianura Padana, *Inf.* XXVIII, 73); o in termini più generici il Mosca («Ricorderà'ti anche del Mosca,/ che disse, lasso! "Capo ha cosa fatta",/ che fu mal seme per la gente toasca», *ivi*, 106-108).

Viene da chiedersi che senso possano avere nell'economia del poema tali richieste, che costituiscono certo «momenti di grande e tragico rilievo»,²⁰ ma, a rigore, risultano illogiche. Anche molte anime del Purgatorio avanzano simili appelli, in quel caso tuttavia giustificati dal fine di impetrare preghiere ai familiari, e così di abbreviare il tempo di permanenza in quel Regno e l'approdo in Paradiso. Nel caso dei dannati infernali, al contrario, l'effetto è quello di divulgare la propria esecrabile sorte, compiendo di fatto una sorta di autodiffamazione inconsapevole. Enrico Cerasi ha evocato, per spiegare il fenomeno, la definizione data da Harald Weinrich di Dante come «uomo di memoria», che «può, se mosso da simpatia e compassione, evitare che alla *damnatio personae* si aggiunga anche la *damnatio memoriae*».²¹ Una spiegazione alternativa può essere offerta dalla canonica distinzione tra il Dante poeta (che condividerebbe tutte le condanne) e il Dante personaggio (che invece talora compiangerebbe e solidarizzerebbe). Non si potrà tuttavia tacere l'esistenza di un'altra linea interpretativa, soprattutto statunitense, che liquida come scorie romantiche le letture in chiave di empatia degli episodi in cui tra il *viator* e alcuni personaggi sembrano intercorrere pietà e rispetto, che sarebbero da intendere semmai come ironici e antifrastici.²² Altrettanto ironici, e anzi perfidamente denigratori, suonerebbero dunque i dialoghi intrattenuti con quegli ignari (e un po' maldestri) dannati che si infilerebbero da soli nella tana del lupo quando rivelano spontaneamente al *viator* il proprio nome e gli chiedono persino di essere ricordati tra i vivi.

²⁰ Così nel suo commento Anna Maria Chiavacci Leonardi a proposito del primo di questi episodi, quello di Ciaccio (*Divina commedia. Inferno*, Milano, Mondadori, 1994, *ad loc.*).

²¹ HARALD WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino 2010, p. 49. Per l'accostamento, cfr. ENRICO CERASI, *Letè ed Eunoè. Memoria e oblio nell'Inferno dantesco*, «finnegans», 2 settembre 2021 (<https://finnegans.it/lete-ed-eunoe-memoria-e-oblio-nellinferno-dantesco-di-enrico-cerasi-prima-parte/>).

²² Cfr. ad esempio ANTHONY K. CASSEL, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press 1984; per l'ascendenza di tali posizioni da Singleton e Montano, cfr. JEREMY TAMBLING, *Introduction. Dante and the Modern Criticism*, in *Dante*, ed. by J. T., London-New York, Routledge 1999, pp. 1-16, pp. 10 e 15, n. 28.

Ma non tutti i dannati sono così corrivi a cadere nella trappola, se così la si vuol vedere. Alcuni vengono nominati solo loro malgrado, nonostante il tentativo di sottrarsi al riconoscimento. Come Puccio Sciancato, che l'*auctor* ricorda di aver riconosciuto alla fine del c. XXV insieme a «quel che tu, Gaville, piagni» (Francesco Guercio de' Cavalcanti), mentre entrambi fuggono per la vergogna. O come il ruffiano Venedico Caccianemico, che abbassa il viso nel tentativo di celarsi agli occhi di Dante, il quale invece lo riconosce prorompendo nella sua nomina: «Venedico tu se' Caccianemico» (*Inf.* XVIII, 49). Altri cedono per motivi contingenti e quasi contro voglia. L'ammissione di Camicione de' Pazzi, nella Caina, è giustificata dall'intenzione di evitare il tormento di altre domande: «E perché non mi metti in più sermoni,/ sappi ch'i' fu' il Camiscion de' Pazzi» (*Inf.* XXXII, 67-68). Ugolino risponde all'esplicita proposta di Dante di ricordarlo «nel mondo suso» (ivi, 138) solo per denunciare l'immane crudeltà a suo tempo subita dal suo compagno di pena: «Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,/ e questi è l'arcivescovo Ruggieri» (*Inf.* XXXIII, 13-14). E l'*autonomina* di Frate Alberigo è l'effetto di un ricatto ingannevole del *viator*, che gli fa credere di venirgli in soccorso (ciò che in realtà poi non farà) togliendogli i «duri veli» di ghiaccio dagli occhi a patto che lui dichiari il suo nome: «Se vuo' ch'i' ti sovvegna,/ dimmi chi se'» (ivi, 116).

Ma se c'è un episodio che suona come il paradigma del rifiuto di nominarsi, e dunque di essere coinvolti nell'*infamia* che ciò comporterebbe, è quello, attestato nel c. XXXII, di Bocca degli Abati, il guelfo fiorentino che i versi danteschi avrebbero immortalato come il traditore del proprio campo nella battaglia di Montaperti (1260). E che nel poema è colui che più esplicitamente di tutti sembra rivendicare, all'opposto dei casi sopra citati, il diritto all'oblio e alla rinuncia del nome, consapevole degli effetti che avrebbe la sua registrazione nel poema. La vicenda è nota, ma varrà la pena di rievocarla per sommi capi. Mentre percorre la superficie ghiacciata del Cocito, nella zona dell'Antenora, Dante colpisce, senza avvedersene, il volto di uno dei dannati che sono lì conficcati. Le rimostranze di quest'ultimo involontariamente tradiscono, con l'allusione al toponimo fatale, il motivo della sua condanna: «se tu non vieni a crescer la vendetta/ di Montaperti, perché mi moleste?» (*Inf.* XXXII, 78). Insospettito, il pellegrino tenta di conoscerne l'identità, blandendolo con la consueta prospettiva di potergli garantire *fama* grazie all'inserimento del suo nome nel poema: «Vivo io son, e caro esser ti pote'/ fu la mia riposta, "se dimandi fama,/ ch'io metta il nome tuo tra l'altre note"» (ivi, 91-93). Ma Bocca non 'abbocca', e sembra anzi con le sue parole smascherare una volta per tutte il trucco usato da Dante nei suoi negoziati con le anime dannate, teso a strappare loro il nome e l'identità, per consegnarle così a un'esecrazione perenne: «Ed elli a me: "Del contrario ho io

brama;/ lèvati quinci e non mi dar più lagna/ ché mal sai lusingar per questa lama!»» (ivi, 94-96).

A tale rifiuto, la reazione di Dante è violenta: afferra il traditore fiorentino per la «cuticagna» intimandogli di nominarsi, e lo minaccia con un'affermazione altrettanto esemplare sulle intenzioni che lo muovono in tutto il suo percorso: «*El converrà che tu ti nomi*» (ivi, 98). A rivelare finalmente l'identità di Bocca sarà la delazione di un altro dannato che assiste alla scena, che gli si rivolge per nome: «*Che hai tu, Bocca?*» (ivi, 106). È significativo che, dopo la rivelazione, Dante gli si rivolga con una dichiarazione quasi programmatica della propria intenzione di portare *onta* ai personaggi dell'Inferno: «*“Omai”, diss'io “non vo’ che tu favelle,/ malvagio traditor; ch’a la tua onta/ io porterò di te vere novelle”*» (ivi, 109-111). E a sua volta anche Bocca si vendica, nominando la spia, sprezzantemente, come «*quel da Duera*», e identificando altri traditori lì presenti, di cui riporta le malefatte.

Sorge l'impressione che il poeta abbia voluto qui mettere quasi didascalicamente in scena una tematica speculare: il rifiuto di essere nominato, da una parte, quella del dannato; l'ossessione di nominare, dall'altra, quella del *viator* e dell'autore stesso.²³ Ma l'episodio evidenzia, in ultimo, anche un altro tema strettamente connesso con l'*infamia nominis*, di cui anzi sembra riprodurre i meccanismi (nella vita pubblica, nel processo di tipo inquisitorio e nella stessa prassi dantesca del poema): quello della delazione. Anche in tal caso si potrebbe intravedere infatti una doppia proiezione autobiografica: rivolta da un lato al trattamento subito dal Dante reale, messo sotto accusa *publica fama referente*, dall'altro alla condotta del Dante poeta, che declina i nomi dei dannati, fungendo dunque, in un certo senso, da loro delatore.

Tra i vari casi in cui la pronuncia del nome di un dannato da parte di un altro sembra assumere un carattere schiettamente proditorio (come Jacopo da S. Andrea con Lano, Camicione de' Pazzi con tutta una serie di altri confinati nella Caina, Frate Alberigo con Branca Doria, ecc.), emblematico appare quello di maestro Adamo, falsario confinato nella decima bolgia. Egli sembra da una parte cercare di ottenere la pietà rispetto alla propria miserevole condizione («*guardate e attendete/ a la miseria del maestro Adamo*», *Inf. XXX*, 60-61), dall'altra di scaricare le responsabilità delle proprie colpe su altri: i figli del conte di Romena (che lo avrebbero indotto a falsificare il fiorino d'oro fiorentino), uno dei quali, Alessandro, era stato apertamente

²³ Fa eccezione il caso di Filippo Argenti, che il *viator* riconosce ma si rifiuta di nominare: lo strumento di *infamia* consisterebbe qui non nella nominazione, ma nella sua assenza (pur compensata dall'informazione del nome data dagli «altri cani», i suoi colleghi iracondi). Sul tema cfr. ANTONIO CARRANNANTE, *Implicazioni dantesche: Filippo Argenti (Inf. VIII 1-64)*, «Letteratura Italiana Antica», XI (2010), pp. 355-372, p. 357; e LUIGI SURDICH, *Virgilio, Filippo Argenti, i “cani”*. *Noterella su Inferno VIII 42*, in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, a c. di L. Bani, M. Sirtori, Bergamo, Lubrina 2015, pp. 319-327, p. 325.

elogiato da Dante nell'epistola II (1304). La circostanza è parsa contraddittoria, e parte della critica, dando fede di verità alla denuncia del dannato, ha tentato di spiegarla distinguendo in Dante una prospettiva pubblica (cui il poema aderirebbe, condividendo dunque la tesi della colpa di Alessandro) da quella privata, che, pur improntata a personale affetto e gratitudine, perderebbe qui valore. Ma secondo Enrico Fenzi, nelle parole del falsario Adamo si celerebbe piuttosto, oltre a «un complesso tentativo di *captatio benevolentiae* nei confronti di Dante», un «inganno celato nella letterale verità del suo discorso, che infatti finiamo per intendere come un monumento all'inganno radicale e programmatico». ²⁴ In altri termini, il poeta smaschererebbe qui l'inattendibilità dell'operazione diffamatoria del dannato, protratta anche nei confronti de «li due tapini» presenti lì accanto, che Adamo svela quali «la falsa che accusò Gioseppo» (la moglie di Putifarre), e «l falso Sinon greco di Troia». La malignità di tali designazioni è confermata dalla violenta reazione di Sinone («E l'un di lor, che si recò a noia/ forse d'esser nomato sì oscuro, [cioè con tale disprezzo]/ col pugno li percosse l'epa croia», ivi, 101-102), che innescava una vera rissa verbale tra i due, a cui Dante continua ad assistere, finché non ne viene distolto dal rimprovero di Virgilio. *L'infamia nominis* in tal caso sarebbe dunque tutta da imputare al falsario, e il poeta se ne dissocierebbe. Ma c'è un'altra più sottile proposta interpretativa, affacciata da John Kleiner, che ha intravisto nell'episodio un'autoironica *mise en abyme*: la diffamazione compiuta da maestro Adamo, nel nominare altri dannati ed elencare le loro colpe, rispecchierebbe ciò che Dante stesso realizza in tutto il poema. ²⁵

Comunque stiano le cose riguardo all'ultimo caso, resterebbe da capire perché Dante abbia deciso di raffigurare alcuni dannati nell'atto di chiedere di essere nominati e ricordati (*dimandando fama*), o meglio credendo di poterla ottenere mentre avranno l'opposto) e altri che, al contrario, se ne schermissono o, come Bocca, vi si oppongono con forza. Dipende forse dal grado di gravità del peccato, che spingerebbe quelli più consapevoli della propria abiezione a sottrarsi al riconoscimento (come chiosa Anna Maria Chiavacci Leonardi)? Oppure se ne dovrebbe piuttosto arguire che alcuni sono più ingenui e ignari riguardo alle conseguenze che avrebbe la loro nomina, altri più lucidamente consapevoli della «lama», per usare la metafora di Bocca, celata dalle lusinghe di Dante? Domande delicate, che richiedono di riconoscere semmai una complessità e pluralità di motivazioni (da parte del Dante personaggio e dei dannati), così come di strategie narrative (da parte del Dante poeta). Imponendo di rinunciare alla netta alternativa tra l'idea

²⁴ ENRICO FENZI, *Il canto XXX dell'Inferno*, «Quaderns d'Italia», X (2005), pp. 171-193, p. 186.

²⁵ JOHN KLEINER, *Mismapping the Underworld. Daring and Error in Dante's Comedy*, Stanford, Stanford University Press 1994, p. 55.

dell'empatico «uomo di memoria», che mira a salvare almeno il ricordo, appunto, delle 'persone' dei dannati, e l'ipotesi opposta di una costante consentaneità del poeta con le condanne e le pene loro inflitte dalla giustizia di Dio (anche quando inscena pietà e partecipazione da parte del *viator*). Quella di Dante costituirebbe una prospettiva non apodittica, e il poema un luogo di rappresentazioni aperte, problematiche e anche contraddittorie, dinanzi al quale è posto il lettore, di conflitti relativi al tema della giustizia, come spesso avviene in questo campo.²⁶ E in un certo qual modo l'episodio di Bocca, e forse, almeno in parte, quello di maestro Adamo, rappresenterebbero sotto vari aspetti una tematizzazione dell'arduo compito che Dante si assume nel poema: quello di salvare la memoria delle persone dannate, per dirla con Weinrich, preservandone il nome, ma proprio in tal modo consegnandole all'*infamia* per l'eternità.

Biodata: Leonardo Terrusi è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Teramo, ed è abilitato come professore di I fascia per Linguistica e Filologia Italiana (10/F3) e per Letteratura Italiana (10/F1). Tra le sue pubblicazioni i volumi Lelio Manfredi, *Philadelphia* (Bari 2003); El rozo idyoma de mia materna lingua. *Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (Bari 2005); *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (Pisa 2006, con Bruno Porcelli); *I nomi non importano* (Pisa 2012); *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico* (Pisa 2016); «*Segondo che Galieno pone*». *Testi e temi extraletterari da Guittone a Boccaccio al Casa* (Padova 2019); «*Onde convenne legge per fren porre*». *Dante e il diritto* (Bari 2021).

lterrusi@unite.it

²⁶ Cfr. a questo proposito le considerazioni di STEINBERG, *Dante e i confini*, cit., *passim*; e quelle di ANTONELLI, *Dante poeta-giudice*, cit., pp. 21-24 e 28-29.

II

Il nome nelle letterature regionali

MARINA CASTIGLIONE

TRA ACQUA E TERRA, TRA CULTURA ALTA
E RACCONTO POPOLARE: I NOMI DELLA
TRILOGIA DELLE METAMORFOSI DI ANDREA CAMILLERI

Abstract: The so-called «Fantastic Trilogy» by Andrea Camilleri – *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009) – represents a sort of deliberate divergence from his more usual narrative modes. Here names become the voice of context in which past and present become symbolic memories, which are true in that they are nourished by poetic evocations. Women become mermaids, trees, goats: always women who change their nature for love and who undergo their necessary transformation in a shady area, on the border between life and death, between water and land.

Keywords: Andrea Camilleri, *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009), onomastics, metamorphosis

Il nome apre lo spazio e offre l'occasione al sogno, edifica mondi possibili, richiama echi, nostalgie, sensazioni, sapori, ricordi, musiche, colori. Riapre una ferita, riporta alla luce un volto, nell'aria un profumo dimenticato.

Queste parole di Luigi Sasso¹ ci sembrano le più consone a rappresentare la dimensione onomastica della cosiddetta *Trilogia fantastica* o *Trilogia delle metamorfosi* di Andrea Camilleri.² Un misto di evocazioni mitologiche, di residui leggendari, di storie popolari³ raccontate alla fiamma serale, dove il reale incontra il favolistico. *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009)⁴ sono romanzi che rappresentano una sorta di diversivo consapevole rispetto alle altre scelte di genere:

¹ LUIGI SASSO, *Nomi di genere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 124.

² ANDREA CAMILLERI, *Camilleri. Il Segreto della donna capra*, in «La Stampa», 12 marzo 2009, p. 32. Qui l'autore ha dichiarato che il meglio di sé «risiede in questa trilogia fantastica». Più avanti afferma: «Il primo della serie è *Maruzza Musumeci*; dopo la storia della donna sirena, quella di una donna che tenta di trasformarsi in albero, raccontata ne *Il casellante* e un terzo romanzo su una donna-capra: una trilogia della metamorfosi».

³ SIMONA DEMONTIS, *La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri*, «Quaderni camilleriani», XI (2020), pp. 60-85, rintraccia almeno due preziose fonti evocate nei tre romanzi: Francesco Lanza con i suoi *Mimi siciliani* e *Almanacco per il popolo siciliano*; Serafino Amabile Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*.

⁴ Tutti i romanzi sono stati editi dalla casa editrice Sellerio di Palermo.

Verso gli anni miei 80 ho cominciato ad avere alquanto a noia le autostrade che percorrevo da anni, l'autostrada Montalbano e l'autostrada romanzi storici e civili. Mi ero accorto che c'erano degli svincoli che conducevano a paesaggi inesplorati, così con *Maruzza Musumeci* ho preso uno di questi svincoli: voglio dire che il romanzo *Maruzza Musumeci* non rientra nei due filoni principali narrativi miei, è qualche cosa di assolutamente diverso, è un romanzo su una metamorfosi. Il romanzo *Maruzza* ha generato in me la voglia di raccontare altre metamorfosi.⁵

Qui le scelte onomastiche si fanno voce, anch'esse, di contesti narrativi in cui la storia e la cronaca trascendono verso memorie astratte e simboliche, vere perché nutrite di evocazioni poetiche. Donne-sirene, donne-albero, donne-capre, in ogni caso donne che per amore modificano la propria natura e che realizzano in una zona d'ombra, al confine tra vita e morte, tra acqua e terra, una trasformazione necessaria.

Come si dimostrerà nel contributo, gran parte dei nomi scelti dall'autore sono trasparenti e leggibili nella filigrana di rimandi letterari o popolari (a volte entrambi): elementi attinti dal mondo arcaico, dalle narrazioni fantastiche e da quel quotidiano popolare che contrassegnava la vita di una Sicilia tradizionale.

1. *Maruzza Musumeci*

Si tratta dell'unico titolo che contenga l'indicazione del nome della protagonista, o almeno della co-protagonista. A dispetto del titolo, il vero protagonista di questo *cunto* agreste immerso nella classicità del mito e in una Sicilia arcaica fortemente ancorata al mondo rurale, che si riflette nell'antroponimia, nelle fobie e nella solitudine dei personaggi, è Gnazio Manisco, bracciante e muratore vigatese, a cui è affidato il punto di vista della narrazione. Uomo dalla tempratura forte, terragno e dedito alla famiglia, conserva nel cognome la sua eclettica capacità manuale, ma la contraddice nelle azioni. Nel *DOS*, infatti, questo cognome, unicamente registrato in provincia di Catania, viene ricondotto al significato di 'maneggevole' da un lato e di 'manesco, violento' dall'altro.⁶

Sebbene i personaggi femminili in questa *Trilogia fantastica* godano di un ampio spazio narrativo tanto da essere protagonisti di metamorfosi fisiche e psicologiche, il nostro Manisco, non a caso *affatato*⁷ (MM, p. 41) da Maruzza,

⁵ «Andrea Camilleri IL CASELLANTE», in <<https://youtu.be/U6PGPbZCe5M>> [20 ottobre 2008].

⁶ GIROLAMO CARACAUSI, *Dizionario onomastico della Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1993, II, p. 944.

⁷ In altri passi del romanzo si dice che Gnazio sia *'ngiarmato'* (MM, p. 53, 74, 121), termine il cui valore semantico coincide con *affatato*.

occupa interamente la scena. Più che di scena dovremmo parlare di paesaggi, perché il romanzo ha una sostanziale unità di luogo, evocata nei colori, nella stagionalità, nella storia, con una lingua che coniuga antico e moderno perché narra di creature che hanno la propria ragion d'essere in segmenti temporali antichissimi, ma che esplicano la propria natura e convivono nello stesso segmento spaziale.

La vicenda può essere inquadrata come un racconto melusiniano,⁸ ossia un racconto in cui un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano e, seguendo nel mondo dei mortali, lo sposa imponendogli un patto da non trasgredire.

La protagonista eponima del romanzo è, quindi, una sirena. Il suo stesso nome, Maruzza, richiama il mare per via derivativa e affettiva;⁹ la figlia Resina altro non è che un anagramma di 'sirena',¹⁰ ma è anche adattamento di una voce dialettale che indica la rugiada¹¹ e, pertanto, un elemento tra acqua

⁸ LAURENCE HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi 1989. Nel volume si traccia la genesi del tema della fata-amante, contrapponendo i racconti morganiani (in cui l'amato segue l'amante nel mondo magico/soprannaturale) a quelli melusiniani.

⁹ Maruzza potrebbe, dunque, essere diminutivo del nome tradizionale per eccellenza, Maria, così come di Marina per sincope attraverso Marinuzza. Di certo il suffisso *-uzza* «veicola principalmente il valore positivo nell'asse della qualità (positivo/negativo), orientato verso il parlante (apprezzamento o affettività)», TIZIANA EMMI, *La formazione delle parole nel siciliano*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 2011, p. 276. E positive sono le descrizioni che la riguardano fisicamente, laddove il suffisso viene replicato come marchio distintivo della protagonista: «dù occhi ca parivano palluzze di celu, la vacca [...] russa russa comu 'na cirasuzza. Il nasuzzo dritto e fino spartiva a mità 'miluzza frisca, appena cugliuta, ch'era la so facciuzza. [...] La cammissa [...] faciva 'na bella curvatura all'altizza delle minnuzze. [...] Da sutta alla gonna spuntavano i piduzzi che addimostrovano ch'era fimmina e no sirena» (MM, p. 42); «Oh vuccuzza di meli! Oh labbruzza di menta!» (MM, p. 94). Non è un caso che la gnà Pina dia del *vicchiazzo* a Ignazio, incensando le *carnuzze* di Maruzza (MM, p. 84). Ci sembra suggestiva la motivazione del nome della Maruzza la Longa dei *Malavoglia* contenuta in CARLO CENINI, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup 2020, pp. 59-70 per il richiamo ad un geosinonimo meridionale per indicare la chiocciola, che qui sarebbe sostituita dalla conchiglia che custodisce e preserva la voce della protagonista.

¹⁰ Testo irrinunciabile, sebbene non comprenda questa nuova sirena letteraria, è MAURIZIO BETTINI e LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi 2007. Per la Sicilia, un riferimento alla *Lighea* di Tomasi di Lampedusa è in LIANA DE LUCA, *Le sirene di Tomasi e di Soldati*, «Resine», XC (2001), pp. 57-66 e anche in LUCA DANTI, *Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani*, «Per Leggere», XVIII (2018), 35, pp. 155-158. L'opera, però, come dice lo stesso Camilleri, non è neanche sullo sfondo del racconto, proprio perché pervasiva e potenzialmente condizionante. Un'altra fata e sirena, iperfemmina (*femminota*) e ammaliatrice di delfini annunciatori di morte è Ciccina Circè, nello straordinario romanzo *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo. Nella *Trilogia* vi è un nome che la richiama per assonanza, l'ostetrica Ciccina Pirrò che eviterà un aborto a Minica, nel *Casellante*.

¹¹ Cfr. MARINA CASTIGLIONE, *Scantu, cantu e cunttu*, in Maruzza Musumeci: *un'analisi etnodialettologica*, «Quaderni camilleriani», i.c.s.

e terra; il disegno che l'ospite americano abbandona sul tavolino non lascia dubbi: pur con le fattezze di donna, sono state riconosciute come creature ibride madre e figlia (MM, p. 129); lo dichiara lo stesso autore nella «Nota» conclusiva.

Nell'ipotesto orale che permea la memoria antropologica camilleriana vi è anche altro. Qualcosa di più sedimentato, che si intreccia con le letture classiche di odissiaca fattura e le precede nell'«istruzione» domestica dello scrittore di Porto Empedocle. Qualcosa di indicibile che ciascun bambino siciliano, di una Sicilia ormai remota culturalmente anche se storicamente databile almeno sino agli anni Sessanta del XX secolo, conosceva bene, perché trasmessa dalla parola delle madri. Per quanto oggi possa apparire antieducativo, erano le madri e, in generale, gli adulti, ad «allenare» i più piccoli ad avere paura e lo facevano per evitare il rischio che i bambini si allontanassero, si perdessero accedendo a luoghi pericolosi, si affidassero a sconosciuti, in una parola affinché gli stessi timori delle madri si contenessero. La paura così prodotta era assimilata alla malattia e questo faceva sì che, dopo averla indotta, successivamente i bambini si tranquillizzassero con pratiche orali spesso legate al canto (ninne nanne) o alla formularità (scongiuri, preghiere, brevi filastrocche).

Un circolo vizioso, dunque, tra prescrizioni, intimidazioni e conseguenti soluzioni, per il quale figure immaginarie si ponevano come custodi del limite invalicabile dei divieti materni: esseri ibridi, mostruosi, indefiniti popolavano i racconti e gli aneddoti degli adulti, al punto da crederci essi stessi. L'inventario lessicografico siciliano¹² legato a queste figure orrifiche si può ricondurre ad alcune invariabili che però vengono declinate lessicalmente – e dunque iconicamente¹³ – in una tasso-

¹² Il repertorio lessicale più completo anche relativamente alla indicazione areale delle voci è il *Vocabolario Siciliano* in cinque volumi (qui indicato con la sigla VS), una grandiosa opera di collazione di tutte le fonti lessicografiche siciliane, edite ed inedite, accompagnate dai riscontri sul campo dei tipi lessicali ottenuti attraverso una serie di questionari tematici, che hanno prodotto migliaia di schede oggi conservate presso il Dipartimento DISUM di Catania, che le custodisce per conto del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani. L'opera, fortemente voluta da Giorgio Piccitto, è stata completata negli anni da Giovanni Tropea e Salvatore C. Trovato. Cfr. G. Piccitto, G. Tropea, S. C. Trovato (a c. di), *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo-Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002 [vol. I (A-E), Piccitto (a c. di), 1977; vol. II (F-M) Tropea (a c. di), 1985; vol. III (N-Q) G. Tropea (a c. di), 1990; vol. IV (R-Sgu) G. Tropea (a c. di), 1997; vol. V (Si-Z) S. C. Trovato (a c. di), 2002].

¹³ Il noto triangolo saussuriano è stato trasformato da Mario Alinei (1926-2018) in un quadrangolo, con l'inserimento dell'iconimo, ossia della motivazione, trasparente o opacizzata, che sta alla base della costruzione linguistica. Si parlerà dunque di iconomasiologia per richiamare la ricerca parallela dell'onomasiologia. Ciascuna lingua può ricorrere, nella diversità della forma lessicale, ad un «tipo iconimico» identico. Cfr. MARIO ALINEI, *L'origine delle parole*, Roma, Aracne 2009; ALFIO LANIA, *Parole nella storia*, in *Piccola Biblioteca per la Scuola*, 9, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 2020, il quale distingue iconimi metonimici, metaforici, onomato-

nomia circoscrivibile,¹⁴ che oscilla tra animali selvatici (lupi, gatti selvatici), anfibi (rospi, anguille, lumache), uomini malefici (ministri di Dio, maghi, vecchi e vecchie), demoni, esseri ibridi. Circoscrivibile è anche lo spazio in cui tali creature si manifestano: si tratta di pozze d'acqua, cisterne, fonti, persino canali di scolo o di irrigazione. Circoscrivibile è il tempo idoneo alla manifestazione di tali figure: ovviamente le ore notturne, con il loro carico di mistero e invisibilità perturbante, e quelle del primo pomeriggio, bianche per il caldo torrido e immote nella disattenzione delle madri.

Maruzza è figura letteraria di questi esseri magici e pericolosi e mescida tratti colti e tratti popolari. Il matrimonio con Manisco è combinato dalla gnà Pina e dalla *catananna* ('bisnonna') Minica, che vedono in lui un anti-Ulisse,¹⁵ e quindi un non-antagonista, a un solo patto: che il marito provveda alla costruzione di una cisterna nella quale nuotare tranquillamente, nei giorni in cui riprende le sembianze di sirena, lontana dagli sguardi di pescatori e di marinai. Il divieto, implicito in questa fiaba/romanzo, risiede nell'impossibilità del marito e di qualsiasi altro mortale di scoprire il segreto di Maruzza. Infatti, come accade spesso che nei racconti melusiniani, la fata cela la sua ambigua natura. In realtà, Camilleri lascia tracce evidenti del mistero di Maruzza e della sua bisnonna: entrambe parlano tra di loro una lingua strana e incomprensibile, hanno una voce melodiosa e suadente e la vecchia Minica, pur avendo novantanove anni, ha l'agilità di una ventenne. Ma, di fatto, la loro vera natura è sempre nascosta e si mostra soltanto sulle 'soglie', ossia alla nascita, alla morte e nei cambi di stagione. Chi tenterà di varcare il confine proibito del mistero avrà un'orrida fine. È quanto accade a Aulissi Dimare, attratto dalla voce ammaliante della magica creatura. Il ragazzo non riuscirà a sottrarsi, come aveva fatto il vero Ulisse moltissimi anni prima, e vedrà Maruzza nella sua forma autentica intenta a fare un bagno nella cisterna. Di lui resteranno poche ossa ben spolpate, a conferma che la sirena camilleriana si trasforma in un animale pericoloso e sanguinario, spesso allertato da un presentimento olfattivo.

Il matrimonio combinato arriva dopo una lunga serie di proposte, tutte rifiutate da Gnazio, sino a quando gnà Pina non gli mostra una foto e gli fa il nome di Maruzza Musumeci: «Il nomi gli piaci» (MM, p. 38). La sequenza fonosimbolica di nome + cognome non lascia, però, ulteriori indizi

peici, fonosimbolici.

¹⁴ Oggi tale tassonomia è riscontrabile in CASTIGLIONE, *Le figure orrifiche dell'infanzia in Sicilia, tra archetipi, geosinonimia e tabuizzazione. Una ricognizione tra le schede del VS*, in A. Pugliese (a c. di), *Il prisma delle passioni*, Palermo, Unipapress i.c.s.

¹⁵ È la definizione che ne dà Salvatore Silvano Nigro nella quarta di copertina. D'altra parte è proprio per la sua idiosincrasia nei confronti del mare che Gnazio viene scelto: «Non ti preoccupari, proprio pirchi semo accusi diversi camperemo d'amori e d'accordo». (MM, p. 93)

a una significazione più complessa, posto che Musumeci è ad oggi privo di etimologia certa.¹⁶

Alla nascita di Resina si compie la discendenza necessaria e Minica decide di morire: nuda, si getta in mare e ringiovanita scompare tra le onde. Il matrimonio tra i due porterà alla nascita di quattro figli: oltre a Resina nasceranno Cola e, infine, Ciccina e Calorio.¹⁷ Agli ultimi due, privi di ogni caratterizzazione mitica, toccherà popolare il paese di altri, normalissimi 'Ignazi':

Calorio e Angila chiamarono Ignazio il loro primo figlio mascolo. Macari stavota nonno Gnazio s'imbriacò e annava dicenno campagna campagna: «Maria, quanti Gnazii!» (MM., p. 138)

Il primogenito Cola, ipocoristico aferetico di Nicola, è un omaggio al padre di Gnazio, secondo una tradizione ancorata al rispetto per gli antenati. Nonostante la talassofobia ereditata dal padre,¹⁸ Cola avrà nel suo destino di restare in mare, in una grotta in cui viene salvato dalla sorella durante l'affondamento del vapore «Lux» di ritorno dall'America.

Nonostante la passione per le stelle, tale che la scoperta di un nuovo astro lo induce a chiamarlo Resina, come la sorella (MM, p. 138), il nome di Cola non è meno metamorfico, dal momento che esso è il nome del fanciullo che nella tradizione orale siciliana si getta in mare trasformandosi in pesce e salvando l'intera isola dall'inabissamento. Il mito di Colapesce è, infatti, l'unico realmente autoctono:

Il mito popolare della Sicilia nasce quindi dal mare ed ha le sembianze di un giovane che da solo, sulle sue spalle da Atlante fanciullo, la regge o ne esplora i fondali per prevenire gli attacchi dei mostri o sostituirne una colonna. Ci piace immaginare che, mentre il re e il popolo osservano curiosi e incapaci, un ragazzino sostiene e sosterrà l'isola, a costo della vita...¹⁹

Nei racconti melusiniani e morganiani, ma anche nelle fiabe in generale, i luoghi rivestono, soprattutto nei confronti del dato magico, un'importanza fondamentale. Infatti, al loro interno esistono degli 'spazi deputati' nei quali il fantastico si presenta, creando la distinzione tra un mondo reale ed uno immaginario. Nel romanzo questo spazio è costituito dalla contrada Ninfa, toponimo parlante, che riconduce all'archetipo omerico,²⁰ di cui si danno

¹⁶ Cfr. DOS, II, p. 1089.

¹⁷ Più ordinario il destino degli ultimi due figli, come rivelato dai loro stessi nomi: Ciccina, ipocoristico di Francesca e Calorio, forma dialettale per Calogero, nome devozionale assai diffuso nell'agrigentino.

¹⁸ Il paradosso per cui gli isolani sarebbero più attaccati alla terra che al mare.

¹⁹ CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 2018, p. 55.

²⁰ Come mette ben in luce MORENA DERIU, *Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere Maruzza Musumeci alla luce dell'Odissea*, «Quaderni camilleriani», VIII (2019), pp. 23-41, «Contrada Ninfa, la

le coordinate motivazionali nello stesso romanzo e la cui bellezza risiede, per Gnazio, non tanto nella costa marina quanto nella presenza di un olivo saraceno, citato nel romanzo ben ventotto volte:²¹

Appena vitti indove era situato il tirreno, ci morse il cori. Contrata Ninfa era 'na speci di punta di terra che s'infilava nel mari come la prua di un papore e le deci sarme in vendita erano propio quella punta, sicché il mari stava torno torno per tri latate, solo una latata confinava con altra terra. Anzi, con una trazzera. Ma in questa latata di parte di terra ci stava un aulivo saraceno che la genti diciva che aviva cchiù di milli anni. L'àrbolo giusto per moriri taliannolo. E fu l'aulivo a persuadiri Gnazio ad accattarisi il tirreno» (MM, p. 21).

«'U sapiti pirchì 'sta terra vostra si chiama Ninfa?» «No». «Lo voliti sapiri?» «Basta che non è 'na storia scantusa». «No. Ccà ci abitavano dù beddre picciotte che erano chiamate Ninfe e avivano armenti a tinchitè, vacche, pecore, crape. Un jorno arrivarò tri varche carriche di sordati che tornavano da 'na guerra, stavano morenno di fami che era tanto che navicavano e accomenzaro a scannari e a mangiarisi ogni cosa. Po' sinni partero, ma Diu non ce la fici passari liscia e scatinò 'na tempesta che li fici moriri a tutti. Meno a uno» (MM, p. 60).

La contrada è stata, dunque, teatro di un sacrilegio e gli dei hanno punito i soldati con una tempesta che li ha dispersi e uccisi.²² L'olivo, presso cui si lascerà morire Gnazio alla tragica scomparsa dei due primogeniti, conserva valenze pirandelliane inequivocabili, ma nel testo vi è un rimando onomastico che va colto: infatti, nello stesso luogo in cui esso è radicato vi era precedentemente un pino, presso cui si diceva fosse avvenuta l'apparizione fantastica di Scilla:

La picciotta che chiangiva. Si chiamava Scilla. Aviva perso lo zito che si chiamava Glauco. E si era ammazzata ghittannosi a mari. Ma a ogni cincocento anni torna a chiangiri per Glauco sutta al pino che avivano chiantato 'nzemmula quannu erano filici. Po' il pino era morto e al posto so c'era un aulivo (MM, p. 59).

lingua di terra dove si svolge buona parte della vicenda. Il nome sembra infatti evocare il celebre antro delle Ninfe, posto all'estremità della baia di Phorkys a Itaca, dove Odisseo approda dopo un'assenza lunga vent'anni», a p. 25.

²¹ CASTIGLIONE, *Pirandello attraverso Sciascia: olivo e zolfo, due voci dell'Alfabeto pirandelliano*, «InVerbis», IX (2019), 1, pp. 197-210. L'attributo di 'saraceno' non è riconosciuto nella tassonomia botanica relativa all'olivicoltura, lo stesso GDLI non registra la forma sotto la voce 'olivo', bensì nel XVII volume all'aggettivo 'saraceno', senza riportare le pregnanti descrizioni sciasciane, apparse in *Alfabeto pirandelliano* (1989). Sull'importanza dell'ulivo saraceno nell'opera di Camilleri cfr. anche GIUSEPPE MARCI, *Abbracciare ulivi saraceni?*, in G. Dotoli (a c. di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane 2017, pp. 109-125.

²² «Il contatto tra l'antica vicenda e quella della Contrada è quasi scoperto: la presenza delle Ninfe nei panni di pastore, l'arrivo di combattenti di ritorno da una guerra, il motivo della fame che li spinge a mangiare le bestie sacre con la conseguente tempesta, a cui sopravvive un uomo solo, tutto pare evocativo delle vicende dell'antica isola odissaiaca», ivi, p. 27.

Il mito di Scilla e Glauco riporta nuovamente in ambito classico, e riporta all'archetipo della lamia: nel testo ella è, infatti, causa della pazzia del precedente proprietario dell'appezzamento di terreno. Ma non può sfuggire che l'innocua scelta del nome della gnà Pina riveli, al fondo, una connessione con le altre figure della storia e con un'altra metamorfosi, che è quella che riguarda il mondo vegetale (propria del secondo romanzo del ciclo). D'altra parte la gnà Pina, nome di verghiana evocazione, terapeuta e maga, con le erbe ci parla:

Pirchi la gnà Pina accanosceva l'erba che ci vuliva per ogni distrubbo che omo o fimmina potiva patire.

Malo di testa? Malocchio? Malo di panza? Malo di petto? Malo di vista? Mancanza di pititto? Mancanza di forza nella cuda dell'omo? Abbunanza di sangue fimminino a fase di luna? Figli che non vinivano? Frussioni che non passavano? Cacate che stintavano? Catarro? Amuri contrastato? Tradimento da parti d'omo i di fimmina? Azzuffatine 'n famiglia? Vecchi che non s'addicivano a muriri? Picciotteddre che s'attrovavano prene, ma non volivano il figliu? Malo di denti? Giramenti di testa?

Chisto e altro curcavano l'erbe della gnà Pina (MM, pp. 29-30).

Resta un nome che fa anch'esso da collegamento con il secondo romanzo della *Trilogia* e che sfuggirebbe alla ricchezza evocativa del sistema onomastico complessivo, se la sua allusione non venisse dichiarata dallo stesso Camilleri come un preciso rimando biografico. Il nome è quello della catananna Menica, forma femminile e aferetica di Domenica, dal nome di un contadino 'cantastorie' da lui conosciuto nell'infanzia:

Maruzza Musumeci è infatti un cunto siciliano (un precipitato del re di Girgenti) evocato dal fondo della memoria contadina e arrivato a Camilleri attraverso la fervida fantasia di Minicu, il bracciante che da bambino gli schiude il mondo dell'immaginazione mettendolo a contatto con la tradizione orale: una tradizione che è per lo più rurale, gravida di racconti dell'entroterra campagnolo mentre qui diventa terracquea, ambivalente e ambigua come è la terra che Gnazio Manisco compra, sospesa sul mare e chiamata Ninfa, in nome di un'entità non soprannaturale ma mitologica, che è di terra ma anche di mare. Il racconto di Minicu nasce nel seno di quella cultura anfibia che è propria della Sicilia costiera, di quei paesi come Porto Empedocle popolati di pescatori e contadini, che danno le spalle, i primi, alla terra, e i secondi, al mare.²³

Nel testo nessun eroe sopravvive: tutti si disperdono, con i bombardamenti e la guerra, in un altrove non più percepito. Resta soltanto, all'interno della conchiglia di Maruzza, l'incanto della voce del passato. E quella voce accompagnerà nella morte un giovane soldato americano, appena sbarcato e

²³ GIANNI BONINA, *Tutto Camilleri*, Siena, Barbera 2009, pp. 617-618.

riparatosi proprio sotto un albero d'olivo. Della voce suadente delle sirene odissiache resta soltanto un canto che nessuno replica,²⁴ una melodia affabulatoria, non più pericolosa, ma quasi consolatoria.

2. *Il casellante*

Di nuovo Minica, quindi. E Olivieri di cognome. Stavolta l'albero non si limiterà a stare al centro della scena, ma sarà l'obiettivo metamorfico della protagonista, costretta all'infertilità da una violenza subita.

Il romanzo cronologicamente inizia là dove era terminata la storia di Maruzza Musumeci, negli anni Quaranta, periodo dell'entrata in guerra dell'Italia, e si caratterizza, rispetto agli altri due, per una maggiore contestualizzazione storica. Protagonista è la coppia costituita da Nino Zarcuto,²⁵ di mestiere casellante della linea ferroviaria Vigata-Castelvetrano (Castelovitrano nel testo), e dalla moglie Minica Olivieri, appunto. Dopo molti tentativi, finalmente i due attendono un figlio, ma verrà perso in una notte maledetta in cui Nino, per una offesa al fascismo, viene incarcerato. Approfitterà della giovane donna il casellante vicino, che verrà successivamente seviziato e ucciso a coltellate in una vendetta privata. Minica non possiede nessuna particolarità, è una donna comune con la «facci da moglie» (IC, p. 17), industriosa,²⁶ provvede con cura al suo orto, ama cantare mentre il marito l'accompagna al mandolino (IC, p. 18), non ostenta insomma nulla di 'miracoloso'.

Il romanzo non segue gli schemi fiabeschi, né il suo riferimento è più Omero. Piuttosto l'Ovidio delle *Metamorfosi*, a cui si pensa nel momento in cui Minica comincia la sua trasformazione, assecondata da un marito sempre più trascinato dall'ossessione di lei, al punto da innaffiarla, poterla, zapparla, concimarla, persino innestarla e desiderare anche lui una regressione vegetale:

Però certe volte Nino si scoraggiava assà. Ma si potiva annare avanti accusi? Per quanto tempo ce l'avrebbi fatta a resistiri a quella situazioni? E se mentri travagliava gli capitava qualichi cosa, metti 'na firita, 'na caduta che non l'avrebbi fatto cataminare per qualichi jorno, chi avrebbi abbadato a sò moglie, chi se ne saribbi pigliato cura? Certe notti che questi pinseri l'angustiarono chiossà del solito, gli

²⁴ I canti di Minica, di Maruzza e di Resina riprendono il testo omerico, come dimostrato da DERIU, *Una Sirena*, cit.

²⁵ La forma cognominale non è registrata in *DOS*, ma potrebbe avere alla base il sic. *zarchi*, uno dei geosinonimi per indicare le bietole e presente nell'agrigentino. In *VS/V*, p. 1268.

²⁶ In periodo di guerra riesce ad essere autonoma in tutto perché è capace di fare qualsiasi cosa: cucinare, coltivare, allevare animali e «cusirisi qualichi vistito, pìrchì sapiva fari macari questo, o ad arriparari la robba di Nino, cammise, mutanne, quasette» (IC, p. 18).

viniva gana di annare all'orto, scavarisi un fosso allato a quello di Minica, trasiricci dintra e circari d'addivintari àrbolo macari lui. 'Na pazzia? Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si potiva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scoli limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'addrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo potivano fari, pìrchì ora l'omo non ne era cchiù capace? (IC, pp. 128-129).

A essere rievocato è il mito di Dafne, trasformatasi in alloro e sottrattasi alla morte. In qualche modo anche Minica si sottrae alla morte per disperazione, sperando in una rivitalizzazione metamorfica in un «àrbolo d'aulivo saraceno» (IC, p. 111).²⁷ D'altra parte la sua preoccupazione maggiore, nella gestione domestica, è proprio la cura dell'orto, che viene distrutto dagli Americani che stanno scavando un bunker nei pressi del casello, apportando danni sia alla falda acquifera del pozzo che alle piante.

Il tentativo di metamorfosi non assume, infatti, i tratti di un evento negativo perché Minica la considera un modo per poter riuscire ad ottenere un rivolgimento della propria condizione di donna, tornando a sentirsi utile ed entrando in empatia con un mondo vegetale da cui non teme attacchi. Ma neanche *sub specie arborea* Minica riesce a fare frutti e, considerando fallito il suo esperimento, vorrebbe diventare legna per il fuoco. Lo scarto dalla ragione è tale che, persino durante un bombardamento, non pensa a mettersi in salvo, nonostante nel terreno, all'interno del pozzo, vi sia una grotta, ma si accuccia all'interno di un albero cavo: d'altra parte, come dice Nino, «a logica d'àrbolo, aviva raggiuni» (IC, p. 130).

Eppure anche in questo romanzo non mancano gli archetipi, covati in una lunga durata della memoria collettiva orale a cui Camilleri dimostra di attingere: si tratta degli elementi del tipo narrativo denominati da Aarne e Thompson 'la fanciulla dalle mani mozze' (AT 706).²⁸ Nel tentativo di rivivere come ulivo, gli arti inferiori di Minica Olivieri si trasformano in radici e quelli superiori attendono di diventare rami:²⁹

Le dita, in punta, avivano perso ugna, pelli e carni e amostravano lo scheletro. Erano come un paro di quasette sfunnate che lassano nesciri fora le dita. Solo che cà invece vinivano fora l'ossiceddri, fini fini, tanticchia giallusi e cummigliati a

²⁷ Cfr. n. 21.

²⁸ ANTTI AARNE e STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters 1961. Il modello archetipico prende sempre avvio dalle vicende che portano al taglio delle mani dell'eroina e al conseguente abbandono dell'infelice al suo fato; le ragioni della crudele mutilazione variano notevolmente da area ad area. Qui non vi è una perdita delle mani causata dall'esterno a seguito di una punizione, ma una decisione autoinflitta dalla stessa Minica e che, peraltro, resta incompleta.

²⁹ Nella messinscena teatrale, sceneggiata da Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale (attori principali Moni Ovadia, Mario Incudine e Valeria Contadino), Minica abbraccerà la creatura trovata da Nino con le braccia trasformatesi in rami.

tratti di macchiette verdi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno (IC, p. 131).

Qui ad agire onomasticamente in maniera allusiva è la storia leggendaria di Oliva, nome che sta alla base del cognome della protagonista, presente in molte tradizioni folkloriche: «Oliva è una delle 'fanciulle perseguitate' tanto amate dal popolo, oppressa dal potere maschile, osteggiata da parenti malvagi, scossa dai capricci della sorte, ma sempre pronta alla sopportazione delle sofferenze, all'umiltà, al perdono, che attraverso la fede e la preghiera riesce immancabilmente a far trionfare la sua virtù». ³⁰ Anche Minica viene rappresentata come «'nnuccenti come un agneddruzzo» (IC, p. 94), sebbene la dimensione religiosa non entri mai nel romanzo. ³¹

La metamorfosi viene, dunque, impedita dall'irrompere di un fatto reale, la guerra, nella vicenda irreale ³² che si sta svolgendo, e «Minica viene investita dalla favola non appena i suoi occhi si spengono e ritroverà la propria luce solo nell'ultimo istante, quando, in uno scenario devastato dai bombardamenti, Nino prenderà con sé un bimbo e lei potrà cullarlo». ³³ Infatti, in questo romanzo appare, favolisticamente, il lieto fine. Tra le carrozze di un deragliamento Nino troverà un neonato, solo e piangente. Lo porterà subito nella grotta dove è riuscito a far riparare Minica e qui ella potrà tornare ad essere donna in quanto madre.

Ciò che permette la sopravvivenza di Minica durante il suo tentativo metamorfico sarà l'accudimento costante del marito che, pur di nutrirla, acquista una capra (IC, p. 117) per mungere il latte fresco con cui nutrire l'essenza umana della moglie. E qui si cede il testimone all'ultimo romanzo della *Trilogia*.

³⁰ DANIELE RONCO, *Il maggio di Santa Oliva: origine della forma, sviluppo della tradizione*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 2.

³¹ Viceversa è presente qui, come in Maruzza Musumeci, una competenza fitoterapica tradizionale nella gnà Pillica che consente alla coppia di diventare fertile grazie alla sua conoscenza delle erbe. Tali presenze, che potremmo considerare iniziatiche, ricevono un dono e lo donano a loro volta: «Un jorno, tutte le piante e tutti i sciuri dell'universo criato, s'apprisintarono al Signuruzzo e ci dissiro accusi: "Signuruzzo, a noi voi ci aviti dato il potiri di guariri tutte le malattie dell'omo. Sulo che l'òmini non acconoscino 'sto nostro potiri. Pirchi non glielo rivilate? Accusi, mischini, soffrino meno supra alla terra e non morino cchiù". Il Signuruzzo allora disse: "Se l'òmini non morino cchiù supra alla terra, allora in poco tempo addiventano tanti e tanti che per aviri spazio sunno obbligati ad ammazzaris tra di loro. E a mia non mi piaci che s'ammazzano". [...] "Facemo accusi. Io rivelerò a 'na poco di vicchiareddre come ponno curare l'òmini con le piante. L'òmini che si rivolgino a chiste vicchiareddre guariranno dalle malattie, l'altri s'arrangiano"» (MM, p. 70).

³² E di questa trasposizione fantastica è consapevole anche il marito: «Minica pariva non sentiri nenti, persa in un altro munno indove li non sarebbi mai arrinisciuto ad arrivari» (IC, p. 121).

³³ LAURA MEDDA, «Torno torno all'arbolo d'aulivo». *Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri*, «Quaderni camilleriani», VIII (2019), pp. 42-52, a p. 47.

3. *Il sonaglio*

L'ultimo romanzo della *Trilogia* richiama nel titolo per metonimia la capra-donna (Beba) che lascerà il posto alla donna-capra (Anita) nel cuore e nella vita del protagonista (Giurlà). Lo schema, stavolta, è quello morganiano, con una serie di costanti narrative: l'allontanamento dell'eroe, l'apparizione dell'animale incantato, l'unione tra la 'fata' e l'eroe, il transito nell'altro mondo, la trasgressione del patto, il ritorno nel mondo.

Il tempo retrocede all'inizio del secolo XX («il seculo novo era ancora un agnidduzzo che non arrinisciva a tinirisi addritta supra alle sò gamme», IS, p. 11) e il luogo si frastaglia nei tre spazi inconciliabili della Sicilia premoderna: la marina, il sottosuolo e il soprasuolo. Giurlà Savatteri³⁴ sfugge all'arruolamento nelle miniere di zolfo con la crudele norma del 'soccorso morto',³⁵ cresce praticando i pescherecci paterni e pescando con le sole mani, sceglie di continuare a vivere in un *locus amoenus* tra i pascoli di montagna e le rotte della transumanza.

Giurlà, che prende il nome in forma apocopata dal santo patrono di Agrigento (la Montelusa camilleriana) e Porto Empedocle (la Vigata camilleriana), appare inizialmente come la reincarnazione della leggenda di Colapesce, per trasformarsi in seguito in un pastore-filosofo grazie alla lettura di un *De rerum natura* trovato per caso:

Natava come un pisci e come un pisci era capace di ristarissinni sutta all'acqua tanto a lungo che quelli che non l'acconoscivano pinsavano, non vidennolo ricompariri, che era morto affucato. E macari Giurlà piscava, ma non adopirava né amo né riti, usava sulo le sò mano (IS, p. 20).

³⁴ Nel DOS/II, p. 1460 il cognome viene documentato nel palermitano, nell'agrigentino e nel catanese. A Racalmuto si fa anche toponimo. Nel romanzo la sequenza appare soltanto una volta e non sembra particolarmente riconducibile ad una significazione testuale (si tratta di un francesismo con l'antico significato di 'ciabattino').

³⁵ Nelle prime pagine del romanzo Andrea Camilleri accenna agli incidenti di miniera e, soprattutto, all'arruolamento dei preadolescenti (*carusi*) per l'esercizio del trasporto in galleria del minerale a spalla, per cui cfr. CASTIGLIONE, *Parole del sottosuolo. Lessico e cultura delle zolfare nissene*, «Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia», 8, Centro di studi filologici e linguistici siciliani – Istituto di Filologia e Linguistica della Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1999. Ogni picconiere assumeva personalmente da due a quattro *carusi* che, quando non erano suoi figli, venivano richiesti a famiglie consenzienti. Ai genitori del bambino veniva versato il cosiddetto 'soccorso morto', una cauzione che doveva essere restituita in caso di affrancamento. La situazione era tale per cui da un lato il picconiere, lavoratore a cottimo, e dunque bisognoso dell'opera di più *carusi* che velocizzassero il suo lavoro al fine di un più alto rendimento, doveva disporre in partenza di un certo capitale; dall'altro i *carusi*, non ricevendo pressoché nulla se non il pane quotidiano (e in tempi migliori una misera paghetta), non sempre riuscivano a riscattarsi e restavano in questa situazione di sudditanza sino a tarda età.

L'incipit del romanzo sembra ricondurre ai luoghi e alle malie del mare, perché da questi trova forza e consolazione Giurlà. Appare persino una citazione intertestuale di *Maruzza Musumeci* che rimanda al senso dell'olfatto e al valore consolatorio del suono della conchiglia:

gli ammancava la rumorata del mari che era come 'na canzuna che a picca a picca lo faciva addrumisciri. Allora si 'nfilò 'na mano tra la cammisa e il petto e cavò fora le dù conchiglie che si era portato appresso. Se le misi sutta al naso e le sciaurò. Sì, mantinivano ancora aduri di mari. E accussi, finalmenti, arrinisci a pigliari sonno. (IS, p. 30)

La dimensione della solitudine non spaventa il ragazzo, abituato anche in mare a farsi compagnia con le stelle (IS, p. 54), ma al pascolo trova anche una insospettabile compagna-amante, che si rivelerà «crapicciosa» (IS, p. 77), gelosa, attenta, generosa:

si pigliò le cose da mangiare e se li portò fora. Notò che la crapa-cani era già vicina alla trasuta della staccionata. [...] Giurlà la taliò a longo alla luci del lumi. Era 'na vestia graziusa, 'u pilu era longo, marrò e bianco, le corna curte e dritte, e pariva che sorridiva sempri. Non fitiva tanto come le altre. Addecisi di chiamarla Beba.

La scelta di un nome evidentemente onomatopeico rimanda ai belati che, lentamente, Giurlà comincia a decifrare e a considerare alla stregua di un prelinguaggio di cui tutti, uomini e animali, condividono il codice, in virtù di una antica familiarità. A rendere meno farneticanti i suoi pensieri intervengono Ernesta, che parla di Giove trasformato in cigno e di Pasifae accoppiatasi con un toro:

'na fimmina quarantina, matre di dù figli, che di nomi faciva Ernesta ma che le so cumpagne acchiamavano la maestra non pirchè portava l'occhiali, ma pirchè era struita assà. Sapiva 'na gran quantità di storie e certe volte, mentri che stavano a mungiri, qualichiduna di 'ste storie le contava alle compagne che l'ascutavano affatate. [...] Ernesta contava cose passate dell'antichitate, di quanno gli dei potivano cangiarisi e cangiare a volontà le pirsone in àrboli e armali e diciva di come 'na beddra picciotta addivintò alloru e di come 'n'otra fimmina addivintò tarantola (IS, pp. 81-82)

Fra Lucrezio e Ovidio, non sembra più strano che all'allontanamento dal pascolo di Giurlà corrisponda un progressivo lasciarsi morire di Beba. Come Gnazio e Nino, egli è completamente fedele alla sua amata, che cura come una convalescente. In tre giorni, da morta Beba ritorna viva:

Novamenti le vagnò torno torno al muso, po' pigliò 'na manata di sali e gliela sparmò supra alla vuca. Nisci fora, annò nell'orticeddro, c'era 'na piantina adurosa che le crape s'azzufavano per mangiarissilla, non sapiva come s'acchiamava, la cogli, tornò dintra. (IS, p. 110)

Anche in questo romanzo il finale resta possibilistico e aperto. Infatti, alla trasgressione del divieto (ossia il fatto che Giurlà salvi Anita dall'annegamento nelle acque del lago e non la sua amante animale, Beba) non segue una conclusione tragica. Addirittura, la canonica infertilità che caratterizza i racconti morganiani, presente nella prima parte del romanzo a causa delle differenti nature dei protagonisti,³⁶ potrebbe venire a mancare nella seconda parte, dal momento che Anita – a cui Beba avrebbe ceduto il testimone dell'amore in un reciproco patto silente – e Giurlà si sposano. Per un breve interludio, ossia tra la morte di Beba e la malattia di Anita, Giurlà resta a cavallo tra il fantastico e il reale proprio grazie all'oggetto magico che conserverà gelosamente in tasca, perché «ogni tintinnio permetterà a Giurlà di stabilire un contatto con l'altrove nel quale Beba è precipitata dopo la morte, evitando in questo modo una duplice frattura: quella che avrebbe potuto spezzare il legame tra i due protagonisti e quella che avrebbe sciolto il nodo tra la dimensione fantastica e reale».³⁷

Qui il sistema dei nomi è assai meno evocativo, collegato com'è ad un contesto agro-pastorale che è, tra tutti gli spazi sociali della tradizione isolana, il più arcaico o, meglio, atemporale. Soltanto il nome di Anita, figlia del marchese di Santa Brigida,³⁸ proprietario del lago, dei pascoli, del ricco palazzo feudale, sembrerebbe estraneo all'ambiente popolare.³⁹ Giovanissima e determinata, deciderà di lasciarsi morire se il padre non la darà in sposa a Giurlà, che l'ha salvata dall'annegamento. Nel suo cipiglio ricorda Minica e la sua decisione di morire piuttosto che vivere una vita a metà. Dopo tre mesi⁴⁰ (ritorna di nuovo, ma amplificato, il lungo periodo di 'assenza' dalla

³⁶ La gelosia è, infatti, reciproca e come Beba scaccia Rosa, la donna con cui il giovane ha le sue prime esperienze sessuali, così Giurlà tiene lontana Beba da ogni possibile monta del becco, non facendola mai riprodurre: «'Na crapa alla quali però lui aviva nigato la possibilità d'essiri crapa. L'aviva stramangiata a forza. Non facennola accoppiari col becco, come voliva la liggi di natura («picchè tinni stai a leggiri Lucrezio?» si spiò), le aviva nigato la possibilità di fari figli, di fari latti. L'aviva snaturata, straniata, resa sterili in tutto» (IS, p. 167). «Giurlà e Beba si snaturano a vicenda e, a causa del loro legame, rifiutano il rapporto naturale con appartenenti alla propria specie», DEMONTIS, *La Sirena*, cit., p. 75.

³⁷ MEDDA, «Torno torno», cit., p. 49.

³⁸ Santa Brigida è molto presente nella tradizione devozionale siciliana e meridionale in genere. Per le innumerevoli rivelazioni mistiche, la pietà popolare ha posto sotto la sua protezione il momento della morte. *L'Orazione di Santa Brigida* è un canto, di cui si conoscono diverse varianti, con cui si invoca una buona morte.

³⁹ Al nome *Anita*, ALDA ROSSEBASTIANO e ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET 2005, registrano occorrenze significative sino al 1932, sull'onda dell'evocazione della compagna di battaglie e moglie di Garibaldi. Il nome, come diminutivo portoghese e spagnolo di Anna, non sembra aver attecchito conseguentemente alla dominazione spagnola nel meridione. Risulta, quindi, anomalo che il personaggio nobile del marchese di Santa Brigida abbia assegnato alla figlia il nome di colei la quale affiancò Garibaldi nella sua impresa per l'unificazione italiana con conseguente perdita dei privilegi feudali.

⁴⁰ A p. 111 e a p. 183 del romanzo.

vita) verrà affidato proprio a Giurlà il compito di riportarla in sé: verrà alimentata con latte di capra (IS, p. 186) e con la fascinazione del richiamo del nome. Novello Orfeo, stavolta non trasgressivo, Giurlà resterà inginocchiato al capezzale della malata ripetendole il suo nome, sino a confonderlo con quello dell'amata capretta:

Giurlà le avvicinò la vacca:

«Signurina!»

«Chiamala col so nomi!»

«Anita!»

«Diccillo che sì tu».

«Io sugno, Giurlà».

«Continua sempri accusì» fici Sidonia niscennosinni n'otra vota.

«Anita, Anita, Giurlà sugno, Anita, Giurlà» (IS, p. 178).

'Nfatti accapì che eranu ure e ure che s'arrivolgiva ad Anita non chiamannola col sò nomi, ma con quello di Beba.

«Beba» le faciva «bidduzza mia, beddra, soli mè, cori mè, io sugno, Giurlà. Pirchè non rapri l'occhi e m'arrisppunni? Non mi fari dispiaceri, Beba, amuri mè!» (IS, p. 180).

Il risveglio della giovane e il successivo matrimonio svelano una realtà insospettata, ma chiara sia a Beba che ad Anita. La leggera zoppia della ragazza è dovuta ad una malformazione congenita, il cosiddetto piede equino, e questo crea un ulteriore cortocircuito con la protagonista animale, Beba, che d'altra parte viene seppellita sotto il letto coniugale, a protezione degli sposi:

Fu allora che Giurlà vittì il so pedi mancino. Ecco pirchè zoppichiava! Quant'era strammo! [...] era prciso 'ntifico a un pedi di crapa. Non aviva dita pirchè aviva proprio la forma d'uno zoccolo, sulo che non era fatto d'osso. La pelli era sdilicata, la carne rosa e tennira. Gli vinni di vasarglielo e glielo vasò (IS, p. 191).

Ritornano, in quest'ultimo romanzo, due elementi del primo: l'essere femminile (lì una sirena, qui una capra) che ammalia con la sua bellezza e l'*oggetto magico* dell'incantamento amoroso (lì la conchiglia, qui un sonaglio legato a una cordicella rossa). Solo quando Anita lo legherà attorno al suo collo, il ricordo di Beba si farà più sfumato, sino a scomparire. Di conseguenza, l'oggetto magico in questione ha la funzione di rendere possibile un capovolgimento della storia, facendo sì che Giurlà non viva il matrimonio come un obbligo, ma ritrovi nella nuova compagna il vecchio amore della sua vita, riscoprendo una felicità che sembrava scomparsa.

La natura che fa da sfondo a questo ultimo romanzo è quella di terra e quella di mare, terribile e bellissima, proprio come la descrive Lucrezio che fa da contrappunto, con i suoi versi, alle diverse stagioni del protagonista. La dualità che emerge è quella della

cultura anfibia che è propria della Sicilia costiera, di quei paesi come Porto Empedocle popolati di pescatori e contadini, che danno le spalle, i primi, alla terra, e i secondi, al mare. E che non riescono pressoché mai ad amalgamarsi dividendosi e forse disputandosi le piazze e i quartieri.⁴¹

L'Amore, nei tre romanzi, permette ogni trasformazione e giustifica ogni cambiamento. Le tre coppie Gnaziu e Maruzza, Nino e Minica, Giurlà e Beba/Anita vivono a loro modo felici rapporti di coppia, che non escludono il tragico, ma che sanno anche accogliere il meraviglioso. Le narrazioni, con frequenti affondi nella storia civile soprattutto delle cosiddette classi subalterne, allacciano senza soluzione di continuità la mitologia classica e la leggenda popolare, «con una sorta di strabismo che rivolge costantemente lo sguardo alla leggerezza della favola e alla concretezza della realtà».⁴²

Biodata: Marina Castiglione è professoressa ordinaria 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. Dal 2010 conduce una ricerca capillare sugli antroponomi etnici di Sicilia. Di recente ha pubblicato *L'identità nel nome. Antroponimi personali, familiari, comunitari*, CSFLS, Palermo 2019. Dirige insieme a Giovanni Ruffino il progetto DATOS, *Dizionario atlante dei toponimi orali in Sicilia*.

marina.castiglione@unipa.it

⁴¹ BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 634.

⁴² DEMONTIS, *La Sirena*, cit., p. 78.

Altra onomastica

GRANT W. SMITH

NAMES AS METAPHORS IN *AS YOU LIKE IT*

Abstract: The names in *As You Like It* illustrate the vital importance of names in Shakespeare's development of both themes and characters. Major themes of *AYLI* are prominently expressed by the characters' personifications, and his character names show a mixed use of associations and the coinage of lexical equivalents (*redende Namen*). His associations are either borrowings from previous literature or references to topical phenomena. His lexical equivalents are sometimes phonological in other plays, but in *AYLI* they are etymological. This paper will describe the most salient examples in this play. A complete analysis of all names and of the semiotic basis of name meaning may be found in my recent book, *Names as Metaphors in Shakespeare's Comedies* (Vernon Press).

Keywords: Names, Analogy, Theme, Character

1. *Introduction*

This paper is a shortened adaptation of a chapter in my new book, *Names as Metaphors in Shakespeare's Comedies* (Vernon Press, 2021). *As You Like It* (hereafter *AYLI*) is a lengthened adaptation of Thomas Lodge's prose story, *Rosalynde* (in Bullough 1958, 158-256). Shakespeare uses most of the Lodge's characters but changes almost all the names and adds many more because he has different thematic goals. Thus, the names in *AYLI* illustrate the vital importance of names as poetic analogies in Shakespeare's development of themes and characters.

The character names illustrate the development of themes and characters as mixtures of *associations* and descriptive *lexical equivalents* (i. e., *tag names* or *redende Namen*). The *associations* are either borrowings from previous literature, mostly classical, or references to topical phenomena, and the *lexical equivalents* are coinages from Latin, French, and English, as I shall describe in the final section of this paper.

In adapting Lodge's story, Shakespeare also adapted the pastoral romance genre, which was an elitist, idealistic, and escapist type of literature reaching back to Theocritus, a Greek poet of the third century BCE. Shakespeare pokes fun at the pastoral romance genre, but he also adopts its essential idealism, emphasizing inherent feelings of pity and forgiveness as specific

measures of love, virtue, and true nobility. Such idealism is clear in the character names but is also prominently expressed in personifications voiced by the characters.

2. *Associative references – classical borrowings*

AYLI follows the general plot of Thomas Lodge's *Rosalynde*, but Shakespeare uses just a couple of the names from Lodge's story. He chooses his own names for existing characters and adds new characters as an extension of his thematic development. Most of his names are *associative*, and many of the *associative* names are borrowings from previous literature, especially from classical sources but many are topical references associated with French culture.

The classical borrowings are prominent and in keeping with the pastoral romance genre. Rosalind's beauty, for example, is affirmed in her choice of the pseudonym, Ganymede. She asserts her status in saying, «I'll have no worse a name than Jove's own page» (1.3.122)¹; Jove/Zeus became infatuated with the beauty of Ganymede, a young boy, and, transformed as an eagle, carried him off to Mount Olympus. There Ganymede replaced Hebe as the cupbearer of the gods. Ovid tells the story (*Metamorphoses*. 10.214), and the name was closely associated with boyish beauty. The name was therefore especially appropriate for Shakespeare's boy actor playing the part of a girl masquerading as a boy. It was also the same pseudonym used in Shakespeare's source, but alternative names for a boy actor are hard to imagine. Of course, the analogy implied by the pseudonym makes the testing of Orlando's sincerity all the more important – i.e., whether he loves her for anything besides her outward beauty.

Phebe is the second classical borrowing found also in Lodge's *Rosalynde*, where it is spelled in the more traditional manner, Phoebe. In Greek the word meant 'bright one' and was used as a lexical description of Artemis/Diana, the chaste goddess of the moon and hunting. There are many stories about her, mostly about her roaming the woods and shunning the company of men. Thus, her rejection of Silvius in this play fits the mythological image and the spelling fits her rusticity.

Another mythological story tells of Phoebe falling in love with a beautiful youth named Endymion, whom Jupiter had put into an everlasting sleep to remain forever young. Each night Phoebe returns to gaze on him with longing. Thus, Phebe's yearning for Ganymede also fits this second mythological

¹ All quotations are from WILLIAM SHAKESPEARE, *William Shakespeare: The Complete Works*, Gen. eds. S. Orgel and A. R. Braunmuller, New York, Penguin Books 2002.

meaning. It is a yearning for something that is not grounded in reality, and Shakespeare uses it to parody Phebe and Silvius as sentimental and stereotypical lovers typical of pastoral romance.

Posing as Ganymede, Rosalind tutors Orlando to reject stereotyped ideas of love found in literature. She cites Troilus as «one of the patterns of love» (4.1.92) in classical lore but denies that he died «in a love-cause» (4.1.90), i.e., for the love of Cressida. She also cites the story of Hero and Leander but asserts, «these are all lies: men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love» (98-100). She urges Orlando to adopt a simple, «a more coming-on disposition» (104-105). There is irony in the fact that both Rosalind and Orlando have fallen in love with one another at first sight, but Rosalind is testing the high seriousness of Orlando's feelings. Her point of view is much like Juliet's who urges Romeo to look past conventionality and the formalities of language: «Do not swear at all,/ Or if thou wilt, swear by thy gracious self... And I'll believe thee» (*Romeo and Juliet* 2.2.112-115).

Rosalind's view of literary analogs is much like Touchstone's explanation of poetry to Audrey. Touchstone draws an analogy between himself being with Audrey and her goats and Ovid living among Goths after his exile by Augustus in 8 CE. Goths would have been pronounced much the same as the word *goats* on Shakespeare's stage, and Touchstone is referring not only to the physical presence of goats, but also to his own goatish (i.e. 'lascivious') interests. This scene is filled with many such puns.

Touchstone might seem to describe Ovid in contradictory terms, i.e., as both 'capricious' and 'honest.' However, in this context, *capricious* has at least two meanings: 1) 'fully creative, whimsical, and witty,' and 2) from the Latin word *caper*, most like a billy goat, meaning 'lascivious.' Caesar Augustus exiled Ovid because of his lascivious poetry and behavior. At the same time, honest also has at least two meanings: 1) 'chaste', and 2) 'truthful.'

Chastity is also an important theme regarding the character of Orlando, and insofar as honest carries the usual Elizabethan meaning of 'chaste,' Touchstone's description of Ovid is strikingly paradoxical. Touchstone resolves this paradox by using the two meanings of honest. On the one hand, he emphasizes the truthfulness of what he is saying, «Truly, I would the gods had made thee poetical» (3.3.13-14), and his reason is that poets are not honest in telling the truth. On the other hand, he wants Audrey to be not honest, meaning 'not chaste,' i.e., to consummate their love capriciously. Thus, Touchstone is like Ovid in being honest about his capricious interests.

In his last scene, Shakespeare introduces a mythological character to bring this pastoral romance to a magical conclusion. Hymen was the Greek (and later Roman) god of the wedding ceremony and was associated with the bride's prospective loss of her anatomical hymen, symbolically appropriate

for linking human love to both virtue and nature. Hymen's blessing of the four couples symbolizes the essential virtue of these characters while also sanctifying their conjugal love. Just as the ancient Greeks and Romans sang hymeneals at weddings, so too does Hymen lead the characters in a song invoking fruitful marriages. The name is thus a unifying example of many classical references.

2.1. *Associative references – other borrowings*

Shakespeare uses many names referring to a French context for *AYLI*, but scholars have long debated whether the *Forest of Arden*, the setting of most action, refers to the Ardennes in Flanders or to the forest of that name in Shakespeare's own Warwickshire and bearing the maiden name of his mother (as noted by Dusinberre 206, 48). Scholars may argue about the reference of this name, but by avoiding any specific (i.e., *indexical*) designation Shakespeare conjurs a mythical identity. Many writers have extended the myth using the word *Arden* to suggest an ideal patch of nature for human escape from commercial or political competition and for the restoration of one's soul, of harmony, and of human love epitomized by the young protagonists of this play who escape from court intrigues. Phonetically the name resonates with the 'ardor' of their romantic love, and to this day, the myth rings in the hearts of many who have never read this play but see the name on real estate developments. It is a 'symbolic' reference that is now international, evoking varied attributes because of Shakespeare's poetic avoidance of any specific location, but with a focus on human feelings.

For his central character, Shakespeare uncharacteristically borrows the name from his plot source, Lodge's *Rosalynde*. The name has Germanic origins, but as it was commonly used in the Middle Ages, scholars analyzed it «as if from Latin *rosa linda*» (Hanks 206, 234), meaning 'pretty rose', and as typically feminine. Attributes of Rosalind's innate nobility are her femininity and physical beauty, as well as virtue. Such attributes reflect her status in the order of nature. In their first appearance, Celia draws special attention to the feminine connotations of the name: «my sweet Rose, my dear Rose, be merry» (1.2.21).

Her unnatural banishment from court forces her to suspend her femininity temporarily and to play a male role through most of the play. As Ganymede, she steps outside the expectations that would be placed on her as a woman. As a man she gains greater freedom to contradict a man, which enhances the potential for irony. Her realism is also a part of her virtue; she persistently deflates the romantic affectations of Orlando (as well as those of Phebe and Silvius). Love is simply more genuine when it is free from illusion.

Yet she is definitely a woman in love, who therefore values human attachments and rejects the negativism and solitude of Jaques. Her name, which is used in stage directions and speech prefixes even when she plays Gany-mede, helps to reinforce a reader's sense of her femininity and to maintain the ironic tension of the play.

Shakespeare almost certainly borrowed Orlando's name from Lodovico Ariosto's *Orlando Furioso* (translated by Barbara Reynolds 1977). The name in Shakespeare's plot source, Rosader, carried no analogical attributes except from Lodge's *Rosalynde* itself. *Orlando Furioso*, by contrast, was an imaginative take-off (1532) from the medieval French epic, *Chanson de Roland*, which had already been followed by other take-offs. Ariosto's work greatly influenced literature of the English Renaissance, and at the request of Queen Elizabeth (Palmer 1999, 104) was translated into English by Sir John Harington in 1591. It was far better known than Lodge's *Rosalynde*. Thus, Shakespeare's audience would have associated the name Orlando at least partially with Ariosto's title character, and perhaps with the original epic hero of exemplary prowess and virtue.

Ariosto himself does not dwell on martial prowess but more on the dangerous power of human passions. His character, like Shakespeare's, falls in love, obsessively, with a princess (named Angelica), but unlike Rosalind, Angelica is not really virtuous, but sleeps with and then elopes with a Saracen knight. Orlando slides into despair, then lunacy, and ends in a mad frenzy.

Shakespeare ignores Ariosto's very dark vision except as an ironical reference point for a character whose great strength, innate virtue, and true nobility do not go awry but, on the contrary, are recognized and valued by the equally virtuous Rosalind. It is, in fact, the innate virtue of the two heroes that changes the narrative into a comedy. Analogs are always partial, and the important attributes of Shakespeare's character are his strength and virtue. While changing the name to *Orlando*, Shakespeare simplified his analogy, associated his themes with images more accessible to his audience, and gained significantly in ironic perspective.

The name Oliver appears five times in stage directions and appears as *Oli* in speech prefixes. However, this character is never referred to by name on stage. Thus, Shakespeare's audience may have been totally unaware of the character's name. Instead, it is the generic reference that is more important than the name. The audience would have heard him addressed or referred to as 'my *brother*,' 'your *brother*,' 'his *brother*,' etc., emphasizing a fraternal relationship. That relationship is filled with strife as the play begins, but the repeated use of the word *brother* is consistent with (and offers preparation for) the triumph of brotherly love in the play's resolution. Shakespeare might actually have been thinking of the brotherly relationship of legendary Roland and Oliver in the

French medieval epic, in which the two are inseparable friends and die together heroically while leading Charlemagne's rearguard in the Pyrenees.

Shakespeare uses the name Adam for Oliver's elderly servant, partially inspired perhaps by Lodge's parallel character named Adam Spencer. The meaning of *spencer* was 'steward', but Shakespeare develops the character much more as a reference to the Biblical Adam, made 'in our [God's] image' (NRSV 2007, *Gen.* 1.26). Orlando, for example, equates Adam's service to that «of the antique world» (2.3.57). Thus, Shakespeare's Adam is not so much a faithful servant (as suggested by Lodge) but as a man who honors virtue, justice, and the natural order. He is the servant of Oliver but runs away with Orlando. He is also the exemplar of old age vis-à-vis youth. Just as Jaques finishes his seven-ages-of-man speech, denigrating old age, Duke Senior welcomes the 'venerable' Adam to his table, illustrating an important thematic contrast in this play.

A final example of borrowings is the name Corin. The major characters refer to him as 'Shepherd', emphasizing thereby his generic role, but the name appears in a pastoral poem entitled «Harpelus complaint of Phillidaes loue bestowed on Corin, who loued her not and denied him, that loued her», included in *Tottel's Miscellany* (2011). It is thus a typical name for this minor character, a young shepherd boy yearning for love.

2.2. *Generics and topical references*

Most often Shakespeare refers to minor characters generically without ever assigning names. In this play there are 'Pages', an extra 'Shepherd', a 'For-ester', 'Lords' and 'Attendants'. However, he occasionally uses a generic that has a thematic purpose in its lexical meaning. In this play he substitutes the generic 'Duke Senior' in all stage directions and speech prefixes for Lodge's character named Gerismond (derived from the Greek word for 'geriatric'). Shakespeare makes the two Dukes brothers and with this substitution emphasizes the theme of primogeniture and the illegitimacy of Duke Frederick's usurpation. The audience never hears these exact words, but the theme is nonetheless clear. The characters refer to him as «the old Duke» (1.1.97, 108) while at court, but as «the Duke» after they arrive in the Forest of Arden. Thus, the references make it very clear that he is the legitimate duke.

Often Shakespeare refers to characters first in generic form and later coins a name that is descriptive or associative. This is clear in the name of Touchstone, as noted below. The generic terms of 'Clowne' and 'Fool' before the name appears as a descriptive *alias*. Thus, Shakespeare's many generic references show that he often thought of his characters first in terms of their dramatic roles and later in terms of their thematic relevance.

As his career progressed, Shakespeare used more topical references as names to suggest thematic relevance. An example is Sir Oliver Martext, the country vicar whom Touchstone recruits to perform his quickie, outdoor wedding to Audrey, «here under this tree» (3.3.61). Jaques chastises Touchstone for arranging an improper wedding, saying that Martext is not «a good priest». Thus, the name of the vicar refers in a secondary sense to the many undereducated, even illiterate priests who were given pulpits, especially in rural areas, because of priestly shortages following the Reformation. Freshly minted rural priests often demonstrated their ignorance of scriptural transmission and church teachings, thus ‘marring’ the text in the eyes of educated citizens, as this name clearly suggests.

The name is also morphologically similar to what was called the ‘Marprelate Controversy’, a clearly related topic. In the summer of 1588 a series of seven radical Puritan pamphlets began to appear attacking the hierarchy of the Anglican Church (i.e., marring the prelates), authored pseudonymously by Martin Marprelate (available online 2018). The writer was never identified, but the printer was executed. It was still a memorable topic at the time of this play and vivid enough that John Milton referred to the pamphlet controversy when writing his own *Antiprelatical Tracts* (*Complete Prose*, vol.1 1953) nearly half a century later (early 1642).

It may also be noted that Shakespeare attaches the knightly honorific *Sir* in recognition of formal priestly status, which seems sarcastic in this context because it suggests the disruption of traditional class distinctions. If so, the name of Oliver might also suggest an ironic parallel to the older brother Oliver, who disrupts the natural order by suppressing the true and natural nobility of Orlando. Thus, the name, Sir Oliver Martext, evokes several topical references consistent with the thematic contrasts of country vs. courtly life that run throughout this play.

Five of the names in *AYLI* enhance the French context of this play with topical references. Shakespeare uses the generic form to refer to various ‘lords’ attending Duke Frederick or Duke Senior, but to one he gives a title tantamount to a name, «my Lord of Amiens» (2.1.29). Amiens is the capital city of Picardy and site of Europe’s largest Gothic cathedral. At the time, however, the city was much better known for the *hortillonnages*, a famous garden area on small islands in the marshland along the Somme River, surrounded by a grid network of man-made canals. Shakespeare’s interest in gardening might have attracted him to use the name for this French lord. The primary function of the character is to sing a series of songs that extol the virtues of country living in contrast to courtly life and its vicious intrigues, an important theme obviously enhanced by attributes associated with the famous French gardens.

Shakespeare also names a very minor character Dennis, whose only action is to announce that Charles, the wrestler, has arrived (1.2.87). Dennis was the name of the first bishop of Paris who was martyred (c. 250) and became the patron saint of Paris. His grave became the site of a church, which Abbot Suger replaced with the first church built in the new Gothic style (1144). The church remains famous as St. Denis. We cannot know why Shakespeare used this name for such a minor servant, but the name has clear associations with French culture and identity. The name could have been the name of an actor or some other topical reference, but it was a common name in France and does not appear elsewhere in Shakespeare's writings.

The French context might also be bolstered by a contrast. Duke Frederick is a villain for usurping his brother's dukedom, and the name Frederick is distinctly German. Stage directions and speech prefixes refer to him simply as Duke, but the use by other characters of the name Frederick draws the attention of the audience to the incongruity of this name in a French context and to the character's disruption of the natural order.

Shakespeare's most obvious topical references are to features that his London audience might see every day. When Rosalind, disguised as Ganymede but posing as Rosalind, explains to Orlando what he should expect when he marries Rosalind, she says, «I will weep for nothing, like Diana in the fountain» (4.1.143). This secondary reference to Diana is not directly to the Roman goddess, as the first reference was at 3.4.15, but to the public fountain built in Cheapside in 1596 that had a statue identified as Diana in its center. Water flowed from the statue for a couple of years, then became intermittent, and eventually inoperable. Shakespeare's audience would have understood the reference as an analogy to a woman's presumed moodiness rather than as a literary reference. The fountain might have become intermittent by the time the play was written, but an intermittent flow would, in fact, enhance Rosalind's idea that a wife's crying is presumably irregular and unpredictable.

2.3. *Common associations*

Shakespeare uses three names in this play that were part of the common onomasticon but associated with general social groups – Audrey, William and Jaques. Audrey is derived from Old English but fell into «decline at the end of the Middle Ages, when it came to be considered vulgar, being associated with tawdry» (Hanks 2006, 23). In fact, the name is the etymon of *tawdry* and typifies the lowly goatherd with whom the sophisticated Touchstone falls in love. Shakespeare emphasizes her honesty, her unabashed love for Touchstone, and her responsiveness to life, which casts her as a positive character at a humble level paralleling the high-born but very human Rosalind.

William was a very common name in all classes in Shakespeare's time, second only in popularity to John. Thus, in terms of social class, there is nothing special about this name for the young peasant who supposedly has laid claim to Audrey. The name becomes a brief focus of attention when Touchstone uncharacteristically concedes that William is a «fair name» (5.1.22), which is a puzzling remark in view of the character's wimpish retreat. It is likely, but debatable, that Shakespeare may have been thinking of his own rural background and name when creating this character and the setting of the play.

The name Jaques refers to two characters. Orlando first uses the name in his opening speech of the play to refer to a second brother whom Oliver has sent to school (1.1.5). Much later, when this character finally appears on stage in Act 5, the stage directions and speech prefixes of the First Folio identify him as «Second Brother» and Duke Senior addresses him as «young man» (5.4.164). These are generics identifying social relationships that are important to the theme of social order and are thereby more important than a name.

We cannot know for sure why Shakespeare used the name Jaques in Orlando's first few words, but the simplest explanation is that he used it because it was common in his native Warwickshire. After he uses it once in line 5, Shakespeare did not go back to change it after referring to another character with the same name. He proceeded to develop his second character as a philosophical observer of the action. In *All's Well That Ends Well* (*AWW*) the name refers to a non-speaking captain in the Florentine army, and Helen disguises herself as a «Saint Jaques' pilgrim» (3.4.4) going to Santiago de Compostela, claiming a religious purpose. However, these uses in *AWW* do not seem relevant here.

The second character named *Jaques* does not appear until Act 2 when another attendant lord first uses this common name – i.e., «melancholy Jaques grieves at that» (2.1.26), meaning the anguish of a wounded stag. To account for the description of Jaques as 'melancholy', it is sometimes suggested that this name is a pun on the word *jakes* or *jax*, used colloquially to refer to a privy. It was also commonly believed that foul odors were a cause of melancholy. So the name can be interpreted as a put down of this character, a parody of 16th century courtiers who cultivated negative and cynical poses to appear intellectually superior.

However, such an interpretation of the name and character is a needless analytical over-reach. For example, in current idiom the name John is a word used to refer to a toilet or to a customer of prostitutes, but that name is rarely used now with any hint of a pun without a very clear context. In the text of this play there is not the slightest association of *Jaques* with privies or odors. The analogy simply has no contextual support. Also, Shakespeare goes out

of his way to deny that *Jaques* is a melancholy stereotype. His melancholy, as he explains himself, is unique, «compounded of many simples, extracted from many objects» (4.1.15-16).

The skepticism of Jaques is also offset by many positives. He joins with the other lords in singing a ribald song about the deer's horns even though he laments its killing; he is cordial even if critical in his many conversations with others; he is gracious and discerning in the blessings he bestows on the duke and the newlyweds (which, significantly, follow those of Hymen); and his cynicism is never a pose to set himself above others. Of course, Jaques's blunt realism (as in his seven ages of man speech, 2.7), his skeptical comments on romantic love («The worst fault you have is to be in love», 3.2.276), and his social withdrawal («I had as lief have been myself alone», 3.2.249) must be emotionally transcended to reach the affirmation with which the play ends.

In the end, Jaques accepts the joys of others and is self-accepting, choosing to remain in Arden with its adversities for some of the same reasons he questioned when they were voiced by Duke Senior, «There is much matter to be heard and learned» (5.4.183). Overall, Jaques functions in the plot to give the sentimentality of pastoral romance something to overcome intellectually. Other characters echo the realism of his views (e.g., Touchstone and Rosalind), but Jaques functions as an anchor of philosophical doubt, and he thereby stands outside the magic circle.

His name reflects his essential distance from the other characters. It has no literary antecedents, Touchstone forgets his name entirely (calling him «good Master What-ye-call't» 3.3.68), and it is not part of the nexus of names Shakespeare drew from French legend for other characters. It might sound French to a modern audience, but it was, in fact, a familiar English name in Shakespeare's native Warwickshire. Shakespeare seems to locate his story in the hills of the Ardennes in eastern France, but the name Jaques is, in fact, more readily associated with the forest of Arden (the maiden name of Shakespeare's mother) near Stratford. The name fits the role of an unattached observer who chooses to stay in the Duke's «abandoned cave» (5.4.194). Thus, it can be easily argued that Jaques's realistic assessments of the pastoral world are simply analogs of Shakespeare's own true voice – i.e., in a partial sense, much like the views of all his characters might be.

3. *Lexical equivalents*

Shakespeare often coined names that describe the appearances, actions, or thematic roles of characters. Technically these are sometimes called *tag names* or *redende Namen* and refer analogically to presumed character types.

Such morphological and/or phonological coinages are scattered throughout his plays. They come mainly from English roots but come also from any of several other languages and occasionally in combinations.

A good example is the name Monsieur Le Beau. In French this name means 'the handsome one', and emphasis on the definite article may be indicated by the fact that Celia's first use of his name uses the English equivalent, «Heere comes Monsieur the Beu» (Hinman Folio 1968, 1.2.91). Modern editors often emend the English article to the French *Le* (e.g., in *The Riverside Shakespeare* 1997), but such an emendation loses what seems to be intended as moral sarcasm. The name focuses on the pure self-interest and fastidiousness of this typical courtier. He is serving the usurping Duke Frederick. His interest in wrestling seems a bit callous to Touchstone, but Le Beau consistently expresses a realistic view of courtly life. He candidly admits courtly imperfections and his own self-interest, and he tells Orlando that «in a better world than this» (1.2.271), they could indeed be friends. By obvious inference, the only reason for his service to Duke Frederick is personal gain, which makes this character a contrast to old Adam, who serves «for duty, not for meed!» (2.3.58). At the same time, Monsieur Le Beau is not a malicious character. He goes out of his way to warn Orlando of the Duke's evil intentions to harm him, illustrating thereby the way in which he sees life as a mere game of transactions and self-interest.

Touchstone is another lexical equivalent. It is a simple compound that Shakespeare uses to develop the dramatic function of the 'Clowne' throughout the play. In the First Folio, the character is initially referred to as Clowne in all stage directions and speech prefixes and as 'fool' by Rosalind (1.2.62 and 1.3.126), indicating that Shakespeare designed the role for the leading comedian of his company and first thought of the character generically as the professional jester in Duke Frederick's court. It is not until Rosalind, Celia, and the 'Clowne' embark for the forest at the beginning of 2.4 that the stage directions indicate an *alias* for the 'Clowne' i.e., «Enter Rosaline for Ganimed, Celia for Aliena, and Clowne, alias Touchstone.» From that point on, he is always 'Touchstone', indicating character development in the author's mind.

A literal *touchstone* was a stone used for testing gold and silver alloys by the color of the streak produced by rubbing them together, and so the name may be considered an obvious topical reference. Early in the sixteenth-century this word was already used figuratively to refer to anything that tested the genuineness or value of something else. Thus, Touchstone's wit tests both the wit and virtue of other characters. In this metaphorical sense Celia says, «the dullness of the fool is the whetstone of the wits» (1.2.52-53) as Touchstone first walks onto the stage.

In his ensuing quips and jests, Touchstone functions as a test and foil of many other characters and the values they model. For example, he is part of the court staff, but he derides Le Beau's callousness and parodies the many handbooks for courtiers by making aristocratic affectations look stupid. He is very witty in his debate with Corin, but his effect is to make simplicity look wise. His courtship of Audrey is unrestrained because it is based on simple appetites and therefore contrasts sharply with the overly sentimental and difficult courtship of Silvius and Phebe. His flippancy also contrasts with that of Orlando and Rosalind. Touchstone sees Audrey as a woman who will suffice his 'desires', as many might, but Orlando, by contrast, sees Rosalind as his only possible mate. Thus, in both positive and negative ways, Touchstone's witticisms and criticisms sharpen our image of the other characters.

Shakespeare's names for Rosalind's cousin show his clear interest in thematic description. He keeps Lodge's pseudonym for the cousin, Aliena, but he changes the plot name from Alinda to Celia. Celia says her pseudonym «hath a reference to my state» (1.3.125), and that is how other characters refer to her subsequently. *Alienation* is a major theme in the play. Not only is Celia alienated from her father, but so also are Orlando and Duke Senior from their brothers. Lodge omits any explanation for why Alinda chooses the pseudonym of Aliena, but Celia makes this theme explicit, if not emphatic. Thus, Shakespeare's insertion of the explanation illustrates his deliberate use of thematically descriptive names.

His coinage of Celia to replace Lodge's Alinda shows much the same interest. The name Alinda is derived from German (Hanks 2006, 10), is inconsistent with the French context, and has no relevant meaning. Celia derives from the Latin word *caelum* meaning 'heaven' and suggests something 'celestial' and therefore 'spiritual'. Celia's sisterly commitment to Rosalind is in pointed contrast to the rupture of brotherly love between Orlando and Oliver and between the two dukes. Speaking to Rosalind, Celia insists, «thou and I am one» (1.3.95), and Celia's devotion to Rosalind might easily be viewed as 'celestial' in its purity. At the same time, Celia is committed, just as Rosalind is, to a realistic view of the world. She listens patiently to Rosalind's expressions of love for Orlando, teases her impatience, and offers deflating and skeptical comments. His oath, she says, «is no stronger than the word of a tapster» (3.4.29).

Of course, Celia herself must fall in love with Oliver to complete the full circle of love and reconciliation, and the bond between Oliver and Orlando eventually needs to parallel the bond between Celia and Rosalind. We see nothing of the courtship between Celia and Oliver, but Rosalind describes it as a progression of human interests and therefore an inevitable part of the natural order and of the play's symbolic conclusion (5.2.32-41).

Shakespeare changed the name of Orlando's father in a way that emphasizes both the natural rights of Orlando and the inherent bond between the two sons. Lodge's name for the deceased father was Sir John of Bordeaux. Shakespeare changed it to Sir Rowland de Boys. As a family name, de Boys may be viewed as a pronunciation spelling of *de bois*, meaning 'of the woods', referring perhaps to «the forest of Arden» (1.1.109), the primary setting of the play.

However, if viewed in the context of theatrical performance, a phonological explanation is obviously simpler and more plausible. The name Sir Rowland de Boys describes in a literal sense the father of the boys on whom this plot immediately focuses. As Orlando seizes Oliver in a wrestler's grip, he shouts out that he too is the «son of Sir Rowland de Boys» (1.1.53-54). Also after defeating Charles, he proudly introduces himself as «the youngest son of Sir Rowland de Boys» (1.2.209-210). The struggles between the two sons need to appear serious and potentially tragic to be dramatically successful. At the same time, the audience will hear both sons referred to as the father's 'Boys', aurally suggesting the possibility of a later reconciliation and comedic ending. Such a pun would obviously depend a great deal on the delivery of the words by the actor. Nonetheless, natural relatedness is an important theme and crucial to Shakespeare's magical denouement.

This theme is also suggested in the father's given name. Rowland is the phonological equivalent of *Roland*, the very well known hero of the medieval French epic, *Chanson de Roland* (see Brault's analytical edition 2010), on which Ariosto's *Orlando Furioso* was based. Orlando's name is, in fact, a derivative of his father's name. Thus, the father's given name in this play also functions as a descriptive reference and verbal confirmation of Orlando's birthright.

Our last example of *AYLI* names is Silvius, one of Shakespeare's many descriptive coinages derived from Latin. The parallel character in Lodge's *Rosalynde* is named Montanus, which means 'of the mountain' in Latin. Shakespeare changed it to Silvius, meaning 'of the woods', a word connoting more specifically the attributes of a pastoral setting, a shepherd's role, and an association with the Forest of Arden. Shakespeare thereby sharpens the image of Silvius as a stereotype of the unrequited pastoral lover. The greater specificity reinforces Shakespeare's comic exaggeration of the character's ardency, fidelity, and simple naïveté as a way to mock the conventions of pastoral romance.

References

- GERARD BRAULT, *Song of Roland: An analytical edition: Introduction and commentary*. University Park, PA. Penn State Press 2010.
- G. Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vols. 2, New York, Columbia University Press 1958.
- J. Dusinberre (ed.), *As You Like It, The Arden Shakespeare*, London: Thomson Learning, 2006.
- PATRICK HANKS, KATE HARDCASTLE and FLAVIA HODGES, *A Dictionary of First Names*, Second edition, Oxford, Oxford University Press 2006.
- Marprelate Pamphlets*, <http://anglicanlibrary.org/marprelate/index.htm> (accessed 03/25/2018).
- JOHN MILTON, *The Complete Prose Works of John Milton*, vol. 1., Ed. Don M. Wolfe, New Haven, Yale University Press 1953.
- NRSV. *The New Oxford Annotated Bible*, Ed. M. D. Coogan, New York, Oxford University Press 2007.
- OVID, *Shakespeare's Ovid, Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, ed. by W. H. D. Rouse, London, De La More Press 1904 <http://www.archive.org/stream/shakespearesovid00oviduoft#page/46/mode/2up> (accessed, 02/12/2007)
- ALAN and VERONICA PALMER, *Who's Who in Shakespeare's England*. New York, St. Martin's Press 1999.
- BARBARA REYNOLDS, *Orlando Furioso*, New York, Penguin Books, 1977.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *William Shakespeare: The Complete Works*, Gen. eds. S. Orgel and A. R. Braunmuller, New York, Penguin Books 2002.
- ID., *The Riverside Shakespeare*, second edition. New York, Houghton Mifflin, 1997.
- Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others*. Ed. by A. Holten and T. MacFaul, New York, Penguin Classics 2011.

Biodata: Grant W. Smith, Prof. Emeritus at Eastern Washington University, is a former president of ANS, vice president of ICOS, 33 years on the Washington Board on Geographic Names, and has hosted many international scholars. Current work emphasizes literary onomastics and philosophy of language, but previous publications include American Indian languages and the emotive effects of language sounds.

grantsmith137@gmail.com

Riletture e prospettive

a cura di Luigi Sasso

FRANCESCA BOARINI

UN UNIVERSO DI RELAZIONI.
LA QUESTIONE DEL NOME
NELLO SPIRITO DELLA NARRAZIONE DI ANDREA BONOMI

Come funziona il sistema dei nomi propri in un testo letterario? Esiste qualche differenza significativa rispetto al modo in cui i nomi vengono normalmente utilizzati in altri contesti di linguaggio, per esempio nella comunicazione quotidiana?

Questi interrogativi, che nella prassi indirizzano la ricerca di ogni studioso di onomastica letteraria alle prese con la descrizione di forma e funzione dei nomi nel testo, trovano un interessante riscontro sul piano speculativo in un libro di Andrea Bonomi intitolato *Lo spirito della narrazione*.

Publicato nel 1994 per i tipi di Bompiani, *Lo spirito della narrazione* non è per la verità uno studio di onomastica in senso stretto, quanto piuttosto un saggio nel quale Bonomi, filosofo del linguaggio, fine interprete, tra gli altri, di Peirce e Russell, Piaget e Merleau-Ponty, intende indagare la struttura semantica degli universi narrativi letterari con particolare riguardo all'analisi del fenomeno nella *Recherche* proustiana. 'La questione del nome', che l'autore affronta in tre brevi capitoletti, rappresenta qui pertanto solo una parte di una più ampia ricognizione sulle modalità con cui le espressioni referenziali, e dunque gli elementi indicali, le descrizioni definite e, appunto, i nomi propri funzionano e si caricano di senso nello spazio narrativo «aereo e incorporeo» del testo letterario, contribuendo così a definire i contorni di quello che, in un dichiarato omaggio a Thomas Mann, Bonomi definisce simbolicamente «lo spirito della narrazione».

Tuttavia, la portata teorica delle riflessioni con cui il filosofo romano affronta temi quali la funzione identificativa e la capacità designativa del nome in un ricercato andirivieni tra dentro e fuori il romanzo proustiano ci anima nell'intento di riproporne i contenuti salienti a chi ancor oggi, a distanza di quasi trent'anni dalla prima pubblicazione del volume, voglia continuare a guardare come dal di dentro alle dinamiche della nominazione nel cosiddetto testo narrativo di finzione.

A favorirci nel perseguire il nostro scopo contribuisce senz'altro il carattere antidogmatico dell'argomentazione con la quale Bonomi – che, vale la pena ricordarlo, è stato allievo di Enzo Paci – prende espressamente le distanze dal moderno filosofare, che si pasce della citazione a oltranza e della «declamazione a effetto» (p. 4), per affidarsi invece a una «caratterizzazione

volutamente ingenua del concetto» (p. 4), fondata sull'esempio concreto e sulla sintesi icastica del parlar figurato.

Ma entriamo dunque nel testo. Bonomi inizia a parlare del nome a pagina 65 in un capitolo intitolato *Un universo di relazioni*. A dare l'abbrivio alla sua riflessione è Roland Barthes, o meglio l'affermazione con la quale, nel celeberrimo saggio *Proust et les noms* (1967), lo studioso francese sostiene che «possedere i nomi era per Proust (ed è per noi) possedere le significazioni essenziali del libro, l'impalcatura dei suoi segni, la sua sintassi profonda» (p. 65).

Una tesi senz'altro suggestiva, ma, commenta Bonomi, alquanto problematica e, soprattutto, facile a essere smentita. Se Barthes avesse ragione, continua il Nostro, il sistema dei nomi (quelli dei personaggi in particolare) avrebbe dovuto mantenersi inalterato sin dalle prime stesure della *Recherche*: un confronto delle versioni, da cui emerge come alcuni nomi tendano a variare nel tempo anche là dove l'impianto dell'opera e il profilo dei personaggi designati sono già ben definiti sin dalle origini, basta invece a dimostrare come l'onomastica non possa effettivamente essere considerata l'elemento portante della costruzione narrativa, il segno a partire dal quale, appunto, prende forma la sintassi profonda del testo.

La questione che, come riconosce lo stesso Bonomi, potrebbe sembrare una semplice «divergenza filologica» (p. 66), per certi versi forse anche un po' pretestuosa, pone in realtà un interessante problema teorico. Infatti, pur senza mettere in discussione la centralità dei nomi nel testo e nell'intento anzi di fare luce sulle prerogative che li rendono così essenziali agli occhi di Proust, per Bonomi, una volta dimostrata l'instabilità del loro impianto nella *Recherche*, si tratta di capire come i nomi acquistino effettivamente significato rispetto all'universo di proprietà in cui sono avvolti gli individui che designano. Il che comporta, naturalmente, una sostanziale ridefinizione della capacità referenziale del nome rispetto all'assunto barthesiano.

A differenza del semiologo francese, per il quale il sistema dei nomi, fondato su un rapporto di imitazione tra significato e significante, sembra avere un'intrinseca motivazione semantica, potenzialmente capace di generare di per sé il racconto, per il filosofo del linguaggio italiano il nome, instabile e provvisorio, si manifesta invece in tutta la sua arbitrarietà di segno privo di significato, la cui capacità designativa è strettamente dipendente dalla realtà testuale che lo sostiene e, in particolare, dalle descrizioni che di volta in volta caratterizzano il suo referente in un «universo di relazioni» (p. 69).

Poste le premesse teoriche del suo discorso, a Bonomi non resta dunque che spiegare come si espliciti in effetti lo stretto legame di dipendenza del nome dalla realtà testuale in cui viene a trovarsi. Senza ancora considerare il fenomeno in rapporto al testo proustiano, nel capitolo intitolato *I depositi*

della memoria lo studioso affronta la questione in astratto, illustrando i meccanismi di individuazione del referente non già nel testo narrativo di finzione, ma, più in generale, nella comunicazione quotidiana.

Secondo lo studioso, nella realtà che ci circonda sono due i momenti che contraddistinguono il processo di nominazione. Un primo momento da lui definito «atto di stipulazione» (p. 86), in base al quale, attraverso l'attribuzione di un nome a un certo oggetto, viene per così dire fissato il referente; un secondo momento in cui l'uso del nome si espande in una cerchia di parlanti e, passando di bocca in bocca, si immerge in una storia che lo carica di senso rendendolo riconoscibile nella memoria di quella stessa comunità.

Una storia certo effimera, circoscritta nello spazio e nel tempo della sua diffusione, suscettibile tra l'altro delle più disparate attualizzazioni da parte dei parlanti, ma che di norma tende a garantire l'invarianza del referente anche nel momento in cui parrebbero venire meno le condizioni di identificazione originarie, per esempio là dove il referente non è raggiungibile attraverso l'esperienza diretta. A mantenere costante la denotazione sono infatti alcune informazioni basilari (caratteristiche fisiche o morali, comportamenti) che i parlanti derivano per rapporto causale direttamente dall'oggetto al momento stesso della stipulazione, informazioni che, opportunamente selezionate e depositate nella loro memoria, determinano una sorta di principio archetipico dell'identificazione.

Ci sono tuttavia situazioni particolari in cui la costanza della denotazione derivata dalla sinergia tra momento originario della stipulazione onomastica e storia del nome pare effettivamente essere compromessa; può capitare, spiega Bonomi, che i criteri selettivi della memoria mutino senza che la comunità ne abbia contezza e che, quindi, senza che cambi l'intenzione identificativa, il criterio di referenza venga ad arricchirsi di proprietà semantiche che prendono il sopravvento sulle prerogative originarie di identificazione, rideterminandole nei contenuti. Accade così per esempio, illustra il filosofo ricorrendo a un aneddoto estremo, che il nome Linus, normalmente impiegato in una data comunità di parlanti per riferirsi a un intelligente esemplare di *fox terrier*, passi ad indicare, nel corso del tempo e, soprattutto, senza che nessuno ne abbia reale intenzione, un bellissimo barboncino.

Si tratta indubbiamente di un caso limite, quasi paradossale, in cui lo sfasamento tra i due momenti ideali della storia del nome non solo smonta il concetto di referenza fin qui delineato, ma ne insinua uno alternativo, nel quale il rapporto di denotazione, sempre più indipendente dai criteri di identificazione, viene a definirsi a partire dal senso che al nome si intende riconoscere, dal contenuto che gli si associa. Portando il discorso alle estreme conseguenze, si potrebbe addirittura affermare che nel caso emblematico di Linus non è più dall'identificazione che si ricavano i contenuti capaci di

mantenere costante la denotazione, ma che, al contrario, sono i contenuti a garantire l'invarianza del referente.

Eppure, questa diversa forma di referenza che Bonomi definisce a tutti gli effetti una «devianza» (p. 85) nel contesto della narrazione quotidiana non è poi così insolita se riportata ad altri contesti narrativi: sul piano concettuale, il fatto che il senso possa determinare la referenza indipendentemente dai criteri primari di individuazione può addirittura diventare un modello paradigmatico per definire i modi della referenza nel testo letterario.

A ben guardare, infatti, nella dimensione sospesa e incorporea di un'opera intesa come mondo di finzione, creata a imitazione della realtà, ma regolata da leggi proprie e costruita su una propria dimensione-spazio temporale, il rapporto che lega il nome al referente non è mai sancito da un atto di stipulazione originario.

Quandanche venisse esplicitamente rappresentato sulla pagina scritta, l'atto della nominazione, inteso come 'atto di battesimo' che attribuisce il nome a un referente determinato, non sarebbe che il frutto di un procedimento creativo i cui criteri di individuazione sarebbero poi tutti da costruire (e inventare) sul piano del testo. Come ci spiega Bonomi, al suo primo apparire il nome, infatti, non è che un «segno vuoto» (p. 97) scelto arbitrariamente dall'autore, segno che identifica solo nel momento in cui acquista un senso nella storia, ovvero solo quando, con il progressivo costruirsi del racconto, nel testo si determineranno nuclei concettuali capaci di dare consistenza semantica al personaggio designato.

Nuclei, si intende, non più da rinvenire in uno spazio concettuale intersoggettivo e dunque nel grande deposito della memoria condivisa di una determinata comunità di parlanti, bensì in uno spazio puramente soggettivo del concetto, che fa capo all'autore e a lui soltanto.

E con questa precisazione ci ritroviamo alle soglie del terzo capitolo, non a caso intitolato *Dalla parte del soggetto*, nel quale Bonomi, ormai pronto a testare la portata delle proprie riflessioni sul testo proustiano, dichiara espressamente che il riferimento all'opera dello scrittore francese lo porterà «a dischiudere i risvolti interni, *soggettivi*, della nominazione» (p. 99).

Che nella *Recherche* il nome si offra all'interno di una sfera soggettiva di rappresentazione è, infatti, secondo lo studioso, un fatto di chiara evidenza.

Proiettato in una dimensione narrativa in cui il racconto, costantemente sottoposto al vaglio dell'introspezione, si dà per interrogazione e decifrazione del dato fattuale in un costante anelito di scoperta e conoscenza, il nome rappresenta nel testo «la calamita del desiderio» (p. 106), il punto di convergenza di percezioni soggettive, suggestioni, aspettative dell'io narrante.

Nel fare leva sulla forza rappresentativa del parlar figurato, Bonomi ci spiega che il nome nel testo proustiano è una traccia, l'indizio intorno al

quale si raccolgono le congetture del narratore che, al pari del geloso, tenta di scoprire ciò che non può, ma vorrebbe sapere, o che, come il *voyeur*, intravede dal buco della serratura un brandello di esistenza da proiettare e amplificare in «una storia immaginata, in un frammento di mondo» (p. 102).

Questo modo di avanzare nel racconto per interpretazioni indiziarie in una costante dilatazione del processo di scrittura incide profondamente sui connotati del nome in una sorta di potenziamento della sua capacità referenziale. Rispetto a quanto accade nel contesto linguistico quotidiano, in cui, spiega Bonomi, il contenuto associato al nome non è mai del tutto in grado di giustificare il rapporto di denotazione rispetto al suo portatore, nel testo proustiano, invece, il nome, esposto all'«idioletto del narratore» (p. 104), risulta a tutti gli effetti semanticamente 'sovradeterminato', fecondato dall'intero complesso delle facoltà sensibili che filtrano e riflettono in un groviglio di immagini il ricco sottosuolo di esperienze ed emozioni di una storia personale.

Questa forma potenziata di referenza che si dà per aggiunta e ispessimento dilatando i contorni dell'individuazione fino a dissolverli nella *rêverie* di un mondo immaginato e agognato diventa però in Proust instabile e precaria, riflette Bonomi, una volta che il racconto rientra in contatto con la realtà esterna e dunque con una pratica della nominazione «instaurata sugli schemi adattativi dell'abitudine» (p. 110) e della convenzione. Fuori dalla dimensione soggettiva del linguaggio del narratore, l'apparente spessore del nome mostra infatti tutta la sua fragilità ogni volta che, per esempio, il suo significato viene imbrigliato nelle pedanti ricostruzioni etimologiche del parroco di Combray o ancora quando, una volta affidato al sapere positivo di una voce enciclopedica, il nome *Parma*, «compatto, dolce e color malva», torna semplicemente a individuare un'elegante cittadina nel cuore della Pianura Padana.

Di questo scacco del nome Proust, ci dice Bonomi, dà conto ad ogni pagina della *Recherche*, tutte le volte che al momento «vivido», immaginativo della nominazione contrappone il momento «fragile» (p. 114) del disinganno generato dal confronto del nome con le pretese della realtà esterna.

Nondimeno, conclude il Nostro, l'esperienza dei nomi in Proust insegna qualcosa di importante. Se all'interno del rapporto dicotomico che sembra regolare la nominazione nel romanzo si cerca di «rendere inoperante il riferimento che agisce da elemento esterno, disgregatore, contro il quale si infrangono le immagini del nome» (p. 114), ci si accorge come nella realtà sospesa e dilatata del romanzo, tutta da rinvenire sul piano del racconto, non abbia più senso leggere la nominazione nei termini di «un rapporto di identificazione illusoria con un dato referente» (p. 115).

Liberato dalle pastoie definitorie che lo riportano alla realtà, il nome emerge anzi finalmente in tutta la sua forza designativa, all'interno di un

rapporto dinamico in cui indicare un luogo, identificare un personaggio significa costruirne l'identità sul piano del racconto, per accumulo e riempimento, in un «universo di relazioni».

Forse, ci viene da dire alla fine di questo breve attraversamento del testo bonomiano, è proprio qui, in questo anelito che spinge a fare del nome il principio, lo strumento prediletto per colmare un'assenza, che si dà, anche al di là del modello proustiano, il segreto del senso della nominazione nella dimensione narrativa di finzione.

VOLKER KOHLHEIM

SIEGFRIED LENZ: *QUALCOSA SUI NOMI**

Il 27 aprile del 1985 lo scrittore Siegfried Lenz ha ricevuto da parte della città di Lubecca il Premio Thomas Mann. La *laudatio* è stata tenuta dal critico letterario più famoso della Germania, Marcel Reich-Ranicki. Siegfried Lenz ha dato al suo discorso di ringraziamento il titolo *Etwas über Namen* ('Qualcosa sui nomi'), un titolo che, ovviamente, non può non attirare l'attenzione degli studiosi di onomastica letteraria. Insieme con la *laudatio* intitolata *Siegfried Lenz, der gütige Zweifler* ('Siegfried Lenz, il benevolo scettico'), il discorso di Lenz è stato pubblicato da Hoffmann und Campe, ad Amburgo, nel 1985 (da questa edizione sono tratte le nostre citazioni).

Quando Lenz ricevette il premio dalla Città anseatica poteva già vantare una carriera di scrittore estremamente fruttuosa e ricca di successi. Era nato il 17 marzo del 1926 a Lyck, città della Prussia orientale (l'odierna Elk polacca). Aveva trascorso l'infanzia sulle rive del lago omonimo, in Masuria, la terra delle «foreste oscure e dei laghi cristallini». Ma c'era la guerra, e così il giovane Lenz appena diciassettenne era stato arruolato in Marina. L'incrociatore sul quale prestava servizio si inabissò poco tempo dopo sotto una pioggia di bombe. Lenz riuscì a salvarsi e venne trasferito in Danimarca. Reich-Ranicki racconta: «Là vide un uomo che era stato giustiziato perché si era ribellato verbalmente. Allora [...] il giovane [...] Siegfried Lenz prese con sé il fucile automatico, si inoltrò nel bosco e fuggì da un nascondiglio all'altro» (p. 28) – finché fu fatto prigioniero dagli Inglesi. Una volta tornato libero, si iscrisse all'università ad Amburgo mantenendosi attraverso il mercato nero. Poco tempo dopo interruppe gli studi e divenne redattore presso *Die Welt*, che a quell'epoca era uno dei giornali delle forze di occupazione britanniche. Ben presto poi iniziò la sua carriera come scrittore indipendente. Dopo i primi tentativi letterari, riuscì a ottenere un successo travolgente con il libro *So zärtlich war Suleyken* ('Così tenera era Suleyken') (1955). In quel volume di racconti brevi Lenz si inventa il paesino masurico di Suleyken con i suoi forse ridicoli, ma pur sempre amabili abitanti, un po' come aveva fatto Gottfried Keller con la sua immaginaria Seldwyla. La raccolta è destinata a rimanere l'unica opera di carattere scherzoso di Lenz, sebbene la sua

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

Masuria e la Prussia orientale più volte siano presenti nella sua opera, senza che per questo i suoi libri presentino tendenze 'revansciste'. Guerra e dopoguerra, i tentativi di rifarsi una vita nella Germania occidentale da parte di coloro che erano stati cacciati dalla loro terra di origine, così come il senso di colpa e il desiderio di espiazione sono i temi attorno ai quali ruotano le opere di Lenz. «I suoi eroi sono i perdenti e i taciturni, quelli ai quali qualche volta la vita stessa ha tolto la parola. E che, qualsiasi cosa accada, se ne vanno a mani vuote» (Reich-Ranicki, p. 32). Tutto ciò ricorda Hemingway, e in effetti è stato inizialmente proprio questo autore americano il modello letterario di Lenz, che più tardi trarrà ispirazione da William Faulkner. E benché Lenz non sia riuscito a eguagliare lo stile conciso di un Hemingway né il radicalismo e l'originalità di un Faulkner, tuttavia il suo successo nelle vesti di osservatore al tempo stesso comprensivo e scettico sarà enorme. Lenz raggiunge il culmine della propria produzione letteraria nel 1968 con il romanzo *Deutschstunde* ('Lezione di tedesco'). Quando nel 1985 riceve il Premio Thomas Mann la sua fama, non forse presso il pubblico, ma presso i critici, sta oramai affievolendosi.

Cosa ha spinto questo 'scrittore della realtà' a parlare, nel suo discorso di ringraziamento, dei nomi? Il tema che ha scelto va sicuramente ricollegato a colui al quale il premio stesso si intitola: Thomas Mann. Questi rappresenta infatti «l'ultimo grande creatore di nomi, il mago dei nomi», come ha detto Ingeborg Bachmann. L'argomento 'nomi' è dunque del tutto pertinente. Nella parte iniziale del suo discorso Lenz fa considerazioni di carattere generale, fra le quali: «I nomi evocano ognuno un mondo proprio» (p. 7); Carmen resterà per sempre collegata all'«ardore andaluso», mentre Brunhilde starà per sempre a indicare «il tipo nordico» (p. 7). Quando Lenz dice che i nomi risvegliano «i ricordi e parlano, inviano dei segni ed evocano presenze, e senza dubbio fanno riferimento anche alle nostre esperienze personali» (p. 7), si riallaccia agli studi compiuti nell'ambito della psicologia cognitiva dallo scienziato estone-canadese Endel Tulving, che ha dimostrato come, oltre alla memoria semantica che memorizza le conoscenze generali specifiche di una cultura, esista anche una memoria episodica, che memorizza le esperienze personali. E ambedue questi tipi di memoria vengono stimolati dai nomi propri.

Lenz parla poi della prassi di imporre nomi in epoca germanica e anti-coaltotedesca, quando il nome «testimonia la necessità di trasmettere a chi lo porta le qualità che si auspica possa acquisire» (p. 8). Anche nelle epoche successive, quando, nel tardo Medioevo, nascono i cognomi, il nome costituisce «un pezzo dell'essere»: dà indicazioni circa l'origine, l'occupazione, le caratteristiche individuali della persona nominata (pp. 8-10). Inoltre, mentre nella realtà ci adoperiamo affinché non emerga il significato originario del

nome, poiché potrebbe essere anche offensivo, quando si tratta di letteratura ci comportiamo in modo diverso: la letteratura «ci offre nomi che riflettono comportamenti, conflitti ed esperienze esemplari» (p. 11). Don Chisciotte ad es. rappresenta una «percezione della realtà costantemente distorta, [...] a Werther si associano grandi emozioni. [...] L'intero nostro patrimonio di esperienze si trova rappresentato nei nomi fittizi» (p. 12).

Lenz rivela molto poco del metodo da lui seguito nell'attribuzione degli onimi: i nomi delle opere letterarie, dice, devono «rendere conto del mondo che si vuole rappresentare, e questo significa in primo luogo che lo scrittore può assegnare solo dei nomi che siano credibili» (p. 12). I nomi devono «essere adeguati» socialmente e geograficamente, ma devono anche «stimolare la nostra immaginazione» (p. 13). Come autore egli ha costantemente cercato di dare ai suoi personaggi nomi 'appropriati': ad es. gli abitanti del suo paesino masurico si chiamano Adolf Abromeit, Hamilkar Schaß, Hugo Zappka oppure Stanislaw Griegull, e questo anche perché la lingua dei Masuri consta, secondo Lenz in *Così tenera era Suleyken*, di «una mescolanza di elementi che risalgono al prussiano antico e al polacco, e che derivano anche dal brandeburghese, dal salisburghese e dal russo». I due antagonisti del romanzo *Lezione di tedesco*, ambientato nella Germania del nord, sono il poliziotto Jens Ole Jepsen e il pittore Max Ludwig Nansen; ma mentre i loro cognomi sono di tipo tedesco settentrionale e danese, solo il nome di battesimo del poliziotto rivela quelle origini: i due nomi del pittore rimandano infatti alla Baviera e specialmente a Monaco, la città degli artisti – sottili differenze socialmente determinate, benché si risalga a una stessa provenienza geografica. Nel famoso breve racconto del 1960 *Das Feuerschiff* ('La nave-faro') tre criminali tentano di sequestrare una nave-faro nel Mar Baltico. La banda è composta da due fratelli piuttosto rozzi e un cinico *leader* «intellettuale», che è addirittura avvocato e possessore di un dottorato. I fratelli si chiamano Eugen e Edgar Kuhl – possiedono quindi nomi del tutto comuni. L'avvocato invece si chiama Dottor Caspary; il suo nome latinizzato risale al periodo dell'Umanesimo, quando studenti e accademici avevano dato ai loro nomi una desinenza latina o greca o li avevano tradotti per intero in latino o in greco. La bizzarra y di Caspary indica inoltre che chi porta quel nome vuole essere considerato una persona speciale e distinguersi dai fratelli Kuhl, che portano nomi del tutto comuni. Tuttavia, nonostante le sottili sfumature, i nomi letterari di Siegfried Lenz sono sempre credibili; sono 'adeguati' dal punto di vista geografico e sociale, anche se sembrano presi dall'elenco del telefono.

«Nomi da elenco del telefono» non sono invece in alcun modo quelli dell'autore al quale Lenz si rivolge in ultimo in qualità di destinatario del Premio: i nomi di Thomas Mann. In che modo Siegfried Lenz, autore sobrio

e realistico, affronta il mondo di Mann, tanto diverso dal suo? Lenz definisce la *nominatio* manniana «finemente calcolata», «orchestrata», «altamente evocativa», tale da «apparire a ogni studioso di onomastica un bocconcino prelibato che esige di essere interpretato» (p. 15). Lenz definisce i nomi di Mann non come nomi naturali, bensì come «nomi da romanzo»: «Non possiedono niente di casuale, di poco appariscente, di banale, al contrario: come raramente avviene nell'opera di un qualsiasi altro scrittore, quasi ogni onimo è qui sorprendentemente e palesemente fornito di un significato» (pp. 15-16). Thomas Mann, per Lenz, vorrebbe in pratica con i suoi nomi «dimostrare qualcosa» (p. 16). Lenz traccia poi un paragone molto istruttivo che va anche oltre il piano dell'analisi onomastica: mentre per Marcel Proust «la perfetta conoscibilità dell'essere umano non è affatto certa, Thomas Mann nomina, modella e caratterizza le sue persone in modo tale che non sussista più alcuna incertezza sulla loro identità. [...] Una volta battezzati, essi non sfuggono alla sorte che il nome che è stato scelto ha loro imposto» (p. 16). Ed è proprio questo modo tutto particolare usato da Thomas Mann per denominare i personaggi a non trovare un seguito negli autori a lui successivi.

Ora, come può Lenz rendere giustizia all'artificiosa onomaturgia di Thomas Mann? I suoi personaggi non sono forse «ultratipizzati e creati solo per confermare ognuno il proprio ruolo? Visto che quasi ogni personaggio mantiene ciò che il suo nome promette per quel che riguarda le sue qualità personali, una tale ipotesi è probabile» (p. 18). Ma a Lenz preme mettere in luce «il rapporto particolarissimo che Thomas Mann ha con il mondo della finzione» (p. 18): «Ai nomi che popolano i suoi romanzi non si dovrebbero dar troppo credito, bensì osservarli attraverso il filtro dell'ironia, dal momento che si tratta di definizioni dei ruoli di tipo parodistico, trucchi» (pp. 18-19). Lenz traccia qui i contorni di una creatività onomastica che rappresenta l'opposto di ciò che considerava essenziale requisito del nome letterario, che doveva «essere creduto» (p. 12). I nomi di Thomas Mann non chiedono di essere credibili. Ma anche una *nominatio* del tutto artificiosa e ironica mostra, conclude Lenz con un'affermazione audace, che «Ovunque impariamo qualcosa sulla magia dei nomi, ovunque dobbiamo ammettere che esiste solo ciò che ha un nome» (p. 21).

PATRIZIA PARADISI

ALFONSO TRAINA LATINISTA [E] ONOMASTA

Alfonso Traina, di cui ho avuto l'onore e il privilegio di essere allieva all'Università di Bologna negli anni Ottanta del Novecento, e poi amica (parola sua) fino alla scomparsa avvenuta nel settembre 2019 a novantaquattro anni, è noto come «uno dei più fini latinisti del mondo» (a giudizio di un altro dei più grandi latinisti del mondo, Antonio La Penna). Nello spettro a 360 gradi della sua attività esplicitasi in tutti gli ambiti del latino (da grammatico a filologo, da editore e commentatore di testi, antichi e moderni – Pascoli –, a poeta bilingue egli stesso), si può rinvenire oggi anche una sua fisionomia di precursore dell'onomastica, linguistica e letteraria, riversata in una serie di contributi usciti a partire almeno dalla fine degli anni Cinquanta.

Fin dal 1980, ancora nel pieno vigore della sua produzione scientifica, chiudendo la *Prefazione* del volume *Poeti latini (e neolatini)* II (Bologna, Pàtron 1981), Traina avrebbe voluto iscrivere «come epitaffio a tutta la sua vita di studioso» un motto 'sottratto' a Borges: «No habré sido un filólogo, / [...] / pero a lo largo de mis años he profesado / la pasión del lenguaje» (da *Un lector*, 1969). Effettivamente la sua originaria formazione, o piuttosto destinazione di storico della lingua latina (fu tra i primi, negli anni Sessanta a Padova, a ricoprire la cattedra di storia della lingua latina appena istituita nell'Università italiana), lo portò ad affrontare le questioni della selezione e formazione del lessico poetico latino legate a *Forma e suono*. È questo il titolo di un saggio, pubblicato nel 1965 nei «Quaderni dell'Istituto di Glottologia di Bologna», che una decina d'anni dopo sarebbe divenuto il cuore del volume omonimo (Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1977), e che ancora nel 1999 sarebbe stato ripubblicato in «nuova edizione rielaborata, accresciuta e aggiornata» con l'aggiunta del sottotitolo *Da Plauto a Pascoli* (Bologna, Pàtron). Dalle pagine di questo volume bolognese emerge una prima, forte (per quanto inattesa) fisionomia di Traina onomasta 'a sua insaputa', o in incognito che dir si voglia (ma forse non tanto: la lezione d'esordio come ordinario sulla cattedra di Letteratura latina all'Alma Mater nel novembre 1979 fu dedicata all'analisi del nome C. IVLIVS CAESAR – e per chi scrive fu 'amore a prima vista' –), di cui proviamo a rendere conto.

Sulla base di rigorose premesse teoriche ispirate alla linguistica internazionale più avanzata dell'epoca (Cosériu, Martinet, Zumthor, – alcuni dei

quali, non ancora tradotti in italiano, letti e citati in originale –, per non parlare degli ormai ‘classici’ Saussure, Todorov, Jakobson, Jung, fino ai più ‘giovani’ Agosti, Valesio, Kristeva), la ricerca di Traina si iscriveva nell’ambito della cosiddetta *Obrenphilologie*, ovvero ‘fonostilistica’ (su cui ancora si registrava un certo scetticismo fra gli studiosi), volendo «mostrare come alcune anomalie della flessione latina, sia nominale che verbale, [...] sono condizionate tanto dalle tendenze sistematiche del latino quanto dalle tendenze omofoniche dei rispettivi contesti», con un’attenzione particolare al lessico, al cui arricchimento contribuiscono sensibilmente «le neoformazioni omeoteleutiche (*Reimbildungen*)» (p. 21). Per quest’ultimo settore, un’ampia fetta di casistica è affidata agli antroponimi. Vale la pena riportare alcuni brani di queste riflessioni, che dimostrano l’apertura della visione complessiva dei fenomeni linguistici da parte di Traina (con i loro risvolti sia nella lingua d’uso che in quella letteraria), grazie alla sua capacità, partendo dal latino arcaico di Plauto e Terenzio, di travalicare i confini della lingua e della civiltà antiche per riconoscere le costanti della *Umgangssprache* non solo in italiano, ma in tutte le lingue moderne, con continui riferimenti ad esemplificazioni specifiche. Purtroppo, per la loro appartenenza ad un volume specialistico (la cui «genericità del titolo non ha giovato alla sua diffusione», come riconosceva lo stesso autore nella *Prefazione*), tali riflessioni non hanno potuto essere conosciute come meritano da chi si occupa di onomastica (non solo letteraria), ma mostrano comunque oggi nello studioso dell’Alma Mater, come si diceva, un precursore di alto rango.

Nei *Prolegomeni a Forma e suono* (pp. 11-17), partendo dall’assunto (già di A. Ronconi) che «le associazioni foniche generano associazioni semantiche, persino termini nuovi, che vivono solo nella vita della formula», per cui «l’allitterazione (in senso vasto) rientra in una delle grandi forze creative del linguaggio, l’onomatopea: senonché il punto di partenza non è più esterno alla espressione, il dato acustico naturale, ma è nell’espressione stessa, la cui carica affettiva, non esauritasi coi mezzi normali del sistema, si distende in un’eco sonora», Traina si sofferma sugli «esempi dove l’arbitrarietà del rapporto semantico è rilevata dal nome proprio, tipo *adagio Biagio*». Infatti, «sarà difficile dubitare che [...] negli scherzosi ammonimenti *questo si chiama Pietro che torna indietro*, o nella rassegnata constatazione *predica a Berto, predica al deserto*, o nei francesi *tu parles, Charles; tu penses, Hortense; tout juste, Auguste*, o nell’italo-tedesco *buona notte, liebe Lotte* della *Umgangssprache* austriaca, l’antroponimo abbia altra motivazione che la rima. La prova più sicura è per me il variare del nome proprio in funzione del nome comune. [...] Di una monaca non proprio in odore di santità il popolo dice: *monaca di S. Pasquale, due capi sopra il guanciaie*; ma quando al guanciaie subentra il *uscino*, S. Pasquale diventa *S. Martino*. [...] e infine, se una ragazza italiana

chiederà *un buon marito* alla *Madonna del dito*, una ragazza francese chiederà *un bon mari* al *bon Dieu de Paris*, e una ragazza istriana *prega Dio che ghe mandi un bel mario*». E se «è noto che calembours di questo tipo sono frequenti in Rabelais», aggiungeva in nota, «oggi assistiamo a una recrudescenza di questo gusto, a giudicare dai titoli delle vignette umoristiche, dei films e delle riviste. [...] Ha contribuito a questa proliferazione la réclame radiotelevisiva, essenzialmente auricolare [...] la lingua pubblicitaria sembra riattualizzare la funzione mnemonica e psicagogica delle figure di suono, in particolare dell'allitterazione, propria delle antiche culture orali» (per motivi di spazio non ho riportato gli esempi allegati per ciascuna categoria, per lo più molto divertenti, compresa una *Valeria ragazza poco seria*, che forse non ci si aspetterebbe da un compassato professore di latino...). Il tema è di tale rilevanza per Traina che negli *Epilegomeni a Forma e Suono* (1989; pp. 120-125) non rinuncia a fornire ulteriore abbondante (e sempre divertente) documentazione riguardo al «settore particolare dei "fonosinonimi"» rappresentato dagli idionimi, sia antroponimi sia toponimi, per i quali distingue «due casi: o è l'idionimo a selezionare il termine comune, o è il termine comune a selezionare l'idionimo. Si ha un vero e proprio boom del primo caso negli slogans pubblicitari [...]. Non diversa funzione psicagogica posseggono le figure di suono nei titoli dei libri», di cui Traina si compiace di portare un esempio illustre, l'*America amara* di Cecchi (tanto più che questo tipo di 'connotazione' non viene considerato da Genette nel suo capitolo sui *Titoli di Soglie*, volume per il quale si veda ancora qui nel finale), allegandone la motivazione data dallo stesso autore. Sulla pregnanza della forma fonica dei titoli torna anche più avanti proponendo «una terza categoria, più rara, che pone in presenza due idionimi, per esempio due antroponimi in *Mork e Mindy* di un ciclo televisivo americano, o, per fare esempi meno frivoli, in *Erec et Énide* di Chrétien de Troyes, in *Tibi e Tascia* di S. Strati, in *Marco e Mattio* di S. Vassalli, un antroponimo e un toponimo in *Tartarin de Tarascon* [...]» (elenco che avrebbe ulteriormente arricchito nell'articolo *Ancora forma e suono* del 2005, con slogans anche calcistici, *Viva Vialli*, *Tutti per Totti*, fra altri esempi: e le pubblicità, soprattutto radiofoniche, odierne non fanno che offrire ulteriori esempi). Ricordo che l'attenzione *sugli onimi dei titoli* è una delle frontiere più recenti dell'onomastica letteraria (penso ad esempio, nell'ambito di *Onomastica & Letteratura*, alle riflessioni anche teoriche di Laura Salmon, «iNnt» IX (2007), pp. 93-105).

Procedendo nella sua tassonomia, con «dissacrante accostamento» nella seconda categoria Traina collocava «i nomi inglesi di Topolino (*Mickey Mouse*), Topolina (*Minnie Mouse*), Paperino (*Donald Duck*), Clarabella (*Clabelle Cow*) e Orazio (*Horace Horsecollar*): l'antroponimo, che umanizza gli animali, ha il suo punto di partenza nell'allitterazione col suo zoonimo (in

italiano conservata solo in *Paolino Paperino*)»: solo pochi anni fa Francesco Sestito in questa rivista, per gli «autori in lingua inglese» degli stessi personaggi disneyani, non molto diversamente parlava dell'«artificio di usare un cognome coincidente con la specie di appartenenza del personaggio e un nome di battesimo, relativamente realistico, con la stessa iniziale» («iNnt» XXI (2019), p. 380). Drammatica invece la manipolazione che d'Annunzio fa subire al toponimo eponimo della *Canzone del Quarnaro*, che «sia nel titolo sia nel ritornello privilegia la variante con la labiovelare, tranne nei vv. 10 e 114: “Eia, carne del Carnaro”» per creare il gioco etimologico, quasi fosse ‘carne da carnaio, carne da macello’: «la modificazione fonetica semantizza il toponimo e lo trasferisce per un momento dal tipo denotativo a quello connotativo». Con quest'ultima terminologia entriamo nel vivo di un approccio che ha sollecitato più di una volta Traina. Sulla scorta delle definizioni di ‘denotazione’ e ‘connotazione’ rese comuni dalla *Semantica* di Ullmann (1962, trad. ital. 1966), Traina ne riconosce diversi esempi letterari specifici, con un'interpretazione innovativa rispetto agli stessi teorici della retorica (da Perelman / Olbrechts-Tyteca a Lausberg a Mortara Garavelli): nella *Medea* di Seneca (910: *Medea nunc sum* ‘ora sono Medea’, col «passaggio dell'antroponimo dal tipo denotativo a quello connotativo: Medea è ‘Medea’»: *L'antroponimo Medea* [1979], in *Poeti latini (e neolatini)* II, cit., pp. 123-129); nello «stilema alfieriano (lezione senecana) che, soprattutto per la prima persona, mette l'antroponimo in bocca a personaggi che hanno un'alta coscienza di sé, della loro virtù o della loro condizione [...]»; spia linguistica del titanismo alfieriano» (*La lyra e la libra*, Bologna, Pàtron 2003, p. 215); nel poemetto latino del Pascoli *Giugurta* (19: *agnovitque imo fremibundum corde Iugurtham*: ‘e riconobbe nel profondo del cuore il fremente Giugurta’: «la sostituzione dell'antroponimo all'atteso pronome riflessivo [...] lo fa passare dalla denotazione alla connotazione [...]»: il Giugurta di prima», che viene accostato al celebre «La mattina seguente, don Rodrigo si destò don Rodrigo» nei *Promessi Sposi* manzoniani, VII, 47: G. Pascoli, *Iugurtha*, a c. di A. Traina, Bologna, Pàtron 1990², p. 60). Sono analisi innovative, che invano si cercherebbero nei commenti degli autori e delle opere citate.

Ma nel vivo dell'onomastica letteraria Traina si inoltra in un articolo sull'*Allusività catulliana* del 1972 (ristampato da ultimo in *Il fiore reciso. Sentieri catulliani*, Cesena, Stilgraf 2015, pp. 143-161). Qui una lunga digressione (pp. 146-150), occasionata dalla spiegazione etimologica del nome della mitica nave Argo, «la veloce», nella protasi del carne 64, l'epillio di Peleo e Teti (a ben guardare non del tutto indispensabile nel contesto, ma con ogni evidenza rispondente all'innata vocazione linguistico-culturale dell'autore), lo porta a esibire una rassegna completa, per quanto sintetica, delle varie tipologie e modalità della significazione onomastica nelle letterature greca e

latina. Il punto di partenza della digressione onomastica è «l'interpretazione etimologica del nome proprio (tipo: "o padre suo veramente Felice") ben nota in poesia antica, e non solo antica, e teorizzata dai trattatisti di retorica» (per cui «se è vero che i nomi propri si definiscono in quanto "identificano ma non significano", l'*interpretatio nominis* – per dirla con Cicerone – serve appunto a trasferirli dall'identificazione alla significazione»). Essa si articola sia in etimologie esplicite (i cui primi esempi sono già in Omero, Esiodo e negli Inni omerici, poi a Roma in Ennio), sia in «allusioni etimologiche [...] frequenti specie nei tragici greci, donde passeranno ai latini». Uno dei modi dell'*interpretatio* plautina è «l'ibridismo para-etimologico» greco-latino (e addirittura latino-celtico). Di Virgilio e Orazio, «i più studiati», si ricordano «la segreta dottrina toponomastica del primo» ed alcuni esempi dalle *Bucoliche*, e il fatto che «spesso l'epiteto oraziano è caratterizzante [...], spesso antifrastrico» rispetto al nome al quale è associato. «Fra i poeti dell'impero un posto di rilievo ha Lucano», mentre «Marziale si diverte con gli antroponimi», «né i cristiani saranno da meno». «Più rara, ma tutt'altro che insolita, l'allusione etimologica in *absentia* del nome proprio (tipo: "giovane donna sott'un verde lauro")»: seguono esempi dai tragici greci e da Nevio, Plauto, Accio, Catullo, Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucano, fino ad Agostino, che «usa e abusa del 'Wortspiel'». E a proposito dei due grandi poeti lirici latini, Catullo e Orazio, anzi «il poeta di Lesbia» e «il poeta di Leuconoe» (come ebbe a definirli), proprio ai nomi delle due donne Traina dedica trattazioni particolari (per *Lesbia* in *Introduzione a Catullo, I canti*, Milano, BUR 2019²⁷ [1982¹], pp. 11-12; per *Leuconoe* in *Autoritratto di un poeta*, Venosa, Osanna 1993, p. 62, e nella voce *Leuconoe* dell'*Enciclopedia Oraziana* Treccani, III, Roma 1996, pp. 767-768, ora ristampati in A. Traina, *Parva philologa*, Bologna, Pàtron 2022, cds). La peculiarità dell'analisi di Traina ancora una volta è la completezza e la concretezza documentata su tutti i fronti: metrico, etimologico, semantico, storico, traduttologico.

Ma Traina (ancora nell'articolo citato sull'*Allusività catulliana*) andava oltre l'antichità classica: «Chi sfrutterà a fondo le possibilità etimologiche dei nomi sarà il Pascoli, sia come esegeta, sia come poeta». Non riporteremo l'ampia esemplificazione che egli ne ha dato nel fondamentale saggio su *Il latino del Pascoli* (1961¹; 2006³), nei commenti ai *carmina* e nell'*Appendix pascoliana* (1993¹; 2008²), anche perché (sia consentita l'auto-citazione) è proprio sulla scorta di questi lavori che a suo tempo presi le mosse – or sono vent'anni giusti – per la mia prima partecipazione ai convegni di O&L, a Pisa nel febbraio 2002, trattando appunto *I nomi propri nei Carmina di Giovanni Pascoli* («iNnt» V (2003), pp. 147-176 – e mi piace dedicare questo minimo anniversario personale come omaggio alla sua memoria). Ma per concludere vorrei portare almeno uno *specimen* di assoluta raffinatezza, ben dissimulato

negli *Addenda* finali della terza edizione del commento al carme *Thallusa* (Bologna, Patron 1993; 1984¹). A proposito di una interpretazione in chiave dantesca del nome della schiava cripto-cristiana, protagonista dell'omonimo, ultimo poemetto latino di Pascoli del 1912, *Thallusa*, (avanzata da M. Vanella nel 1985), per cui tale nome «alluderebbe al *thallus*, immagine ricorrente negli scritti danteschi del Pascoli a simboleggiare “un virgulto che non si realizza”, come non si realizza il cristianesimo della schiava», Traina era disposto a riconoscere che «non si può escludere che tale oscuro simbolismo abbia agito sulla scelta del nome – Tallusa è non solo una cristiana, ma anche una madre non realizzata →», ma ribadiva poi fermamente: «resta il fatto che in tutti gli abbozzi la schiava o non è nominata o è chiamata *Syra*: e dunque il simbolismo dell'antroponimo si rivela estraneo all'ideazione del poemetto». Questa discussione era già presente nella pagina degli *Addenda* della seconda edizione del commento (1986); nella terza edizione egli aggiungeva, a modo di conferma definitiva, questa citazione (p. 108): «Un caso analogo per gli antroponimi di Proust segnala G. Genette, *Seuils*, Paris 1987, p. 369: “l'étude des manuscrits de Proust montre que les noms définitifs des personnages de la *Recherche* ne sont le plus souvent adoptés qu'à la dernière étape, et ne peuvent donc pas jouer le rôle déclencheur qu'on leur a parfois attribué”». Secondo la sua nota abitudine di tenere continuamente aggiornati i propri lavori, la frase in francese Traina se l'era appuntata mentre leggeva l'opera di Genette appena uscita, nel 1987, in originale: ripubblicando il commento alcuni anni dopo, non si è preoccupato di citare dalla traduzione italiana di *Soglie* nel frattempo uscita presso Einaudi nel 1989 (dove la frase riportata è a p. 395). Quello che qui importa è che Genette si riferiva (abbastanza polemicamente) a un saggio di Roland Barthes del 1967, *Proust et les noms*, e che l'accostamento operato da Traina colloca, pur se in questo ambito molto settoriale, il poeta italiano che scrive in latino nell'alveo delle dinamiche più moderne della letteratura europea (a cui peraltro in generale va accostato per la sua poetica), ma anche se stesso, il critico che maggiormente in Italia ha svolto quest'opera di sprovvincializzazione di Pascoli (paradossalmente muovendo dalla poesia in lingua morta, il latino), in degna compagnia con i maggiori esponenti della linguistica e della critica europea (da lui peraltro frequentati 'in tempo reale', come si diceva, fin dagli anni Cinquanta del Novecento), in particolare qui con Genette (cui Giorgio Sale ha dedicato un ritratto nel fascicolo precedente di questa rivista «iNnt» XXIII, 2021, pp. 293-298).

Questa costante attenzione all'onomastica, come si diceva all'inizio, si è dispiegata lungo tutto l'arco dell'attività di Traina. Ancora la ristampa del 2017 dell'antologia virgiliana *L'utopia e la storia* (1997¹, originariamente destinata ai licei), nell'*Indice analitico* porta il lemma *idionimi* per dare rilievo

a uno stilema tipico dell'*Eneide*, la selezione dei nomi (antroponimi, etnici, toponimi, fluvionimi) funzionale all'allitterazione che li collega iconicamente. Fin dal 1986, infatti, recensendo il primo volume dell'*Enciclopedia Virgiliana*, si era lamentato che «negli idionimi l'interesse per il referente – storico, archeologico, mitologico, topografico – fosse prevalente, e quasi sempre esclusivo», mentre «ogni elemento che faccia parte di una struttura poetica è perciò stesso parte integrante di una struttura fonica e di una struttura metrica, qualunque ne sia lo statuto grammaticale» (*Poeti latini (e neolatini)* IV, Bologna, Pàtron 1994, p. 118). Non tutti i latinisti ancora hanno fatto tesoro di queste sollecitazioni (neppure A. Cucchiarelli, nel suo commento alle *Bucoliche* del 2012 con la traduzione a fronte dello stesso Traina); tuttavia la sua lezione, soprattutto metodologica, per autori come Plauto e Seneca, ha già da tempo lasciato il segno in alcuni studi registrati dai *Repertori bibliografici* di Leonardo Terrusi (Segal, Petrone, Raffaelli).

A lui che cercava sempre conferme 'di forza maggiore' per le sue linee interpretative anche, anzi preferibilmente, da ambiti disciplinari diversi dal suo, vorrei offrire *in limine* queste parole dello slavista di Princeton Michael Wachtel: «gli elementi non-semanticici della lingua si dimostrano essere i più persistenti. Il suono delle parole [...] ha una vita più lunga del loro significato. [...] la memoria dei *patterns* sonori è più duratura della memoria della loro specifica realizzazione verbale. [...] sul significato il suono può addirittura esercitare un'azione deformante. [...] il potere del suono modella l'enunciato verbale» («Testo a fronte», XLIII (2010), p. 6). Nel 1982 Traina aveva concluso gli *Epilogomeni a Forma e suono* con una delle sue predilette *sententiae*: «Mi sembra che si sottovaluti l'importanza del suono come creatore o selezionatore di forme. [...] Il suono imita se stesso. Ma questo 'riecheggiamento' che altro è se non il principio cardinale della funzione poetica, l'equivalenza proiettata sull'asse della combinazione? [...] In principio era il Suono. Poi fu la Parola» (p. 125).

LUIGI SASSO

INGEBORG BACHMANN E L'UTOPIA DEI NOMI

Gli aspetti fondamentali del discorso letterario sono stati al centro della riflessione critica di Ingeborg Bachmann nel corso di tutta la sua vita. Le cinque lezioni tenute all'Università di Francoforte tra il novembre del 1959 e il febbraio del 1960 ne costituiscono una chiara conferma. All'intero ciclo la scrittrice diede poi il titolo di *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, diventato *Letteratura come utopia* nella traduzione italiana uscita da Adelphi nel 1993 (da questa edizione sono tratte le nostre citazioni). Le lezioni mettono a fuoco alcune questioni cruciali sul piano teorico. Esse riguardano il rapporto tra lo scrittore e la propria epoca, il nesso tra letteratura e morale, la mutata concezione del soggetto (un Io ormai privo di certezze, che si muove a tentoni tra dubbi e ripensamenti) nei romanzi della modernità, l'idea che la scrittura possa misurarsi con l'esperienza, soprattutto con l'esperienza del dolore, la necessità di rinnovare la lingua nella prospettiva di un mondo nuovo. La quarta lezione, intitolata *Der Umgang mit Namen (Il rapporto con i nomi)* affronta in particolare il ruolo e l'importanza delle scelte onomastiche in un testo letterario. Anche in questo caso si tratta di un aspetto nei confronti del quale la scrittrice aveva fin dai suoi esordi mostrato una particolare sensibilità. In un testo che precede di qualche anno – risale al 1955 – le lezioni francofortesi, *Was ich in Rom sah und hörte (Quel che ho visto e udito a Roma, tr.it., Macerata, Quodlibet 2002)*, la Bachmann aveva cercato di tradurre in una sequenza di “formule” quanto era riuscita a comprendere, e a fare proprio, della città. A Roma si era fermata a vivere, dopo un primo contatto avuto nel 1953, stabilendo con la gente, le strade, l'atmosfera e la vitalità della capitale un legame profondo. Al punto da scrivere, tra l'altro: «A Roma ho visto che tutto ha un nome e che bisogna conoscere i nomi. Perfino le cose vogliono essere chiamate», come se ogni aspetto, ogni angolo della città, l'antico e il nuovo si presentassero in primo luogo come voci, segni, forme del linguaggio. E così accade in non poche sue pagine poetiche o narrative, nelle quali ci imbattiamo in riflessioni e in suggestioni onomastiche così significative da voler quasi sollecitare un'indagine critica ancora tutta da scrivere. *Il rapporto con i nomi* affronta pertanto una questione molto sentita dalla scrittrice tanto da poterla considerare parte della sua poetica e propone, insieme alle annotazioni teoriche, alcune letture

critiche essenziali per orientarsi nella galassia onomastica della letteratura novecentesca. Vediamo quali.

La Bachmann parte da un esempio: il nome Lulu, cioè il nome della creatura che dà il titolo all'opera di Franz Wedekind messa in musica da Alban Berg. Ciò che colpisce la scrittrice è che quel nome, una volta ascoltato dagli spettatori, rimarrà inciso nella loro coscienza «come un nome dotato di aura, un'aura che gli deriva certo dalla musica e dalla parola, ma che nel momento in cui diviene *sua* fa sì che il nome sprigioni una tale energia da liberarsi da ogni pastoia e acquistare vita autonoma: il nome è in sé già sufficiente per essere nel mondo» (p. 83). Insomma, niente «è più misterioso dello splendore dei nomi e del nostro attaccamento a tali nomi...» (p. 83). I nomi hanno il potere, nei casi più fortunati, di uscire fuori dal testo, di imporre la loro presenza, di concedere vita autonoma alle figure letterarie – si chiamino Don Chisciotte o Hans Castorp – che designano. Il nome ha la capacità di fissare nella nostra memoria l'intera fisionomia, l'identità del personaggio e di restituircene la storia. È come se il battesimo che queste creature, nel momento in cui si sono affacciate nella pagina di un testo letterario, hanno ricevuto fosse profondamente diverso dal nostro. La Bachmann intuisce che la letteratura si muove su un piano differente da quello che solitamente definiamo realtà, un mondo che obbedisce a regole e logiche *altre*, tutte sue. «Questi nomi – scrive – sono incisi col fuoco su esseri immaginari di cui sono anche i rappresentanti, e a quegli esseri sono legati in maniera così duratura che quando noi li prendiamo in prestito e li diamo ai nostri figli, quelli per tutta la vita vanno in giro come citandoli, oppure come portando una maschera che li adombra; il nome infatti è legato con più forza alla figura creata dall'artista che non all'essere vivente» (p. 84). È partendo da simili basi che il tema onomastico viene a occupare un posto sempre più centrale e si configura come un aspetto che nessuno scrittore dovrebbe sottovalutare: «...la questione del nome è per gli scrittori qualcosa di molto emozionante; e ciò vale non solo per i personaggi, ma anche per i luoghi, le strade da designare su quella straordinaria carta geografica, su quell'atlante che solo nella letteratura acquista leggibilità» (p. 84). Comprendiamo da queste parole non solo cosa sia un nome, ma anche, e soprattutto, cosa si debba intendere per letteratura, quale sia la sua dimensione specifica, la sua forza. Perché i nomi dei luoghi, anche di quelli più noti e frequentati (Dublino, Venezia, il Pont Mirabeau), se trasferiti entro i confini di una pagina appaiono più veri di quanto non siano nella vita di tutti i giorni e forse soltanto lì, in quello spazio che chiamiamo letteratura – suggerisce la Bachmann – possiamo visitarli davvero.

Ma c'è un'altra ragione che rende fondamentale per uno scrittore, e di conseguenza anche per il lettore, il rapporto con i nomi. Essa risiede, suggerisce la scrittrice, nel fatto, oggi certamente più tangibile rispetto ad altre

epoche, che i nostri nomi sono accidentali tanto che «spesso siamo assaliti dalla sensazione di essere anonimi a noi stessi e al mondo» (p. 85). In questa sensazione, che contraddistingue gli uomini contemporanei, risiede il bisogno di nomi, cioè di punti di riferimento che diano una forma e un senso al nostro destino. Se nella vita quotidiana la nostra memoria nasconde, deforma, cancella i nomi delle persone e dei luoghi nei quali ci capita di imbatterci, di altro tipo è il nodo che ci lega alle figure letterarie. Le parole della Bachmann acquistano, a questo punto, una straordinaria densità e vale dunque la pena riportarle: «Perché a me pare che la fedeltà a questi nomi, nomi di personaggi, nomi di luoghi, sia quasi l'unica fedeltà di cui gli esseri umani sono capaci» (p. 86).

Poste tali premesse, finalizzate a dare la misura del problema e a inquadrare il nome nel contesto letterario, la scrittrice si concentra su una questione specifica, che le appare tipica degli autori più significativi dell'epoca moderna. Si tratta di quello che ella definisce «l'indebolimento dei nomi», una sempre maggiore difficoltà nel designare con un nome proprio luoghi e personaggi. I nomi sono certo presenti nelle pagine del Novecento, ma si assiste non di rado al loro immiserimento, un pericolo di cui la scrittrice cerca di comprendere la natura e le cause.

Servono esempi. Ed ecco il caso, davvero paradigmatico, di Kafka, l'autore che riduce i nomi dei suoi personaggi più noti, l'agrimensore K. del *Castello* e l'impiegato Josef K. del *Processo*, a una sola lettera, quasi a voler sottolineare il loro senso di estraneità, di non appartenenza al resto del consorzio umano. Kafka fa inoltre precipitare nomi e personaggi, complice il gioco delle assonanze (Sordini/Sortini), in un'atmosfera disorientante. Ed è soprattutto l'autore che fa del nome e della figura designata un doppio enigma, mettendo in relazione l'ignota fisionomia di una persona (cosa sappiamo veramente dei personaggi di Kafka?) con la realtà insondabile del suo nome. In Kafka entra in crisi l'idea che conoscere un nome significhi possedere la figura che lo porta. Una crisi che diventa, nel corso del secolo, sempre più profonda. Anche uno scrittore come Thomas Mann, che la Bachmann definisce un grande inventore di nomi, anzi addirittura «un mago dei nomi», che ha saputo creare e caricare di senso nomi memorabili (Serenus Zeitblom, Hélène Oelhafen, e ancora Adrian Leverkühn per restare al *Doktor Faustus*, oppure Settembrini o Peeperkorn se ci spostiamo nella *Montagna incantata*) quasi a smentire la diagnosi di una crisi ormai irreversibile della nomenclatura, anche Mann, si diceva, ha poi fatto uso dell'ironia in un modo tale da trasformare i nomi in elementi capaci di intaccare e corrodere la fisionomia dei personaggi. Ogni attribuzione è ormai sul punto di non rassicurarci più. Dare un nome smetterà di essere un gesto innocente. Si trasformerà in un atto controverso, dai margini insondabili. Accade con Joyce, nei cui romanzi i

nomi apparentemente possiedono la stabilità di una pagina narrativa dell'Ottocento, ma poi, a guardarli bene, e a seguirli nello sviluppo della trama, paiono sottoposti alle scosse telluriche del linguaggio, aggrediti da una forza dissolutrice. Il caso dell'*Ulisse* è senz'altro il più esplosivo. Chi si chiama Leopold Bloom vede il proprio nome sottoposto al deformante gioco, quasi infinito, delle varianti («Leo!...Leopold! Leolè! O, Leo!»), distorto, fatto impazzire, ma mai cancellato del tutto, perché sulla pagina si conserva, anche nella forma più sconnessa, «un'allusione al nome originario» (p. 96). Senza contare che l'intera vicenda, nel capolavoro di Joyce, si svolge «all'ombra di quel grande nome che qui viene evocato: Odisseo» (p. 97).

I nomi, insomma, si trasformano in spazi della contraddizione, terreno di non sempre decifrabili dinamiche, segmenti enigmatici e inquieti. O addirittura, come accade nella narrativa di William Faulkner e in particolare nelle pagine del suo capolavoro *Lurlo e il furore*, si configurano come vere e proprie trappole, oggetti che ci sfuggono, ci piantano in asso ogni qual volta cerchiamo di afferrarli, perché l'autore modifica più volte la grafia di un nome, oppure attribuisce lo stesso nome (Quentin) a due differenti personaggi, uno maschile e l'altro femminile. Attilio Bertolucci, nella postfazione datata 1980 alla traduzione del romanzo dello scrittore americano, confermerà implicitamente l'ipotesi della Bachmann, definendo quei nomi «trappole insidiose», ma in parte la correggerà, considerandole anche trappole giuste, perché capaci di farci penetrare più a fondo nella realtà della famiglia Compson, protagonista del libro. Per la Bachmann, invece, i nomi di Faulkner ci abbagliano, ci conducono in un vicolo cieco. Se vogliamo riconoscere i personaggi dobbiamo affidarci ad altri strumenti, al contesto nel quale i nomi si inseriscono: sono le cose, o il ricordo delle cose, «a provare la presenza di una persona» (p. 100).

L'ultimo autore chiamato in causa è, quasi inevitabilmente, Marcel Proust, a cui la scrittrice riconosce, in modo forse fin troppo perentorio, il merito di aver detto sui nomi tutto ciò che è possibile dire, per poi precisare la sua analisi individuando, nell'autore della *Recherche*, la capacità di aver mostrato «il perché della forza di irradiazione di alcuni nomi e il perché altri nascano invece già morti» (p. 101). Proust ha immerso i nomi «in una luce magica, ma poi li ha distrutti e cancellati», li ha riempiti di senso, e poi li ha gettati via «come gusci vuoti» (p. 101). E sull'elogio di Proust il discorso della Bachmann si conclude.

Quale lezione trarre da questa *Lezione* francofortese?

Certamente la scrittrice austriaca ci ha mostrato una sua personale immagine del '900 letterario e del ruolo, anzi della crisi, che il nome in quella determinata epoca ha conosciuto. È evidente che si tratta di autori e di problematiche a lei del tutto congeniali, in sintonia con le pagine della sua produzione poetica e narrativa.

E tuttavia non c'è, nella *Lezione*, solo questo. C'è la convinzione che la letteratura sia un fatto di linguaggio («Se non regge il linguaggio di uno scrittore, non regge neanche ciò che dice», ebbe una volta a dichiarare) e che tutto questo abbia inevitabilmente delle implicazioni anche di carattere filosofico. Non a caso tra le letture di riferimento dell'autrice di *Malina* si colloca in primo piano l'opera di Ludwig Wittgenstein.

Il rapporto con i nomi dice, infine, ancora una cosa. Ci parla dello scrittore come di colui che non si accontenta del linguaggio della quotidianità, che deve tentare di distruggere le frasi da cui è circondato per riuscire a cogliere una realtà, una verità più profonda. Si tratta di un progetto che, altrove, la Bachmann stessa definisce utopico. Le parole vere sfuggono, appaiono inafferrabili. Scrivere è intuire l'esistenza di una lingua che mai riusciremo a possedere a pieno, ma di cui possiamo cogliere soltanto qualche frammento, una riga, un nome, non importa. L'importante – ribadirà nella quinta e ultima lezione francofortese – «è continuare a scrivere».

Repertorio bibliografico

LEONARDO TERRUSI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DELL'ONOMASTICA LETTERARIA IN ITALIA
(2020-2021)

1. Si presenta qui il consueto aggiornamento biennale sulla bibliografia degli studi onomastico-letterari prodotti in Italia,¹ riferito in questo caso agli anni 2020 e 2021. Esso si attiene sostanzialmente alle linee guida del repertorio pubblicato da chi scrive insieme a Bruno Porcelli, relativo agli studi usciti nel periodo tra il 1980 e il 2005, e alle piccole innovazioni introdotte nei tre successivi aggiornamenti a mia cura: il primo apparso in volume (per il decennio 2006-2015), gli altri, in forma di saggi, su questa stessa rivista (per i bienni 2016-2017 e 2018-2019). A tali lavori dunque si rinvia (e segnatamente alle loro introduzioni) per l'illustrazione sistematica dei criteri alla base della selezione e organizzazione dei titoli e delle loro descrizioni bibliografiche.²

I titoli censiti dal repertorio sono ripartiti come di consueto in cinque macrosezioni: 1. Letterature classiche; 2. Letterature medievali; 3. Letterature straniere moderne; 4. Letteratura italiana; 5. Studi generali. Fatta eccezione per la sezione di Letteratura italiana, ognuna di esse comprende a sua volta alcune sottosezioni, che, per questo specifico biennio, sono le seguenti: 1.1. Letteratura greca e 1.2. Letteratura latina, per le Letterature classiche; 2.1. Letterature romanze e 2.2. Letterature germaniche, per quelle medievali; 3.1. Letterature in lingua francese; 3.2. Letterature in lingua spagnola; 3.3. Letterature in lingua inglese; 3.4. Letteratura angloamericana; 3.5. Letterature in lingua tedesca; 3.6. Letteratura russa; 3.7. Letteratura polacca, per le straniere moderne; infine, per gli Studi generali, 5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio; 5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio; 5.3 Studi su

¹ Intendendo con tale definizione ogni monografia, saggio e articolo in riviste e in volume uscito in Italia, interamente o parzialmente di interesse onomastico-letterario (nel secondo caso si dà quando possibile una precisa indicazione di pagina o quella più generica *passim*); sono dunque inclusi nel *corpus* anche i contributi di autori stranieri, in italiano o altra lingua, pubblicati nel nostro Paese. Dall'altra, si registrano anche studi usciti fuori d'Italia ma di cui siano autore critici e linguisti di formazione italiana. Sono esclusi, come di consueto, saggi, pur scritti in italiano, di autori stranieri pubblicati all'estero.

² Cfr. rispettivamente BRUNO PORCELLI, LEONARDO TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*, Pisa, Edizioni ETS 2006; TERRUSI, *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico*, Pisa, Edizioni ETS 2016, ID., *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia. 2016-2017*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 410-439; ID., *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia. 2018-2019*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 395-425.

temi onomastici trasversali; 5.4. I nomi nelle altre scritture (cinema, fumetti, musica); 5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio.

I titoli, pur collocati all'interno delle rispettive macrosezioni e sottosezioni, sono ordinati secondo un'unica numerazione progressiva e, all'interno delle singole annate, per ordine alfabetico del cognome dell'autore del contributo. Anche in questo caso, come negli altri aggiornamenti repertoriali, si sono registrati titoli usciti in anni che precedono il biennio preso in esame ma sfuggiti ai censimenti già attuati. Essi vengono raccolti, sotto la dicitura 'ADDENDA', in coda alle rispettive sottosezioni di pertinenza, sotto il rispettivo anno di pubblicazione e numerati, sempre in progressione unica, secondo la sequenza '1a, 2a, 3a, ecc.'.

Completano il repertorio l'Indice degli autori dei titoli repertoriati e quello degli autori o delle opere anonime oggetto di indagine.

2. Si riassumono qui di seguito i risultati del censimento con l'aiuto di alcune Tabelle. La prima riporta il quadro dei titoli prodotti nel 2020 e 2021, ripartiti per macrosezione, con i relativi totali per anno, che corrispondono rispettivamente a 108 e 85, per un totale di 193 contributi nel biennio. Sommando questi agli *addenda* (50 in totale), sono dunque 243 i titoli complessivamente qui repertoriati.

TAB. 1

	Lett. classiche	Lett. medievali	Lett. straniere moderne	Lett. italiana	Studi generali	Totali
2020	10	3	12	61	22	108
2021	7	5	8	47	18	85
Addenda	5	4	20	16	5	50

Nella tabella successiva sono riportati i dati relativi ai due anni presi in esame ripartiti per singola sottosezione (sono escluse le sezioni in cui compaiono solo *addenda* riferiti agli anni precedenti, come le Letterature medievali e la Letteratura inglese):

TAB. 2

	2020	2021	Totali
Letteratura greca	6	6	12
Letteratura latina	4	1	5
Letterature romanze	3	5	8
Letterature in lingua francese	4	1	5
Letterature in lingua spagnola	4	3	7
Letteratura angloamericana	1	1	2
Letterature in lingua tedesca	1	–	1
Letteratura russa	1	2	3
Letteratura polacca	1	1	2
Letteratura italiana	61	47	108
Studi teorici e metodologici	7	4	11
Studi sulla traduzione del NP	1	1	2
Studi su temi onomastici trasversali	8	8	16
I nomi nelle altre scritture	6	4	10
Studi storici, linguistici e folklorici sul NP	–	1	1
Totali	108	86	193

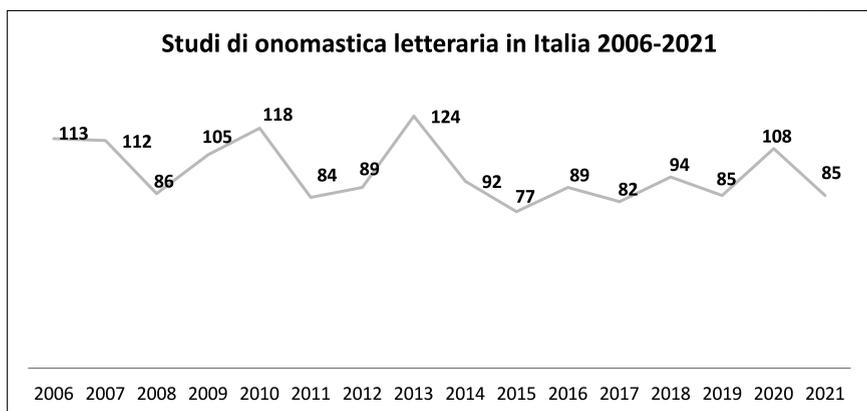
Come ormai di consueto, si potrà tentare di trarre dai dati dell'ultimo biennio un sintetico bilancio critico-interpretativo, per cogliere almeno in linea di massima le tendenze della ricerca italiana in questo campo e compararle con quelle indicate dai precedenti repertori. Si può, tanto per cominciare, integrare il quadro delineato negli ultimi anni (dal 2006 in poi) con gli *addenda* via via emersi nei tre aggiornamenti successivi (tra questi, si segnala il considerevole numero di aggiunte individuate in questa edizione per la Letteratura francese).

Il risultato è riassumibile nelle due tabelle seguenti (la prima riporta i dati numerici, la seconda li sintetizza in termini grafici):

TAB. 3

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
113	112	86	105	118	84	89	124	92	77	89	82	94	85	108	85

TAB. 4



Se si passa all'interpretazione di tali dati, si nota subito che la cifra complessiva dei titoli raccolti per il 2020 (108) va ben al di là della media degli anni precedenti, sfiorando le punte più elevate di quello che è stato il periodo aureo degli studi di onomastica letteraria italiana, cioè il decennio 2006-2015. Si dirà subito che a motivare tale esplosione quantitativa è la crescita di uno specifico settore, quello italianistico, che con 61 titoli per il 2020 quasi eguaglia il precedente proprio record di contributi (62 nel 2007), e raddoppia la media annuale degli anni dopo il 2015 (attestata a circa 30 titoli per anno).³ La crescita di questa macrosezione è comunque confermata nel 2021, con 47 titoli, pari alla media del settore nel decennio più produttivo. In entrambe le annate, come si dirà meglio più avanti, il nucleo forte della crescita italianistica in campo onomastico è costituito dagli studi danteschi, certo trainati dal proliferare di pubblicazioni generali (pur non dedicate esclusivamente ai nomi, ma all'interno delle quali spesso si rintracciano annotazioni onomastiche) nate a cavallo di questi due anni per celebrare il fatidico anniversario dei 700 anni della morte del Poeta (1321-2021).

³ Cfr. TERRUSI, *Repertorio bibliografico [...] 2018-2019*, cit., p. 398.

A conferma della natura del tutto contingente di tale sviluppo quantitativo degli studi onomastici nell'ultimo biennio si registra all'opposto il netto ridimensionamento di quasi tutti gli altri settori in entrambe le annate. In particolare rallenta, se non si vuol parlare proprio di arresto, la crescita degli Studi generali (quelli che prescindono dal riferimento a un preciso settore disciplinare, affrontando trasversalmente tematiche di carattere onomastico); un ambito di ricerca che negli anni scorsi aveva pressoché eguagliato, e anzi nel 2019 superato, il settore trainante della Letteratura italiana. E infatti, in tale macrosezione, se gli studi su temi onomastici trasversali diminuiscono solo lievemente rispetto al biennio precedente, pressoché dimezzati appaiono quelli su questioni teoriche e metodologiche e sui nomi delle 'altre scritture', quali cinema, teatro, fumetto, canzone e libretto d'opera, nel complesso numerosi negli anni precedenti, mentre quasi scomparsi sono quelli sulla traduzione del nome proprio (solo un'attestazione per anno), confermando in questo specifico caso un'inversione di tendenza già affacciatasi negli anni scorsi rispetto ai dati ben più sostenuti del decennio 2006-2015. Minime oscillazioni rispetto al precedente biennio registrano le altre macro- e microsezioni. Pressoché identici appaiono i dati relativi alle letterature classiche e a quelle straniere, grazie alla buona tenuta dei settori della francesistica e dell'ispanistica, sostenuti dall'attiva presenza di alcuni studiosi all'interno dei Convegni annuali di O & L, e pur con la riapparizione, in quest'ambito, della Letteratura angloamericana, dopo sei anni di assenza; invece in netto ribasso quelli delle letterature medievali: dimezzati nel caso delle letterature romanze, del resto il più delle volte affidati a osservazioni incidentali su Nomi Propri (in particolare *senhal*) all'interno di studi focalizzati su interessi testuali o di altro tipo, e del tutto azzerati quelli delle letterature latine medievali e germaniche, pur implicati in un saggio di Giovanni Strinna sulle formule di scongiuro medievali, qui classificato tra le Letterature romanze, e nonostante il recupero tra gli *addenda* di un saggio di Carlo Alberto Mastrelli del 2018 sullo *Hildebrandslied*.

Quanto alle metodologie e alle direzioni di ricerca percorse, si noterà la loro ampia latitudine e il consolidarsi di campi specifici e innovativi rispetto al passato (e cioè rispetto ai temi più tradizionali), quali l'anonimia, la deonimia, la nominazione d'autore e la pseudonimia, come anche la toponimia e più in generale la valutazione di aspetti 'funzionali' del Nome Proprio all'interno di un testo letterario. Si tratta di un processo visibile più distintamente nel campo italianistico (ovviamente, verrebbe da dire, vista l'ampiezza quantitativa del suo *corpus* di titoli), mentre altri settori restano fedeli a tematiche più peculiari: oltre, come detto, allo studio dei *senhal* in quello romanzo (e negli studi sulla letteratura italiana delle origini), si noterà il solido aggancio con un retroterra linguistico e filologico in quello classico (in cui, tuttavia, si

registrano anche significative innovazioni, come l'interesse verso i titoli della letteratura greca, oggetto ora di una monografia di Emanuele Castelli), l'attenzione per la traduzione dei Nomi Propri per le letterature straniere, ecc.

Al solito, sarà interessante spigolare tra gli autori indagati sotto il profilo onomastico. A far la parte del leone è ovviamente Dante, *a fortiori* in annate a cavallo del settecentenario (che pur non ha toccato il tema onomastico con iniziative mirate, come invece accaduto per altri aspetti della scrittura dantesca)⁴ In realtà, il Poeta è da sempre il *leader* degli studi onomastici in Italia, contando già prima di questo biennio, in base a tutte le attestazioni registrate nei repertori precedenti e aggiornate con gli *addenda* nuovamente individuati (come saranno tutti i dati che verranno citati in questo breve bilancio, per ogni autore), ben 128 contributi onomastici, il doppio di quelli dell'autore posizionato al secondo posto in questa particolare classifica, Luigi Pirandello. Eppure, un numero a ben vedere abnorme di nuovi titoli di onomastica dantesca si aggiungono nel biennio qui censito, 27 (a fronte dei 7 censiti nello scorso biennio, che pur costituivano la cifra più alta tra tutti gli autori studiati), che lo fanno giungere dunque alla cifra complessiva, nell'intero periodo che va dal 1980 al 2021, di 155. Al secondo posto, tra gli autori studiati nel biennio 2020-2021, un'altra delle 'Corone' della letteratura italiana delle origini, Giovanni Boccaccio, che computa 7 nuovi titoli, da aggiungere ai 59 precedenti, giungendo così a un totale di 66 contributi (e al quarto posto assoluto tra tutti gli autori oggetto di studi onomastici). Spicca la ripresa di interessi su Pirandello, che conta in questo biennio 7 nuovi contributi di interesse onomastico, dopo un oscuramento abbastanza lungo (solo un titolo censito dal 2016 al 2019), per un totale di 79, e consolida così la sua seconda posizione, come si accennava, tra gli autori più studiati in assoluto. A seguire Manzoni, con 5 nuovi contributi che si aggiungono ai 62 precedenti e confermano con 67 titoli il terzo posto totale, sia pur con un distacco minimo su Boccaccio. Lo stesso numero di nuovi contributi conteggia Montale, completamente scomparso dal panorama di studi onomastici dopo il 2015: grazie alla ripresa in questo biennio il poeta si attesta su una somma di 29, guadagnando due posizioni complessive e raggiungendo Pascoli, il quale ai 27 contributi precedenti ne aggiunge soltanto 2 nuovi, superato anche da D'Annunzio, che con 4 nuovi titoli giunge a 30 totali (e al settimo posto tra tutti gli autori). Solo un nuovo contributo registrano invece sia Petrarca, che resiste tuttavia in quinta posizione assoluta tra tutti gli autori studiati grazie ai 37 titoli precedenti, sia Gadda, che arriva così a 26 titoli e perde una posizione superato da Montale. Tra gli altri autori italiani, continua l'ascesa di

⁴ Mi permetto su questo di rinviare al mio *L'onomastica dantesca grande assente nell'anno del 700enario*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVIII (2022), 1, pp. 469-471.

Camilleri, con 3 nuovi contributi che lo portano a 20, e si assesta quella di Collodi, con 2 nuovi studi per un totale di 19 complessivi; entrambi superano così Alvaro, non più oggetto di studi onomastici dopo le ripetute incursioni di Porcelli nei suoi ultimi anni. Lo stesso Sciascia vede 3 nuovi contributi, forse inferiori alle attese alimentate dal centenario della nascita nel 2021, e giunge così a un totale di 12, guadagnando 3 posizioni tra gli autori italiani, mentre ben 4 sono i nuovi studi sui nomi di Luzi, che sale a un totale di 11, scalando ben 6 posti. Da segnalare infine il balzo di Leon Battista Alberti che, grazie a 2 nuovi contributi nel biennio e a un paio di *addenda* raggiunge quota 10 complessiva, scalando così decine di posizioni.

Nelle altre letterature nessun autore spicca quantitativamente nel biennio. Anzi, sembra quasi che gli autori principali appartenenti al canone delle letterature classiche e straniere da qualche anno a questa parte siano ormai disertati o toccati solo occasionalmente dalla ricerca italiana sui Nomi Propri letterari. Nel biennio 2 nuovi studi riguardano Erodoto (che giunge a 9 totali dal 1980 a oggi) e Omero, che giunge in tal modo a una quota di 34 titoli complessivi (il sesto autore più studiato tra tutti), mentre con un nuovo studio a testa nel biennio Ovidio, Virgilio e Catullo arrivano rispettivamente a 18, 17 e 9 titoli in totale. Del tutto privi di nuove incursioni sono altri autori che seguono Omero nella classifica dei classici e stranieri più studiati in assoluto: Aristofane e Petronio (24), Plauto e Chrétien de Troyes (20), Proust e Shakespeare (18), Thomas Mann e Marcabru (13), Molière (8).

In conclusione, si potrà affermare che il blocco potenziale (di convegni, incontri, missioni di studio, accessi in biblioteche, ecc.) determinato dall'emergenza pandemica di questi due anni sembrerebbe sulle prime non aver comportato soverchi effetti negativi sugli studi di onomastica letteraria in Italia. Tuttavia, questo è accaduto grazie all'*exploit* dell'italianistica e soprattutto degli studi danteschi. Non si nasconderà dunque come si registri in realtà un arretramento (o comunque un mancato consolidamento) degli interessi onomastico-letterari in altri ambiti disciplinari, al di fuori di iniziative mirate come il Convegno annuale di O&L, confermando anzi in alcuni casi un *trend* regressivo in atto già da alcuni anni (in particolare in alcuni settori delle lingue straniere), sin quasi a denunciarvi un tramonto o una stanchezza rispetto al tema onomastico.

Ringrazio Patrizia Paradisi per la segnalazione di alcuni titoli tralasciati nei precedenti repertori, e i curatori Donatella Bremer e Giorgio Sale per il costante confronto e la generosa opera di revisione finale.

1. LETTERATURE CLASSICHE

1.1. Letteratura greca

2020

1. DANIELA BONANNO, *‘La chiamiamo con entrambi i nomi’: eponimia ed eteronimia tra Nemesis eAdrasteia*, «Mythos», XIV (2020), pp. 1-20.
2. ANDREA CAPRA, ANDREA DEBIASI, GEORGE A. GAZIS, CECILIA NOBILI, *New Trends in Homeric Scholarship Homer’s Name, Underworld and Lyric Voice*, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di Epica», I (2020), 1, pp. 9-101.
3. EMANUELE CASTELLI, *La nascita del titolo nella letteratura greca: dall’epica arcaica alla prosa di età classica*, Boston, De Gruyter 2020, pp. XVI+373.
Comprende: *Premessa*; Parte I. *Teoria e metodo*; Parte II, *La poesia greca tra età arcaica e classica e l’avvento dei titoli*; Parte III. *La prosa greca dagli albori all’avvento dei titoli*.
4. ANDREA COZZO, *Phos in Omero: uomo, oppure la più antica nozione greca di persona?*, «Quaderni urbinati di cultura classica», CXXIV (2020), 1, pp. 19-27.
5. MICHELE LOIACONO, *La glossa di Esichio κοαλδδεν-Λυδοι τὸν βασιλέα tra realtà linguistica e tradizione del testo*, in Σπουδῆς οὐδὲν ἑλλιπούσα. Anna Maria Biraschi. *Scritti in memoria*, Perugia, Morlacchi 2020, pp. 359-370.
6. GIANFRANCO MOSCONI, *Libanio, De Socratis silentio 25: non Damone ma Ammon, l’antenato di Callia*, «SemRom. Seminari romani di cultura greca», n.s., IX (2020), pp. 137-145.

2021

7. ELISABETTA DIMAURO, *Pausania, Diodoro e lo slancio agrigentino*, «Hesperia», XXXIX (2021), pp. 155-173.
8. FERNANDO GARCÍA ROMERO, *Nomi parlanti nei proverbi greci antichi*, «Eikasmos», XXXII (2021), pp. 343-351.
9. MATTEO MACCIÒ, *Afrodite Eudoso: intorno a una glossa siracusana di Esichio*, «Maia», LXXIII (2021), 1, pp. 183-190.
10. MARIA SERENA MIRTO, *Leggere un senso nel nome di Filottete: dai tragici greci a Derek Walcott*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 151-167.
11. DALIA PRATALI MAFFEI, *Dedica onoraria per Gorgia di Lentini a Olimpia: un’analisi linguistica*, «The Journal of Epigraphic Studies», IV (2021), pp. 9-26.
12. MASSIMILIANO ORNAGHI, *Archiloco, “la cicala”*, «Quaderni urbinati di cultura classica», CXXVIII (2021), 2, pp. 29-53.

ADDENDA

2018

- 1a. FRANCESCO PADOVANI, *Sulle tracce del dio. Teonimi ed etimologia in Plutarco*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2018.
Comprende: *Introduzione*; Parte I. *Etimologia Graeca*; Parte II. *Al centro del mondo. Plutarco e gli dèi greci*; Parte III. *Mondi paralleli. I Greci e le altre culture*.

1.2. Letteratura latina

2020

13. NEIL ADKIN, *A Virgilian Onomastic* (Aen. 6,641-657), «Bollettino di studi latini», L (2020), 2, pp. 482-497.
14. FRANCESCA BOLDREER, *Storia romana a Pons Drusi (Bolzano): approfondimenti sul sito, un culto e il toponimo tra nuovi reperti e autori latini (Catullo e Orazio, Livio e Svetonio)*, «Rivista storica dell'antichità», L (2020), pp. 83-99.
15. GABRIELLA MORETTI, *Intersezioni iconografiche e nomi parlanti nelle Metamorfosi di Apuleio*, «Studi italiani di filologia classica», CXIII (2020), IV S., XVIII, 1, pp. 76-95.
16. GIANNA PETRONE, *Personaggi, nomina loquentia, conflitti familiari*, in EAD., *Plautus*, in *Storia del teatro latino*, a c. di G. Petrone, Roma, Carocci 2020, pp. 140-145.

2021

17. CATERINA BENCINVENGA, *Miseno, dove la storia dialoga con il mito*, «Bollettino di studi latini», LI (2021), 1, pp. 1-21.

ADDENDA

2004

- 2a. ROSA M.A. LUCIFORA, *"Mulieres plusciae". Medea e Circe dall'antonimia alla pseudonimia. Vale a dire, maghe e magie dalla "narrazione epica" di Ovidio alla "fabula milesia" di Apuleio*, in *Parola alla magia. Dalle forme alle metamorfosi*, a c. di G. Cipriani, Bari, Levante 2004, pp. 79-141.

2013

- 3a. ALFONSO TRAINA, *Da Maccus a Plautus (sul v. 11 dell'Asinaria)*, «Eikasmos», XXIV (2013), pp. 157-158.

2014

- 4a. ALFONSO TRAINA, *Uomini e asini (per una rilettura dell'Asinaria)*, «Bollettino di Studi latini», XLIV (2014), 1, pp. 1-6.

2019

- 5a. CATERINA PENTERICCI, *De truculenti nomine: dalla maschera del rusticus al titolo della commedia*, «Maia», LXXI (2019), 3, pp. 640-663.

2. LETTERATURE MEDIEVALI

2.1. Letterature romanze

2020

18. SAVERIO GUIDA, *All'escala di Giraut de Bornelb: Bernart de La Fon*, «Cultura neolatina», LXXX (2020), 1/2, pp. 35-74: *passim*.
19. MARGHERITA LECCO, *Fata Morgana. Deonomastica scientifica e letteratura medievale*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 107-116.

20. GIOVANNI STRINNA, *Il nome dissimulato, il nome travisato. Alcuni esempi negli scongiuri medievali*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 271-281.

2021

21. ROSA M. MEDINA GRANDA, *La importancia de llamarse 'Na Lombarda' en Lombards volgr'eu eser per Na Lombarda (BdT 54,1): ¿'Multiciplidad' e intertextualidad lúdica como estrategia discursiva?*, «Cultura neolatina», LXXXI (2021), 3/4, pp. 235-261: *passim*.
22. FEDERICO GUARIGLIA, *Gui s'en va à Nantoil: la geografia della canzone di gesta di Gui de Nanteuil*, «Aevum», XCV (2021), 2, pp. 417-439.
23. SAVERIO GUIDA, *L'ottava d'introito al Lais di Villon*, «Cultura neolatina», LXXXI (2021), 1/2, pp. 81-111: *passim*.
24. SAVERIO GUIDA, *Note a margine di Guiraud lo Ros nel grande libro della poesia trobadorica*, «Cultura neolatina», LXXXI (2021), 3/4, pp. 263-331: *passim*.
25. LUCIANO ROSSI, *Frere Seier, i frati Alberti e le pulzelle: sulla diffusione del Roman de la Rose in Italia: da Jean de Meun a Cino da Pistoia, a Dante*, «Letteratura italiana antica», XXII (2021), pp. 33-80: *passim*.

ADDENDA

2015

- 6a. PAOLO CANETTIERI, *Il descort di Guillem de Salanbac, Per solatz e per deport (BdT 335, 2): edizione e commento*, *Le Forme e la storia*, VIII (2015), 1, *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a c. di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, pp. 183-213: *passim*.

2017

- 7a. PIERO ANDREA MARTINA, *Il Roman d'Eneas e la tradizione grammaticale: ancora sulla sillabazione del nome di Enea e su qualche precedente*, «Romania», CXXXV (2017), 537/538, 1/2, pp. 9-31.

2019

- 8a. GIORGIO BARACHINI, *Di Moroello e Berlenda*, «Cultura neolatina», LXXIX (2019), 3/4, pp. 267-310: *passim*.

2.2. Letterature germaniche

ADDENDA

2018

- 9a. CARLO ALBERTO MASTRELLI, *Nomina omina e il Carme di Ildebrando*, «Studi medievali», s. III, LIX (2018), pp. 283-286.

3. LETTERATURE STRANIERE MODERNE

3.1. Letterature in lingua francese

2020

26. MONICA LONGOBARDI, *I molti appellativi della bèstio: gli ultimi fuochi di un semidio nel capolavoro di Joseph D'Arbaud*, in "E nadi contra suberna": essere "trovatori" oggi. Atti di convegno (Ferrara, 20-21 novembre 2018), Milano, Ledizioni 2020, pp. 39-65.
27. STEFANO GENETTI, *Slittamento onomastico e smarrimento esistenziale in Celui qui est digne d'être aimé di Abdellah Taïa*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 251-260.
28. GIORGIO SALE, «*Il contrario di Ulisse*». *Suggerzioni onomastiche in Ulysse from Bagdad di Eric-Emmanuel Schmitt*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 311-323.
29. GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, *Le nom propre modifié dans les Mémoires d'Outre-tombe de Chateaubriand: de l'exemplarité à l'emphase*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 349-364.

2021

30. ANDREA DEL LUNGO, *Cet enfer qui, peut-être, un jour, aura son Dante: Balzac e la commedia della modernità*, «Critica del testo», XXIV (2021), 3, pp. 49-64: *passim*.

ADDENDA

1983

- 10a. MANLIO DUILIO BUSNELLI, *Une devise de Jarry et un pseudo-titre stendhalien dérivés de Kotzebue*, in Id., *Stendhaliana*, Roma, Bibliotechina della «Rassegna di cultura e vita scolastica» 1983.

1985

- 11a. MADDALENA BERTELA, *Les couleurs dans quelques titres stendhaliens*, «Austrian Journal of French Studies», XXII (1985), pp. 35-42.

1987

- 12a. DANIELA GALLINGANI, *Titre et texte dans Le Capitaine Fracasse*, «Bulletin de la Société Th. Gautier», IX (1987), pp. 115-128.

1989

- 13a. VALERIO MAGRELLI, *Ungaretti e Apollinaire: tra autonominazione e "calligramme"*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 9-10-11 maggio 1989, a c. di A. Zingone, Napoli, ESI 1995, pp. 491-494 (poi come "Un sillabato tiptologico": tra Apollinaire e Ungaretti, «il verri», n. 13-14, 2000, pp. 61-65).

1990

- 14a. MARGUERITE RIVOIRE ZAPPALÀ, *Les titres des romans maghrébins d'expression française, avant et après les indépendances*, in *Letterature e civiltà dei Paesi africani di lingua francese*. Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo,

Catania-Siracusa 24-27 nov. 1986, a c. di M.T. Puleio, Catania, CUECM 1990, pp. 411-435.

1991

- 15a. VALERIO MAGRELLI, *Disegni, sigle, numeri: sul calligramme e l'autonominazione in Francis Ponge*, «Letteratura Italiana Contemporanea», XXXII (1991), pp. 105-115 (poi come *Traduzioni, calligrammi, lipogrammi*, «Quaderni di Libri e Riviste d'Italia», *La Traduzione*, XXVIII [1992], supplemento al n. 511-514, pp. 141-151).

1997

- 16a. ROBERTO GRAMOLINI, *Albertine et les noms. Études d'onomastique intertextuelle*, in *Percorsi intertestuali*, a c. di G. Bogliolo, Fasano, Schena 1997, pp. 199-222.
- 17a. MONIQUE STREIFF MORETTI, *Réflexion sur un faux-titre. Les filles du feu*, in *Gérard de Nerval*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 1997, pp. 23-39.

1998

- 18a. MARIA COLOMBO TIMELLI, *Syntaxe et technique narrative: titres et attaques de chapitre dans l'«Erec» bourguignon*, «Fifteenth-Century Studies», XXIV (1998), pp. 208-230.
- 19a. GIAN CARLO MENICHELLI, *Un exemple de titrologie comparée: les titres italiens des romans de Zola*, in *Zola y España*, a c. di S. Saillard, A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Universidad de Barcelona 1998, pp. 225-228.

2000

- 20a. VALERIO MAGRELLI, *Nominazione e autonominazione in Apollinaire*, in *Interpretare e tradurre, Studi offerti a Luigi De Nardis*, a c. di V. Carofiglio, A. Castoldi, M.T. Giaveri, G.S. Santangelo, G. Violato, Napoli, Bibliopolis 2000, pp. 343-352.

2002

- 21a. ELEONORA SPARVOLI, *Un 'Rembrandt' di Proust: analisi di un passo del Côté de Guermantes*, «Analisi linguistica e letteraria», X (2002), 1/2, pp. 1-19.

2004

- 22a. MARIA COLOMBO TIMELLI, *Pour une "defense et illustration" des titres de chapitres: analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV^e siècle*, in *Du roman courtois au roman baroque*, a c. di E. Bury, F. Mora, Paris, Les Belles Lettres 2004, pp. 209-232.

2007

- 23a. MARIA GRAZIA MARGARITO, *Accueil, évocation, incantation... de quelques remarques au sujet des textes expographiques: les titres*, in *Il progetto e la scrittura / Le projet et l'écriture*, a c. di F. Bruera, A. Emina, A.P. Mossetto, Roma, Bulzoni 2007, pp. 345-357.

2012

- 24a. DANIELA TONONI, *Du titre au texte. Réflexivité fonctionnelle, critique, spéculaire et déconstructrice dans Le Vol d'Icare' de Raymond Queneau*, «Syn-Thèses», IV (2012), pp. 101-110.

2017

- 25a. FEDERICA LOCATELLI, *Les noms propres dans Les Fleurs du Mal: entre rémunération et reformulation de l'onoma kurion*, in *Seuils du nom propre*, Atti del Convegno internazionale di Linguistica e Stilistica, *Seuils du nom propre*, a c. di N. Laurent, C. Reggiani, Limoges, Lambert Lucas 2017, pp. 67-80.

2019

- 26a. GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, «Filer» *Albertine sur la Toile. Présence figurale du Nom propre modifié, entre métamorphose et anamorphose*, «Quaderni proustiani», XIII (2019), pp. 35-60.

3.2. Letterature in lingua spagnola

2020

31. ELVIRA ASSENZA, *Nomina sunt consequentia fabulae: variazioni e alternanze nei nomi narranti di Emiliano Monge*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 179-190.
32. SIMONA M. COCCO, *Da Lazarillo a lazarillo: analisi di alcuni nomi di origine deonomastica in spagnolo*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 93-106.
33. LAURA LUCHE, *L'importanza di non chiamarsi. Il 'nome anonimo' del protagonista, nel romanzo di Cristina Peri Rossi La nave de los locos*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 165-176.
34. DONATELLA SIVIERO, *Frontiere del romanzo: narrativa e saggistica nella Spagna moderna*, Milano, Ledizioni 2020, *passim*.

2021

35. SIMONA M. COCCO, *Le avventure di Pinocchio / Las aventuras de Pinocho: peripezie onomastiche in alcune (ri)traduzioni in spagnolo*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 125-138.
36. ARIANNA FIORE, *Belardo poeta, maschera di Lope*, in *L'autore e le sue maschere*, a c. di M. Graziani, S. Vuelta García, Firenze, Olschki 2021, pp. 69-96: *passim*.
37. SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *La máscara de Botarga en el teatro del primer Lope*, in *L'autore e le sue maschere*, a c. di M. Graziani, S. Vuelta García, Firenze, Olschki 2021, pp. 17-41: *passim*.

3.3. Letteratura in lingua inglese

ADDENDA

1989

- 27a. EDOARDO ZUCCATO, *Identità privata, sociale e nominale; sull'uso dei nomi propri negli scritti di Oscar Wilde*, «Culture: Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano» 1989, pp. 49-59 [poi in ID., *Assurdo, paradosso, follia: Samuel Beckett, Oscar Wilde, William Shakespeare*, a c. di L. Terzo, Milano, Arcipelago Edizioni 2011, pp. 125-138.]

2016

- 28a. FRANCESCA CHIUSAROLI, *Vita e storia nel nome: L'onomastica femminile nella letteratura poetica inglese antica*, in *Nome e identità femminile nel mondo antico*, a c. di F.M. Dovetto, R. Frías Urrea, Ariccia, Aracne 2016, pp. 249-264.

3.4. Letteratura angloamericana**2020**

38. DOMITILLA CAMPANILE, *La morte della Gorgone: Shambleau (C.L. Moore, 1933)*, «Studi Classici e Orientali», LXVI (2020), pp. 247-260: 250-252.

2021

39. ELVIRA ASSENZA, «*Elizabeth, Beth, Betsy e Bess andarono tutte insieme a cercare un nido d'uccello*». *Il potenziale diegetico e associativo del Nome nel romanzo psicologico di Shirley Jackson*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 185-197.

3.5. Letterature in lingua tedesca**2020**

40. FRANCESCA BOARINI, *Sulla variazione del nome nelle (ri)traduzioni italiane del romanzo Das doppelte Lottchen di Erich Kästner*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 191-206.

3.6. Letteratura russa**2020**

41. MARIA CANDIDA GHIDINI, *Santi, Amleti e Maddalene. L'energia del Nome nel Dottor Živago di Boris Pasternak*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 293-302.

2021

42. LAURA SALMON, *Sulla coesione dei 'monologhi polifonici' dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo*, in *LinalaukaR: lino e porro. Scritti in onore di Rita Caprini*, a c. di R. Ronzitti, C. Saracco, Arenzano, VirtuosaMente 2021, pp. 481-497.
43. NIKITA STOLL, *Toponimi inglesi tradotti in russo: sull'esempio dell'opera di narrativa di J.R.R. Tolkien Il Signore degli Anelli* (trad. di ID., *Topónimos em inglês para russo sobre o exemplo da obra de ficção de J.R.R. Tolkien "O Senhor dos Anéis"*, Edições Nosso Conhecimento 2021), Roma, Edizioni Sapienza 2021.

3.7. Letteratura polacca**2020**

44. GABRIELE LA ROSA, *La fortuna di Pirandello in Polonia negli anni Venti e Trenta*, «Pirandelliana», XIV (2020), pp. 139-149.

2021

45. ALESSANDRO AMENTA, *Le funzioni onomastiche nella traduzione della letteratura fantasy. La Saga di Geralt di Rivia di Andrzej Sapkowski*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 111-123.

4. LETTERATURA ITALIANA

2020

46. PAOLA BAIONI, «*Senza speme?*», «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2020), 3, pp. 139-158.
47. GIUSI BALDISSONE, *Sincretismo gozzaniano: i nomi dell'avatar nella cuna del mondo di un popolo dimenticato*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 337-348.
48. LEONARDO BELLOMO, *Primi appunti sulle lettere di Montale: gli esordi (e qualche congedo)*, «Studi novecenteschi», XXVII (2020), 2, pp. 303-325: *passim*.
49. MARGHERITA BISCEGLIA, *Il buon re Tebaldo di Inf. XXII. Un riferimento al Rex Navarre nella Commedia?*, in *Thibaut de Champagne: Edizione, tradizione e fortuna*, a c. di P. Canettieri, L. Spetia, S.M. Visalli, Roma, L'Erma di Bretschneider 2020, pp. 205-230: *passim*.
50. CATERINA BOCCHI, *Messaggeri senza nome: I sette messaggeri di Dino Buzzati e i personaggi senza nome*, «Studi buzzatiani», XXV (2020), pp. 39-49.
51. ALBERTO BRAMBILLA, *Il Decameron 'raccontato' da Piero Chiara (con un siparietto per Vittore Branca)*, «Letteratura italiana antica», XXI (2020), pp. 505-522: *passim*.
52. DANIELA CACIA, *Emersioni e variazioni onomastiche nella letteratura popolare e per ragazzi del primo Novecento*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 207-216.
53. PAOLA CANTONI, *Quicquero, Pappacone e Zuche Zuche: il nome del personaggio nel teatro di Antonio Petito*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 217-228.
54. ENZO CAFFARELLI, *Il richiamo a Mattia Pascal in un romanzo di Fruttero e Lucentini*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 1, p. 260.
55. ENZO CAFFARELLI, *Barzio e Ballabio: l'evoluzione di due toponimi dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi*, «Italiano digitale. La rivista della Crusca in Rete», XIV (ottobre-dicembre 2020), 4, pp. 66-68 [già in *Accademia della Crusca, Consulenza linguistica*, 2, <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/embarzioem-e-emballabioem-levoluzione-didue-toponimi-dal-emfermo-e-luciaem-ai-empromessi-sposiem/2861>].
56. ENZO CAFFARELLI, *Osservatorio letterario: La scelta del titolo di un romanzo; Soprannomi dell'epica cavalleresca e dei poemi eroicomici; L'«Effetto Montalbano» sposta il turismo siciliano*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 1, pp. 521-524.
57. MARIA CAROSELLA, *C'era una guerra contro i Turchi... La lingua del Visconte dimezzato tra stile favolistico, evocazioni epico-cavalleresche ed elementi dialettali popolari*, in *Si dice in molti modi. Fraseologia e traduzioni nel Visconte dimezzato*

- di Italo Calvino*, a c. di A. Berardini, S.E. Koesters Gensini, Roma, Università degli Studi "La Sapienza" 2020, pp. 97-135: 119-131.
58. ALBERTO CASADEI, "Durante" nel Fiore: *allusione all'autore o solo nome di personaggio?*, «Letteratura italiana antica», XXI (2020), pp. 95-99 (poi in ID., *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo 2021, pp. 213-219).
59. MARINA CASTIGLIONE, *Una perifrasi traduttiva per una regina rimossa. Torsioni onomastiche in Cima delle nobildonne di Stefano D'Arrigo*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 143-154.
60. MARINA CASTIGLIONE, *Il nome che inganna in La domenica vestivi di rosso di Silvana Grasso*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 1, p. 261.
61. MARINA CASTIGLIONE, *Moraldo e altri nomi ne Lo sfascismo di Antonio Russello*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, p. 829.
62. CLAUDIA CASTORINA, *Pascoli e i giudici di Amsterdam: il caso di Phidyle*, «Umanesimo dei moderni», I (2020), pp. 67-120: *passim*.
63. CARLO CENINI, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, CLEUP 2020.
Comprende: *Premessa*; 1. *I vinti nei Malavoglia e nel Mastro-don Gesualdo*; 2. *Il nominolo Malavoglia e il cognome Toscano*; 3. *I nomi dei componenti della famiglia Toscano Malavoglia*; 4. *I due 'Ntoni*; 5. *Cetriolo*; 6. *I nomi degli altri abitanti di Acì Trezza*; 7. *Provvidenza*; 8. *Le varianti onomastiche nelle carte preparatorie al romanzo*.
64. MAURIZIO COCCIA, *Federico Frezzi geografo? Spazi e paesaggi nei regni del Quadriregio*, in *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, a c. di E. Laureti, D. Piccini, Ravenna, Longo 2020, pp. 441-468: *passim*.
65. CLAUDIO COLAIACOMO, *Periegesi dei Sepolcri di Ugo Foscolo: saggio di antropologia letteraria*, «Linguistica e letteratura», XLV (2020) [ma 2021], 1/2, pp. 309-374: *passim*.
66. SILVIA MARGHERITA CORINO ROVANO, *Torino 1930: Rosa Vercesi. Quando un nome è un caso giudiziario, uno scoop giornalistico, un romanzo e un'opera teatrale*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 241-250.
67. FEDERICA CUSAN, *Per una cartografia della memoria. Nomi di luogo e visioni di paesaggio nel Diario di Nuto Revelli*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 19-34.
68. PAOLO D'ACHILLE, *I nomi propri nelle Fiabe e novelline e il principe azzurro dell'Amica di Nonna Speranza*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, a c. di M. Ceccarelli, B. Maffucci, Roma, Aracne 2020, pp. 15-29.
69. DEBORA DE FAZIO, *La lingua pirsonale di Agatino Catarella*, *Treccani magazine Lingua italiana*, *passim* [in Rete dal 6 novembre 2019: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html].
70. LUIGI DI RAIMO, *Paesaggi infernali: tracce della Tomi ovidiana nel Cocito dantesco*, «Eikasmos», XXXI (2020), pp. 341-359: *passim*.

71. ALESSANDRO FADELLI, *Marco Dardago, il cargo Polcenigo e il Presidente della RAI. Il friulano Cristiano Ridomi e il romanzo Avventura* '43, «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», XXII (2020), pp. 745-759: *passim*.
72. MASSIMO FANFANI, *Il Chilleri di Veronesi*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, p. 836.
73. SAMUELE FIORAVANTI, *Processi di spersonalizzazione nella poesia di Luciano Erba*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 155-164.
74. FABRIZIO FRANCESCHINI, *Il Canto di Ulisse, il nome di Sansone e Il Versificatore di Primo Levi*, «Italianistica», XLVIII (2019) [ma 2020], 2-3, pp. 275-286.
75. ANIELLO FRATTA, *Ancora sul titolo del Corbaccio*, «eHumanista IVITRA», XVIII (2020), pp. 188-194.
76. FLORA GHEZZO, *Grand Tour toledano con mappa: Ortese, Napoli e la poetica dello spazio*, «Italianistica», XLIX (2020), 3, pp. 77-96: *passim*.
77. ISABELLE GIGLI CERVI, *Variazioni onomastiche dietro al Galateo di Giovanni Della Casa: una proposta di lettura*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 229-240.
78. MARCO GRAFFIGNA, *Il nome di Arletta*, «Città di vita», LXXV (2020), 2, pp. 153-160.
79. GEORGES GÜNTERT, *Manzoni risorgimentale. Dai drammi ad esito tragico al romanzo cautamente utopico*, «Rivista di studi manzoniani», IV (2020), pp. 83-101: *passim*.
80. NUNZIO LA FAUCI, *I nomi di Leonardo Sciascia*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 303-310.
81. ERNESTO LIVORNI, *T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca*, Firenze, Le Lettere 2020, *passim*.
82. ROSARIA LO RUSSO, *La protagonista di Pirandello*, Pesaro, Metauro 2021, *passim*.
83. ALFREDO LUZI, *Dentro la lingua avita: la nominazione in Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, «Luziana», IV (2020), pp. 57-66.
84. MICHELA MASTRODONATO, *Pirandello e il naso storto di Dante. Uno, nessuno e centomila: riscrittura allegorica della Commedia*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2020), 3, pp. 91-108: *passim* [poi in EAD., *Pirandello e l'ossessione dantesca. Uno, nessuno e centomila, riscrittura allegorica della Commedia*, Roma, Carocci 2021].
85. LUIGI MATT, *Un pinocchiofilo che non crede nelle desanctislandie: Giorgio Manganelli creatore di deonomastici letterari*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 117-128.
86. MARTIN L. McLAUGHLIN, *Purgatorio XXX: Nomi e lagrime*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. 9, a c. di E. Pasquini, C. Galli, Bologna, Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali 2020, pp. 69-86.
87. ENRICO MORETTI, *Nuove indagini sulla tradizione del Decameron: varia lectio e innovazioni di copisti*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII (2020), pp. 5-19: *passim*.

88. JÓZSEF PÁL, *Antonomasie di Lucifero: la messa in scena del male*, «Rivista internazionale di ricerche dantesche», I (2020), pp. 133-147: *passim*.
89. ELENA PAPA, *Caro Giovannino... Caro Cagnone: note di onomastica scapigliata, tra citazioni e riscritture*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 35-48.
90. PATRIZIA PARADISI, *Pascoli si diverte. Frecciate onomastiche per amici e colleghi, dalle lettere (alcuni assaggi)*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 49-62.
91. LUIGI PEIRONE, *Postreme chiose dantesche*, «La parola del testo», XXIV (2020), 1/2, pp. 15-30: *passim*.
92. VALTER LEONARDO PUCCETTI, *Gli inverni fiorentini e la primavera di Matelda*, Ravenna, Longo 2020, *passim*.
93. PIERLUIGI ORTOLANO, *Per uno studio sui toponimi in «Sostiene Pereira» di Antonio Tabucchi: il valore simbolico degli spazi e della città*, «Quaderni di Bérénice», XIV (2020), pp. 107-119.
94. ROSA RONZITTI, *Trame parallele: dal Rāmāyana a I promessi sposi*, «Campi immaginabili», I/II (2020), 62/63, pp. 338-352: 345.
95. ELISABETTA ROSSI, «*Da più di sessant'anni per me è Lila*». *I nomi delle amiche geniali di Elena Ferrante*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 275-290.
96. DINA SAPONARO, LUCIA TORSELLO, *La nuova colonia: nuovi copioni ed altri documenti*, «Ariel», n.s., III (2020), pp. 127-145: *passim*.
97. LUIGI SASSO, *I nomi di uno sconosciuto: sui Diari di Antonio Delfini*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 63-74.
98. LUIGI SASSO, *Nomi nella polvere (Dante, Inf. I, vv. 106-08)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, p. 848.
99. STEFANIA SIGNORINI, *Costruzione di caratteri (femminili) e diversioni tragiche nella Gerusalemme liberata*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2020), 2, pp. 39-64: *passim*.
100. FRANCESCA STRAZZI, *Il viaggio ferroviario di Montale attraverso la Riviera di Levante tra mito e realtà: le locomotive a vapore «Bellerofonte», «Astarotte» e «Orione»*, «R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale», I (2020), pp. 125-132: *passim*.
101. LEONARDO TERRUSI, *Due corpi, un nome. Migrazioni e sdoppiamenti onomastici in un universo autoriale: D'Annunzio, Pirandello, Bolaño, Boccaccio*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 323-334.
102. SERENA TESTA, *Influenze di Dante petroso sul Canzoniere di Petrarca*, «Studi italiani», LXIV (2020), 2, pp. 5-17: *passim*.
103. LAURA VALLORTIGARA, *Nomi tra le carte: ancora sull'onomastica pavana di Giuliano Scabia*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 75-90.
104. ANGELA IDA VILLA, *Da Monterosso al Mare a Dinard: Anna degli Uberti, la «farfallina color zafferano» (Coleas crocea) che-sta-per-morire di Montale (e il disegno con l'igneo anello dei «buccellati di Cerasomma») – parte prima*, «R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale», I (2020), pp. 23-84: *passim*.

105. CLAUDIA VILLA, *Ontologia di un fantasma: Epicuro eretico in 'Inf.'*, X, «Rivista di studi danteschi», XX (2020), 2, pp. 356-374: *passim*.
106. CRISTINA ZAMPESE, *Colori e colores a Varlungo* (Decameron VIII 2), in *I colori del racconto*, a c. di L. Sacchi, C. Zampese, Milano, Ledizioni 2020, pp. 91-104: *passim*.

2021

107. VERONICA ALBI, *Sotto il manto delle favole: la ricezione di Fulgenzio nelle opere di Dante e negli antichi commenti alla Commedia*, Ravenna, Longo 2021, *passim*.
108. GUGLIELMO BARUCCI, "Noi fummo Piccarda": finzioni e funzioni ottocentesche di *Piccarda Donati*, «Critica letteraria», CXCII-CXCIII (2021), 3/4, pp. 1027-1043: *passim*.
109. MONICA BIASOLO, «*Quel giorno più (non) vi leggeremo innante*»: processo e assoluzione di Dante negli scritti di Marinetti, «Studi Medievali e Moderni», XXV (2021), 1/2, pp. 501-536: *passim*.
110. MARCO BORRELLI, *I frammenti sparsi de La Divina Mimesis: dall'impasse del realismo romanesco alla scrittura testamentaria di Petrolio*, «Critica letteraria», CXCI (2021), 2, pp. 315-332: *passim*.
111. GIUSEPPINA BRUNETTI, *Con Amiclate* (Par. XI, 68): Dante, Lucano e un accento difficile, «Studi e problemi di critica testuale», CIII (2021), 2, pp. 93-104.
112. MATTHIAS BÜRCEL, *Ancora su Dante e Peraldo: caos diabolico e ordine divino nella classificazione dei vizi in Inferno e in Purgatorio*, in *Dante, la filosofia e la teologia in occasione del VII centenario della morte*, a c. di A. Ghisalberti e P. Müller, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», CXIII (2021), Supplemento al n. 1, pp. 97-113: *passim*.
113. ROBERTO CARDINI, *Onomastica albertiana: cosa è Libripeta*, «Moderni e antichi», II s., III (2021), pp. 45-69.
114. ROBERTO CARDINI, *Sui paratesti degli Apologi centum di Leon Battista Alberti*, «Moderni e antichi», II s., II (2021), pp. 7-43.
115. ANNA CAROCCI, *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella 2021, *passim*.
116. ALBERTO CASADEI, *Matelda, personaggio narrativo*, «Cahiers d'études italiennes», XXXIII (2021), <http://journals.openedition.org/cei/9499>.
117. ALBERTO CASADEI, *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo 2021, *passim*.
118. GANDOLFO CASCIO, *Povera isola! La messinscena allo specchio di Corsicato*, «Contemporanea», XVIII (2020), pp. 37-47: *passim*.
119. MARINA CASTIGLIONE, *Spigolature onomastiche nel teatro sansecondiano degli anni Venti, tra non nomi ed espressionismo cromatico*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 213-225.
120. CHIARA CECCARELLI, *Omero nel De montibus: l'utilizzo delle glosse di Leonzio Pilato nel repertorio geografico boccacciano*, «Studi sul Boccaccio», XLIX (2021), pp. 285-314: *passim*.

121. IRENE CECCHINI, *Una topografia sentimentale: la valenza dei toponimi e la narrazione della mappa nei romanzi di attraversamento*, «Contemporanea», XIX (2021), pp. 47-61.
122. DAVIDE CONRIERI, *Dar corpo agli pseudonimi*, in *L'autore e le sue maschere*, a c. di M. Graziani, S. Vuelta García, Firenze, Olschki 2021, pp. 1-15 [su Aproso].
123. GIOVANNA CORAZZA, *Topografie bolognesi nel De vulgari eloquentia (Burgus Sancti Felicis e Strata Maior, l.xi, 4): comprensione territoriale, concettualizzazione, simmetria*, «L'Alighieri», LVII (2021), 1, pp. 5-28: *passim*.
124. SILVIA MARGHERITA CORINO ROVANO, *L'onomastica ironica di Rodari tra filastrocche e corrispondenza einaudiana*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 65-76.
125. VINCENZO D'ANGELO, *Giochi onomastici sui nomi dei destinatari nelle terze rime bernesche*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, p. 759.
126. CECILIA GIBELLINI, *Silvia, Nerina e la capinera*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 203-212.
127. PIETRO GIBELLINI, *Il nome del poeta nei Sonetti di Belli*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 47-64.
128. SARA LAUDIERO, *Nomen omen: Lucrezia da antieroina storica a eroina letteraria*, in *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, a c. di M. Sabbatino, Pisa, Edizioni ETS 2021, pp. 115-130: *passim*.
129. LUCIA MASETTI, *Il nome inafferrabile. Luzi e Caproni a caccia di Dio*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 243-253.
130. GIORGIO MASI, *Filologia e zoonomastica: un sonetto animalier di Tullia d'Aragona*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 259-269.
131. LUIGI MATT, *Etichettare le «cose che non esistono»: i titoli delle opere di Giorgio Manganelli*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 25-35.
132. DIEGO PEROTTI, *Bartolomeo Zanetti alias Tolomeo Ianiculo: un vero caso di pseudonimia?*, «Tipofilologia», XIV (2021), pp. 31-105.
133. PATRIZIA PARADISI, *Spigolature onomastiche dannunziane (dalle lettere)*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 77-96.
134. PATRIZIA PARADISI, «*L'incantesimo dei nomi*». *Femmine e muse dannunziane (nei loro pseudonimi). Luisa Baccara, da Smikrà a Aloisia Bàccaris (con un'appendice su Eleonora Duse Foscari/Perdita e l'onomastica del Fuoco)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, pp. 501-541.
135. PATRIZIA PARADISI, *Vizi letterari: la dannunzietà (ancora Pascoli deonomasta)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 1, p. 237.
136. PATRIZIA PARADISI, *D'Annunzio deonomasta... in latino*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, p. 776.
137. ELENA PAPA, *Codici onomastici della letteratura industriale: l'understatement bigiarettiano*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 227-241.

138. SALVATORE PAPPALARDO, *Sciascia scrittore arabo*, in "Arabo che ha letto Montesquieu": *Leonardo Sciascia e il Mediterraneo sud-orientale*, a c. di G. Capecchi, F.M. Corrao, Firenze, Olschki 2021, pp. 3-19: *passim*.
139. PATRIZIA PELLIZZARI, *Nella terra di Ossian: la Scozia di Luigi Angiolini*, «Studi Italiani», LXVI (2021), 2, pp. 19-40: *passim*.
140. VERONICA PESCE, *Nomi e soprannomi nella Curva del latte di Nico Orengo*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 173-184.
141. ALBERTA PIROCI BRANCIAROLI, *L'angel di Dio e quel d'inferno: Michele e Lucifero nella contesa dell'anima di Bonconte*, in *Nel segno di Dante: il Casentino nella Commedia*, a c. di A. Piroci Branciaroli, Firenze, Polistampa 2021, pp. 51-55: *passim*.
142. STEFANO PRANDI, *Dalla vertigine alla parola: la conversione dell'innominato*, «Rivista di studi manzoniani», V (2021), pp. 27-46: 46.
143. TIZIANA PRIVITERA, *Il latino di Catarella: Camilleri e il latino*, «Vichiana», LVIII (2021), 2, pp. 67-81: *passim*.
144. ROBERTO RANDACCIO, *Nescio Carneades e la sindrome di Don Abbondio*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2021), 1, pp. 161-165.
145. CAROLINA ROSSI, *I due tempi della Cognizione: dalla prima redazione alle pagine di Letteratura*, «Italianistica», L (2021), 2, pp. 69-87.
146. VALENTINA ROVERE, *Una copia del perduto autografo del De montibus e la costituzione del testo critico*, «Studi sul Boccaccio», XLIX (2021), pp. 101-144: *passim*.
147. ALBERTO RUSSO PREVITALI, *Per il battesimo dei nostri frammenti: il nulla, l'oltrepassante interrogare, il quid*, «Luziana», V (2021), pp. 19-36: *passim*.
148. DINA SAPONARO, LUCIA TORSELLO, *Per me questa è una tragedia greca! I Sei personaggi di Luigi Almirante*, «Ariel», n.s., V (2021), pp. 67-84: *passim*.
149. MAURO SARNELLI, *Fili onomastici digiacomiani: Assunta Spina (precedenti poetici e novelle, dramma ed 'epilogo')*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 139-149.
150. LUIGI TASSONI, *Un'ontologia del 'fare'*, «Luziana», V (2021), pp. 11-17: *passim*.
151. LEONARDO TERRUSI, *L'appello di Alessandro D'Avenia: piccola summa onomastico-letteraria per non addetti ai lavori*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 1, pp. 423-424.
152. LEONARDO TERRUSI, *Il quarantotto di Leonardo Sciascia. Un 'emeronimo' tra storia e antistoria*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 37-46.
153. TOBIA R. TOSCANO, *Dai manoscritti alla princeps: indizi sui tempi e le modalità di allestimento del «Libro» per Cassandra Marchese (= Sonetti et Canzoni 33-98)*, in I «*Sonetti et Canzoni*» di Iacopo Sannazaro. XVIII Convegno internazionale di letteratura italiana "Gennaro Barbarisi" (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018), Milano, Ledizioni 2021, pp. 89-116: 109-112: *passim*.

ADDENDA

1999

- 29a. SIMONE MARCHESI, *'Epicuri de grege porcos': Ciaccus, Epicurus and Isidore of Seville*, «Dante Studies», CXVII (1999), pp. 117-131: *passim*.

2000

- 30a. ANTONELLO BORRA, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta: la lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo 2000, *passim*.

2007

- 31a. GANDOLFO CASCIO, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de Lo scialle andaluso di Elsa Morante*, in *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un ap-proccio generazionale*, a c. di R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga, Utrecht, Igitur, Utrecht Publishing Archiving Services 2007.
- 32a. EUGENIO RAGNI, *Rodomonte e Gradasso: storia incrociata di due "ruganti"*, «Letteratura italiana antica», VIII (2007), pp. 399-414: *passim*.

2008

- 33a. PAOLO BORSA, *Immagine e immaginazione: una lettura della Vita nova di Dante*, «Letteratura & Arte», XVI (2008), pp. 139-157: *passim*.

2009

- 34a. SIMONE TICCIAI, *I marmi della metastoria. Presenza di Carducci in Pasolini*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XII (2009), pp. 227-243: *passim*.

2011

- 35a. ILARIA TUFANO, *L'Aspramonte nell'Ugone d'Alvernia di Andrea da Barberino*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVII (2011), pp. 133-140: *passim*.

2012-2013

- 36a. ALBERTO MARTELLI, *Eponime albertiane*, «Interpres», XXXI (2012-2013), pp. 320-337.

2013

- 37a. ELSA FILOSA, *Decameron 7. Under the Sign of Venus*, «Annali d'italianistica», XXXI (2013), pp. 315-353: *passim*.
- 38a. MARTIN L. McLAUGHLIN, *Da «Lepidus» a «Leon Battista Alberti»: Metamorfofi onomastiche e anonimizazioni nell'Italia del Quattrocento*, «Albertiana», XVI (2013), pp. 5-26 [poi come *Da «Lepidus» a «Leon Battista Alberti»: Metamorfofi onomastiche e identità*, in ID., *Leon Battista Alberti: La vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Firenze, Olschki 2016], pp. 19-40.

2015

- 39a. GUIDO MAZZONI, *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a c. di S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», V (2015), 10, pp. 1-16: 6-8 [poi in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 4 aprile 2016, <http://leparoleelecose.it/?p=24142#more24142>].
- 40a. STEFANO CARRAI, *L'indeterminatezza nel racconto della Vita nova*, «Studi e problemi di critica testuale», XC (2015), pp. 73-83: *passim*.

2016

- 41a. MARCELLO BARBATO, *Baratta e barattieri. Lettura di Inf. XXI*, «Rivista di studi danteschi», XVI (2016), pp. 21-43: *passim*.
- 42a. ROBERTO REA, *Per l'interpretazione di Amore e monna Lagia e Guido ed io*, «Ellisse», XI (2016), 1, pp. 9-19: *passim*.

2018

- 43a. GIACOMO GIUNTOLI, *Sul concetto di 'contronome' in Gomorra di Roberto Saviano*, «Onomastica», IV (2018), pp. 49-62.
- 44a. MARCO SANTAGATA, *Fiammetta: un'ipotesi sull'origine del "senbal"*, «Filologia e critica», XLIII (2018), 1, pp. 3-14.

5. STUDI GENERALI

5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio

2020

154. GIORGIA RIMONDI, *La filosofia russa della parola*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 369-373.
155. LUIGI SASSO, *Sanguineti onomasta*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 375-380.
156. FRANCESCO SESTITO, *La gaffe di «Onoma», rivista di ICOS*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, p. 1010.
157. LORELLA SINI, *Il nome e le scritture di sé*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 381-384.
158. LEONARDO TERRUSI, *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2018-2019)*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 395-424.
159. LEONARDO TERRUSI, *Osservatorio letterario: Tempo di bilanci per l'onomastica letteraria*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, pp. 1011-1012.
160. KLAUS VOGEL, *Nomi e lettere in Goethe*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 385-389.

2021

161. DONATELLA BREMER, *Piero Ricci: il nome come soglia*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 305-309.
162. VOLKER KOHLHEIM, *Eduard Berend, pioniere dell'onomastica letteraria*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 287-291.
163. GIORGIO SALE, *Armonia imitativa e onomaturgia. Un contributo di Gérard Genette agli studi onomastico-letterari*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 293-298.
164. LUIGI SASSO, *Le lezioni onomastiche di Giuseppe Pontiggia*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 299-303.

ADDENDA

2013

- 45a. CLAUDIA FABRIZIO, *Iconicità 'rovesciata' e altre anomalie dei nomi propri*, «Studi e saggi linguistici», LI (2013), 2, pp. 9-56.

5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio

2020

165. LUIGI MATT, *Le polemiche sui nomi nella nuova traduzione del Signore degli anelli*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, pp. 1012-1013.

2021

166. ROSSELLA BERNASCONE, *Nomina nuda tenemus*, in *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, a c. di F. Buffoni, Novara, Interlinea 2021, pp. 309-311.

ADDENDA

1994

- 29a MICHÉLE FOURMENT BERNI CANANI, *Le statut des noms propres dans la traduction*, «Studi Italiani di Linguistica teorica e applicata», XXIII (1994), 3, pp. 109-120.

5.3. Studi su temi onomastici trasversali

2020

167. BEATRICE ALFONZETTI, «*Questioni di galateo ovvero*»... titoli e sottotitoli, «Le forme e la storia», XII (2020), 1, pp. 67-85.
168. ENZO CAFFARELLI, *Osservatorio letterario: Che cosa intendiamo per deonomastica letteraria?*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, p. 1014.
169. MICHELA GRAZIANI, *Esempi di pseudonimia femminile nella letteratura portoghese e italiana di epoca moderna*, in *L'autore e le sue maschere*, a c. di M. Graziani, S. Vuelta García, Firenze, Olschki 2021, pp. 43-67.
170. NICOLA LONGO, *Roma negli scrittori italiani: da Dante a Palazzeschi*, Roma, Edizioni Studium 2021, *passim*.
171. GIUSEPPE PATOTA, *Nomi propri, nomi comuni e nomi clandestini: Pagliaccio, pagliaccio e pagliacceria*, «Studi linguistici italiani», XLV (2019) [ma 2020], 2, pp. 185-197.
172. ROBERTO RANDACCIO, *Da Petit Poucet a Tompousse, un concatenamento onimico*, «Il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 129-140.
173. LAURA RESTUCCIA, *Il cerchio si chiude: dall'autorialità anonima e condivisa alla scrittura collettiva*, «Critica letteraria», CLXXXVI (2020), 1, pp. 105-125.
174. FRANCESCO SESTITO, *Ancora su sindrome e complesso di N: ora su Wikipedia la sindrome di Chuck Cunningham*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, pp. 1014-1016.

2021

175. MASSIMO FANFANI, «*Veder Lucca non ponno*», «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, pp. 654-658.
176. SAMUELE FIORAVANTI, *Poesia della privacy. Nomi, cognomi e dati nella poesia del post-umano*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 97-106.
177. LUCA MORLINO, *Echi antonomastici della rotta di Roncisvalle*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2021), 1, p. 235.
178. LUCA MORLINO, *L'impronta onomastica dell'editore*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, p. 774.
179. MICHELE ORTORE, *Dal Fiore all'Isis: una storia di tagliagole*, «La lingua italiana», XVII (2021), pp. 161-180.
180. ROBERTO RANDACCIO, *Ufficio deonomastici smarriti: Jenny Lind*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, pp. 777-778.
181. ROBERTO SOTTILE, *Da chiarchiàru a Rosario Chiàrchiaro. Un detoponimico letterario con accento "ricollocato"*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, p. 782.
182. LEONARDO TERRUSI, *La M di Antonio Scurati, monumentale e antonomastica*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 1, p. 243.

ADDENDA

1995

- 47a. LUIGI TASSONI, *Una semiosi dell'autonominazione*, in ID., *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, EDA 1995, pp. 65-77.

2019

- 48a. LUDOVICA BRAIDA, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Laterza 2019.
 Comprende: *Introduzione*; I. *Le ambiguità della «funzione autore»*; II. *L'anonimato nei libri di viaggio*; III. *Giuseppe Parini: tra anonimato e ritorno dell'autorialità*; IV. *Carlo Goldoni e la costruzione dell'autorialità*; V. *Romanzi: libri da leggere e da dimenticare*.

5.4. I nomi nelle altre scritture
2020

183. ALESSIO MONCIATTI, «*Col nome suo*»: *le attestazioni epigrafiche dei nomi d'artista per il medioevo di Vasari*, «Immagini e parola», I (2020), pp. 97-109.
184. ROBERTO RANDACCIO, *Falsi amici miei. Il calco pseudonimico nel cinema italiano*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», XXIX (aprile 2020) [<http://teorema.cinema.com/falsi-amici-miei/>].
185. ROBERTO RANDACCIO, *Ombre della città. La toponomastica nel genere poliziottesco italiano*, «Teorema. Rivista sarda di cinema», XXX (agosto 2020), 7 [<http://teoremacinema.com/ombre-della-citta/>].
186. ROBERTO RANDACCIO, *Osservatorio letterario: Buster Keaton e quelli che non ridono mai*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2020), 2, pp. 1016-1017.

187. ERIKA RANIOLO, Léo, l'enfant sourd: *gli antroponimi in un fumetto 'sordo'*, «il Nome nel testo», XXII (2020), pp. 261-274.
188. FABIO ROSSI, *Mi chiamano Mimì: presentarsi, salutarsi, chiamarsi per nome e altri fenomeni di interlocuzione nel linguaggio operistico*, «Studi linguistici italiani», XLV (2019) [ma 2020], 2, pp. 222-251.

2021

189. MARIA CAROSELLA, *Dal cantante neomelodico napoletano all'emigrato pugliese. Personaggi e lingue dell'evoluzione comica di Checco Zalone*, «Rivista italiana di dialettologia», XXII (2020 [ma 2021]), pp. 125-148.
190. EMIDIO DE ALBENTIS, *Un cambio di nome effimero in un capolavoro di Luchino Visconti*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVII (2021), 2, p. 760.
191. MONICA GILLI, *Narrare gli abiti. Dimorare e prender forma tra mantelle e scarpe scarlatte*, in *Trame sottili. Voci diverse per un vestiario sentimentale*, a c. di E. Mancino, Milano, Franco Angeli 2021, pp. 69-86.
192. FRANCESCA MAZZINI, *I titoli dei film di Federico Fellini tra onimia, deonimia e transonimia*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXVI (2021), 1, pp. 166-175.

5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio

2021

193. ALESSANDRO PARENTI, *Sul nome di Preitenitto, figlio di Cacciaguida*, «Lingua nostra», LXXXII (2021), pp. 19-21.

ADDENDA

2014

- 49a. RACHELE FASSANELLI, «*Oliverius filius domini Rolandi*». *La diffusione dell'onomastica letteraria romanza nella Padova dei secoli XII e XIII*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a c. di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, CLUEB 2014, pp. 231-248.

2016

- 50a. ALESSANDRO PARENTI, *Da Aldobrando a Bindo*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXII (2016), 2, p. 780.

INDICE DEGLI AUTORI DEI TITOLI REPERTORIATI

- Adkin N., 13
 Albi V., 107
 Alfonzetti B., 167
 Amenta A., 45
 Assenza E., 31, 39
- Baioni P., 46
 Baldissone G., 47
 Barachini G., 8a
 Barbato M., 42a
 Barucci G., 108
 Bellomo L., 48
 Bencinvenga C., 17
 Bernascone R., 166
 Bertela M., 11a
 Biasolo M., 109
 Bisceglia M., 49
 Boarini F., 40
 Bocchi C., 50
 Boldrer F., 14
 Bonanno D., 1
 Borra A., 31a
 Borrelli M., 110
 Borsa P., 34a
 Braida L., 48a
 Brambilla A., 51
 Bremer D., 161
 Brunetti G., 111
 Bürgel M., 112
 Busnelli M.D., 10a
- Cacia D., 52
 Caffarelli E., 54, 55, 56, 168
 Campanile D., 38
 Canettieri P., 6a
 Cantoni P., 53
 Capra A., 2
 Cardini R., 113, 114
 Carocci A., 115
 Carosella M., 57, 189
 Carrai S., 41a
- Casadei A., 58, 116, 117
 Cascio G., 118; 32a
 Castelli E., 3
 Castiglione M., 59, 60, 61, 119
 Castorina C., 62
 Ceccarelli C., 120
 Cecchini I., 121
 Genini C., 63
 Chiusaroli F., 28a
 Coccia M., 64
 Cocco S.M., 32, 35
 Colaiacono C., 65
 Colombo Timelli M., 18a, 22a
 Conrieri D., 122
 Corazza G., 123
 Corino Rovano S.M., 66, 124
 Cozzo A., 4
 Cusan F., 67
- D'Achille P., 68
 D'Angelo V., 125
 Debiasi A., 2
 de Albentis E., 190
 De Fazio D., 69
 Del Lungo A., 30
 Dimauro E., 7
 Di Raimo L., 70
- Fabrizio C., 47a
 Fadelli A., 71
 Fanfani M., 72, 175
 Fassanelli R., 49a
 Filosa E., 38a
 Fioravanti S., 73, 176
 Fiore A., 36
 Fourment Berni Canani M., 29a
 Franceschini F., 74
 Fratta A., 75
- Gallingani D., 12a
 García Romero F., 8

- Gazis G.A., 2
Genetti S., 27
Ghezzeo F., 76
Ghidini M.C., 41
Gibellini C., 126
Gibellini P., 127
Gigli Cervi I., 77
Gilli M., 191
Giuntoli G., 44a
Graffigna M., 78
Gramolini R., 16a
Graziani M., 169
Guariglia F., 22
Guida S., 18, 23, 24
Güntert G., 79
- Henrot Sostero G., 29; 26a
- Kohlheim V., 162
- La Fauci N., 80
La Rosa G., 44
Laudiero S., 128
Lecco M., 19
Livorni E., 81
Locatelli F., 25a
Loiacono M., 5
Longo N., 170
Longobardi M., 26
Lo Russo R., 82
Luche L., 33
Lucifora R.M.A., 2a
Luzi A., 83
- Macciò M., 9
Magrelli V., 13a, 15a, 20a
Marchesi S., 30a
Margarito M.G., 23a
Martelli A., 37a
Martina P.A., 7a
Masetti L., 129
Masi G., 130
Mastrelli C.A., 9a
Mastrodonato M., 84
Matt L., 85, 131, 165
Mazzini F., 192
Mazzoni G., 41a
McLaughlin M.L., 86; 39a
Medina Granda R.M., 21
Menichelli G.C., 19a
Mirto M.S., 10
Monciatti A., 183
- Moretti E., 87
Moretti G., 15
Morlino L., 177, 178
Mosconi G., 6
- Nobili C., 2
- Ornaghi M., 12
Ortolano P., 93
Ortore M., 179
- Padovani F., 1a
Pál J., 88
Papa E., 89, 137
Pappalardo S., 138
Paradisi P., 90, 133, 134, 135, 136
Parenti A., 193; 50a
Patota G., 171
Peirone L., 91
Pellizzari P., 139
Pentericci C., 5a
Perotti D., 132
Pesce V., 140
Petroni G., 16
Piroci Branciaroli A., 141
Prandi S., 142
Pratali Maffei D., 11
Privitera T., 143
Puccetti V.L., 92
- Ragni E., 33a
Raniolo E., 187
Rea R., 43a
Restuccia L., 173
Rimondi G., 154
Rivoire Zappalà M., 14a
Ronzitti R., 94
Rossi C., 145
Rossi E., 95
Rossi F., 188
Rossi L., 25
Rovere V., 146
Russo Previtali A., 147
- Sale G., 28, 163
Salmon L., 42
Santagata M., 45a
Saponaro D., 96, 148
Sarnelli M., 149
Sasso L., 97, 98, 155, 164
Sestito F., 156, 174
Signorini S., 99

- Sini L., 157
Siviero D., 34
Sottile R., 181
Sparvoli E., 21a
Stoll N., 43
Strazzi F., 100
Streiff Moretti M., 17a
Strinna G., 20
- Tassoni L., 150; 47a
Terrusi L., 101, 151, 152, 158, 159, 182
Testa S., 102
Ticciati S., 35a
Tononi D., 24a
- Torsello L., 96, 148
Toscano T.R., 153
Traina A., 3a, 4a
Tufano I., 36a
- Vallortigara L., 103
Villa A.I., 104
Villa C., 105
Vogel K., 160
Vuelta García S., 37
- Zampese C., 106
Zuccato E., 27a

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE ANONIME
OGGETTO DI INDAGINE ONOMASTICA

- Alberti L.B., 113, 114; 38a, 39a
 Alfieri V., 48a
 Amirante L., 148
 Ammiano Marcellino, 1
 Andrea da Barberino, 36a
 Angiolini L., 138
 Antimaco di Colofone, 1
 Apollinaire G., 13a, 20a
 Aprosio A., 122
 Apuleio, 15; 2a
 Archiloco, 12
- Balzac H. de, 30
 Baudelaire Ch., 25a
 Belli G.G., 127
 Berend E., 161
 Bernart de La Fon, 18
 Berni F., 125
 Bigiaretti L., 137
 Boccaccio G., 51, 75, 87, 101, 106, 120,
 146; 38a, 45a
 Bolaño R., 101
 Buzzati D., 50
- Cagna A.G., 89
 Calvino I., 57
 Camilleri A., 56, 69, 143
 Caproni G., 128
 Carducci G., 35a
 Catullo, 14
 Cervantes M. de, 48a
 Chateaubriand R. de, 29
 Chiara P., 51
 Chrétien de Troyes, 18a
 Cieco di Ferrara, 115
 Cino da Pistoia, 26
 Collodi C., 35, 52
 Corsicato P., 118
- D'Annunzio G., 101, 133, 134, 136
 D'Aragona T., 130
- D'Arbaud J., 26
 D'Arrigo S., 59
 D'Avenia A., 150
 Dante Alighieri, 25, 46, 49, 58, 70, 74, 81, 84,
 86, 88, 91, 92, 98, 102, 105, 107, 108, 109,
 111, 112, 116, 117, 123, 141, 170, 175, 193;
 30a, 34a, 41a, 42a, 43a, 50a
 Delfini A., 97
 Della Casa G., 77, 167
 Denina, 48a
 Di Giacomo S., 149
 Diodoro Siculo, 7
 Dostoevskij F., 42
- Eliot T.S., 81
 Erba L., 73
 Erodoto, 1, 2
 Eschilo, 1
 Esichio, 5, 9
 Euripide, 10
- Faldella G., 89
 Fellini F., 192
 Ferrante E., 95
 Foscolo U., 65
 Frezzi F., 64
 Fruttero e Lucentini, 54
 Fulgenzio, 107
- Gadda C.E., 145
 Gautier Th., 12a
 Genette G., 162
 Goethe J.W. von, 160
 Goldoni C., 48a
 Gorgia di Lentini, 11
 Gozzano G., 47, 68
 Grasso S., 60
 Gui de Nanteuil, 22
 Guillem de Salanhac, 6a
 Guirado lo Ros, 24
 Guiraut de Bornelh, 18

- Guittone d'Arezzo, 31a
Hildebrandslied, 9a
 Jackson S., 39
 Jarry A., 10a
 Jean de Meun, 26
 Kästner E., 40
Lazarillo de Tormes, 32
 Leopardi G., 126
 Levi P., 74
 Libanio, 6
 Livio, 14
 Lope de Vega F., 36, 37
 Luzi M., 83, 128, 147, 150
 Manganelli G., 85, 131
 Manzoni A., 55, 79, 94, 142, 144
 Marinetti F.M., 109
 Monge E., 31
 Montale E., 48, 78, 81, 100, 104
 Moore C.-L., 38
 Morante E., 32a
 Nerval G. de, 17a
 Omero, 2, 4
 Orazio, 14
 Orengo N., 140
 Ortese A.M., 76
 Ovidio, 2a
 Parini G., 48a
 Pascoli G., 89, 179
 Pasolini P.P., 110, 35a
 Pasternak B., 41
 Pausania, 7
 Peraldo, 112
 Pérez Galdós B., 34
 Peri Rossi C., 33
 Petito A., 53
 Petrarca F., 102
 Pirandello L., 44, 54, 81, 84, 96, 148, 181
 Plauto, 3a, 4a, 5a
 Plutarco, 1a
 Ponge F., 15a
 Pontiggia G., 164
 Proust M., 16a, 21a, 26a
 Queneau R., 24a
 Revelli N., 67
 Ricci P., 161
 Ridoni C., 71
 Rodari G., 124
Roman d'Eneas, 7a
Roman de la Rose, 25
 Rosso di San Secondo, 119
 Russello A., 61
 Sanguineti E., 155
 Sannazaro I., 153
 Sapkowski A., 45
 Saviano R., 44a
 Scabia G., 103
 Schmitt E.-E., 28
 Sciascia L., 80, 138, 152
 Scurati A., 182
 Sofocle, 10
 Stendhal, 11a
 Svetonio, 14
 Taïa A., 27
 Tasso T., 99
 Tolkien J.R.R., 43, 165
 Ungaretti G., 13a
 Vasari G., 183
 Verga G., 63
 Veronesi S., 72
 Villon F., 23
 Virgilio, 13
 Walkott D., 10
 Wilde O., 27a
 Yambo, 52
 Zalone C., 189
 Zanetti B. (Tolomeo Ianiculo), 132
 Zola É., 19a

INDICE DEI NOMI

- Abel Tiffauges/Mabel/Ogre
de Kaltenborn, 61, 70-2
Abelardo, 161
Adam, 224, 229
Adele, 162
Adelgunde, 107, 110-1
Adelheid von Stechlin, 98
Adolf Abromeit, 245
Adrian Leverkus, 257
Agathon Knurzel, 101
Agrippina, 165
Alessio Interminei, 185
Alonzo Gieshübler, 102-3
Ambrogini Angelo (Poliziano), 122-3, 127
Anfiarao, 132, 134-5, 138, 186
Angelica, 223
Aniceto, 165-6
Anita, 210, 212-4
Antigone, 131, 140, 142
Apitio, 177
Arden, 222, 224, 228, 231
Argo, 250
Arona, 186
Artemis/Diana, 220
Artotrogus, 178-9
Arturo, 159
Asdente, 186
Audrey, 221, 225-7, 230
Aulissi di Mare, 203
- Baldo d'Agugliano, 184
Beba, 210-4
Benjamin Jordane, 88-91, 93-5
Bertram dal Bormio, 185
Bethany, 62
Bibulo, 176-7
Bita, 158, 163
Bocca degli Abati, 190-3
Botho von Rienäcker, 98
Brakel/Brakelheim 107, 109-10
Branca Doria, 191
- Brigida, 159, 161, 212
Bruneri M., 74-8, 80-2
Brunetto Latini, 182, 187
Brunhilde, 244
Buoso da Duera, 191
- Caifa, 186
Callas M., 37-42
Camicione/Camiscione de' Pazzi, 190-1
Canella Giulia, 79, 83
Canella Giulio, 74, 76-8, 81-3
Carete (Carretta), 119-20
Carete di Lindo, 120
Carmen, 244
Carnaro, 250
Carretta Bernardino, 120
Catinka/Katinka, 159-60
Cecchina/Checchina, 160
Celia, 222, 229-30
Chabert, colonel, 73, 75, 83
Chi potrà o non potrà, 51
Chi volle tu fossi, 51
Chi, 50
Christlieb, 107-9, 111-3
Ciaccio, 183, 189
Ciampolo di Navarra, 187
Clarabelle Cow, 249
Clément Coupège, 96
Cola, 204,
Colapesce, 204, 210
Colombina, 163
Colui che di tutto tiene i fili, 51
Colui che È, 43
Colui del quale non può dirsi il nome, 51
Compson, 258
Conti Antonio Maria, 122
Corin, 224
Cres, 20
Cressida, 221
Culicianus (Poliziano), 124
Cunizza, 182

- Curione, 185
 Cyprianus von Brakel, 107, 109-10

 David Copperfield, 89
 De Coupage, 94
 Dennis, 226
 Dike/Giustizia, 133-4
 Diomede, 182, 188
 Diva, 42
 Don Chisciotte, 245, 256
 don Rodrigo, 250
 Donald Duck, 249
 Dottor Caspary, 245
 Dublino, 256
 Dubslav von Stechlin, 98, 102-3

 Ebenezer Tweezer, 62
 Edgar Kuhl, 245
 Edipo, 129-30, 134-9, 142
 Effi Briest, 98
 Egli, 49
 Elena, 141
 Eloisa, 161
 Emma, 162
 Endymion, 220
 Éphraïm, 71
 Essere, 49
 Eteocle, 129-42
 Eugen Kuhl, 245
 Euripilo, 186
 Evers-Lampugnani C., 160

 Fanny, 159-60, 163
 Farinata degli Uberti, 182, 188
 Fatima, 161-2
 Felix, 107-9, 111-13
 Filippo Argenti, 191
 Frances, 160
 Francesca, 160
 Francesco Guercio de' Cavalcanti, 190
 Franny, 160
 Frate Alberigo, 190-1
 Frau Dörr, 99
 Frau Majorin von Ziegenhals, 99-100
 Fräulein Edwine von Bomst, 99-100
 Fräulein Honig, 99
 Frédéric Lestrade, 93
Fregellanus, 120

 Ganymede, 220-3, 226
 Gautier M., 158
 Gegia, 163

 Geppetto, 164
 Gerismond, 224
 Ghul u. Ghula, 61
 Gigia, 163
 Gilles de Rais/Barbe-Bleue/Ritter Blaubart, 70
 Gioacchino da Fiore, 182
 Giocasta, 130-1, 136, 138-40
 Giovanni di Filippo Ricciardi, 159
 Giugurta, 250
 Giurlà/Giurlà Savatteri, 210-4
 Gnà Pina, 203, 206
 Gnatho/Gnato/Gnatone, 179
 Gnazio/Gnazio Manisco, 200, 203-6, 211
 Golovlëv/Golovlëvy, 29-30, 33, 36
 Gretel, 63
 Grumando, 178
 Guerre M., 83
 Guido Bonatti, 186

 Hamilkar Schaß, 245
 Hammerstein, 100-1
 Hannibal Kuh, 101
 Hélène Oelhafen, 257
 Herrmann, 107, 110-11
 Hervey de Saint-Denys/Denis, 145-8, 153-6
 Horace Horsecollar, 249
 Hugo Zappka, 245

 Iacopo Rusticucci, 182, 188-9
 Iger, 69-70
 il Big Bang, 51
 il burattinaio, 51
 il Calafato supremo, 51
 il Calcolatore, 50
 il Capo, 51, 53
 il Caso, 50-1, 54
 il Condizionatore, 49
 il Creatore, 50, 52
 il Demiurgo, 50
 il *deus absconditus*, 50, 58
 il Dio biblico, 51
 il Dio dell'umor, 51
 il Dio di Gesso, 51
 il dio senza nome che dispensa la Grazia, 50
 il fondatore, 50
 il Genio, 50
 il grande Silenzio, 51
 il Nume, 50
 il principe della Festa, 50
 il Proto, 50, 52
 il Re pescatore/il re Pescatore/il Re dei pescatori, 50, 55

- il regista, 51
 il Superiore, 51
 il vecchio Dio, 50
 il Vero, 50
 Immanuel Schultze, 101
 Ingluvio, 178
 Ismene, 140
 Iuduška/Iuda, 30-6

 Jacopo da S. Andrea, 191
 Jacopo, 157
 Jaques, 223, 227-8
 Jenny Treibel, 102
 Jens Ole Jepsen, 245
 Josef K., 257
 Jove/Zeus, 220

 K., 257
 Kalos, 39
 Kronos, 61
 krovopivuška/krovopivec, 30, 34-6

 l'Altissimo, 44
 l'Altro/l'altro, 44, 47, 50, 52
 l'Artefice, 49, 58
 l'Autore, 50
 l'Eccelso, 51
 l'Essere Ideale, 51
 l'Essere supremo, 51
 l'essere, 50
 l'Impronunciabile, 50
 l'Oggetto, 50
 l'Uno, 50
 La Divina, 37
 La Maria, 37
 la necessità, 51
 la Nuda Verità, 51
 la potestà divina, 51
 Laio, 139
 Lano, 191
 Lella, 163
 Lene Nimptsch, 98
 Leo/Leopold/Leolè/O, Leo, 258
 Leonhard, 66, 68
 Lesbia, 251
 Leuconoe, 250
 Lila, 65
 Linus, 239
 Listagirol, 177
 Lui/lui, 50-1
 Luisa, 163
 Lulu, 256

 Maestro Adamo, 191
 Maioragio Marcantonio, 122-3
 Manilio, 178-9
 Manto, 186
 Maometto, 185
 Marcell Wedderkopp, 102
 Margherita, 158, 162-3
 Maria Callas Meneghini/Maria Meneghini
 Callas, 41
 Maria Callas, 40-1
 Maria Kallas/Mary Kalos, 39-40
 Marianna Kalogeropoulou, 39
 Marianna, 163
 Mario del Monaco, 41
 Maruzza/Maruzza Musumeci, 200-4, 206-7,
 211, 214
 Max Ludwig Nansen, 245
 Medea, 250
 Meister Tinte/Maestro Inchiostro, 108-10, 113
 Melino, 177-8
 Meneceo, 139
 Michele Scotto, 186
 Mickey Mouse, 249
 Minica Olivieri, 207-9, 212, 214
 Minica, 203-4, 207
 Minotauros, 61
 Mirra, 184
Mistyllus, 120
 Moloch, 61
Mons Politianus/Montepulciano, 123-4
 Monsieur Le Beau, 229-30
 Montanus, 231
 Mosca dei Lamberti, 185, 189

 Nassau, 146, 149-50, 152-6
 Nerone, 165
 Nestor, 70
 Niccolò III Orsini, 183
 Niccolosa, 159
 Niels Wrschowitz, 102-4
 Nina Foresti, 39
 Ninfa (contrada), 204-6
 Nino/Nino Zarcuto, 207-9, 211, 214
 Nunziatina, 158

 Odisseo, 258
 Ogre de Rominten, 72
 Olga, 159-60
 Oliva, 209
 Oliver, 223-5, 227, 230-1
 Orlando, 221-7, 229-31
 Orvillers, 146, 148-52, 154-6

- Pamphago/Pamphagi/Pamphagos/
 Pamphagus/Panfago, 171-2, 174-6
 Paolino Paperino, 250
 Parma, 241
 Pasifilo, 171
 Pasquale, 161
 Peeperkorn, 257
 Pelsenaire, 70
 Pepasilio/Pepser, 109-10, 113-4
 Petit Poucet/Däumling, 62
 Phoebe/Phebe, 220-2, 230
 Pier da Medicina, 185, 189
 Pierre-Alain Delancourt, 92
 Pilastrino, 177
 Pinalco, 176
 Pinocchio, 164-5
 Policarpo, 159
Policianus/Politianus/ Pollicianus/Pollitianus/
Pollitianus/Pulicianus (Poliziano), 122-6
 Polifonte, 140
 Polinice, 129-38, 140-2
 Poliphagus, 175
 Poliziano Angelo, 117-8, 122-6
 Polyphem, 61
 Pont Mirabeau, 256
 Porfirij/Porfiška/Porfirij Vladimiryč/
 Porfiša, 30, 34-6
 Prosdocimo, 161-2

 Qualcuno, 51
 Quegli che regge il mondo
 e le altre sfere, 51
 Quentin, 258

 Raab, 182
 Rachel, 71
 Raffaella, 163
 Raoul/Raullo, 159-60
 Régine A., 94
 Resina, 201, 204
 Riches, 20
 Rindfleisch, 101
 Rogas, 20
 Roland, 223, 231
 Romeo, 221
 Rosader, 223
 Rosalynde, 220, 222-3, 231
 Rosaura, 163
Roscius Franciscus/Rossetus Franciscus/
Rossetus Frontiscus (Rosseto)/
 Rosseto Francesco, 119, 121

 Rose, 222
 Rotkäppchen/Petit Chaperon Rouge, 64-5

 Salomone, 34, 182
 Sapìa Salvani, 183-4
 Scampolino, 165-6
 Ser Umido/Serumido, 159-60
 Serenus Zeitblom, 257
 Settembrini, 257
 Sigieri di Brabante, 182
 Signore Iddio, 51-2
 Silvius, 220-2, 230-1
 Sinone, 192
 Sir Rowland Boys, 231
 Sophie Cecilia Kalos/Sofia Cecilia Kalos/
 Anna Maria Sophie Cecilia Kalos, 39, 41
 Sordini/Sortini, 257
 Stanislao, 165
 Stanislaw Griegull, 245
 Syra, 252

 Taddea/Taddeo, 159, 161
 Taide, 184
 Teresa, 163
 Thaddäus von Brakel, 107, 111
 Thallusa, 252
Theophrastus, 120
 Tiresia, 186
 Tisbe, 163
 Touchstone, 221, 224-30
 Treibel, 98
 Tristano, 179
 Troilus, 221

 Ugolino della Gherardesca, 190
 Ulisse, 182, 188
Umbro/Umbrone, 119-20

 Vanni Fucci, 184
 Venedico Caccianemico, 190
 Venezia, 256
 Veronica, 159, 161

 Ward, 147-8, 153-6
 Waru, 146-8, 155-6
 Werther, 245

 Zanardelli E., 162
 Zeus, 131, 133-6

INDICE DEGLI AUTORI

- Aarne A., 208
Abramović M., 42
Accio L., 251
Adam J.-M., 146, 148
Aesopus, 174
Agosti S., 248
Agostino, 251
Aiazzi G., 32-3
Alinei M., 202
Amato P., 20
Ambroise C., 20
Amiech Ch., 141-2
Andreev L., 33
Antologia Palatina, 173
Anthologia Planudea, 173
Antonelli R., 182, 193
Apitius C., 177
Arcamone M.G., 20
Aretino P., 178-9
Ariosto L., 171, 223, 231
Arlia C., 160
Asenjo J.A., 175
Athenaeus Naucratis, 173
Atturo V., 182
Avellone G.B., 27
- Bachmann I., 244, 255-9
Bacon H.H., 138
Baldes D., 113-4
Baldini A., 19
Baldini R., 50
Balzac H. de, 73, 75, 83, 85
Barbi M., 183,
Barbina A., 22
Barchiesi A., 172
Barthes R., 145, 156, 238, 252
Basile G.B., 61
Baudelle Y., 85-6, 88, 92
Beghelli M., 37
Bentivoglio E., 177
Benz R., 110-1
- Berg A., 256
Bertacchini R., 157-8
Bertini F., 169, 171, 179
Berto G., 106
Bertolucci A., 258
Bertoni G., 77, 170
Bettelheim B., 63
Bettini M., 201
Beverland H., 126
Biagi E., 41
Bianchi N., 154
Bidmon A., 109, 112, 114
Bikont A., 48, 51
Bompiani V., 165
- Bonina G., 206, 214
Bonomi A., 237-42
Borges J.L., 247
Borghesi F., 122
Bornmann F., 173
Bosq P., 148
Bouloumié A., 71
Boyde P., 182
Brault G., 231-2
Bresciani A., 160
Bucchi M., 177
Buonaparte N., 178
Burian P., 130, 140, 142
- Cademosto G.P., 123
Caffarelli E., 158
Calcagnini C., 121
Callimachus, 172-3
Cameron H.D., 130
Camilleri A., 199-200, 203, 206, 208
Camilleri E., 61
Cantù C., 25
Cappelli A., 167
Capuana L., 27
Caracausi G., 200
Cardoini M., 178

- Carmina Latina Epigraphica*, 126
Carmina Priapea, 126
 Caro A., 168
 Carrannante A., 191
 Casadei A., 48, 187
 Cassel A.K., 189
 Castelveccchi A., 167
 Castiglione M., 201, 203-5, 210
 Catullo C.V., 125-6, 250-1
 Cavalleri C., 38
 Ceccherelli A., 51
 Cecchi E., 249
 Cecchi G.M., 180
 Cenini C., 201
 Cerasi E., 189
 Chantraine P., 130
 Cherubini F., 22
 Chiavacci Leonardi A.M., 189, 192
 Chrétien de Troyes/Christian
 von Troyes, 65, 249
 Ciampolini L., 160
 Cicerone M.T., 131, 251
 Collodi C., 157-66
 Consonni F., 173
 Conti N., 173
 Contini G., 19
 Coseriu E., 247
 Craik E., 140-1
 Crispi F., 25
 Cruz L. da, 175
 Cucchiarelli A., 253

 D'Annunzio G., 250
 D'Ina G., 165
 D'Onghia L., 169, 176
 Damourette J., 151
 Danilina E., 34
 Danti L., 201
 De Camilli D., 20
 De Luca D., 201
 De Michelis E., 19
 De Roberto F., 27
 Debus F., 112
 Della Porta G.B., 176
 Delmay B., 182
 Demetz P., 97-8, 101, 103
 Demontis S., 199, 212, 214
 Deriu M., 204, 207
 Derrida J., 113
 Des Forêts L.-R., 90, 92
 Des Périers B., 174
 Di Gesù M., 22, 27

 Diurni A.N.G., 182
 Doderer H. von, 62
 Doglio F., 177
 Dolce L., 177-9
 Donatus Ae., 179-80
 Dostoevskij F., 32
 Dubček A., 21
 Duca di Centigloria/
 Coudenhove-Kalergi J.E., Graf von, 62

 Efremova T., 34
 Emmi T., 201
 Ennio Q., 251
 Erasmus D. [Geertsz G.], 174
 Esiodo, 133, 251
 Euripide, 129-31, 138-42, 172
 Eutropius, 178
 Evans, R.J., 72

 Fahy C., 167
 Fanfani P., 160, 163
 Farina S., 166
 Faulkner W., 244, 258
 Fedele C., 124
 Fenzi E., 192
 Fera V., 125
 Ferrari F., 135, 137
 Fischer M.S., 71
 Flaminio G., 120
 Foerster W., 65
 Folena G., 164
 Fomič A., 29
 Fontane Th., 97-104
 Fouquières A. de, 155
 Frare P., 186
 Freccero J., 187
 Freud S., 105-6, 114
 Froidefond C., 132

 Galaverni R., 45
 Garin E., 122
 Gautier Th., 147
 Geisenhanslüke A., 106
 Genette G., 88, 91, 93, 96, 249, 252
 Gherardini G., 160
 Giovanni di Lorena, cardinale, 178
 Giovio P., 126
 Girolami Di Stefano M., 39
 Goethe J.W. von, 65-6
 Golomidova M., 29
 Graf F., 113
 Grass G., 71

- Grimm J. e W., 63-5, 101, 109
 Grosser H., 20
 Guagnini E., 159
 Guastella G., 169
 Guido da Pisa, 183
- Harf-Lancner L., 201
 Harris C.A., 155
 Hayaert V., 123
 Hecht A., 138
 Heiberg J.L., 123
 Heimböckel D., 66
 Hemingway E., 244
 Henrot Sostero G., 146, 149, 151-2, 154
 Henry A., 147
 Herbert Z., 45
 Hoffmann E.T.A., 105-14
 Horatius F.Q., 178
 Hutchinson G.O., 130, 132-3, 135, 137
Hymni Orphici, 172
- Inglese G., 188
- Jackson G., 20
 Jakobson R., 248
 Jones V., 19
 Jost W., 113
 Joyce J., 257-8
 Jung C.G., 248
 Jung W., 63
- Kafka F., 257
 Karlinger F., 64
 Keller G., 243
 Kleiner J., 192
 Klesse M., 111-2
 Kluge F., 110, 113
 Kohlheim R., 68, 70, 99, 102, 111-2
 Kohlheim V., 68, 70, 99-100, 102, 109, 111-2
 Korobkova E., 32
 Kremer D., 112
 Kremer R., 61
 Kristeva J., 248
- La Penna A., 247
 La Stella T.E., 41
 Lamari A.A., 130-1, 142
 Lanaia A., 202
 Laneri M.T., 118, 126
 Lascaris I., 172-3
 Lašenko T., 29, 31, 36
 Lausberg H., 250
- Le Bon C., 83
 Lejeune Ph., 86, 96
 Lenz S., 243-6
 Leo F., 168
 Leonicino N., 123-4
 Leopardi G., 26
 Lesky A., 132
 Lodge Th., 219-20, 222-4, 230-1
 Loerke O., 66-8
 Lofberg J.O., 169
 Lorenzini C. *vedi* Collodi C.
 Lotoško Ů., 29
 Lucano M.A., 251
 Lucianus Samosatensis, 174
 Lupaş L., 133, 135, 137
- Machiavelli N., 170
 Madame d'Aulnoy, 65
 Maioragio M., 122-3
 Mann Th., 237, 244-6, 257
 Manzoni A., 19-22, 24-6, 250
 Marchesani P., 45
 Marcheschi D., 158, 164
 Marchese A., 49
 Marchesi S., 183
 Marchetti S., 38
 Marci G., 205
 Marinelli L., 51
 Martens D., 88, 94
 Martinet A., 247
 Marziale M.V., 125-6, 251
 Masetti L., 44
 Mastronarde D.J., 129, 138-42
 Mazon P., 137
 Mazzoni F., 183
 McNally T., 42
 Medda E., 139, 141
 Medda L., 209, 212
 Meggitt-Philipps J., 62
 Meister Eckhart, 44
 Menander, 168-9
 Merlić Fr., 70-1
 Merula [Merlano di Negro] G., 171
 Messadić G., 62
 Milani M., 185
 Milly J., 153
 Miłosz C., 45
 Milton J., 225, 232
 Mineo N., 20
 Molina Castillo F., 157, 159
 Molina Sánchez M., 175
 Monaci L., 154

- Montale E., 44-58
 Montanari E., 167
 Moormann E.M., 61
 Morando U., 19
 Morasca S., 27
 Mortara Garavelli B., 250
 Mosca G., 21-2
 Muraro M.T., 170
 Muret M.-A., 126
 Musuro M., 173
 Muzzi S., 177
- Nadson S., 33
 Neiger G., 106
 Neumeyer H., 110
 Nevio G., 251,
 Nikolaev D., 31
 Novati L., 45
- Olbrechts-Tyteka L., 250
 Omero/Homerus, 167, 251
 Onofri M., 20
 Orazio, 251
 Orlando F., 106
 Orlando V., 169
 Ortalli G., 181
 Ovidio/Quidius N.P., 172, 220-1
- Paci E., 237
 Padoan G., 169, 170
 Painter G.D., 147, 153, 155
 Palmer A. e V., 223
 Panati Ch., 68
 Papa E., 78, 212
 Paradisi P., 20
 Pascoli G., 247, 250-2
 Pellegrini P., 120
 Pellegrino M., 169
 Pennac D., 62
 Perelman Ch., 250
 Perotti N., 126
 Perotti P.A., 20
 Perrault Ch., 62, 64-5, 70
 Perrier G., 148
 Petre Z., 133, 135, 137
 Petrone G., 253
 Pézard A., 183
 Piacentini M., 51
 Pichon E., 151
 Pico della Mirandola G., 122
 Pigna G.B., 121
 Pikulik L., 109
- Pirandello L., 27, 79-81
 Pitré G., 27
 Platone, 172
 Plauto/Plautus T.M., 167, 168-71, 176,
 178-9, 248, 251, 253
 Plinio/Plinius S.C., 172
 Poggiali V., 38
 Pokusaev E., 31
 Poliziano A., 125
 Pontani F., 121
 Ponti P., 165
 Porcelli B., 182
 Procaccioli P., 178
 Proust M., 145-56, 237-42, 246, 252, 258
 Provenzal D., 26
 Ps.-Longino, 136
 Psaroudas I., 39
 Puech J.-B., 88-96
 Pulci L., 177
 Pupino A.R., 19
 Puškin A., 160
- Quémar C., 152
 Quintiliano, 138
- Raffaelli R., 253
 Raineri A.F., 179
 Rajberti G., 160
 Ravazzin R., 40
 Rebay L., 56
 Reich-Ranicki M., 243-4
 Reinberg C., 135
 Remizov A., 33
 Reyer H.-U., 62
 Ricchi A., 177
 Ricciardi R., 122
 Ringelnatz J., 62
 Ripamonti G., 22
 Rivola F., 22
 Rizzotto G., 21-2
 Rollo A., 123
 Romañá J., 175
 Romei G., 170
 Ronco D., 209
 Ronconi A., 248
 Roscioni L., 75, 77, 79-80
 Rossebastiano A., 78, 212
 Rosselli J., 41
 Rossetto L., 169
 Rossi U., 171
 Rousseau J.-J., 111-3
 Rusinek M., 47

- Sabellico M., 118-21, 126
 Sacchi D., 176
 Sacchi G., 176-7
 Sacchi T., 176
 Sale G., 252
 Salmon L., 249
 Saltykov-Sedrin M., 29-33, 35
 Samuelson-Koenneker M., 66
 Sannazaro I., 125
 Sanudo M., 170
 Sasso L., 166, 199
 Saussure F. de, 248
 Savinio A., 165-6
 Schein S.L., 140
 Scheiwiller V., 45
 Schelling F., 114
 Schembari A., 20
 Schioppi G.A., 179
 Schlöndorff V., 62
 Schmidt K., 179
 Schnedecker C., 146, 149
 Schoppe C., 126
 Sciascia L., 73, 80-3
 Scolari F., 19
 Segal E., 253
 Seibicke W., 111
 Selbmann R., 101
 Seneca, 250, 253
 Serao M., 160
 Serianni L., 167
 Serov N., 35
 Sestito F., 250
 Shakespeare W., 219-32
 Sidgwick A., 137
 Slimani L., 62
 Sofianòs N., 177
 Sofocle, 130, 136, 140
 Sommerstein A.H., 137
 Spina L., 201
 Spinazzola V., 27
 Squillacioti P., 20-1
 Steinberg J., 181-2, 186, 193
 Steinecke H., 106
 Sterne L., 158
 Strati S., 249
 Suhrbier H., 70
 Surdich L., 191
 Szczęсна J., 48, 51
 Szymborska W., 44-59
 Tambling J., 189
 Tempesti F., 158
 Terenzio/Terentius A.P., 168-9, 179, 248
 Terrusi L., 20, 253
 Tesauro E., 175-6
 Teyssandier L., 150
 Theocritus, 219
 Thompson S., 208
 Timbs J., 154
 Tissoni Benvenuti A., 169
 Tivaroni C., 154
 Todorov Tz., 248
 Tomasi di Lampedusa G., 27, 201
 Tomassucci G., 46
 Torrance I., 141
 Toschi L., 160
 Tosi B., 41
 Tournier M., 62-3, 70-1
 Traina A., 20, 247-53
 Trapani F., 39
 Tröccoli G., 183
 Tsantsanoglou K., 138
 Tucker T.G., 137
 Tulving E., 244
 Turgenev I., 35
 Uberti M.L., 169
 Uitterhoeve W., 61
 Ullmann S., 250
 Ulloa A., 178
 Unbegaun B., 36
 Valesio P., 248
 Valla G., 123-4
 Van Looy H., 139
 Van Ness S., 34
 Vanella M., 252
 Vasmer, M., 36
 Vassalli S., 249
 Vecce C., 125
 Vento C., 147, 153-5
 Virgilio/Vergilius P.M., 120, 172, 251, 253
 Verri A., 20
 Vianello D., 170
 Vinogradov V., 29
 Vitt-Maucher G., 110-2, 114
 Volder W. De/Gnaphaus/Fullonius G., 174
 Volf T., 42
 Vološin M., 33
 Wachtel M., 253
 Wada A., 146
 Wedekind F., 256
 Weinrich H., 189

West M.L., 137

Wieland C.M., 101

Wittgenstein L., 259

Yourcenar M., 43

Zaccaria G., 165

Zeitlin F.I., 138

Zittel Cl., 66

Zola É., 147

Zumthor P., 247

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)
seguinte/i	=	sg./sgg.
traduzione di	=	trad. di
traduzione italiana	=	trad. it.
vedi	=	vd.
verso - versi	=	v. - vv.
volume - volumi	=	vol. - voll.

Avvertenze

Si ricorda che i contributi possono essere redatti in italiano o in una lingua straniera di larga diffusione e che tutti i testi in lingua non italiana inviati alla rivista devono essere accompagnati da un riassunto in italiano. I contributi in lingua italiana dovranno essere preceduti da un breve *abstract* in lingua inglese e seguiti da un succinto profilo dell'autore, in italiano, in cui dovranno essere indicati anche istituzione di appartenenza, status e indirizzo e-mail. La redazione non restituirà i lavori eventualmente non accettati

Qui di seguito si forniscono indicazioni di massima per la redazione degli indici degli autori e dei nomi, da far pervenire alla redazione al momento della correzione delle bozze.

Indice degli autori

1. Devono essere citati i nomi degli autori, ma non dei curatori (a meno che non si tratti di opere per le quali la figura del curatore assume una particolare rilevanza).
2. Prima va citato il cognome, cui segue senza virgola l'iniziale del nome puntato; ad es.: De Amicis E.
3. I nomi degli autori vanno annotati seguendo i criteri di citazione vigenti nei rispettivi settori di ricerca.
4. Il nome deve essere seguito da una virgola e dal numero della pagina in cui esso compare nella prima bozza, che ogni autore riceverà per la revisione: ad es. Rosenfeld H., 3; Barthes R., 8; Suitner F., 12.

5. Qualora si tratti di personaggi storici di particolare rilievo (papi, re, santi, ecc.) è opportuno fornire, dopo il nome, l'identità dell'autore citato: ad es. Francesco, santo; Celestino V, papa. Lo stesso dicasi relativamente ai personaggi che compaiono nell'elenco dei nomi. Nel caso che san Francesco non venga in un determinato contesto considerato come autore, bensì come personaggio, il suo nome, posto nell'*Indice dei nomi citati*, dovrà ugualmente essere seguito dall'indicazione "santo". Si impone infatti talora di effettuare distinzioni fra personaggio e autore: se ad es. Dante compare come autore, va segnalato nell'*Indice degli autori* (Alighieri D.), se è invece considerato quale personaggio della *Commedia*, va posto nell'*Indice dei nomi* (Dante).
6. I titoli delle opere anonime vanno collocati nell'indice degli autori e posti in corsivo.

Indice dei nomi

1. Si raccomanda di annotare solo quei nomi che, più o meno approfonditamente, vengono presi in esame. Si evitino quindi lunghi elenchi di nomi che, pur comparando nel testo, non presentano alcuna rilevanza ai fini dell'indagine onomastica.
2. Qualora un nome presenti varianti, queste devono essere affiancate alla forma base, dopo una barra: ad es. Bartolo/Bortolo.
3. Il nome del personaggio dovrà essere citato nel modo in cui compare nel testo: ad es. Maddalena Scata, Babette d'Interlaken, Vasilca a lu Porojan.
4. Non vanno citati, seppur maiuscolati, i nomi di divinità (e relative personificazioni), i nomi di entità astratte e i toponimi (a meno che essi non vengano specificamente presi in esame sotto il profilo onomastico).
5. Anche per la redazione dell'*Indice dei nomi* valgono le indicazioni riportate sopra per l'*Indice degli autori* ai punti 4 e 5.

Onomastica & Letteratura



O&L è nata a Pisa nel maggio 1994 con l'obiettivo di promuovere e diffondere studi di onomastica letteraria attraverso giornate di studio, seminari, convegni e pubblicazioni. Attualmente il Comitato direttivo di O&L è costituito da Maria Serena Mirto, Presidente; Matteo Milani, Vicepresidente; Donatella Bremer, Segretario; Giorgio Sale, Tesoriere. Per ulteriori notizie sull'Associazione si può consultare la pagina web

<http://oel.fileli.unipi.it>.

“il Nome nel testo”

è la rivista dell'associazione, aperta ai contributi di onomastica letteraria presentati al comitato di redazione e quindi sottoposti alla revisione di esperti secondo la procedura di valutazione anonima (*peer-review*). La rivista, considerato il suo carattere interdisciplinare, è di fascia A per tutti i settori dell'area 10. Anche i contributi che nascono dalle relazioni presentate ai convegni organizzati annualmente dall'associazione, per essere pubblicati, vengono sottoposti alla stessa procedura.

Direttori della rivista sono Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Maria Serena Mirto, Luigi Surdich. La Giunta di Direzione è composta da Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale e Leonardo Terrusi.

La rivista è consultabile anche sul sito

<https://innt.it/innt/index>

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. Scroribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, 2017

Giorgio Sale, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, 2022

Leonardo Terrusi, *Da Dante a Elena Ferrante. Tracce onomastiche nella storia della letteratura italiana* (in preparazione)

Patrizia Paradisi, *Giochi onomastici tra il serio e il faceto (e altri studi di onomastica pascoliana)* (in preparazione).

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di agosto 2022

